

Міністерство культури та інформаційної політики України
Міністерство освіти та науки України
Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка
Факультет фортепіано, джазу та популярної музики
Кафедра джазу та популярної музики

КРАВЧУК Костянтин Олександрович

ДУХОВНІ КОНЦЕРТИ ДЮКА ЕЛЛІНГТОНА

Спеціальність 025 – Музичне мистецтво
Профілізація – Джазове фортепіано

Бакалаврська робота

Науковий керівник –

кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри джазу та популярної
музики

Войтович Олександр Орестович

Рецензент – кандидат фіз.-мат. наук,
доцент кафедри джазу та популярної
музики,

доцент кафедри композиції

Тракало Олександра Михайлівна

Львів – 2022

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1. Дюк Еллінгтон: людина-епоха	5
1.1. Геній Дюка Еллінгтона	5
1.2. Оркестр Дюка Еллінгтона.....	8
1.3. Розширена композиція	12
РОЗДІЛ 2. Шлях до Молитви: Духовні концерти Дюка	13
2.1. Сакральна музика – спосіб подолати самотність	13
2.2. Перший духовний концерт	17
2.3. Другий духовний концерт.....	22
ВИСНОВКИ	25
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	28

ВСТУП

Едвард Кеннеді Еллінгтон (1899-1914) на прізвисько «Дюк», тобто «Герцог», був і залишається неперевершеним генієм джазу та одним із найвидатніших музикантів ХХ століття.

Ким був Еллінгтон для музики — визначити важко з огляду на надзвичайну своєрідність його мистецької натури, яка проявлялась у найрізноманітніших видах творчої діяльності. Про те, чим була музика для Еллінгтона, говорить назва його автобіографічної книги «Music Is My Mistress», що можна перекласти як «Музика — моя володарка». Сам Дюк атестував себе по-різному: іноді піаністом-акомпаніатором, іноді драматургом-любителем, а іноді — навіть конферансьє, і у цьому була доля правди [32, с. 15].

Але найчастіше він казав про себе так: «Я — найщасливіший із композиторів. Все, що мені спаде на думку, виконується моїм оркестром того ж вечора» [16, с. 24]. І це, напевне, було правдою. У цьому, як і багато в чому іншому, Еллінгтону справді пощастило.

Оркестр Дюка Еллінгтона заслуговує особливої уваги. За час свого існування цей колектив пройшов кілька етапів. Перший склад оркестру виступав в Нью-Йорку з розважальною і танцювальною музикою протягом 20-х років. На кінець цього періоду з приходом нових талановитих музикантів і прогресом самого лідера ситуація змінилася, і біг-бенд Дюка Еллінгтона набув свого неповторного обличчя. Сам Дюк поєднував в собі таланти не тільки піаніста і бенд-лідера, але ще і тонкого композитора, живописця, знавця історії та культури афро-американського народу.

Пропонована бакалаврська робота присвячена постаті легендарного джазового діяча – піаніста, композитора, бенд-лідера, дослідника афро-американської культури, – Дюка Еллінгтона, а зокрема – доволі

специфічним його композиціям, які, в певному сенсі, навіть виходять за рамки джазу (в усякому разі, точно за рамки розважального джазу), – його Духовним концертам.

Нажаль, у вітчизняних музикознавчих дослідженнях джазовому мистецтву присвячується все ще занадто мало уваги. Окрім того вивчення джазу в нашій країні ускладнюється браком праць про нього українською мовою. Щодо творчості Дюка Еллінгтона, то вона, видається, в взагалі не висвітлюється українській музичній науці. У той же час за кордоном є чималий досвід в сфері джазової науки та історії. Це і глибокі фундаментальні дослідження, і велика кількість популярних видань, і широка періодика. Ось імена лише деяких відомих авторів: У. Сарджент, Л. Фезер, М. Стернз, Дж. Л. Колліер, М. Вільямс, Й. Берендт, Г. Шуллер, І. Гітлер та інші. Конкретно Дюку Еллінгтону присвятив свою велику працю Б. Уланов.

Однак, зауважимо, що велика кількість робіт про джаз зовсім не означає повної ясності в цілому ряді питань, що стосуються його теорії та історії. Навпаки, стосовно багатьох проблем думки і оцінки різних фахівців часто виявляються діаметрально протилежними, а отже, багато фактів потребують коригування, уточнення та ретельної перевірки.

Перелічені чинники, а також брак уваги до джазу і досліджень про нього як явище гідне комплексної оцінки в українській музикознавчій літературі зумовили **актуальність пропонованого дослідження.**

Об'єктом дослідження є діяльність і творчість Дюка Еллінгтона.

Предметом – Духовні концерти Дюка Еллінгтона.

Метою дослідження є визначити роль сакрального начала у творчості Дюка Еллінгтона і проаналізувати два його Духовні концерти.

Основні завдання дослідження:

- охарактеризувати постать Дюка Еллінгтона як композитора і банд-лідера;

- охарактеризувати оркестр Дюка Еллінгтона;
- прослідкувати еволюцію творчості Дюка Еллінгтона та описати роль релігійного начала у його творчості;
- проаналізувати Духовні концерти Дюка Еллінгтона.

Джерельну базу дослідження складають праці з історії джазу та про виконавську діяльність джазових музикантів, зокрема Дюка Еллінгтона, в тому числі електронні джерела. Серед них роботи відомих джазових іноземних (американських і європейських) істориків та критиків Дж. Л. Коллієра, Г. Уорда, М. Вільямса, С. Чартерса, Н. Шапіро, Н. Хентоффа, Б. Уланова, І. Гітлер, У. Сарджента, М. Стернза, Ю. Панасьє.

Матеріалом дослідження стали Перший і Другий духовні концерти Еллінгтона.

Методологія дослідження заснована на поєднанні історичного, загально-теоретичного, аналітичного, порівняльного, практично-виконавського методів.

- **Наукова новизна дослідження** полягає у спробі описати роль релігійного начала у творчості Дюка Еллінгтона та у здійсненні музичного аналізу двох його Духовних концертів.

Практичне значення роботи полягає в можливості застосування її результатів для досліджень присвячених осмисленню специфіки джазу; у лекційних курсах з історії джазової музики, а також в якості виконавських рекомендацій для джазових музикантів.

Структура роботи. Робота складається зі вступу, двох розділів, висновків і списку використаних джерел.

РОЗДІЛ 1. ДЮК ЕЛЛІНГТОН: ЛЮДИНА-ЕПОХА

1.1. Геній Дюка Еллінгтона

Дюк Еллінгтон – єдиний з джазових музикантів, який завоював загальне визнання як найбільший митець.

Його вважали справжнім музикантом навіть ті, хто був заледве знайомий з його мистецтвом. Він був висунутий на здобуття Пулітцерівської премії (хоча і не отримав її), а його 70-річчя відзначалося в Білому домі.

Едвард Кеннеді «Дюк» Еллінгтон любив життя з усіма його радощами. Але в його ставленні до людей відчувалася деяка відчуженість. Він був глибоко побожною людиною, і з віком його релігійність росла, а духовна музика займала все більшу роль в його житті. Еллінгтон мав велике почуттям власної гідності, власної значущості, умів обходитися з людьми, не дозволяв зневажати собою, ніколи не гарячкував і не втрачав самовладання. Його основною зброєю була іронія, не завжди і не всім доступна. Не отримавши Пулітцерівської премії, він заявив журналістам: «Мабуть, милостивий господь не бажає, щоб я став знаменитим так рано (йому було тоді більше 60-ти років)» [32, с. 241].

Еллінгтон намагався бути господарем своїх почуттів і життєвих обставин. І це визначило тон його творчості. У його музиці немає пристрасності Армстронга і запалу Беше. Більшість творів передають різні душевні стани людини. На відміну від інших джазменів Дюк Еллінгтон творив не під впливом миттєвого переживання, а «під впливом почуття, виплеканого в тиші» [5, с. 131].

Еллінгтон цікавився регтаймом в час регтаймової лихоманки, а про новоорлеанський джаз не мав ніякого поняття. Йому ще не було двадцяти років, коли він почав виступати професійно. Його ансамбль (під назвою «The Washingtonians») складався зазвичай з фортепіано, ударних, одного

або двох духових інструментів та іноді контрабаса або банджо.

Коли Еллінгтон закінчив школу, йому запропонували стипендію для занять живописом. Але він обрав музику. У 1922 році Еллінгтон з частиною ансамблю вирушили в Нью-Йорк. Їм не вдалося знайти роботу, але Дюк познайомився зі знаменитими нью-йоркськими піаністами. Через рік вони здійснили нову поїздку до Нью-Йорка і цього разу вдалу.

В той час Еллінгтон був всього лише початківцем-музикантом, і його керівництво ансамблем обмежувалося оголошенням номерів і встановленням темпу виконання. Всі музиканти відчували себе з ним на рівних і пишалися своєю роллю. Але поступово колектив все більше перетворювався в ансамбль Еллінгтона.

В чому ж полягав геній Еллінгтона? По-перше, – в рідкісному почутті музичного колориту. Він говорив, що «думає про музику в категоріях живопису» [32, с. 253]. По-друге, Еллінгтон досконало володів дисонансом. Будь-яке, навіть найгостріше гармонічне поєднання у нього не різало слух, бо мало своє образне навантаження. Тонке відчуття гармонії в поєднанні з почуттям колориту давало Еллінгтону величезну перевагу при створенні оркестрової музики. Крім того, він був блискучим мелодистом. Кожна композиція Еллінгтона «розмальовувалась» лаконічними «спалахуючими» мотивами. Теми з п'єс «Jubilee Stomp», «Rockin 'in Rhythm», «Blues with a Feeling», «Cotton Tail», «Old Man Blues» сьогодні звучать так само свіжо, як і багато років тому. По-третє, Еллінгтон, безсумніву, засвоїв практику композиції з використанням блюзових тонів і трансформування відомих мелодій. І, нарешті, по-четверте, Еллінгтон постійно намагався вийти за рамки структурних стереотипів, що лежать в основі джазу і популярної музики, для яких типовими є 8-ми, 12-ти, 16-ти і 32-тактові тематичні структури. Еллінгтон сміливо порушував їх. Причому, він настільки майстерно з'єднував частини композиції, що лише деякі музиканти могли вловити відступ від

традиційної форми. Стил ь Еллінгтона індивідуальний у великому і малому, і він практично не мав імітаторів.

До того ж Еллінгтон мав здатність знаходити і готувати інструменталістів, які змогли б надати його музиці потрібного звучання. Він дуже чуйно ставився до особливостей виконання, властивих тому чи іншому музикантові оркестру. Тому не можливо говорити про творчість Еллінгтона, не згадавши музикантів його оркестру, особливо п'ятох з них. Це, зокрема: трубачі Куті Вільямс і Рекс Стюарт, баритон-саксофоніст Гаррі Карні, знаменитий альт-саксофоніст Джонні Ходжес, кларнетист Барні Бігард, а також друга після самого Еллінгтона по важливості фігура в оркестрі – композитор і аранжувальник Біллі Стрейхорн. Але, звичайно, при всіх заслугах видатних музикантів-виконавців, оркестр Еллінгтона був в першу чергу дітищем свого керівника. Жоден зі згаданих музикантів не набув популярності самостійно, поза оркестром. Саме Еллінгтон відкривав і створював їх як зірок. Його геній був дуже різноманітний.

1.2. Оркестр Дюка Еллінгтона

У Дюка був прекрасний оркестр, який не тільки негайно виконував усі його твори, але й брав активну участь у їхньому створенні. Теми, прийоми варіаційної розробки та найбільш відповідальні партії багатьох творів, які принесли Еллінгтону світову славу, були підказані йому учасниками його ансамблю. І не тільки підказані, а й зіграні так, що сама манера їхнього виконання ставала невід'ємною характерною рисою і частиною цієї п'єси.

Оркестр Еллінгтона часто порівнювали з інструментом, на якому і разом із яким маестро імпровізував свої композиції. Справді, жодний інший джазовий чи симфонічний композитор і диригент ніколи не мав такого широкого спектру інструментальних засобів. Причому, не просто засобів, а самостійних творчих голосів, якими були: трубачі Джеймс

«Баббер» Майлі, Чарлз «Куті» Вільямс, Рекс Стюарт та Вільям "Кет" Андерсон; кларнетисти Барні Бігард та Джиммі Гемілтон; саксофоністи Джонні Ходжес, Бен Вебстер, Пол Гонзалвес та Херрі Карні; тромбоністи Чарлі Ірвіс, Джо «Трікі Сем» Нентон, Хуан Тізол та Лоуренс Браун; контрабасисти Веллман Бро та Джиммі Блентон. Це ті музиканти, які здійснювали персональний внесок у створення унікальної якості «еллінгтонівського» звучання.

Цей єдиний у своєму роді музичний колектив, який виник практично зі шкільної групи, що грала вечорами на танцях, був для Дюка студією та лабораторією, будинком і сім'єю, джерелом натхнення та повноправним партнером у творчому діалозі, що тривав понад півстоліття — з початку 1920-х до 1974 року. Разом зі своїм оркестром він написав і записав близько тисячі композицій (деякі — у кількох версіях).

У 1924-1925 роках колектив був уже комерційний оркестр, який грав для відвідувачів бару популярні і танцювальні мелодії. Про справжній джаз поки не могло бути й мови. Музиканти оркестру, вихідці зі Сходу, головним чином з Нью-Йорка, Вашингтона і Бостона, практично не мали уявлення про негритянські народні традиції. Навіть блюз вони почули вперше десь близько 1923 року. Всі вони були послідовниками стилю страйд і на початку 20-х років грали в основному регтайми, а не джаз. Лише з появою двох музикантів новоорлеанського стилю гра ансамблю стала нагадувати джаз [5, с. 132].

Перший з них – Джеймс «Баббер» Майлі. У 1923 році Майлі прийшов в оркестр Еллінгтона і залишався в ньому до 1929 року. «Твори Майлі були в той час найкращим з усього, що створили члени ансамблю, включаючи самого Еллінгтона. Ще важливіше те, що саме завдяки Майлі музиканти зрозуміли, що таке джаз» [27, с. 159]. Як пізніше зауважив Еллінгтон, саме тоді вони вирішили «назавжди забути легку музику». Майлі навчив своїм прийомам тромбоністів Чарлі Ірвіса і Джозефа «Трікі

Сема» Нентона. Пізніше таке звучання було названо «ефектом Еллінгтона» [27, с. 160].

Другим був Сідней Беше. Він з'явився в один час з Майлі і незабаром покинув його. Але від Беше, як і від Майлі, музиканти дізналися про суть джазу. Еллінгтон говорив: «Беше – наш початок. Його твори – сама душа, в них все найсокровенніше. Беше для мене символ джазу... Все, що він грав, було неповторно. Це велика людина, і ніхто не міг грати так, як він» [27, с. 177]. Беше мав безпосередній вплив на Джонні Ходжеса, що став згодом провідним солістом Еллінгтона і найкращим альт-саксофоністом до Чарлі Паркера.

На 1926 рік оркестр почав набувати свого характеру і обличчя, а Еллінгтон виступив як джазовий композитор. З 1927 року оркестр почав виступати в «Коттон клубі», одному з найбільш багатих нічних закладів Гарлема, які обслуговували білих. П'ять років роботи в клубі перетворили Еллінгтона з музиканта в провідного джазового композитора і надали певного статусу в нью-йоркському світі розваг.

В епоху свінгу оркестр Еллінгтона входив в десятку кращих біг-бендів [28, с. 304]. Марно намагатися виділити як найкращі для аналізу якісь конкретні записи з сотень, зроблених оркестром Дюка Еллінгтона. Серед найбільш відомих і популярних донині: «Black and Tan Fantasy» (1927) і «Ко-Ко» (1940), «The Mooche» (1928), «Caravan» (1937), «East St. Louis Toodle-Оо» (1927), «Mood Indigo» (1931), «Satin Doll» (1953), «In a Sentimental Mood» (1935), швидкі свінги «Take the A-Train» (1941), «Things Is not What They Used to Be» (1942), які принесли справжню славу оркестру. Ці та десятки інших творів входять до переліку безперечних музичних хітів.

Невдовзі, однак, музичний бізнес, і особливо «Коттон клуб», набридли Еллінгтону, бо сковували його творчість, і, коли в 1933 році випала нагода поїхати на гастролі в Англію, він відразу ж погодився.

Приїхавши до Лондона, Еллінгтон з виявив, що був відомий там не просто як керівник оркестру, а й як серйозний композитор і значна фігура в новій музиці. Гастролі в Європі принесли велике задоволення Еллінгтону. Це змусило його серйозно задуматися про свій шлях в джазі. Еллінгтон вирішив випробувати себе у великих формах, розрахованих на виконання в концертному залі.

Серйозні зміни в оркестрі відбулися в 1939 році: були розірвані старі контракти з фірмами грамзапису і укладено вигідніші нові, а найважливіше – колектив був прийнятий першокласний тенор-саксофоніст Бен Уебстер і кращий контрабасист того часу Джиммі Блентон.

Склад 40-х років оркестру включав чудових солістів. Сам Еллінгтон, за плечима якого був п'ятнадцятирічний досвід написання музики, знаходився в ті роки в розквіті сил. Це була вершина. Самого Еллінгтона в цей час починає все більше захоплювати ідея створення великих концертних творів. Він написав кілька оркестрових сюїт і три концерти духовної музики. Всі вони в тій чи іншій мірі перебували поза джазовою традицією.

На 1968 рік, коли створювався «Second Sacred Concert» («Другий духовний концерт»), оркестр Еллінгтона складався з музикантів поважного віку. Самому Еллінгтону було шістдесят вісім років, Гаррі Карні – п'ятдесят вісім, Ходжес – шістдесят три, Вільямсу і Расселлу Прокопа – по п'ятдесят і дев'ять, Лоренсу Брауну – шістдесят два. І хоча про новаторство вже не могло бути й мови, вони продовжували грати цікаву свінгову музику. Еллінгтон помер в травні 1974 року. «Серед музикантів, які зробили найбільш значний внесок у джаз і взагалі у всю західну музику, він стоїть поруч з Армстронгом і Чарлі Паркером» [5, с. 135].

1.3. Розширена композиція

У 1943 році Еллінгтон виконав у Карнегі-холі твір, безпрецедентний для джазу як за масштабом задуму, так і за тематичним діапазоном, структурою і тривалістю. П'ятидесятихвилинна сюїта «Black, Brown and Beige» («Чорні, коричневі та бежеві») відобразила соціально-політичну та культурну історію негритянського народу в послідовному чергуванні робочих пісень, спірочуелів, блюзу та джазу. Через два роки з'явилася «The Perfume Suite» («Сюїта парфуму»), а за нею — «Deep South Suite» («Сюїта глибокого Півдня»), потім «Ліберійська сюїта» та «Гарлем», після чого сюїтна форма зайняла у творчості Дюка чільне місце [32, с. 201].

До середини 1960-х років Еллінгтон створив уже понад двадцять розширених композицій та вокально-хореографічних творів для сцени, серед них дві «шекспірівські» сюїти — «Such Sweet Thunder» («Такий приємний грім») і «Тимон Афінівський»; телевізійну феєрію «A Drum is a Woman» («Барабан — це жінка») та спектакль «My People» («Мій народ»), присвячений святкуванню сторіччя відміни рабства у США. І все ж, коли з'явилися чутки, що Дюк Еллінгтон складає Концерт сакральної музики для виконання в храмі негритянської громади Сан-Франциско, багато хто сприймав це за жарт або дивувався: чи можливо поєднати такий жанр з джазом — музикою суто світською, розважально-танцювальною і за означенням абсолютно несерйозною?

Сам Еллінгтон не вбачав у цьому жодної суперечності. Сакральним він вважав не зовнішнє благочестя, не офіційну обрядовість, не богословські доктрини і не канонічні форми церковної служби (це переконливо доводить як музика, так і ним же написані тексти «Духовних концертів»), а те, що, на його думку, було найважливішим і найціннішим у відносинах між людьми доброї волі — до якої б раси вони не належали і яку б віру не сповідували [32, с. 243].

РОЗДІЛ 2. ШЛЯХ ДО МОЛИТВИ: ДУХОВНІ КОНЦЕРТИ ДЮКА

2.1. Сакральна музика – спосіб подолати самотність

Незадовго до смерті Дюк розповів про свої релігійні погляди в невеликій статті, під назвою «My path of prayer» («Мій Шлях до Молитви»). Видається цілком доречним навести деякі цитати з неї.

«Коли в 1935 році померла моя мати, всі мої честолюбні задуми кудись зникли. Занурений у похмурі думки, я нічого не робив. І коли через два роки помер мій батько, ґрунт остаточно пішов у мене з-під ніг.

Горе моє було особливо велике через те, що я продовжував пам'ятати все, що мої батьки колись мені дали. Пам'ятав, як мама, коли мені було чотири роки, зіграла на піаніно «Розарі». Це було так чудово, що я розридався. Тоді ж вона трохи позаймалася зі мною, а потім мене вже не можна було відірвати від клавіатури, настільки я проникся музикою [17].

Батько Еллінгтона працював дворецьким і навіть кілька разів обслуговував Білий дім. Пізніше він улаштувався креслярем у Морському департаменті. Тому його сім'я ніколи нічого не потребували. Він дуже дбав про неї. Він був також людиною твердих принципів та глибокої віри.

«Наші батьки любили нас, добре годували, чисто одягали та брали нас до церкви. Щонеділі ми спершу йшли до церкви батька, методистської. Потім мама вела нас до своєї церкви, баптистської. Те, з якою повагою вони ставилися до віросповідання одне одного, саме собою було зразковим уроком. Такого навчання вам уже не забути.

Вони залишили мені у спадок таку силу віри, що коли їх не стало, було цілком природно, що я знову звернувся по допомогу до Біблії. Я прочитав її чотири рази. На це пішло два роки. Що я звідти витяг? Я думав, що знаю дещо про життя і як треба жити; про гарне звучання, про скорботу і радість. Але після вивчення Писання я знайшов нове уявлення

про те, як треба підходити до моїх проблем, як поводитися з моїми близькими та як більше привносити Бога в мою роботу», - згадує Дюк Еллінгтон [17].

«Воістину немає нічого нового під сонцем. Так що немає нічого, про що варто було б журитися. Якщо ви це розумієте, ви не втрачатимете голову від кожної біди. Я написав п'єсу «Ніхто, крім Єдиного», яка говорить про все це. Тож залиште це Богові. Я знаю, що один із найнадійніших способів справлятися з моїми проблемами – це молитва. Я молюся регулярно, коли я прокидаюся, коли я відходжу до сну. У молитві я дякую за все, що Він мені дає: за думку, за такт музики, за хліб насущний. Я вірю, що молитва мені допоможе. Вона дає мені впевненість у моїй повній залежності від Нього.

Усі ми насамперед належимо Йому. Я думаю, що коли ми народжуємося, нам просто щось дається в борг, от і все. Ми повинні Йому відзвітувати, коли термін позики закінчиться. Від нас не чекають, що ми прийдемо до кінця цього терміну, охоплені гнівом, і болем, і жалістю до самих себе. Моя скорбота пройшла, коли мені відкрилося, що з якогось моменту скорботи стає грішно.

Світло, що показує нам, як слід поводитися з нашими ближніми, і самим собою, і з Богом, легко знайти: це Десять Заповідей. Прекрасна поезія, але й спосіб життя. Завжди існує природна схильність їх порушувати, але нам зазначений шлях, яким ми можемо повернутися назад, якщо дозволимо собі бути такими.

Ось одна з найбільших речей, якою мене навчила Біблія: намагайся дивитися на внутрішній світ людини, а не на покрій її одягу. Це допомагає вам зрозуміти, чого ви позбавлені. Мій менеджер завжди каже мені, що у моєму оркестрі немає господаря. Він правий. Я не вступаю в суперечки ні з ким, чи то всередині оркестру, чи поза ним. Я приймаю моїх ближніх такими, якими вони є. Я їх люблю чи намагаюся любити. Це приносить

мені внутрішній світ у мені самому. Суперечки з будь-ким змушують мене дратуватися, а потім і судити інших. Це спокушає мене стати з моїми жалюгідними силами проти Великої Сили, яка править всесвітом.

У мене таке почуття, що Бог дає кожному з нас ту роль, яку слід зіграти у житті. Моя роль – музика. Перша написана мною п'єса була "Soda Fountain Rag". Мені було п'ятнадцять років, і я піпрацьовував, розливаючи газовану воду в «Пудл Дог Кафе» у Вашингтоні, Ді-Сі, моєму рідному місті. З того часу я написав тисячі мелодій, багато з яких називають священною музикою.

Звідки вони взялися? Бог наповнює ідеями ваш розум і серце. Все, що потрібно — це вірити і чекати, поки вони прийдуть, а потім використовувати їх, чи це укладаючи цеглини новим способом або пишучи. Ідеї приходять до мене будь-коли, будь-де. Тому я просто приймаю це як благословення і записую їх. Я пишу в поїздах, літаках, на кораблях, у таксі, автобусах — уночі, рано-вранці, у метушні та пристрастях музичного світу, у лихоманці гастролей, зупиняючись у кожному місті лише на кілька годин для одного вечірнього виступу [17].

Далі Еллінгтон згадує, що багато років тому Махалія Джексон виконала одну з його речей, «Come! Sunday», і його версію 23-го псалма. Пізніше він записав разом із нею альбом. Це привернуло увагу багатьох церковних людей. Настоятель Джуліан Бартлетт і преподобний Джон Яррян, канонік кафедрального собору Милості Господньої у Сан-Франциско, просили Дюка виконати у них концерт духовної музики. «Коли ви отримуєте таку пропозицію, ви вже не в шоу-бізнесі. Ви думаєте про себе: все це потрібно зробити праведним чином. Ти маєш прийти туди і промовити звуки, що свідчать про істину» [17].

«Я мусив зупинитися і запитати себе: чи личить мені така честь. Я почав молитися. Кожна людина молиться своєю мовою, і я вірю, що немає такої мови, якої Бог би не зрозумів. . .» [17]

Повернімося назад у 1965 рік і процитуємо тепер ще кілька фраз із друкованої програми Першого духовного концерту Дюка Еллінгтона.

«У цьому світі ми маємо багато прагнень, — пояснював свою позицію Дюк, — але ми бачимо: кожен із нас самотній. Самотність кожного – основний, вихідний стан людства. Парадокс у тому, що відповідь на це почуття самотності та спосіб його подолати – спілкування – міститься в ньому самому. Спілкування як таке лякає більшість з нас. Воно настільки складне і водночас таке просте.

Я думаю, з усіх людських страхів люди більше за все бояться бути тим, чим вони є — учасниками прямого спілкування з усім світом. Вони бояться, що їх за це покарають і найстрашнішим буде те, що їх незрозуміють. Але чи може людина сподіватися на розуміння, доки вона не буде повністю відвертою і чесною? Умова досить важка, бо вона вимагає багато чого.

Ми говоримо, наприклад, комусь іншому: «Я не наважуюсь показати себе таким, яким я є, тому що я вам ні краплі не довіряю, але все одно, будь ласка, полюбіть мене, я так потребую вашої любові... Що? Так одразу не можете? Тоді все ясно: якщо ви мене тут же не полюбите, то ви — сучий син, як я завжди й припускав і був, отже, правий від самого початку» [16, с. 356].

І все-таки щоразу, коли люди відкидають страх в ім'я чесності і намагаються увійти в спілкування з іншими — неважливо, розуміють їх чи ні — стаються дива. «Пересуваючись із міста до міста і з країни до країни автобусом, поїздом чи літаком... приносячи ритм танцюристам, гармонію — романтикам, мелодію — тим, хто сумує за минулим, нашу вдячність — слухачам; приймаючи оплески, вітання і рукостискання і водночас продовжуючи робити саме те, що мені найбільше подобається, я відчуваю себе нескінченно щасливим і вдячним» [16, с. 357].

Почуття вдячності — ось що лежало в основі Концерту духовної музики або просто Духовного концерту («Sacred Concert»), як називав його сам Дюк. Концерт був уперше представлений публіці 16 вересня 1965 року і записаний для випуску на платівці при повторному виконанні місяцем пізніше. «Я користуюсь можливістю відкрито висловити те, про що досі говорив наодинці з собою, стоячи на колінах», — знову і знову повторював Дюк, відкидаючи припущення про якийсь корінний перегляд його естетичних ідеалів і зраду духові джазу [16, с. 357].

Дійсно, п'ять із восьми окремих, цілком самостійних і дуже різнохарактерних номерів Концерту використовували тематичний матеріал уже відомих елінгтонівських п'єс. А два нових номери, виконаних через кілька днів після прем'єри на джазовому фестивалі в Монтре, були прийняті з таким же захопленням, як і старі танцювальні речі Дюка.

Успіх першого «Концерту», виконаного більше п'ятидесяти разів у багатьох містах різних країн світу, спонукав Еллінгтона приступити до роботи над Другим духовним концертом, який він вважав найважливішим із усього, що було ним зроблено. Прем'єра Другого концерту відбулася 19 січня 1968 року в Нью-Йорку, а запис — протягом наступного тижня [16, с. 368].

Спробуймо ж уявити себе поряд з Еллінгтоном та його музикантами серед тих слухачів, для яких джазова музика ніколи не замикалася в рамках «чистого мистецтва» і завжди залишалася голосом самого життя.

2.2. Перший духовний концерт

Концерт відкривається п'єсою «In the Beginning God» («На початку Бог»). Ця п'єса представляє собою по суті джазову кантату в трьох частинах для чоловічого голосу, змішаного хору і елінгтонівського оркестру. Вона проголошує естетичне і етичне кредо свого творця.

«На початку Бог» — саме цими словами відкривається перша книга англійського перекладу Біблії, з якою обов'язково знайомилися африканські невольники, коли їх привозили до Північної Америки і наvertsали до християнської віри («In the beginning God created the heaven and the earth»¹).

«Повільно, обережно, навпомацки, подібно до проблисків свідомості, що повільно прокидається від сонного небуття, або перших кроків дитини, ще не впевненої в тому, що вона вміє ходити, фортепіанний вступ Еллінгтона неголосно «промовляє» склад за складом фразу із шести нот — назву кантати, ключові слова та головну тему Духовного концерту, яку потім повторюватимуть безліч інших голосів, інструментальних та вокальних. Ця музична фраза має свою маленьку чудову і показову історію» [18, с. 370].

Пристаючи до роботи над «Концертом», Еллінгтон почувався трохи невпевнено, оскільки вперше за двадцять сім років він змушений був вирішувати таке відповідальне мистецьке завдання один, не маючи поряд людини, котра всі ці десятиліття була його найближчим помічником, співавтором, співвиконавцем, найсуворішим редактором і нещадним критиком усіх його починань. Мова йде про композитора, аранжувальника, піаніста та відданого друга Еллінгтона Біллі Стрейхорна, «моєї правої руки, моєї лівої руки, моїх вух та очей», як називав його сам Дюк [18, с. 371].

Важко і невиліковно хворий (йому залишалося жити менше двох років) Стрейхорн підтримував з Еллінгтоном лише телефонний зв'язок. «Однак, це не завадило йому, вислухавши коротке словесне пояснення загального плану «Концерту», написати і надіслати мелодію головної

¹ «На початку створив Бог небо і землю».

теми, яка починалася і закінчувалася на тих же щаблях, що й мелодія, створена на той час самим маестро — розходження було лише у двох інтервалах» [18, с. 371].

Друга частина кантати розпочинається з соло на тенор-саксофоні Пола Гонзалвеса в шаленому темпі ритм-енд-блюзу або, можливо навіть рок-н-ролу. Підस्थ्यований ритм-групою, яка грає ап-біт, тобто акцентуючи парні долі такту, він свінгує квадрат за квадратом, створюючи нестримний моторний драйв. Ми ще не встигаємо толком осмислити настільки різку зміну настрою, як мелодію саксофона починає ритмічно пунктирно імітувати хор, з тріумфом вигукуючи назви книг Старого Заповіту: Буття, Вихід, Левит, Числа, Повторення Закону і так далі, аж до малих пророків і останнього з них — Малахії.

Традиція спірічуелс передбачає хороше знання, постійне цитування та вільне парафразування цих текстів, і для негритянської аудиторії достатньо одного слова, щоб одразу викликати асоціації суміжних ідей, образів, сюжетів і мотивів, пов'язаних з конкретною історією афро-американської культури.

Третя, остання частина починається могутнім тутті оркестру, обрамленого дзвоном тарілок барабанщика Луї Беллсона, над яким ширяла труба Кета Андерсона, повторюючи фразу з шести нот. Піднімаючи її все вище і вище, Андерсон демонстрував свою неймовірну здатність брати ноти, навряд чи доступні комусь із інших трубачів. Закінчував своє колоратурне соло Андерсон десь уже в “стратосфері” біля середини четвертої октави! «Це — найвище наше досягнення», — зауважував Дюк з-за роялю [32, с. 252].

Тут доречно привести його ж слова з друкованої програми «Концерту», де Еллінгтон посилається на відому середньовічну історію про жонглера, який не мав ні грошей, ні коштовностей, щоб принести їх у дар храму з шанованою статуєю Пресвятої Діви, і тому виражав своє

поклоніння не зовсім звичайним способом: стоячи перед Богородицею на голові і підкидаючи жонглерські кулі ногами.

«Він, можливо, не був найкращим у світі жонглером, але він робив те, що умів робити найкраще. Я переконаний, що якщо барабанщик або саксофоніст, якою б не була його кваліфікація, показує найкраще з того, що він уміє, і пропонує це щиро і від щирого серця — його жертва не буде відкинута через інструмент, на якому він її створює, чи то дудка, чи тамтам» [18, с. 372].

Луї Беллсон починає працювати щітками по тарілках. Він створює ледь чутне, але невинне крещендо і все більш яскравий фон для хору, який речитує розмірено, але в поступово наростаючому темпі, назви книг Нового Заповіту: чотири Євангелія, Діяння, двадцять одне Послання і Об'явлення Івана Богослова – після чого барабанщик отримує можливість в соло проявити всю свою майстерність, а хор завершує кантату повторенням її головної теми-фрази за підтримки оркестру.

У цій частині дуже цікавими є хорові пасажі з характерним розтягуванням складів при мелодизовано-речитативному їх інтонуванні. У новій європейській музиці подібний прийом використовується ще з часів «Місячного П'єро» Шенберга і має назву *Sprechstimme* (“мовоспів”).

У випадку Духовних концертів Дюка Еллінгтоном, цей прийом запозичений з африканської вокальної традиції, і Дюк витратив чимало зусиль, щоб домогтись від «академічного» церковного хору потрібної йому артикуляції слів «Corrrr-inthians, Eeee-phesians» тощо для надання їм відповідного ритмічного імпульсу (аналогічні засоби ми побачимо також у Другому Концерті).

Наступні три номери «Концерту» для контральто соло у супроводі оркестру написані в стилі госпел — пізнього різновиду духовних афро-американських співів та прямого попередника шалено популярної пізніше (в майбутньому) музики соул. Тему середнього номера — «Come! Sunday»

(«Прийди! Неділя»), — Еллінгтон написав ще у 1943 році для другої частини монументальної сюїти «Black, Brown and Beige», доручивши проведення теми на скрипці Рею Ненсу, а проведення рефрену — Джонні Ходжесу на альт-саксофоні. Перша вокальна інтерпретація «Come! Sunday» належала одній з найвидатніших виконавиць госпелу Махалії Джексон. Вона була записана з оркестром Еллінгтона в 1958 році і була єдиною джазовою роботою співачки. Пізніше цю партію виконувала Естер Марроу – молода співачка з Детройту, визнаного центру соул-музики. Однак, в її виконанні був доволі помітним вплив першої виконавиці – Махалії Джексон.

Тема «Come Sunday» розробляється також і чисто інструментально у п'ятому номері «Концерту», де Джонні Ходжес створює повторну версію свого “безсмертного” соло. Звертає на себе увагу також майстерність, з якою Еллінгтон створює в оркестрі ефект нагнітання напруги очікування, довго готуючи, підводячи ніби “до самого порогу” і знову відтягуючи вступ партії альт-саксофона.

Заключний номер Першого духовного концерту — «David Danced Before the Lord With All His Might» («Давид танцював перед Господом з усієї сили») — відсилає нас до біблійного тексту про царя Давида-Псалмоспівця, поета і музиканта, який пустився в танець від захоплення перед невимовною повнотою Буття, що переповнювало його, незважаючи на презирство дружини, яка вважала таку поведінку надто несерйозною і недостойною монаршої особи [18, с. 374]. Тут знову повертається чарівна мелодія «Come! Sunday», але вже не в колишньому, м'яко-меланхолійному, а в тріумфально-святковому вигляді і стрімкому темпі.

«День, якого чекали так довго, настає тепер у сяйві слави, і його радісно вітає оркестр, хор і теп-дансер (степ-танцюрист) Банні Бріггз». Останнього публіка не бачить, але виразно чує: повітряно-пурхаючий і водночас гостро-вибуховий, невловимо частий каскадний дріб його

підборів органічно вплітається в звучання ансамблю і утворює повноцінну музичну партію, в якій ми чітко розрізняємо інтродукцію, проведення теми, її імпровізаційне варіювання, шалену кульмінацію і тріумфальний фінал, який не має кінця, бо – *In the Beginning God!*» [18, с. 375].

2.3. Другий духовний концерт

Другий духовний концерт, на відміну від Першого концерту, що складався наполовину з уже відомих елінгтонівських творів, був цілком новою, значно ширшою за задумом і вдвічі більшою за тривалістю композицією. Проте вступний і фінальний із тридцяти його номерів (на цій раз вже помітно пов'язаних між собою) якщо не строго формально, то в смисловому плані за духом та програмною семантикою явно перегукуються з початком та завершенням Першого концерту. Це дозволяє, як уже зазначалося, сприймати обидва твори як одну гігантську циклічну форму, що різноманітно варіює одну і ту саму центральну ідею та художньо-образну символіку.

Вступну тему «*Praise God*» («Хвалить Господа») Другого концерту Еллінгтон довіряє баритон-саксофоністу Гаррі Карні. Але цього разу, на відміну від Першого концерту, це не самотнє пустельне очікування творіння, а вдячне прийняття вже створеного і прославляння творця з початку. Назву темі дає 150-й псалом, що визначає конкретні музичні засоби втілення ідеї: «зі звуком трубним... на псалтирі та гусях... з тимпаном і ликами... на струнах і органі... на кимвалах гучних» [32, с. 260].

Картина первісного хаосу все-таки з'являється в повільних, понурих, похмуро-відчужених дисонансах інструментальної какофонії, що відкриває номер «*Supreme Being*» («Вище буття»). Він займає у Другому концерті таке ж важливе місце, як «*In The Beginning God*» у Першому. Тепер перед слухачами ніби малюється картина самого акту творення. Хор

– спочатку а *carrella*, потім з репліками труби, і під кінець разом з оркестром, – викладає біблійну розповідь про Творіння вже не в негативних, а в позитивних категоріях. Перераховуються величні прояви стихій, прекрасні якості природи, багатства рослинного і тваринного світу, вінцем і владикою якого покликана бути людина.

Серед інших номерів Другого концерту виділяється «It's Freedom» («Це свобода»). Він представляє собою хорову мелодекламацію основних тлумачень слова «свобода», що промовляється під кінець двадцятьма різними мовами та стрімкий оркестровий номер з особливо інтенсивною роботою ударних, який називається «The Biggest and Busiest Intersection» («Найбільше і найзавантаженіше перехрестя»). Еллінгтон саме його називав «маленькою проповіддю про муки пекла», пояснюючи свою думку про необхідність морального вибору та особистої відповідальності людини прикладом із практики вуличного руху та керування автомобілем.

«У житті ми повинні приймати рішення кожні дві чи три хвилини, чи рухаємося ми прямо, ліворуч, праворуч або робимо розворот назад. Це трапляється на кожному перехресті: у Денвері є одне із п'ятьма напрямками, а біля Тріумфальної арки в Парижі їх так багато, що не знайома з ними людина у них безнадійно заплутується... Там, де закінчуються всі кінці, лежить перехрестя з мільйонами виходів, а дорога слизька і сповнена вибоїн, затворів та інших пасток, включаючи привабливі реклами і спокусливі голоси, що нашіптують вам свої спокуси. Вони беруть в облогу вас невтомно, але вам потрібно бути насторожі до самої останньої секунди і рухатися тільки прямо, бо це найбільше і найнапруженіше, найгучніше, найшвидше і найпідступніше перехрестя в кінці всіх кінців, прямо перед початком» [16, с. 372].

Абревіатуру T.G.T.T. Дюк розшифрував як «Too Good to Title» («Надто хороше, щоб бути названим»). Можливо, саме тому видатна шведська співачка Аліс Бабс, якій однаково добре вдавались і оперні, і

джазові партії, співає тут без слів, але не «скетом», а в суто кантиленній манері, подібно до того, як у середині 40-х років те саме робила в Еллінгтона інша «класична» вокалістка — сопрано Кей Дейвіс.

Заключний номер «Praise God and Dance» («Хваліть Господа і танцюйте»). «Хваліть Його зі звуком трубним, хваліть його на псалтирі та гусях. Хваліть Його з тимпаном і вигуками, хваліть Його на струнах та на органі. Хваліть його на гучних кімвалах, хваліть його та гучними голосами. Будь-який подих нехай хвалить Господа! Алілуя! Танцюйте! Танцюйте! Танцюйте!» — текст майже точно співпадає зі 150-м псалмом, крім фінального призову до танцю. Оркестр, хор і всі солісти (у тому числі Пол Гонзалвес, Кет Андерсон і Джиммі Хемілтон, а також, зрозуміло, Аліс Бабс, чий голос взагалі домінує у звучанні Другого концерту) виконують вступну тему в ритмі й темпі ритм-енд-блюзу. Тобто, Еллінгтон піддає початкову тему такій самій метаморфозі, як тему з «Come! Sunday» в кінці Першого концерту. Проте, здається, що слово «кінець» не зовсім пасує до форми та змісту циклу. Цикл за формою скоріше нагадує спіраль, яка не має кінця. Таким чином, Еллінгтон зумів представити слухачам кінець, одразу за яким слідує Новий Початок.

Ідеї та загалом філософію Дюка Еллінгтона, втілені в Духовних концертах, добре відображають його ж слова, які знаходимо наприкінці автобіографічної книги «Music is My Mistress». У тексті під назвою «What's Happening?» («Що відбувається?») мовиться: «Є велика земля, з народом якої відбуваються неймовірні пригоди. Чужоземці дали цій країні назву «джаз», зневажливу і принизливу, проте вона прилипла, широко розповсюдилася, і про неї придумали купу романтичних і барвистих історій. Але, щиро кажучи, що відбувається, те й відбувається. Відбувалося тоді, відбуватиметься й надалі до того часу, поки нарешті на питання «що відбувається?» не буде отримано відповідь: відбувається найщасливіше з усього, що може взагалі статися» [16, с. 163].

ВИСНОВКИ

Якщо застосовувати до Духовних концертів Дюка Еллінгтона критерії європейської класичної музики, можна дорікнути автору за відсутність строгої формальної архітектоніки і порушення пропорційності та логічного зв'язку деяких частин. Але навіть з такими недоліками ці твори вражають слухача багатством оркестрової та вокальної тканини, оригінальним і складним голосоведенням та невичерпною тембровою палітрою; захоплюють стихійною енергією та безпосередністю почуття, захоплюють несподіваним поєднанням беззахисної дитячої довірливості з мудрою впевненістю та свідомістю непохитної внутрішньої сили.

Однак максимально повно зміст Концертів розкривається лише у міру того, як ми сприймаємо їх з токи зору власне джазової перспективи, тобто як духовну вершину, досягнуту Еллінгтоном, а отже — і джазом, в утвердженні справді універсальних людських цінностей. Але “щоб сприйняти «Концерти» саме так, їх треба не просто прослухати, а емоційно пережити як цикл художніх подій, що об'єднують роз'єднане, зближують давнє минуле з нинішнім днем і виявляють вічне в минущому” [31, с. 172].

Справжні масштаби музичного обдарування Дюка Еллінгтона і його спадку стали зрозумілими далеко не відразу. Наприклад, Констант Ламберт, англійський композитор, диригент і критик — перший «серйозний» музикант, який визнав ще на початку 30-х років винятковість обдарування Еллінгтона — називав його майстром мініатюри, навряд чи здатним домогтися успіху в області великої форми [32, с. 136].

Справді, окрім двох винятків — «Creole Rhapsody» (1931) і «Reminiscing in Tempo» (1935), — всі п'єси, створені Еллінгтоном протягом перших двадцяти років професійної кар'єри, зокрема такі шедеври, як "Black and Tan Fantasy", "East! St. Louis Toodle-oo", «Mood

Indigo», «Sophisticated Lady» та «Solitude», мали тривалість не більше трьох хвилин — час звучання однієї сторони 78-оборотної грамплатівки діаметром 25 см. Кожна така платівка позначалася ярликом «фокстрот» або «свінг», бо джаз на той час вважався просто музикою для танців, а про те, що згодом ці твори будуть визнані класикою у своєму жанрі, стануть предметом вчених дисертацій і будуть перевидаватися з широким музикознавчими коментарями в серіях довгограючих альбомів, ніхто, звичайно, і не підозрював.

Коли Еллінгтон в 1965 році прийшов у собор Милості Господньої зі своїм Першим концертом, зчинився галас про те, що це щось нечуване і зовсім ні на що у його творчості не схоже. Насправді, це не так. «Духовна» музика почалася для нього набагато давніше, у тридцятих роках, а можливо навіть ще раніше.

“На той Перший концерт у Сан-Франциско зібралося 2500 чоловік, і я сказав їм: «У нашій програмі ви чуєте твердження без слів, але я думаю, ви повинні знати, що це твердження з шести нот, що символізують шість складів у перших чотирьох словах Біблії...»

Другий Концерт ми відкрили та завершили п'єсою «Хваліть Господа». В її основі – 150-й псалом. У цій програмі я випробував нові пісні та нові інструментальні номери, «Вище Буття», «Дещо про віру» і «Боже Всемогутній». Труба свідчила та закликала соло. Маленьку проповідь на тему про пекельні муки вимовила група ударних. Коли ми підійшли до фінальної теми «Хваліть Господа», вся аудиторія піднялася на ноги і стояла протягом усього «Отче наш», виконуваного а *capella*” [17].

Реакція на Перший духовний концерт була абсолютно несподіваною. Один газетний відгук починався так: «Дюк Еллінгтон розмовляв з Господом у соборі Милості вчора увечері» [33, с. 211].

Дюк Еллінгтон згадував: «Всі ми, кожен слухач, кожен член оркестру та хору, розмовляли з Господом того вечора. З того часу ми дали

Священні концерти більш ніж у п'ятдесяти будинках молитви в Америці та Європі. Коли церква була надто мала, ми переходили до найближчої концертної зали. В одній церкві двісті людей виявили бажання співати з нами в хорі, тому довелося перенести концерт на спортивне поле. Насправді нам в хорі потрібно було всього двадцять голосів. У церкві оркестр і хористи розташовувались перед віттарем. Єпископ, пресвітер або рабин зазвичай передували нам коротким зверненням до пастви» [17].

Завершити роботу хочеться знову словами самого Дюка Еллінгтона з його статті «Мій Шлях до Молитви»: «Священні концерти не замінюють богослужіння встановленого чину. Але музика, яку я писав для них, завжди була актом боговшанування. З самого початку вона була відповіддю на зростаюче почуття обов'язку перед собою шукати захисту у Всемогутнього. І продовжує бути виразом присутності Бога у моєму житті. Я лише кажу в музиці те, що досі я довгі роки говорив, стоячи навколішки» [17].

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Барбан Е. Черная музыка, белая свобода. СПб.: Композитор, 2007. 284 с.
2. Берендт И. Новая книга о джазе. Воронеж, 1965. 98 с.
3. Горват І., Вассербергер І. Основи джазової інтерпретації. К.: Музична Україна, 1980. 119 с.
4. Джоэлл Д. Герцог. Портрет Дюка Эллингтона. Новосибирск, 2007. 287 с.
5. Коллиер Дж. Л. Становление джаза. Москва : Радуга, 1984. 392 с.
6. Панасье Ю. История подлинного джаза. Ленинград, 1978. 128 с.
7. Полянський В., Полянський Т. Стилiстика раннього джазу. Вінниця : Нова книга, 2014. 208 с.
8. Саймон Д. Большие оркестры эпохи свинга. СПб., 2008. 616 с.
9. Сарджент У. Джаз. Генезис. Музыкальный язык. Эстетика. М.: Музыка, 1987. С. 296.
10. Симоненко В. Мелодии джаза. Киев, 1970. 272 с.
11. Симоненко В. Лексикон джаза. Київ: Музична Україна, 1981. 111 с.
12. Сиротюк Д. Інструментальне джазове виконавство періоду класичного новоорлеанського стилю. *Нова педагогічна думка*. 2013. № 4. С. 36-38. [Електронний ресурс]. Режим доступу : http://nbuv.gov.ua/UJRN/Npd_2013_4_12
13. Шапиро Н., Хентофф Н. Послушай, что я тебе расскажу... История джаза, рассказанная людьми, которые ее создавали. Новосибирск, 2007. 368 с.
14. Charters S. B. Jazz; New Orleans 1885-1963. New York, 1963. 336 p.
15. Driggs F., Haddix C. Kansas City Jazz: From Ragtime to Bebop. A History. New York : Oxford University Press, Inc., 2005. 322 p.

16. Duke Ellington. *Music is My Mistress*. Da Capo Press; 2nd Edition, 1976. 544 p.
17. Duke Ellington. *My path of prayer*. *Guideposts*, Feb., 1971. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://sirismm.si.edu/EADpdfs/NMAH.AC.0386.pdf>
18. Feather L., Gitler I. *The biographical encyclopedia of jazz*. New York : Oxford university press, Inc., 1999. 718 p.
19. Finkelstein S. W. *Jazz: A People's Music*. New York : Citadel Press, 1948. 180 p.
20. Giddins G. *Weather Bird: Jazz at the Dawn of its Second Century*. New York : Oxford university press, Inc., 2004. 658 p.
21. Gitler I. *Jazz Masters of the '40s*. New York : Da Capo Press, 1984. 290 p.
22. Gitler I. *Swing to bop*. New York: Oxford university press, Inc., 1985. 356 p.
23. Goldberg J. *Jazz Masters Of The 50s*. New York : Da Capo Press, 1983. 246 p.
24. Hasse J. E. *Jazz: The first century*. New York: William Morrow, Harper Collins Publishers, Inc, 1999. 246 p.
25. Larkin C. *The Virgin encyclopedia of jazz*. London : Muze UK Ltd, 1999. 1024 p.
26. Sargeant W. *Jazz: Hot and Hybrid*. New York: Da Capo Press, 1975. 302 p.
27. Schuller G. *Early Jazz*. New York, 1986. 416 p.
28. Schuller G. *The Swing Era. The Development of Jazz, 1930-1945*. New York, 1989. – 944 p.
29. Stearns M. W. *The Story of Jazz*. New York : Oxford university press, Inc., 1957. 365 p.
30. Tyrmand L. *U Brzegov Jazzu*. Cracow : Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1957. 260 s.

31. Ulanov B. A History Of Jazz In America. Da Capo Press, 1972. 382 p.
32. Ulanov B. Duke Ellington. Da Capo Press, 1975. 322 p.
33. Ward G. C. , Ken Burns. Jazz: A History of America's Music. New York : Alfred A. Knopf. Random House, Inc., 2000. 512 p.
34. Williams M. Jazz changes. New York : Oxford university press, Inc., 1993. 330 p.
35. Williams M. Jazz Panorama / [ed. Martin T. Williams]. London : Crowell-Collier Press, 1965. 318 p.
36. Williams M. The Jazz Tradition. New York : Oxford university press, Inc., 1993. 316 p.