

Pijanizam u jazzu

Kero, Ivan

Master's thesis / Diplomski rad

2018

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, Music Academy / Sveučilište u Zagrebu, Muzička akademija**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:116:485643>

Rights / Prava: [In copyright](#)/[Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2024-07-15**



Repository / Repozitorij:

[Academy of Music University of Zagreb Digital Repository - DRMA](#)



SVEUČILIŠTE U ZAGREBU MUZIČKA AKADEMIJA

VIII. ODSJEK

Ivan Kero

PIJANIZAM U *JAZZU*

DIPLOMSKI RAD



ZAGREB, 2018.

PIJANIZAM U *JAZZU*

DIPLOMSKI RAD

Mentor: prof. art. Tomislav Uhlik

Student: Ivan Kero

Ak. god. 2017/18

ZAGREB, 2018.

DIPLOMSKI RAD ODOBRILO MENTOR

red. prof. art. Tomislav Uhlak

Potpis

U Zagrebu, _____

Diplomski rad obranjen _____

POVJERENSTVO:

1. _____

2. _____

3. _____

OPASKA:

PAPIRNATA KOPIJA RADA DOSTAVLJENA JE ZA POHRANU KNJŽINICI MUZIČKE
AKADEMIJE

Od srca zahvaljujem svom mentoru profesoru Tomislavu Uhliku na pomoći pri izradi ovog rada. Posebnu zahvalnost dugujem i g. Matiji Dediću, koji je našao vremena za kratak razgovor, čime je ovaj rad, nadam se, dobio na originalnosti.

Ivan Kero

SADRŽAJ

SAŽETAK

| | |
|--|----|
| 1. UVOD..... | 8 |
| 2. KRATKA POVIJEST JAZZA..... | 9 |
| 3. HARMONIJSKI JEZIK, KLAVIRSKI SLOG..... | 12 |
| 3.1. Intervali i akordi..... | 12 |
| 3.2. Ritam..... | 19 |
| 3.3. Progresija II – V – I..... | 23 |
| 3.4. Sviranje u troglasju..... | 24 |
| 3.5. Proširivanje na četveroglasje i peteroglasje..... | 28 |
| 3.6. Lijeva ruka..... | 30 |
| 3.7. Ljestvice..... | 39 |
| 4. VELIKI JAZZ-PIJANISTI 20. STOLJEĆA..... | 44 |
| 4.1. Duke Ellington..... | 44 |
| 4.2. Earl „Fatha Hines“..... | 46 |
| 4.3. Art Tatum..... | 47 |
| 4.4. Mary Lou Williams..... | 49 |
| 4.5. Teddy Wilson..... | 50 |
| 4.6. Thelonious Monk..... | 51 |
| 4.7. George Shearing..... | 52 |
| 4.8. Dave Brubeck..... | 53 |
| 4.9. Billy Taylor..... | 55 |
| 4.10. Oscar Peterson..... | 56 |
| 4.11. Cecil Taylor..... | 57 |
| 4.12. Bill Evans..... | 58 |
| 4.13. Herbie Hancock..... | 60 |
| 4.14. Chick Corea..... | 61 |

| | |
|---|----|
| 5. JAZZ-PIJANIZAM U HRVATSKOJ..... | 63 |
| 5.1. Branko Kenda..... | 63 |
| 5.2. Dražen Boić..... | 64 |
| 5.3. Vanja Lisak..... | 64 |
| 5.4. Davor Kajfeš..... | 65 |
| 5.5. Matija Dedić..... | 65 |
| 5.5.1. Razgovor s Matijom Dedićem..... | 67 |
| 6. OBRADA TEME "PIJANIZAM U JAZZU" NA SATU GLAZBENE KULTURE U OSNOVNOJ ŠKOLI..... | 70 |
| 7. ZAKLJUČAK..... | 71 |
| 8. DODATAK..... | 72 |
| 9. LITERATURA..... | 75 |

SAŽETAK

Opisujući ukratko povijest *jazza*, ovaj rad se bavi istraživačkim i analitičkim pristupom raznim tehnikama koje su koristili *jazz*-pijanisti 20. stoljeća, koristeći se pritom notnim primjerima pretežito nastalim transkribiranjem zvučnih zapisa njihova muziciranja na koncertnim podijima ili u studiju. Osim svjetskih *jazz*-pijanista u radu se spominju i neki istaknuti hrvatski glazbenici, među kojima i Matija Dedić, s kojim je napravljen i kratak intervju. Na kraju, autor ovog rada predstavlja vlastitu obradu poznate narodne pjesme iz svog zavičaja "Vehni, vehni folica", u kojoj je koristio neke od navedenih tehnika.

Ključne riječi: *jazz*-pijanisti, tehnike sviranja, analize, Matija Dedić, obrada pjesme

ABSTRACT

Briefly describing the jazz history, this paper deals with research and analytical approaches to the various techniques used by jazz pianists of the 20th century, using the sheet music of the mostly transcribed soundtracks of their music at concerts or in the studio. In addition to the world jazz pianists, some of the prominent Croatian musicians, including Matija Dedić, with whom a brief interview was made, are also listed. Finally, the author of this work presents his own elaboration of a famous folk song from his native region "Vehni, vehni folica", in which he used some of the mentioned techniques.

Keywords: *jazz* pianists, playing techniques, analysis, Matija Dedić, song elaboration

1. UVOD

Klavir je sastavni dio *jazz*-kulture od samih njenih početaka, prisutan čas kao dio glazbenog kolektiva čas kao solistički instrument. Zbog raznolikih melodijskih, harmonijskih i ritamskih mogućnosti njegova uloga u *jazzu* je od velikog značaja. Biti *jazz*-pijanist, međutim, osim posjedovanja odlične tehnike i osjećaja za ritam, podrazumijeva i vladanje vještinom improvizacije, koja je u suštini jedna od glavnih karakteristika *jazz*-glazbe. Za razliku od klasično obrazovanog pijanista, koji izvodi glazbu koja je u potpunosti zapisana u partituri, *jazz*-pijanist, nerijetko bez pripreve, nudi vlastito viđenje neke teme, kojoj najčešće nije autor i koja obično pripada nekom drugom glazbenom području. I upravo taj kreativni aspekt u najvećoj mjeri određuje razliku između klasičnog i *jazz*-pijanizma. Kod takvog pristupa potrebno je ponajprije voditi računa o tehničkim mogućnostima pijanista. Svaki će od njih različito obraditi određenu temu, prilagoditi je svojoj tehnici, svojem viđenju glazbe odnosno stilu. Poput klasičnih, i *jazz*-pijanisti su kroz povijest razvijali razne stilove sviranja, prilagodivši ih svojem načinu poimanja glazbe. Iako su mnogi bili i klasično obrazovani, to nije bio kriterij koji bi im nužno osigurao i uspjeh na džezističkom podiju. Naime, prijelaz s klasične glazbe na *jazz* za pijanista može biti zahtjevan jer je potrebno vještine zasnovane na klasičnoj glazbi prilagoditi drugačijem glazbenom izričaju. Osim poznavanja same teorije *jazza*, neophodno je što više slušati razne izvođače te pomno analizirati njihove snimke. Prikupljanjem ideja koje se mogu čuti na snimkama velikih *jazz*-pijanista, lakše se dolazi do spoznaja primjenjivih na vlastito sviranje, nego samo učenjem na osnovu notnih zapisa.

Već duže vrijeme fasciniran *jazzom*, ovim radom želio sam pomnije istražiti svijet *jazz*-pijanizma, te kroz životopise velikih *jazz*-pijanista, analize njihovih djela i stilova, slušanjem izvedaba koje pripadaju različitim stilovima i pravcima, kao i kroz razgovor s Matijom Dedićem te vlastitim pokušajem *jazz*-obrade jednog međimurskog narodnog napjeva, dublje ući u taj svijet i približiti ga drugima.

2. KRATKA POVIJEST JAZZA

Jazz je glazbeni žanr koji je nastao na prijelazu iz 19. u 20. stoljeće i otada se stalno mijenjao i razvijao. Dugo se smatralo da je na pojavu *jazza* izravno utjecao *ragtime*¹, čiji su korijeni, prema Leonardu Featheru, ritam zapadne Afrike, harmonijska struktura europske klasične glazbe, melodijske i harmonijske kvalitete američke narodne glazbe 19. stoljeća, vjerska glazba, radne pjesme te glazba minstrelnih predstava². Osoba koju se smatra najzaslužnijom za uspjeh i razvoj *ragtimea* je Scott Joplin (1868. – 1917.), tzv. „kralj *ragtimea*“, pijanist i kompozitor koji je tu glazbu najprije svirao u javnim kućama. Njegova skladba *Maple Leaf Rag* jedna je od najpoznatijih iz tog razdoblja. Joplin je također napisao i dvije opere: *A Guest of Honor* i *Treemonisha*.

Jazz je nastao kao plod okruženja u kojem su živjeli američki crnci, uvelike odijeljeni od bjelačkog stanovništva. Njime su oni željeli ponajprije stvoriti vlastiti kulturno-društveni krug. Kako je s vremenom rasna segregacija sve više popuštala, *jazzom* su se počeli baviti svi koji su za to imali mogućnosti i predispozicije, neovisno o boji kože.

Kolijevkom *jazza* smatra se New Orleans, grad smješten na ušću rijeke Mississippi. Zbog povoljnog geografskog položaja New Orleans je bio jedna od najvećih luka toga vremena. Početkom 20. stoljeća ondje su živjeli ljudi raznih rasa i nacionalnosti: Francuzi, Španjolci, Englezi, Talijani, Afrikanci itd. Samim time, on je bio čvorište raznolikih glazbenih tradicija koje su utjecale na razvoj *jazza*. Godine 1897. u New Orleansu je izgrađena posebna četvrt, Storyville, u kojoj je bila dozvoljena prostitucija. Kako raskalašenost nerijetko prati i glazba, tako je i *jazz* našao svoje mjesto uz porok te su *jazzisti* baš ondje nalazili stalan posao. No kada je SAD ušao 1917. godine u Prvi svjetski rat, Storyville je zatvoren, a brojni glazbenici, ostavši bez posla, uputili su se na sjever, u Chicago. Bitan datum za razvoj *jazza* jest 26. veljače 1917. godine, kada su u njujorškoj izdavačkoj kući RCA Victor petorica bijelih glazbenika iz New Orleansa, udruživši se pod imenom Original Dixieland Jass Band snimili na gramofonsku ploču dvije skladbe: *Liberty Stable Blues* i *Dixieland Jass Band One-Step*. Ploča je doživjela veliki uspjeh te su mnogi Amerikanci po prvi puta čuli *jazz*. To je bila ujedno i prva gramofonska

¹ Glazbeni stil čija je glavna karakteristika bila sinkopirani ritam.

² (*Minstrel shows*), kazališne predstave koje su predstavljale oblik popularne zabave u SAD-u u 19. i početkom 20. stoljeća, a čiji su protagonisti, kao putujući glazbenici, lica obojenog u crno, ismijavali ples i pjesmu tadašnjih robova.

ploča s *jazz* glazbom. Zahvaljujući tome, broj *jazz* glazbenika počeo se naglo povećavati. Glazbenici su u Chicagu nalazili posao bez problema, i to s odličnom zaradom, kao npr. Louis Armstrong, koji je *jazz* ubrzo uzdigao na viši stupanj umjetničke kvalitete. Nakon čikaškog razdoblja, koje je trajalo do kraja 1920-ih godina, središte *jazza* seli u „grad koji nikad ne spava“ – New York. *Jazzu* je popularnost stalno rasla, a time i potražnja za *jazz*-glazbenicima. Otvarani su klubovi i lokali u kojima se svirao i slušao *jazz*, naročito u Harlemu. Tada počinje i razdoblje novog stila – *swinga*, koje traje sve do sredine 40-ih godina. *Swing* je zahtijevao veći izvođački sastav – *big band*, tj. sastav od deset ili više svirača koji su bili podijeljeni u tri sekcije: saksofonsku, sekciju limenih puhača (trube i tromboni, eng. *brass*) te ritam-sekciju. Namijenjena širokoj publici, ta je glazba svojim prodornim i blistavim zvukom ispunjavala velike plesne dvorane. Veliku ulogu su u tome imali i aranžeri, čija je glazbena naobrazba također morala biti na visokom nivou. Solističke improvizacije bile su i dalje prisutne, ali u manjoj mjeri u odnosu na ranije stilove. U *swingu* se, naime, ansambl pretežito oslanja na napisanu partituru. Najpoznatiji predstavnici toga razdoblja bili su Duke Ellington, Fletcher Henderson, Count Basie, Glenn Miller i Benny Goodman, čiji su orkestri 30-ih i 40-ih godina uživali veliku popularnost.

Sredinom 40-ih godina prošlog stoljeća dolazi do velike promjene u *jazzu* koja je podijelila i publiku i kritičare. Javlja se, naime, novi stil, *bebop*, kojeg karakteriziraju složene harmonije, brz tempo, zamršene melodije te općenito veća kreativna sloboda nego u *swingu*. Međutim, šira publika nije uživala toliko u *bebopu* kao u *swingu* pa se, kao odgovor na *bebop*, pojavio novi pravac pod imenom *cool jazz*, koji je bio znatno manje agresivan. Sredinom 50-ih godina nastaje podvrsta bebopa – *hard bop*, koja sadrži elemente *bluesa* i *gospela*. U to se vrijeme javlja i nova vrsta popularne glazbe – *rock 'n' roll* koji je, kako piše Miro Križić, „gotovo ‘ubila’ svoga tvorca“³, misleći pritom na *jazz*. U drugoj polovici 50-ih godina opet nastaje jedan novi glazbeni pravac, *third stream*, koji je u suštini kombinirao elemente klasične glazbe i *jazza*. Usporedno se javljaju i težnje za potpunim oslobađanjem od glazbenih oblika, strukturiranih harmonijskih progresija, melodija i ritmova. Taj, do tada najavangardniji, stil nazvan je *free jazzom*, a karakterizirali su ga često agresivni i krajnje disonantni zvučni sklopovi. U to vrijeme razvio se i stil pod nazivom *modal jazz*, u kojem se improvizacija nije temeljila na akordskim progresijama, već na određenom modusu, odnosno ljestvici, što je

³ Križić 2001: 18

glazbenicima također dozvoljavalo veću slobodu, budući da osnova više nije bila glazbena vertikala već horizontala.

Kroz 60-e godine prošlog stoljeća njegovali su se pretežito slobodniji stilovi poput *free jazz* i *modal jazz*. Značajan stil čiji je razvoj počeo tih godina, a vrhunac doživio u 70-ima, bio je *jazz fusion*. To je bio pravac koji je spajao elementa *jazza* s drugim glazbenim stilovima poput *rocka*, *popa*, *funka*, *hip-hopa*, elektronske glazbe i sl. Kao sinonim za *jazz fusion* često se koristio naziv *jazz-rock*. Glavna promjena, odnosno karakteristika tog stila bila je uporaba instrumenata poput električne gitare i električnog klavira, što je *jazzu* dalo novi prizvuk. *Jazz fusion* bila je pretežito instrumentalna glazba, oblikovana u kompleksnijim mjerama i ritmičkim strukturama te s mnogo improvizacije. Krajem 70-ih javio se *smooth jazz*, koji je bio popularan kroz 1980-e, a nastao je pod utjecajem *jazz fusiona* i *popa*. Improvizacija je u ovom stilu bila u drugom planu, što tradicionalnim *jazz*-glazbenicima često nije bilo po volji.

Od 80-ih godina nadalje nastajale su razne mješavine svih spomenutih, a i nekih drugih stilova, u kojima se akustički zvuk kombinirao s elektroničkim. Stilovi poput *acid jazz*, *nu jazz*, *jazz rapa*, *dark jazz* samo su neki od njih, nastali u posljednjih 40-ak godina.

„S obzirom na svoje podrijetlo (oko 1890. g.), *jazz* ostaje tvorevina ‘crne’ Amerike, no danas se sluša i priznaje kao umjetnička tvorevina ili oblik svjetskog značaja. Mislim da će ga buduće generacije okarakterizirati kao autentičnu ‘klasičnu’ glazbu XX. stoljeća.“⁴

⁴ Križić 2001: 19

3. HARMONIJSKI JEZIK I KLAVIRSKI SLOG

3.1 Intervali i akordi

Harmonija, melodija i ritam, uz improvizaciju, temeljne su značajke koje definiraju svaku *jazz*-kompoziciju, a sam temelj harmonije i melodije su intervali i akordi.

Interval je razmak između dva tona. Razlikujemo melodijske od harmonijskih intervala. Melodijski interval nastaje kada se dva tona izvode jedan za drugim, tj. odvojeno, dok harmonijski interval podrazumijeva istodobno zvučanje dvaju tonova.

Intervale možemo podijeliti po veličini, vrsti, i suzvučju. Veličinu intervala određuje razmak između tonova (pr. 3.1.1).

Pr. 3.1.1

The image displays musical notation for intervals on a treble clef staff. The intervals are shown as pairs of notes with their names and abbreviations written below them:

- mala sekunda (m2)
- velika sekunda (v2)
- mala terca (m3)
- velika terca (v3)
- čista kvarta (č4)
- povećana kvarta (pov4)
- smanjena kvinta (sm5)
- čista kvinta (č5)
- mala seksta (m6)
- velika seksta (v6)
- mala septima (m7)
- velika septima (v7)
- čista oktava (č8)

U primjeru su prikazani intervali do oktave. Postoje još, a u *jazzu* se često upotrebljavaju, i intervali preko oktave, koji mogu biti alterirani, tj. povećani ili smanjeni:

- Nona (9, oktava + sekunda)
- Decima (10, oktava + terca)
- Undecima (11, oktava + kvarta)
- Duodecima (12, oktava + kvinta)
- Tercdecima (13, oktava + seksta)
- Kvartdecima (14, oktava + septima)
- Kvintdecima (15, oktava + oktava)

Prema vrsti, intervali se dijele na čiste, velike, male, povećane i smanjene (pr. 3.1.2):

Pr. 3.1.2

| | | | | |
|----------------|----------------|------------|------------|-------------|
| Čisti (č) | Prima (1) | Kvarta (4) | Kvinta (5) | Oktava (8) |
| Veliki (v) | Sekunda (2) | Terca (3) | Seksta (6) | Septima (7) |
| Mali (m) | Sekunda (2) | Terca (3) | Seksta (6) | Septima (7) |
| Povećani (pov) | Svi osim prime | | | |
| Smanjeni (s) | Svi osim prime | | | |

Prema suzvučju, intervale dijelimo na konsonantne i disonantne. To su u današnjoj glazbi relativni pojmovi no prema pravilima klasične harmonije konsonantnima se smatraju prima, kvinta, oktava, velika i mala terca, velika i mala seksta te u pojedinim slučajevima i kvarta, dok se svi ostali smatraju disonantnim intervalima.

Jedna od vještina kojom *jazz*-pijanist mora vladati je obrtanje intervala. Obrat intervala je postupak prebacivanja donjeg tona intervala za oktavu gore ili gornjeg tona za oktavu dolje. Pri tome dolazi do sljedećih transformacija: čisti intervali ostaju čisti, veliki postaju malima, mali postaju velikima, povećani intervali postaju smanjenima, a smanjeni postaju povećanima.

Glede akorada, u *jazzu* se rijetko koriste čisti trozvuci. Uglavnom nailazimo na četverozvuke, peterozvuke itd. Prema definiciji, akord je istodobno zvučanje triju ili više tonova koji pritom ostavljaju dojam suzvučnosti.

Osnovni akordi u džezističkim harmonijama proizašli su iz durske ljestvice. U primjeru (3.1.3) prikazana je C-dur ljestvica i tzv. *modusi* koji se mogu s njom dovesti u korelaciju. Svaki modus počinje na drugom tonu ljestvice. Njihovi nazivi potječu iz grčkog jezika, i to redom: jonski, dorski, frigijski, lidijski, miksolidijski, eolski i lokrijski.

Pr. 3.1.3

Seven musical staves, each showing a different mode of the C major scale. The modes are labeled as follows:

- C-dur; jonski
- dorski
- frigijski
- lidijski
- miksolidijski
- a-mol; eolski
- lokrijski

Iz tih su modusa proizašli osnovni četverozvuci, tj. septakordi, koji čine okosnicu džeziističke harmonije.

Septakord, prema toj shemi, nastaje izvođenjem svakog drugog tona modusa. U jonskom modusu, odnosno C-dur ljestvici, zaokružena je svaka druga nota te one zajedno tvore septakord. Zaokruženi tonovi su temeljni ton, terca, kvinta i septima (pr. 3.1.4).

Pr. 3.1.4

A musical staff showing the C major scale. The 7th degree (B) is circled. Above the final measure, the chord symbol C^{Δ} is written.

Tako izgrađen četverozvuk naziva se velikim durskim septakordom te ga možemo zapisati pomoću harmonijskih simbola na više načina: C^{Δ} , C_{maj7} ili $CM7$.

Potom slijede modusi. Prvi je od njih dorski modus, u ovom slučaju na tonu D, ali to može biti bilo koji drugi ton, ovisno o ljestvici iz koje se modus izvodi. Zaokruženi tonovi su, kao i prije, temeljni ton, terca, kvinta i septima koji tvore mali molski septakord. On se može zapisati kao D-7, Dmin7 ili Dm7 (pr. 3.1.5).

Pr. 3.1.5



Sljedeća dva modusa su frigijski i lidijski, koji daju septakorde koje smo već spomenuli. Iz frigijskog modusa je, naime, izlučen mali molski septakord, a iz lidijskog veliki dorski septakord. Nakon njih slijedi miksolidijski modus koji je ovdje izgrađen na tonu G. Zaokruženi tonovi ponovno su temeljni ton, terca, kvinta i septima te tvore akord koji se naziva dominantni septakord. Zapisujemo ga kao G7 (pr. 3.1.6).

Pr. 3.1.6



Navedena tri septakorda najčešće se javljaju u progresiji II – V – I, o čemu će kasnije biti riječi.

Eolski modus, na tonu A, također daje mali molski septakord kao i dorski i frigijski.

U lokrijskom modusu, ovdje na tonu H, zaokruženi su temeljni ton, terca, kvinta (ovaj put smanjena) i septima, tvoreći akord koji se naziva malim smanjenim septakordom. Možemo ga zapisati kao H^{ø7}, Hm^{7b5} odnosno Hm⁷⁻⁵ (pr. 3.1.7).

Pr. 3.1.7



Osim navedenih septakorada, u *jazzu* se još koriste i veliki molski, povećani i smanjeni septakord, koje možemo naći u harmonijskoj i melodijskoj mol ljestvici.

S obzirom na način praktične izvedbe takvih harmonijskih sklopova, često u *jazzu* susrećemo tzv. blokovske akorde (*block chords*). Oni se oblikuju u tijesnom slogu (*close position*), ispod melodijske linije, dosljedno prateći njezin ritam. Varijanta blokovskih akorada koja sadrži i melodiju udvojenju oktavu niže, u lijevoj ruci, naziva se „*Shearing's voicing*“ po *jazz*-pijanistu George Shearingu (pr. 3.1.8).

Pr. 3.1.8

J. Crane, A. Jacobs, J. Brewster: *If I Give My Heart To You*
(u obradi Georgea Shearinga)

Shearing's voicing:
u desnoj ruci *block*-akordi (tijesni slog - *close position voicing*),
u lijevoj melodija udvojena oktavu niže

The musical score for 'If I Give My Heart To You' illustrates Shearing's voicing. The right hand plays block chords in close position, and the left hand plays a melody an octave lower. The chords are labeled as follows: A-7/E, A-7/C, G7#5/H, G7#5, A-7/E, G#9/F, A-7/G, A-7/E, E-7/D, A-7/C.

Često se drugi ton odozgo u desnoj ruci premješta oktavu niže u lijevu ("*drop 2 voicing*"), kao u primjeru 3.1.9.

Pr. 3.1.9

B. Beiderbecke: *In A Mist*
(u obradi Mary Lou Williams)

The musical score for 'In A Mist' illustrates drop 2 voicing. The right hand plays block chords with the second tone moved down an octave to the left hand. The chords are labeled as follows: F#4/C, D-7/A, F6, D-7/A, F6, D-7, F6, D-7. A box highlights the first chord with the text: "karakteristični predudar daje akordu naglasak i boju". A note below says: "block-akordi u kojima je drugi ton odozgo premješten oktavu niže, u lijevu ruku (*drop 2 voicing*)".

U *jazzu* se uvelike koriste i peterozvuci, šesterozvuci i sedmero-*zvuci* odnosno nonakordi (9), undecimakordi (11) i tercedimakordi (13) koji nastaju dodavanjem jedne, dvije ili tri terce na septimu septakorda. Svaki od tih dodanih tonova može biti alteriran, tj. snižen ili povišen. Dakle, primjerice, simbol C⁷⁺⁹ ili C^{7#9} označava da je riječ o dominantnom septakordu na tonu

C s povišenom nonom, a simbol G^{7b13} ili G^{7-13} označava dominantni septakord na tonu G sa sniženom terdecimom (sekstom preko oktave). U kasnijoj povijesti *jazza* susrećemo i uporabu polikorda, tj. vertikalnih sklopova sastavljenih najčešće od trozvuka koji izvorno pripadaju različitim, nerijetko vrlo udaljenim tonalitetima (pr. 3.1.13).

U *jazzu* su česti i tzv. "sus" akordi (eng. *suspended* – zadržan), u kojima se umjesto terce javlja sekunda ili, češće, kvarta kao neriješena zaostajalica ili *appoggiatura*. Prema tome, imamo dvije varijante koje se zapisuju kao sus^2 i sus^4 , npr. G^{7sus4} (pr. 3.1.10).

Pr. 3.1.10



Za razliku od tercnog, tonski slog se u *jazzu* može graditi i na kvartnom principu (pr. 3.1.11).

Pr. 3.1.11



U skladbi Billyja Taylora *Cool And Caressing* zapažamo u prvom taktu niz peteroglasnih akorada, u paralelnom pomaku, građenih od čistih kvarti. Pored toga, svaki od glasova izvodi jedan pentatonski niz (pr. 3.1.12).

Pr. 3.1.12

Billy Taylor: *Cool And Caressing*

peteroglasna kvartna harmonija

L. H.

(ges)

G_b^A C_b^9 B_b^9 $G13b5b9$ $C7\#9$ $F13b5b9$

Uporabu kvarte kao melodijskog odeblljanja možemo vidjeti i u skladbi Billa Evansa *Time Remembered*, u kojoj, u prvom i trećem taktu, melodiji (desna ruka) dodaje donju čistu kvartu (pr. 3.1.13).

Pr. 3.1.13

Bill Evans: *Time Remembered*

model sekvence (dvtakt)

melodija odeblljana donjom kvartom

akordičko kretanje u velikim triolama

nona dodana kao sekunda

G_b^A $G_b^6/9$ C^A

$G_b \rightarrow C$ kromatska kvintna srodnost

polikord $F\#$ C^A

C^A izostavljen temeljni ton

$D\#11$ $A^6/C\#$ H^9 B_b^A kromatsko klizanje naniže

septima u basu

undecima dodana kao sekunda

zvuči kao polikord
D-
Eb⁶

kromatska terčna srodnost

C-11

U ovom primjeru također nailazimo na uporabu polikorda u drugoj polovici drugog takta, u kojem Evans desnom rukom svira sekstakord a1-cis1-fis2, a lijevom veliki durski sekundakord bez sekste h-c-e-(g), dakle istodobno dva akorda čiji su temeljni tonovi udaljeni za tritonus, tj. izvorno pripadaju dvama različitim tonalitetima.

3.2 Ritam

Uz harmoniju, ritam je jednako važan element u *jazzu*. Gotovo specifičan za *jazz* je sinkopirani ritam. U primjeru 3.2.1 vidimo kako Mary Lou Williams premješta naglaske s teškog dijela dobe na laki, stvarajući dojam da svaki sljedeći akord kasni za prethodnim (eng. *playing behind the beat*).

Pr. 3.2.1

J. R. Alden, R. B. Egan, A. Lorenzo, R. A. Whiting: *Sleepy Time Gal*
(u obradi Mary Lou Williams)

Bb⁵

Ab⁵ Ab⁷ G⁷ G[#] F⁶

sinkopirani akordi

Osim sinkopiranog ritma česta je uporaba polimetrije i poliritmije. U skladbi Davea Brubecka *It's A Raggy Walz*, koja je zapisana u tročetvrtinskoj mjeri, metrički akcenti lijeve i desne ruke se ne podudaraju, stvarajući dojam da su prva dva takta zapisana u dvočetvrtinskoj mjeri, kao što se može vidjeti u alternativnom zapisu (pr. 3.2.2).

Pr. 3.2.2

Dave Brubeck: *It's A Raggy Waltz*

poliritmija s polimetrijom:
metrički akcenti gornje i donje linije
u prva se dva takta ne podudaraju

ALTERNATIVNI ZAPIS:

umjetni metrički akcent

U primjeru 3.2.3 donosimo ulomak iz skladbe *Waltz for Debby* Billa Evansa u kojem, uvođenjem kvartola u trećem taktu, dolazi do metričke transformacije, tj. četiri četvrtinke, odnosno cijela nota, ukupno traju jednako dugo koliko i polovinka s točkom u prethodnom taktu. U četvrtom taktu lijeva ruka nastavlja svirati u ritmu kvartole, dok se desna vraća tročetvrtinskom puls u valcera (*jazz waltz*).

Pr. 3.2.3

Bill Evans: *Waltz for Debby*

metrička transformacija

← $\overset{\cdot}{\circ}$ = \circ →

poliritmija 3:4

H7^{b5} E-⁹ H^{Δ9} F7^{#5} (Eis) F#

U skladbi *Blue Rondo A La Turk* Brubeck izlaže temu sastavljenu od dva kontrastna dvotakta. U prvom se osjeća osminski pokret s podjelom 2+2+2+3, a u drugom slobodnije i mirnije tretirana melodija u četveročetvrtinskoj mjeri (pr. 3.2.4).

Pr. 3.2.4

Dave Brubeck: *Blue Rondo A La Turk*

Prestissimo

tema (sastoji se od dva kontrastna dvotakta A i B) → ← . = ♩ →

A
kromatska linija u srednjem glasu

pedalni ton

B
B \flat A $^{\circ}$ G-7

promjena mjere i ugođaja

4 3 3

A

ponavljanje

I u sljedećem primjeru, također u deveteroosminskoj mjeri, koju je po svojoj prilici preuzeo iz makedonske ili bugarske tradicijske glazbe, vidimo kako Brubeck korištenjem duole u trećem taktu, stvara dojam usporenja osminskog pulsa iz prethodna dva takta (pr. 3.2.5).

Pr. 3.2.5

Dave Brubeck: *Blue Rondo A La Turk*

mjera preuzeta iz tradicijske glazbe
(Makedonija, Bugarska)

melodija odebljana
paralelnim harmonijama,
pretežito sekstakordima

ritamska varijacija
pomoću duola

sukcesivne paralelne kvinte
i oktave u protupomaku

Znatno češće od kvartola i duola u *jazz*-pijanizmu nailazimo na triolski puls. Tipičan je za razdoblje *swinga*, a ponekad se zapisuje punktiranim ritmom, premda se od njega bitno razlikuje (pr. 3.2.6).

Pr. 3.2.6

B. Carleton: *Ja-da*
(u obradi Arta Tatuma)

melodija stalno u triolskom pulsu
tipičnom za *swing*

model sekvence

transpozicija za
veliku sekundu naniže

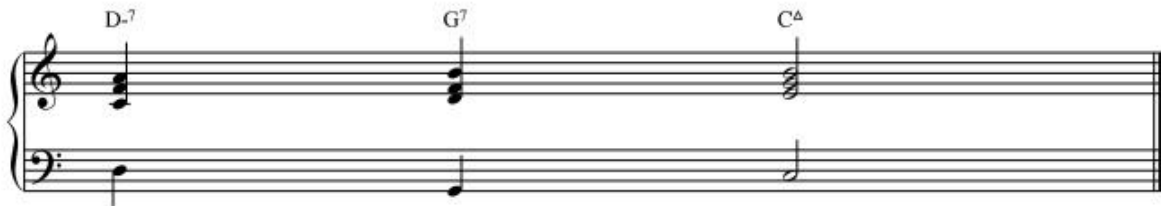
$A\flat^9$ $A\flat^7\flat^9$ $B\flat-7/F$ A^9/E $E\flat-7$ $A\flat^{13}$

stride

3.3 Progresija II – V – I

Kao što je u prijašnjem poglavlju bilo spomenuto, II – V – I najčešća je harmonijska progresija u *jazzu*. Pod njom podrazumijevamo izmjene akorada drugog, petog i prvog stupnja. Npr. u C-dur ljestvici to su $D^{-7} - G^7 - C^{\Delta}$ (pr. 3.3.1).

Pr. 3.3.1



Pogledamo li zapis sekvence u C-duru, u kojoj su temeljni tonovi akorada udaljeni za kvartu odnosno kvintu, vidimo da ona baš završava tom progresijom pa je stoga možemo shvatiti nekom vrstom kadence. Tim više što prvom akordu pripada subdominantna, drugom dominantna, a trećem tonička funkcija (pr. 3.3.2).

Pr. 3.3.2



U poglavlju o akordima spomenuto je kako se u *jazzu* rijetko koriste obični kvintakordi pa je tako i u ovoj progresiji riječ o septakordima: septakord drugog stupnja, septakord petog stupnja odnosno dominantni septakord i septakord prvog stupnja. Dakako, progresija II – V – I može se primijeniti i u molu, samo će tada septakordi biti izgrađeni od tonova harmonijskog mola (pr. 3.3.3).

Pr. 3.3.3



Dakle, progresija u molu daje nam mali smanjeni septakord, dominantni septakord i veliki molni septakord (pr. 3.3.4).

Pr. 3.3.4

Musical notation for Pr. 3.3.4. The key signature is one flat (B-flat). The progression consists of three chords: D^m7, G⁷, and C^Δ. The bass line consists of a descending eighth-note scale: D4, C4, B3, A3, G3, F3, E3, D3.

3.4 Sviranje u troglasju

Sviranje u troglasju dobar je način da se savladaju temelji *jazz*-pijanizma. To, međutim, znači da jedan ton septakorda treba izostaviti. Najčešće će to biti kvinta jer ona najmanje utječe na boju akorda. Tako će se lijevom rukom svirati basov ton, a desnom terca i septima (pr. 3.4.1).

Pr. 3.4.1

Musical notation for Pr. 3.4.1. The key signature is one flat (B-flat). The progression consists of three chords: D⁻⁷, G⁷, and C^Δ. The bass line consists of a descending eighth-note scale: D4, C4, B3, A3, G3, F3, E3, D3.

Primjećujemo ovdje jednu pravilnost koja bi bila očitija da je sekvenca dulja, a to je da se septima spušta za sekundu dok terca leži da bi u sljedećem akordu postala septimom.

Druga varijanta progresije II – V – I u troglasju je da se preokrenu glasovi u desnoj ruci (pr. 3.4.2).

Pr. 3.4.2

Musical notation for Pr. 3.4.2. The key signature is one flat (B-flat). The progression consists of three chords: D⁻⁷, G⁷, and C^Δ. The bass line consists of a descending eighth-note scale: D4, C4, B3, A3, G3, F3, E3, D3.

Primijenimo sada ovu tehniku u obradi pjesme *Just Friends*, Johna Klennera i Sama M. Lewisa iz 1931. godine⁵. Na raspolaganju nam je zapis melodije s harmonijskim simbolima naznačenim iznad taktova (pr. 3.4.3).

Pr. 3.4.3

Zanemarujući isprva melodiju, oblikujemo troglasni tonski slog kao u pr. 3.4.4

Pr. 3.4.4

⁵ Levine 1989: 19

2. D⁷ F^{#7} H⁷ E⁻⁷ A⁷ A⁻⁷ D⁷ G⁶

Potom u diskantu dodajemo melodiju, čiji će se tonovi mjestimice poistovjetiti s tonovima troglasnih akorada, a ponegdje tvoriti i četveroglasje (pr. 3.4.5).

Pr. 3.4.5

G⁷ C⁶ C⁻⁷ F⁷ G⁶ B^{b-7} E^{b7}

A⁻⁷ 1. D⁷ H⁻⁷ E⁻⁷ A⁷ A⁻⁷ D⁷

D⁻⁷ G⁷ 2. D⁷ F^{#7} H⁷ E⁻⁷ A⁷ A⁻⁷ D⁷ G⁶

Ponekad se melodija, da bismo ju bolje istaknuli, može svirati i u oktavama (pr. 3.4.6).

Pr. 3.4.6

G. Khan, M. Malneck, F. Signorelli: *I'll Never Be The Same*
(u obradi Earla Hinesa)

melodija udvostručena u oktavi

kromatsko klizanje naniže

U ulomku iz skladbe *Ask Me Now* Theloniousa Monka možemo vidjeti kako je on svirao u troglasju. Riječ je o sekvenci transponiranoj za veliku sekundu niže. Monk u lijevoj ruci na teškim dobama svira *appoggiature* koje zatim rješava na lakima (pr 3.4.7).

Pr. 3.4.7

Thelonious Monk: *Ask Me Now*

model sekvence

transpozicija za veliku sekundu niže

3.5 Proširivanje na četveroglasje i peteroglasje

Kada bismo dodali četvrti glas svakom od akorada u progresiji II – V – I, to bi, u tri varijante, izgledalo ovako (pr. 3.5.1):

Pr. 3.5.1



Dakle, prvom akordu dodali smo kvintu, drugom, koji je dominantni septakord, nonu, čime je on postao dominantnim nonakordom (G^9), a trećem akordu u progresiji, uz kvintu, dodali smo također nonu, čime je i on postao nonakordom, ali s velikom septimom ($C^{\Delta 9}$).

Pogledajmo sada kako bi izgledao zapis pjesme *Just Friends* harmonijski obogaćen dodavanjem još jednog ili dva glasa (pr. 3.5.2).

Pr. 3.5.2

Prvom akordu (predtakt) dodali smo kvintu i malu nonu, što mu daje neku mračnu napetost. Sljedećim trima akordima dodali smo kvintu. U četvrtom taktu umjesto terce, koja se

pojavljuje u melodiji, dodana je nona i undecima u maloj oktavi. Akordu G^{Δ} u petom taktu dodana je kvinta (nona je u melodiji), a to je učinjeno i u sljedećem akordu. U osmom taktu dodana je nona (Eb^9), u devetom kvinta, a u desetom opet nona (D^9). Akord E^{-7} u dvanaestom taktu upotpunjen je kvintom, a u sljedećem taktu na prve dvije dobe dodana je nona dok je na drugom dijelu takta povišena kvinta. Ta povišena kvinta (zapravo snižena seksta) rješava se kretanjem same melodije u sljedećem taktu (ton e^1). Akordu A^{-7} u petnaestom taktu dodana je kvinta, a sljedećem akordu mala nona (D^{7b9}). Akordu na trećoj dobi šesnaestog takta, koji je prije bio samo dominantni septakord G^7 , povišena je kvinta, a snižena nona, koja će se potom riješiti u tercu i kvintu akorda C^{Δ} . Nadalje, akord D^7 pretvoren je u D^9 dodavanjem none, dok je sljedeći akord mali smanjeni septakord. Akordu H^7 u osamnaestom taktu dodana je mala nona. U devetnaestom taktu nema promjene, no u dvadesetom taktu, slično kao i u trinaestom, dodana je nona. U predzadnjem taktu, prvi je akord prenesen bez promjene, dok je drugome dodana mala nona, koja se rješava u kvintu zadnjeg akorda.

To je, dakako, tek jedna od brojnih mogućnosti, jer ne postoje stroga pravila o tome koji će se tonovi dodati akordima u svrhu njihova obogaćivanja, kao ni o tome kako postići gust i zbijen ili pak širok i prozračan zvuk.

U primjerima 3.5.3 i 3.5.4 prikazani su tabelarno i notnim zapisom najčešće dodavani intervali trima karakterističnim akordima iz džezističke prakse⁶.

Pr. 3.5.3

| Mali molški septakord | Dominantni septakord | Veliki durški septakord |
|--|--|--------------------------------|
| Kvinta (5) | Kvinta (5) | Povišena kvarta (+4) |
| Snižena kvinta (-5) (na mali smanjeni septakord) | Nona (9) | Kvinta (5) |
| Nona (9) | Snižena nona (-9) | Povišena kvinta (+5) |
| Undecima (11) | Povišena nona (+9) | Seksta (6) |
| Seksta (6) | Povišena undecima (+11) | Nona (9) |
| Snižena seksta (-6) (rijetko) | Tercdecima (13) | |
| | Snižena tercdecima (-13) odnosno povišena kvinta (+5) | |

⁶ Levine 1989: 33

Pr. 3.5.4

The image displays three systems of piano chord diagrams for the left hand, each system containing six chords. The first system shows D-7, D⁸, D-⁹, D-¹¹, D-⁶, and D-^{b6}. The second system shows G⁷, G⁹, G^{7b9}, G^{7#9}, G^{7#11}, G¹³, and G^{7#5}. The third system shows C^{#4}, C^A, C^{#5}, C^{#13}, and C^{#9}. Each diagram shows the bass clef with notes on the strings and the chord symbol above.

3.6 Lijeva ruka

Da bi desna ruka mogla svirati melodiju ili improvizirati, lijeva preuzima brigu oko akorada odnosno harmonije. Postoje razne tehnike sviranja lijevom rukom, od *stridea*, koji se razvio oko 1920-ih, preko *walking bass line*, koji zapravo lijevu ruku pijanista „pretvara“ u basista odnosno kontrabasista, do sviranja samo kvinte, oktave ili pak cijelog akorda koji se traži u harmoniji. No u ovom poglavlju opisat ćemo sviranje akorada bez temeljnog tona. Takvim se postupkom, naime, dobivaju zanimljive boje, jer umjesto temeljnog tona u basovoj se dionici može naći seksta ili čak nona.

U primjeru. 3.6.1 u prvom akordu u lijevoj ruci nema tona *d* kao temeljnog, kao ni tona *g* u drugom ili tona *c* u trećem akordu. No funkcija svakog od tih akorada nije narušena.

Pr. 3.6.1



Iako akord D^{-7} nema svoj temeljni ton, terca, kvinta, septima i nona su prisutni. Akord G^7 također nema svoj temeljni ton već su prisutni samo terca, septima, nona i terdecima. Isto tako, posljednji akord u progresiji, C^Δ , nema temeljni ton, pa čak niti septimu, ali ima tercu, kvintu, sekstu i nonu pa kao takav ispunjava svoju toničku funkciju.

Ako pogledamo samo lijevu ruku, primjećujemo istu pravilnost kao kod vođenja dionica u troglasju, a to je da se na prelasku s akorda D^{-7} na G^7 dogodio samo pomak c^1 na h , odnosno septime prvog akorda na tercu drugog, dok ostali glasovi leže.

Pr. 3.6.2 prikazuje slučaj kada su tonovi u prvom i drugom akordu isti kao u prvoj varijanti, ali su drugačije raspoređeni. Akord C^Δ sada sadrži ton c , koji je temeljni ton akorda, smo što nije u najdubljem glasu već je ondje ton H , tj. septima akorda.

Pr. 3.6.2



Primjer korištenja ove tehnike možemo vidjeti kod Chicka Coree, tj. u njegovoj obradi skladbe *So In Love* Colea Portera. Corea sviranje temeljnog tona prepušta kontrabasu, što mu daje više mogućnosti u oblikovanju akorada koje će svirati lijevom rukom. U prvom taktu u bas stavlja septimu, dodajući kvartu (es^1) temeljnom tonu (b), dok u trećem taktu svira veliki durski septakord na tonu fes , što je zapravo nonakord kada mu se doda temeljni ton des . (pr. 3.6.3).

Pr. 3.6.3

Cole Porter: *So In Love*
(obrađa Chicka Coree)

The image shows a piano accompaniment for the song "So In Love" by Cole Porter, arranged by Chick Corea. The score is in 4/4 time and features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The bass line is annotated with several chords: Bb-9, Bb-7add4, Eb7sus4, and Db-9. Arrows point from these chords to specific notes in the bass line, with labels: "septima u basu" (seventh in bass) pointing to the Bb note in the first chord, "terca u basu" (third in bass) pointing to the Eb note in the second chord, and "temeljni, odnosno basov ton svira kontrabas" (fundamental, or bass note played by double bass) pointing to the Bb note in the first chord. The melodic line includes a quintuplet of eighth notes and a triplet of eighth notes.

Sličan postupak nalazimo i u primjeru Evansove skladbe *Waltz for Debby*. Evans ovdje također temeljni ton prepušta kontrabasu, no on sam ga u potpunosti izbjegava. U prvom taktu u bas stavlja septimu akorda dodajući mu nonu, tercu i sekstu. U drugom taktu Evans također u bas stavlja septimu dodajući mu tercu i povišenu kvintu, što tek s temeljnim tonom u kontrabasu i tonom c^2 u melodiji oblikuje potpuni akord ($A7^{\#5\#9}$). Isti se taj akord, transponiran za čistu kvartu naviše, pojavljuje i u trećem taktu (pr. 3.6.4).

Pr. 3.6.4

Bill Evans: *Waltz for Debby*

The image shows a piano accompaniment for the song "Waltz for Debby" by Bill Evans. The score is in 3/4 time and features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The bass line is annotated with chords: C9, A7#5 (Eis), and D7#9. Arrows point from these chords to specific notes in the bass line, with labels: "izvodi kontrabas" (double bass) pointing to the C note in the first chord, "kromatska terčna srodnost" (chromatic tritone relationship) pointing to the A note in the second chord, and "kromatska kvintna srodnost" (chromatic quint relationship) pointing to the D note in the third chord. A label "disalteracija - fis i f unutar istog akorda" (disalteration - F# and F within the same chord) points to the F# and F notes in the D7#9 chord. The melodic line is a simple eighth-note pattern.

Primijenimo sada ovu tehniku u obradi pjesme *Tune-Up*, poznatog trubača Milesa Davisa (pr. 3.6.5)⁷.

Pr. 3.6.5

Musical notation for Example 3.6.5, showing a melody in treble clef with various chords above it. The chords are: E-7, A7, D^A, D-7, G7, C^A, C-7, F7, B^bA, E^bA, 1. E-7, F7, B^bA, E^b7(#11), 2. E-7, A7, D^A.

Za početak zanemarimo melodiju, držeći se samo harmonijskih simbola. Odaberimo, recimo, prvu varijantu od dvije koje smo spomenuli, tj. onu s prevladavajućom tercom u basu, pa oblikujmo, primjerice, sljedeći niz akorada (pr. 3.6.6):

Pr. 3.6.6

Musical notation for Example 3.6.6, showing a bass line in bass clef with various chords above it. The chords are: E-7, A7, D^A, D-7, G7, C^A, C-7, F7, B^bA, E^bA, 1. E-7, F7, B^bA, E^b7(#11), 2. E-7, A7, D^A.

Dakle, idući od prvog do zadnjeg takta, imamo u basu: tercu, septimu, tercu, tercu, septimu, tercu – prvi red; tercu, septimu, tercu, tercu, tercu, tercu – drugi red; septimu, tercu, tercu, septimu, tercu – treći red.

⁷ Levine 1989: 44

Sada možemo dodati melodiju. Nju treba svirati oktavu više da se ne bi preklapala s akordima u lijevoj ruci, pa ćemo to tako i zapisati (pr. 3.6.7).

Pr. 3.6.7

The musical score consists of three systems of piano notation. The first system contains five measures with chords E-7, A7, DΔ, D-7, and G7. The second system contains six measures with chords CΔ, C-7, F7, BbΔ, EbΔ, and a first ending E-7. The third system contains six measures with chords F7, BbΔ, Eb7#11, a second ending E-7, A7, and DΔ.

Osim ovakvog načina sviranja lijevom rukom *jazz*-pijanisti su, pretežito u prvoj polovici 20. stoljeća, koristili tehniku zvanu *stride* (korak).

Stride se razvio iz *ragtimea*, ali i iz klasike, dajući melodiji uvjerljivu ritmičku i harmonijsku podlogu. Kao što se može vidjeti u primjeru 3.6.8, *stride* je tehnika sviranja u četverodbojnoj mjeri, u kojoj lijeva ruka na teškim taktovim dijelovima svira temeljne tonove ili terce, najčešće u dubokom položaju, a na lakim akorde u srednjem položaju.

Pr. 3.6.8

The musical score shows a single system of piano notation with five measures. The chords are C, Eb7, D7, and G7.

Fats Waller i Art Tatum najpoznatiji su predstavnici toga stila iz razdoblja 30-ih i 40-ih godina prošlog stoljeća. Zabilježeno je kako Art Tatum svira *stride* u pjesmi pod nazivom *Elegie* brzinom od preko 350 otkucaja u minuti, što je apsolutno nevjerovatno.

Stride nalazimo i u obradama Teddyja Wilsona i Mary Lou Williams (pr. 3.6.9 i 10).

Pr. 3.6.9

L. Hart, R. Rodgers: *Blue Moon*
(u obradi Teddyja Wilsona)

↑ paralelne decime kao nadopuna *strideu*
(*walking tenths*)

Pr. 3.6.10

J. R. Alden, R. B. Egan, A. Lorenzo, R. A. Whiting: *Sleepy Time Gal*
(u obradi Mary Lou Williams)

melodija u oktavama

block chords

stride

Wilson lijevom rukom povremeno svira i paralelne decime (*walking tenths*) što je bila česta nadopuna *strideu*, a Mary Lou Williams, svirajući lijevom rukom *stride*, desnom povremeno svira melodiju u oktavama te, u trećem taktu, koristi i *block*-akorde.

Skladbu *Cabin In The Sky* u obradi Earla Hinesa također obilježava uporaba *stridea*, no on, u svom stilu, paralelnim decimama dodaje srednji glas, većinom sekstu (pr. 3.6.11).

Pr. 3.6.11

J. Latouche, V. Duke: *Cabin In The Sky*
(u obradi Earla Hinesa)

The musical score for 'Cabin In The Sky' is presented in two systems. The first system shows a piano accompaniment in G major. The right hand features a melodic line with triplets and eighth notes. The left hand provides harmonic support with chords: E⁹, F^{#o}, F^{xo}, E⁵/G[#], E⁻⁷, A⁹, E⁻⁷/H, and A⁷. The technique 'walking tenths s nadodanom sekstom' is indicated for the first four measures, and 'stride' is indicated for the last four measures. The second system shows a variation of the melody from a previous measure, harmonized differently. The right hand has a tremolo effect. The left hand chords are D⁷/C, C⁵, E^{b7}, E⁷, A⁻⁷, D⁷add13, G⁵#11, and E⁹/G[#].

U drugom redu dvije slične melodije harmonizira na dva načina, koristeći na trećoj dobi prvog takta akord Eb7 kao *appoggiatura* na dominantu (E7) septakorda II. stupnja u G-duru (A⁻⁷), kojim započinje uobičajena progresija II⁷ – V⁷ – I.

Osim *stridea* spomenuta je i tehnika *walking bass*, koja simulira zvuk kontrabasa u bendu. Sam naziv *walking bass*, u prijevodu "šetajući bas" ilustrira lijevu ruku koja „šeće“ od tona do tona, oponašajući kontrabas. Pritom, gotovo redovito, na prvoj dobi izvodi temeljni ton, kao u primjeru 3.6.12.

Pr. 3.6.12

The musical score for 'Pr. 3.6.12' shows a walking bass line in 4/4 time. The right hand consists of block chords. The left hand plays a steady eighth-note bass line. The chords are: D⁻⁷, G⁷, C^Δ, F^Δ, H^Δ, E⁷, and A⁻⁷.

Jedna od zapaženijih tehnika u razvoju jazz-pijanizma bila je i „*The Bud Powell voicing*“, nazvana je po američkom jazz-pijanistu Budu Powellu. Kod nje se lijevom rukom osim temeljnog sviraju samo još jedan ili dva tona, uglavnom terca, seksta, septima ili decima. U primjeru 3.6.13 prikazane su tri varijante takvog načina sviranja lijevom rukom uz istu melodiju u desnoj⁸.

Pr. 3.6.13

The image displays three musical staves, each representing a different voicing for the left hand in jazz piano. Each staff consists of a treble clef with a melody and a bass clef with accompaniment. The first staff shows a triad in the left hand. The second staff shows a dyad. The third staff shows a dyad with a different voicing.

Ovakav način sviranja omogućava izvođaču da više pažnje posveti desnoj ruci koja se sada može spustiti i u niže položaje, budući da, primjerice, dva tona u lijevoj ruci, i kada se izvode u velikoj oktavi, ne ostavljaju takav dojam zasićenosti kao četverglasni akord.

Jedan od popularnih načina sviranja lijevom rukom je i *Boogie-woogie*⁹ pratnja, čija je glavna karakteristika punktirani *ostinato* ritam (pr. 3.6.14).

⁸ Levine 1989: 163

⁹ *Boogie-woogie* je glazbeni žanr zasnovan na *bluesu*, vrlo popularan u 30-im i 40-im godinama 20. stoljeća

Pr. 3.6.14



Kako bi nadomjestio gitaru, koja se često koristila u triju umjesto bubnjeva, pijanist Erroll Garner izumio je, naoko vrlo jednostavnu, tehniku sviranja akorada lijevom rukom, strogo u ritmu četvrtinki, pri čemu je svaki akord izvodio s malim *arpeggiom*.

Pr. 3.6.15



U sklopu razmatranja tehnika lijeve ruke spomenimo još i uporabu pedalnog tona koji često nastupa na nenaglašenom dijelu takta, dakle sinkopirano (pr. 3.6.16).

Pr. 3.6.16

E. Lindeman, C. Stutz: *Little Things Mean A Lot*
(u obradi Georgea Shearinga)

The image shows a musical score for piano accompaniment. It consists of two staves: a treble clef staff for the right hand and a bass clef staff for the left hand. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The right hand plays a melodic line with eighth and quarter notes. The left hand plays a bass line with quarter notes and rests. Chord symbols are written above the bass line: Ab^Δ, Db^Δ/Ab, G-7, F^ø7, E^ø7, and F7/Eb. A bracket under the bass line is labeled "pedalni ton, uvijek na laku dobu".

3.7 Ljestvice

Improvizacija je jedna od najvažnijih karakteristika *jazz*-glazbe, ali pritom se nameće pitanje: koje tonove svirati? Vratimo se stoga ljestvicama koje smo već naveli u poglavlju o akordima (pr. 3.7.1).

Pr. 3.7.1

The image shows five musical staves, each representing a different scale in C major. The scales are labeled as follows:

- C-dur; jonski: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5
- dorski: C4, B3, A4, G4, F4, E4, D4, C4
- frigijski: C4, Bb3, A4, G4, F4, E4, D4, C4
- lidijski: C4, D4, E4, F4, G4, A4, Bb4, C5
- miksolidijski: C4, D4, E4, F4, G4, Ab4, A4, C5



Vidimo da C-dur, odnosno jonski modus na tonu C, u sebi sadrži veliku tercu i veliku septimu, pa se njegovim tonovima može oslikati npr. harmonija C^Δ . Akord D^{-7} možemo u melodijskom smislu predstaviti tonovima dorskoga modusa na tonu D, a dominantni septakord G^7 tonovima miksolidijskog modusa na tonu G. Zaključak je, dakle, da se u slučaju progresije II – V – I u C-duru mogu upotrijebiti tonovi ta tri modusa. No postavlja se pitanje zašto uopće razmišljati o modusima kada sva ta tri modusa zapravo sadrže iste tonove kao i C-dur. Mark Levine daje odgovor na to pitanje uvodeći pojam „*avoid note*“, odnosno nota koje treba izbjegavati¹⁰. Ali pritom priznaje da to nije najprikladniji izraz jer se njime implicira da te tonove ne bi uopće trebalo svirati. Možda bi bolji naziv bio „*handle with care note*“, odnosno tonovi s kojima treba pažljivo postupati. Jednostavnosti radi, ovdje ćemo te tonove nazvati „izbjegnutim“ tonovima.

Dakle, „izbjegnuti“ ton u jonskom modusu, odnosno C-duru, pri improviziranju na temelju akorda C^Δ bio bi, zbog svoje disonantnosti prema ostalim tonovima, kvarta, tj. ton F. Dok u dorskom modusu na tonu D nema takvog tona, u miksolidijskom modusu na tonu G to je kvarta, odnosno ton C. To su, dakle, tonovi kojima ne bi trebalo davati odviše važnosti prilikom improvizacije na osnovu progresije II – V – I, osim ako nije riječ o brzim prohodnim ili izmjeničnim tonovima.

Zadržimo se nakratko na akordu C^Δ . Kao što smo spomenuli, ton F, odnosno kvarta, je ton na kojeg treba "pripaziti". No rani predstavnici *bebopa*, poput Theloniousa Monka, često bi tu kvartu povisili, što je, prema Levineu, bilo vrlo kontroverzno u ono vrijeme. Povisimo li, naime, tu kvartu dobit ćemo zapravo lidijски modus na tonu C (pr. 3.7.2).

Pr. 3.7.2



¹⁰ Levine 1989: 64

Tako dolazimo do zaključka da je i lidijski modus pogodan za melodijsko oslikavanje akorda C^Δ.

Osim durske ljestvice i njenih modusa u *jazzu* se koriste i sve tri varijante molske ljestvice, ponajviše melodijski mol. Također se koriste i neke posve neobične ljestvice. Jedna od njih je oktatomska ljestvica. Ona je posebno zanimljiva jer je građena od uzastopnih velikih i malih sekundā. Prikazana je u primjeru 3.7.3, u osnovnom obliku i dvije transpozicije.

Pr. 3.7.3



Zanimljivo je kod te ljestvice da postoji samo u tri varijante. Daljnjim transpozicijama dobile bi se, naime, iste kombinacije tonova, slično kao kod smanjenog septakorda, koji se ponavlja nakon druge transpozicije. Upravo stoga ova je ljestvica pogodna za melodijsko oslikavanje malog smanjenog i smanjenog septakorda.

I cjelotonska ljestvica nalazi svoje mjesto u *jazz*-pijanizmu, poglavito kao odraz glazbenog impresionizma. To je ljestvica građena samo od cijelih tonova, odnosno velikih sekundā (pr. 3.7.4).

Pr. 3.7.4



Za razliku od oktatomske ljestvice, cjelotonska ljestvica postoji u samo dvije varijante, odmaknute jedna od druge za malu sekundu, odnosno jedan poluton.

Na kraju valja još spomenuti pentatonsku (pr. 3.7.5) i *blues*-ljestvicu (pr. 3.7.6).

Pr. 3.7.5



Pr. 3.7.6



Primjer 3.7.7 prikazuje kako George Shearing upotrebljava figuriranu pentatonsku ljestvicu u lijevoj ruci, dok desnom rukom donosi melodiju.

Pr. 3.7.7

M. Parish, G. Miller: *Moonlight Serenade*
(u obradi Georgea Shearinga)

razloženi akordi, izgrađeni na pentatonskom nizu

Teddy Wilson pak u primjeru 3.7.8 pentatonski niz smješta u desnu ruku te uporabom polimterije stvara dojam da je desna ruka pisana u tročetvrtinskoj, a lijeva u četveročetvrtinskoj mjeri.

Pr. 3.7.8

Z. Confrey: *Stumbling*
(u obradi Teddyja Wilsona)

melodija izvedena iz plagalne varijante pentatonskog niza na tonu G



paralelno kretanje sekstakorda u širokom slogu

The image shows a musical score for piano. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The melody consists of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, followed by a whole note chord of G4, B4, D5. The bottom staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The bass line consists of parallel sixths: G3, B3, G3, B3, G3, B3, G3, B3, followed by a whole note chord of G3, B3, D4. Brackets above and below the staves indicate the melodic line and the parallel sixths, respectively.

Pred *jazz*-pijanistom, kao što vidimo, stoji raznolik ljestvični materijal te bezbroj mogućnosti njegove uporabe u traženju vlastitog izričaja.

4. VELIKI JAZZ-PIJANISTI 20. STOLJEĆA

4.1 Duke Ellington



Duke Ellington

<https://open.spotify.com/artist/4F7Q5NV6h5TSwCainz8S5A>

Edward Kennedy „Duke“ Ellington rođen je u Washingtonu 29. travnja 1899. godine. Jedan je od najznačajnijih predstavnika ere *swinga*. Vodio je svoj veliki orkestar (*big band*) više od pola stoljeća, oblikovavši mu jedinstven i prepoznatljiv zvuk.

Karijeru je započeo u New Yorku, sredinom 20-ih godina prošloga stoljeća, stekavši ugled svojim nastupima u glasovitom *Cotton Clubu* u Harlemu. Tridesetih je godina obišao Europu, a poslije rata i cijeli svijet. Osim *jazz*-glazbe skladao je i višestavačna koncertna djela, balet, mjuzikle te filmsku i scensku glazbu. U

svojim aranžmanima i kompozicijama razvio je svoj specifični zvuk (*Ellington sound*), koji je po boji podsjećao na glazbeni impresionizam. Napisao je tridesetak skladbi koje su gotovo sve postale standardima te snimio više od tisuću naslova drugih autora.

Zanimljiva je Ellingtonova izjava o čestim promjenama stilova u *jazzu*. Rekao je: „Stilovi? Pa u skoroj budućnosti to više neće niti biti važno, jer koliko je kreativnih istinskih *jazz*-umjetnika, toliko će biti i novih originalnosti.“

Tijekom života bio je ovjenčan nizom priznanja. Primjerice, godine 1956. uvršten je u *Downbeat Jazz Hall of Fame*, 1964. nominiran za Pulitzerovu nagradu. *Grammy* za životno djelo dobiva 1966., a 1969. je nagrađen *Predsjedničkom medaljom slobode*, najvišim civilnim odlikovanjem u SAD-u. Francuska ga je 1973. godine odlikovala *Ordenom Legije časti*, a postumno postaje i dobitnik Pulitzerove nagrade 1999. godine.

Među mnoštvom njegovih albuma samo je njih nekoliko fokusirano na njegove pijanističke vještine. Jedan od najznačajnijih je *The Duke Plays Ellington*. Na tom albumu Ellington svira u pratnji kontrabasista Wendella Marshalla i bubnjara Butcha Ballarda. Album je izdan 1954. godine te sadrži dvanaest skladbi:

1. *Who Knows?*
2. *Retrospection*
3. *B Sharp Blues*
4. *Passion Flower*
5. *Dancers In Love*
6. *Reflections in D*
7. *Melancholia*
8. *Prelude To A Kiss*
9. *In A Sentimental Mood*
10. *Things Ain't What They Used To Be*
11. *All Too Soon*
12. *Janet*

Utjecaj *bluesa* može se primijetiti u skladbi *B Sharp Blues*, u kojoj se Ellington poigrava disonancama na temelju klasične harmonijske sheme tipične za *blues*. Potpuno drugačiju atmosferu, sporim tempom i bogatim akordima, Ellington je stvorio u skladbi *Reflection in D*. Petnaest godina nakon njegove smrti, 1989. godine, album je ponovno izdan, ovog puta na CD-u, pod nazivom *Piano Reflections*. Pritom su dodane još tri skladbe snimljene 1953.:

- *Kinda Dukish*
- *Montevideo*
- *December Blue*

Ellington je bio jedan od rijetkih *stride*-pijanista (uz Mary Lou Williams) koji je uspješno napravio prijelaz u modernije džezističke stilove, ne gubeći pritom svoju glazbenu osobnost.

Umro je u New Yorku 24. svibnja 1974. godine, a njegovom sprovodu nazočilo je preko 12 tisuća ljudi.

4.2 Earl „Fatha“ Hines



Earl Hines

<http://encyclopediaofappalachia.com/entry.php?rec=113>

Earl Kenneth Hines rođen je 28. prosinca 1903. godine u američkoj saveznoj državi Pennsylvaniji. Hines je potekao iz glazbene obitelji te je kao dijete od oca učio svirati trubu, dok ga je majka učila svirati klavir. Sa sedamnaest godina seli se u Pittsburgh gdje se pridružuje bendu Loisa Deppea te s njima svira po hotelima i noćnim klubovima. Hines i Deppe gostovali su 1921. na radiju te su tako postali prvi afroamerički izvođači koji su nastupali u eteru.

Godine 1925. Hines se seli u Chicago, ondašnje središte *jazz*-glazbe, gdje upoznaje Louisa Armstronga s kojim će zajedno svirati u bendu te će oni postati dobri prijatelji. Hines je 1928. godine u Chicagu imao svoj prvi nastup sa novoosnovanim *big bandom* s kojim će uspješno nastupati sljedećih dvadeset godina. Nastup se održao u *Grand Terrace Cafeu*, kojeg je vlasnik bio gangster Al Capone. Svako ljeto Hines je s bendom išao na turneju po Americi te su tako postali prvi *big band* koji je svirao i na rasistički nastrojenom Jugu. 1942. godine Hinesovom bendu pridružuju se saksofonist Charlie Parker i trubač Dizzie Gillespe. Nakon što je *Grand Terrace Cafe* 1940. godine zatvoren, Hines sa svojim bendom sljedećih osam godina svira po cijeloj Americi. Početkom 1948. Hines raspušta *big band* te se priključuje Louisu Armstrongu i njegovom sastavu *Louis Armstrong and His All Stars*, s kojim nastupa do 1951. Sljedećih devet godina Hines je svirao u raznim kombinacijama, da bi 1960. godine na neko vrijeme prestao nastupati. Zahvaljujući svom prijatelju Stanleyu Danceu godine 1964. Hines se vraća na scenu i to s velikim uspjehom. *Downbeat magazine* izabrao ga je 1966. godine za najboljeg *jazz*-pijanista (*No. 1 Jazz Pianist*), što se ponovilo još pet puta. Od 1964. godine

nadalje Hines održava turneje po Europi, Južnoj Americi, Aziji i Australiji. Godinu dana kasnije uvršten je u *Downbeat Jazz Hall of Fame*.

Nastupajući sve do smrti, Hines je uživao veliku popularnost. Umro je 22. travnja 1983. godine u Kaliforniji od srčanog udara.

Earl Hines smatra se jednim od najvećih pijanista u povijest *jazza*. Nazivali su ga prvim modernim *jazz*-pijanistom („*the first modern jazz pianist*“). Njegov se stil očituje ponajviše u upotrebi neobičnih ritmova i naglasaka. Autor je i originalnih skladbi od kojih ovdje izdvojamo *Rosetta*, *My Monday Date* i *You Can Depend On Me*.

4.3 Art Tatum



Art Tatum

https://rateyourmusic.com/artist/art_tatum

Art Tatum rođen u gradu Toledu u američkoj saveznoj državi Ohio 13. listopada 1909. godine. Od rođenja je bio slijep na jedno oko i gotovo slijep na drugo. Note je čitao u Brailleovom pismu, ali čitanje nota bilo je za Tatumu gotovo nepotrebno jer je imao odličan sluh. Bio je uglavnom samouk, premda je kratko vrijeme imao i učitelja, Overtona Raineyja, koji je u Tatumu odmah prepoznao ogroman talent i ohrabrivao ga da postane klasični pijanist. No, ono što je Tatumu neodoljivo privlačilo bili su *stride*-pijanisti poput Jamesa Johnsona i naročito Fatsa Wallera.

Kao virtuoz na klaviru i improvizator bez premca, Art Tatum je razvio stil koji su karakterizirale složene, zamršene i bogato istkane harmonije. Sve to, zajedno s brzinom kojom su Tatumovi prsti letjeli preko klavijature, naveli su druge pijaniste da Tatumovo sviranje proglase nadnaravnim, tj. nedostižnim za bilo kojeg drugog pijanista. No ono što je najviše očaravalo, bio je njegov fantastičan osjećaj za ritam, stalne i intenzivne promjene tempa i tonaliteta te konstantna promjena ritma. Stoga će pijanist

Billy Taylor, Tatumov štićenik, kasnije reći: "Tatum je cijeli bend, svi članovi u jednoj osobi." Uživao je veliko poštovanje među kolegama, ali ne i kod svih kritičara – neki su njegovo sviranje smatrali prekičastim pa čak i bahatim. No Tatum je sam priznao da nikad nije bio potpuno zadovoljan brzinom i spretnošću svojih prstiju.

Džezističko soliranje i improviziranje tridesetih se godina još nije odlikovalo tako smjelim odmacima od teme i tonaliteta kakve susrećemo, primjerice, kod bebopa, 1940-ih i 1950-ih godina, no jazz-glazbenici su i tada već pomalo počeli uvoditi improvizaciju kroz akordske promjene u samoj melodiji, a ne samo u dijelovima predviđenim za improvizaciju. U tom pokretu Art Tatum je bio predvodnik. Ponekad je improvizirao linije koje su nagoviještale *bebop* i kasnije žanrove, uglavnom ne udaljavajući se previše od izvorne melodijske linije. No kako je sazrijevao, njegovo improviziranje postalo je sve hrabrije, u smislu napuštanja zapisane melodijske linije. Mnoge njegove harmonijske ideje, kao i vođenje glasova, bili su ispred svog vremena. Tatum je bio predvodnik u pogledu uporabe disonanci kao što su velika i mala sekunda, što se, primjerice, može čuti u njegovoj izvedbi *Aunt Hagar's Bluesa*. Sjajno je svirao i *blues*, no njegov repertoar sadržavao je pretežito Broadwaysku glazbu te popularne standarde, čije su harmonijske progresije i šarenilo bolje odgovarali njegovom talentu i načinu sviranja. Počevši *strideom*, Tatum je s vremenom napravio velik skok naprijed u pogledu tehnike sviranja i harmonizacije, stvorivši posve nov improvizacijski stil, s kojim je proširio granice onoga što je do tada bilo moguće u jazz-pijanizmu. Njegove su inovacije uvelike utjecale na kasnije pijaniste, kao što su Thelonious Monk, Oscar Peterson, Billy Taylor, Bill Evans, Chick Corea i drugi. Jedna od Tatumovih inovacija bila je i česta upotreba pentatonike, što je zasigurno potaknulo kasnije pijaniste da dalje istražuju mogućnosti njezine primjene. Na Tatumovim snimkama skladbi *The Shout* i *Elegie* zabilježena je nevjerojatna brzina lijeve ruke kojom svira *stride* brzinom većom od 300 otkucaja u minuti.

Zanimljivo je da je, tri godine prije smrti, Tatum snimio, rekordne, 124 solističke izvedbe, objavljene na 13 albuma. Klasični pijanist Vladimir Horowitz bio je, navodno, dirnut njegovom svirkom do suza, a govorilo se da je i skladatelj Sergej Rahmanjinov bio među njegovim obožavateljima. Art Tatum, prema mnogima najznačajniji solist u povijesti *jazza*, umro je u Los Angelesu 5. studenog 1956. godine u 47. godini života.

4.4 Mary Lou Williams



Mary Lou Williams

https://en.wikipedia.org/wiki/Mary_Lou_Williams

Mary Lou Williams rodila se kao Mary Elfrieda Scruggs 8. svibnja 1910. u Atlanti u SAD-u. Prvu poduku iz klavira dobila je još kao dijete od majke koja je bila klasično obrazovana pijanistica. Imala je apsolutni sluh i vrlo dobro razvijenu glazbenu memoriju već sa četiri godine. U dobi od deset godina bila je poznata kao "*Little Piano Girl*", a njezin prvi profesionalni nastup s *big bandom* zbio se 1922. godine kada je imala tek 12 godina. Krajem 1930-ih Mary Lou Williams već je aranžirala glazbu za Dukea Ellingtona, Louisa Armstronga, Bennyja Goodmana, Caba Callowaya i mnoge druge.

Osim što je svirala u sastavima i aranžirala glazbu za druge kompozitore, također je komponirala i aranžirala vlastitu glazbu. 1942. godine preselila se u New York i nastupala u brojnim *jazz*-klubovima te se počela družiti sa mlađom grupom glazbenika poput Buda Powella, Theloniousa Monka i Charlieja Parkera. Kao već afirmirana glazbenica u eri *swinga*, Mary Lou Williams lako se prilagodila i eri *bebopa*.

Osim što se vješto snalazila u *bebopu*, komponirala je i duže skladbe poput *Zodiac Suite*, dvanaestostavačne kompozicije čiji su staveci nazvani po horoskopskim znakovima. Mary Lou je *suitu Zodiac* snimila 1945. godine, a 1946. izvela u Carnegie Hallu.

1952. godine preselila se u Europu i do 1954. nastupala u Londonu i Parizu. Godine 1954. napravila je pauzu u nastupima koju je prekinula 1957. Osnovala je i svoju diskografsku kuću pod imenom *Mary Records*, koja je bila prvom takvom tvrtkom koju je osnovala žena.

Tijekom šezdesetih i sedamdesetih godina skladala je i brojna duhovna djela, poput *Black Christ of the Andes* i *Music for Peace*.

Mary Lou Williams umrla je od raka 28. svibnja 1981. no za sobom je ostavila preko 350 kompozicija te je bila jedna od prvih poznatih *jazz*-glazbenica. Godinu dana prije smrti osnovala je *Mary Lou Williams Foundation*, zakladu koja pomaže mladima da se bave *jazzom*.

4.5 Teddy Wilson



Teddy Wilson

<http://blueblackjazz.com/en/artist/24/teddy-wilson>

Theodore Shaw Wilson rođen je 24. studenog 1912. godine. Bio je jedan od vodećih američkih *jazz*-pijanista u eri *big bandova* 1930-ih i 1940-ih., koji su izvršili velik utjecaj na nadolazeće generacije. U srednjoj školi svirao je nekoliko instrumenata, a na institutu Tuskegee u Alabami studirao je klavir i violinu. Nakon godinu dana napustio je Tuskegee i preselio se 1929. u Detroit, gdje je svirao u bendu Speeda Webba. Godine 1935. postaje član Trija Bennyja Goodmana, koji je uskoro postao kvartetom kada im se pridružio vibrafonist Lionel Hampton. Wilson je osnovao svoj *big band* 1939. godine, no godinu dana kasnije odustao je od njega i vodio samo sekstet, do 1944. godine. Iako više nije svirao u Goodmanovom triju, njih su dvojica i dalje surađivali. Također je predavao i na Juilliardu, od 1945. do 1952. godine.

Wilsonovi uzori bili su Art Tatum, Earl Hines i Fats Waller. Radio je i sa drugim poznatim glazbenicima, kao što je Louis Armstrong. Wilsonov sofisticirani i elegantni stil zrači i sa mnogih snimaka Lena Hornea, Bennyja Goodmana, Billie Holiday i Elle Fitzgerald.

Teddy Wilson umro je 31. srpnja 1986. godine u 74. godini života.

4.6 Thelonious Monk



Thelonious Monk

<https://www.morrisonhotelgallery.com/photographs/soTvK6/Thelonious-Monk>

Theloniusos Monk rođen je 10. listopada 1917. godine u Sjevernoj Karolini (SAD). Kada je imao četiri godine, njegova obitelj preselila se u New York, gdje će Monk djelovati sljedećih pedeset godina. Kao dijete kratko je svirao trubu, a klavir je počeo svirati s devet godina. Zahvaljujući posebnom načinu sviranja i skladateljskom talentu, postao je jedan od najinovativnijih predvodnika u razvoju modernog *jazza*. "Monk je kao teoretičar bio najvažnija ličnosti *bebopa* i da je to znanje i osjećaj za *jazz*, u kojima je bez sumnje bio daleko iznad svih

klavirista modernog *jazza*, povezao s odgovarajućim tehničkim sposobnostima – bio bi najveći klavirist *jazza*." (Križić 2001: 13).

Zanimljiva su svjedočenja Monkovih suvremenika kako bi znao svirati temu koju je činio samo jedan ton te da je katkada znao svirati sve dok se ne bi srušio sa stolice ili jednostavno zaspao od umora. Monk je svojim načinom sviranja često nadilazio postojeće harmonijske okvire, a bio je poznat i po uporabi posve originalnih džezističkih ritmova. Križić kaže da je Monk u stvari *jazz* doveo na rub atonalnosti¹¹.

Monk je bio poseban čak i po stilu oblačenja. Odičelo, šešir ili beretka, a ponekad i sunčane naočale bili su predmeti po kojima ga se lako moglo prepoznati. Njegov je portret objavljen na naslovnici *Time* magazina, uz velikog Louisa Armstronga, Davea Brubecka, Dukea Ellingtona i Wyntona Marsalisa.

U ranim 1940-ima bio je pijanist u *Minton's Playhouseu*, noćnom klubu na Manhattanu gdje je sudjelovao u mnogo kasnonoćnih sviračkih "dvoboja", na koje su dolazili mnogi poznati

¹¹ Križić 2001: 13

džezisti. Smatra se da je Monkovo vrijeme provedeno u *Minton's Playhouseu* uvelike pridonijelo stvaranju *bebopa*. Svirao je u sastavima poput kvarteta i sekteta, a surađivao je i s Milesom Davisom. Monk je surađivao s nekoliko izdavačkih kuća: *Blue Note Records*, *Prestige Records*, *Riverside Records* i *Columbia Records*. Njegov album *Brilliant Corners* iz 1956. godine smatra se pravim remek-djelom.

Monk je imao i nekoliko turneja po Europi, no sredinom 1970-ih počeo je zbog poteškoća sa zdravljem sve manje nastupati, da bi u posljednjem desetljeću svog života održao tek nekoliko nastupa. Umro je 17. veljače 1982. godine od moždanog udara.

4.7 George Shearing



George Shearing

https://photos.allaboutjazz.com/gallery_image.php?id=114299

Sir George Albert Shearing rođen je 13. kolovoza 1919. u Londonu. Snimio je preko 300 skladbi raznih autora, uključujući i dvadesetak vlastitih, od kojih je posebno zapažena *Lullaby of Birdland*, iz 1952. godine, posvećena noćnom klubu *New York City Birdland*. Shearing, koji je bio slijep od rođenja, svirao je s vodećim svjetskim glazbenicima i bio jedan od najpopularnijih britanskih jazz-izvođača.

Nakon što se 1947. godine preselio u SAD, njegov je kompleksni harmonijski stil, koji je bio mješavina *swinga*, *bebopa* i klasične glazbe, dobivao sve više na popularnosti.

Godine 1949. formirao je kvintet u kojem su, osim njega, svirali Margie Hyams (vibrafon), Chuck Wayne (gitara), John Levy (kontrabas) i Denzil Best (bubnjevi). Njihov singl *September in the Rain* iz 1949. prodan je u preko 900 tisuća kopija.

Pedesetih i šezdesetih godina nastupao je i s velikim orkestrima, svirajući glazbu inspiriranu djelima Debussyja, Satieja i Deliusa. Također je bio poznat i po tehnici nazvanoj po njemu „*Shearing's voicing*“ (Shearingovo vođenje glasova), koja se temelji na uporabi tzv. blokovskih akorada (*block chords*) s melodijom udvojenom u lijevoj ruci oktavu niže.

Shearing je za svog života dobio dva *Grammy* 1983. i 1984., a 1993. dobio je i nagradu *Ivor Novello* za životno djelo. Zbog njegovog doprinosa glazbi engleska ga je kraljica Elizabeta II. 2007. proglasila vitezom.

George Shearing umro je 14. veljače 2011. godine u New Yorku.

4.8 Dave Brubeck



Dave Brubeck

<https://www.legacyrecordings.com/artists/dave-brubeck/>

David Warren Brubeck, jedan od najvećih predstavnika *cool jazz*a, rođen je u Condordu, u američkoj saveznoj državi Californiji 6. prosinca 1920. godine. Klavir je učio svirati s majkom, koja je bila klasično obrazovana pijanistica. No Brubeck nije planirao postati profesionalni glazbenik, nego raditi s ocem na ranču. Stoga upisuje veterinarstvo na *College of the Pacific* u Stocktonu u Californiji, no ubrzo odustaje te se prebacuje na glazbeni odsjek, na istoj ustanovi, na kojem diplomira 1942. Ubrzo potom biva regrutiran te poslan u Europu. Kada su ga ondje čuli kako svira, poštediti su ga borbene obuke te mu naložili

da osnuje bend. Tako je Brubeck oformio jedan od prvih američkih, rasno mješovitih, vojnih bendova. Nakon što je odslužio skoro četiri godine u vojsci, vratio se na studij, ovaj puta na Mills College u Oaklandu, gdje mu je nastavnik bio Darius Milhaud. U želji da stekne teorijska

znanja vezana uz tada najsuvremenije glazbene tokove, kraće je vrijeme pohađao nastavu i kod Arnolda Schönberga na UCLA-u¹².

1951. godine s alt-saksofonistom Paulom Desmondom osniva svoj glasoviti *Dave Brubeck Quartet*. Godine 1959. izlazi njihov album *Time Out*, prvi jazz-album prodan u više od milijun kopija.

Sklon akademizmu i složenijim glazbenim oblicima, Brubeck je napisao i dva oratorija: *The Light in the Wilderness* (1968.) i *The Gates of Justice* (1969.). U prvom oratoriju koristi se samo biblijskim tekstovima, a u drugom, osim njih, i citatima Martina Luthera Kinga.

Njegov je stil teško opisati jer se proteže od klasičarske profinjenosti do džezističke ležernosti. Utjecaj klasike snažno se, primjerice, osjeća u njegovoj skladbi *Thank you*. Glazba mu je također prepoznatljiva i po uporabi neuobičajenih mjera. *Blue rondo a la turk* pisan je u deveteroosminskoj (9/8) mjeri, *Take five* u peteročetrvtinskoj (5/4), a *Worlds Fail* u trinaesteročetrvtinskoj (13/4) mjeri, što su samo neki od primjera.

1994. godine Brubeck je uvršten u *Downbeat Jazz Hall of Fame*, a dobio je čak i svoju zvijezdu na hollywoodskoj Stazi slavnih.

Umro je 5. prosinca 2012. godine u 92. godini.

¹² University of California, Los Angeles

4.9 Billy Taylor



Billy Taylor

<https://www.pcmsconcerts.org/artist/billy-taylor-trio/>

Billy Taylor rođen je kao William Taylor 24. srpnja 1921. godine u Greenvilleu u Sjevernoj Karolini. Odrastajući u glazbenoj obitelji, kao dijete svirao je više instrumenata, uključujući gitaru, bubnjeve i saksofon, no najuspješniji se pokazao na klaviru, pohađajući satove kod Henrya Granta, klasičnog pijanista kod kojeg je učio i Duke Ellington. Taylor je svoj prvi nastup održao s trinaest godina i bio za to plaćen jedan dolar.

Od 1944. godine u New Yorku se profesionalno bavi *jazz*-pijanizmom, pridruživši se Kvartetu Bena Webstera.

Neposredno nakon toga upoznaje svog budućeg mentora Arta Tatum. 1948. godine, nakon osmomjesečne turneje po Europi s Orkestrom Dona Redmana, kratko vrijeme ostaje ondje radeći u Nizozemskoj i u Parizu. Kasnije iste godine vraća se u New York. Godinu dana poslije Taylor postaje pijanist u poznatom *jazz*-klubu *Birdland*.

1949. godine Taylor je napisao udžbenik o pijanističkim stilovima u *bebopu* pod nazivom *Billy Taylor's Basic Bebop Instructions for Piano*. Jedna od njegovih najpoznatijih skladbi je *I Wish I Knew How It Would Feel To Be Free*. Snimljena 1963., bila je vrlo popularna tijekom 60-ih godina, za vrijeme pokreta za građanska prava. 1969. godine Taylor se pojavljuje kao prvi crnac na čelu *big banda* u televizijskoj emisiji *The David Frost Show*.

1960-ih i 70-ih godina *jazz*-klubovi su postali skupi, prenapučeni i nepristupačni mladim ljudima. Shvativši to, Taylor se koncentrirao na održavanje nastupa u većim prostorima, učinivši svoju glazbu dostupnom većem broju ljudi. 1980-ih i 90-ih godina Taylor je snimio brojne albume poput *You Tempt Me*, *Where've You Been*, *Billy Taylor Solo* i dr. Osim što je svirao, očitovao se i kao nadareni skladatelj, napisavši gotovo 300 pjesama. Osim kao

izvođač, Taylor je bio aktivan i kao voditelj na nacionalnim radijskim i televizijskim postajama, prezentirajući emisije kao što su *Jazz Alive*, *Taylor Made Jazz* i dr. Bio je također poznat i kao edukator, održavajući brojna predavanja na raznim mjestima diljem SAD-a.

Billy Taylor je tijekom života dobio mnoge nagrade i priznanja uključujući *Emmy* (1983.), *National Medal of Arts* (1992.) i *Grammy* (2004.).

Umro je 28. prosinca 2010. godine u New Yorku od srčanog udara.

4.10 Oscar Peterson



Oscar Peterson

https://en.wikipedia.org/wiki/Oscar_Peterson#/media/File:Oscar_Peterson_-_1950.JPG

Oscar Emmanuel Peterson rođen je u Montrealu u Kanadi 15. kolovoza 1925. godine. S pet godina svirao je trubu i klavir, no dijagnosticirana mu je tuberkuloza te je usmjerio svoju pažnju samo na klavir. Kao dijete učio je kod klasičnog pijanista Paula de Markyja, učenika Istvána Thomána, koji je pak bio Lisztov učenik. S četrnaest godina osvojio je prvo mjesto na glazbenom natjecanju u organizaciji Kanadske radiokorporacije, nakon čega se profesionalno počeo baviti sviranjem, nastupajući na radiju te po hotelima i glazbenim dvoranama. Svirao je u orkestru

Johnnyja Holmesa, a od 1945. do 1949. i u triju te snimao za izdavačku kuću *Victor Records*. Do svoje dvadesete godine već je bio poznat po izuzetnoj tehnici. Tijekom 1950-ih Peterson je nastupao u duu s Rayom Brownom te potom u triju s gitaristom Barneyom Kesselom, kojeg je kasnije zamijenio Herb Ellis. Peterson je također u duu svirao i s Samom Jonesom, Joeom Passom, Countom Basiejem, Herbijem Hancockom i drugima. 1958. Ellis odlazi te umjesto gitare u sastav trija ulaze bubnjevi. U 70-im godinama Peterson osniva trio s gitaristom Joeom Passom i basistom Niels-Henningom Ørstedom Pedersenom. Njihov album *The Trio* iz 1974.

osvaja *Grammy* za najbolji grupni *jazz* nastup. Iste godine priključuje im se britanski bubnjar Martin Drew. Od 1980-ih godina sve do smrti Peterson je nastupao s raznim velikim imenima *jazz-scene* te snimio brojne albume.

Njegov stil bio je izgrađen pretežito pod utjecajem Teddyja Wilsona, Nata Kinga Colea, Jamesa P. Johnsona i Arta Tatum, s kojim su ga mnogi uspoređivali. Peterson i Tatum kasnije su postali dobri prijatelji. Također, od klasičnih uzora u Petersonovom sviranju može se prepoznati i Sergeja Rahmanjinova. Osim kao pijanist, Peterson je djelovao i kao skladatelj i predavač.

Umro je 23. prosinca 2007. godine u svom domu u Mississaugi.

4.11 Cecil Taylor



Cecil Taylor

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/f1/Cecil_taylor_E5122329-2.jpg

Cecil Percival Taylor rođen je 15. ožujka 1929. godine u New Yorku te se smatra jednim od pionira *free jazz*a. Klavir je počeo svirati sa šest godina te je studirao na *New York College of Music* i na *New England Conservatory* u Bostonu gdje je diplomirao kompoziciju i aranžiranje. Tijekom studija upoznao se sa djelima europskih skladatelja poput Bele Bartóka i Karlheinz Stockhausena, koji su uvelike utjecali na njegovu glazbu.

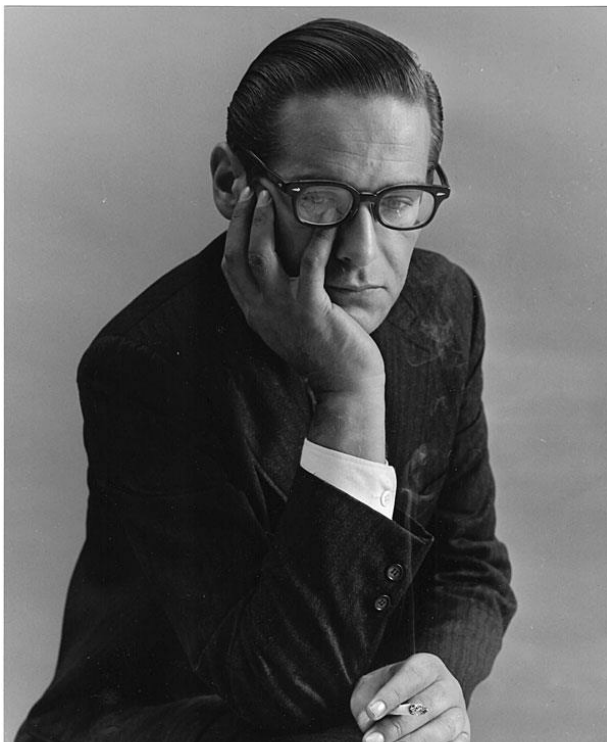
Godine 1955. Taylor se vraća u New York, gdje osniva kvartet sa saksofonom, bas-gitarom i bubnjevima, s kojim je snimio brojne albume. Kroz 50-e i 60-e njegova je glazba postajala sve kompleksnijom, udaljavajući se od postojećih *jazz*-stilova. U drugoj polovici 60-ih godina Taylor je počeo nastupati kao solist. Prvi, snimljeni, takav nastup održan je u srpnju 1967. godine u Rotterdamu. Tijekom 70-ih i 80-ih održao je brojne solističke recitale, snimljene uživo, na kojima je, između ostalih, izveo i skladbe *Indent* (1973.), *Silent Tongues* (1974.), *Garden* (1982.) i *For Olim* (1987.). Tijekom 1990-ih Taylor nastupa s triom kojeg čine William Parker na bas-gitari i Tony Oxley na bubnjevima (*The Feel*

Trio). Od 2000. godine Taylor ne snima više kao prije, no često nastupa sa svojim ansamblima (*The Cecil Taylor Ensemble* i *The Cecil Taylor Big Band*).

Osim pijanizma Taylor se zanimao za ples i balet. Njegova majka, koja je umrla dok je on još bio mlad, bila je plesačica. Također ga je zanimala i poezija te je često u svoje nastupe uključivao i čitanje svojih pjesama.

Cecila Taylora smatra se "inovativnim jazz-glazbenikom koji je u potpunosti istražio migućnosti improvizacije na klaviru"¹³ pa su mu stoga tijekom života uručene brojne nagrade i priznanja. Umro je 5. travnja 2018. godine u New Yorku.

4.10 Bill Evans



Bill Evans

<https://www.stereophile.com/content/everybody-digs-bill-evans-again-page-2>

William John Evans, poznatiji kao Bill Evans, rođen je u Plainfieldu u američkoj saveznoj državi New Jersey 16. kolovoza 1929. godine. Smatra se jednim od najutjecajnijih jazz-glazbenika nakon Drugog svjetskog rata. Bio je klasično školovani pijanist, završivši studije na Sveučilištu u Louisiani i na *Mannes School of Music*, gdje je diplomirao i kompoziciju. Osim Buda Powella u jazzu, na Evansovu glazbu utjecali su i klasični skladatelji poput Johanna Sebastiana Bacha, Mauricea Ravela, Claudea Debussyja i Aleksandra Nikolajeviča Skrjabina.

Evans se na džezističkoj sceni pojavio sredinom 1950-ih, došavši u New York, gdje je surađivao s raznim poznatim glazbenicima. Godine 1958. pridružio se sastavu Milesa Davisa, u kojem je bio jedini bijelac, snimivši s njim godinu dana kasnije jedan od

¹³ *Kyoto Prize for Music 2013*

najcjenjenijih *jazz*-albuma *Kind of Blue*, koji se ujedno smatra najprodavanijim *jazz*-albumom svih vremena. Krajem 1959. Evans je napustio Davisov sekstet te osnovao trio s basistom Scottom LaFarom i bubnjarem Paulom Motianom. 1961. godine LaFaro je poginuo u prometnoj nesreći pa, nakon nekoliko mjeseci usamljenosti, Evans ponovno svira u triju, sada s basistom Chuckom Israelsom. Kao vođa trija, snimio je pedesetak albuma, od kojih je najzapaženiji *Waltz For Debby* iz 1961. godine. Skladao je mnogobrojna djela, među kojima su neka postala *jazz*-standardima (*Waltz for Debby*, *Turn Out the Stars*, *Re: Person I Knew*). Godine 1963. Evans je snimio i inovativni solistički album *Conversations with Myself*, koristeći tehniku snimanja koja se naziva *overdubbing*¹⁴. Uslijedili su potom mnogi uspješni albumi, što solistički, što u duu ili triju, kao što su *Bill Evans at the Montreux Jazz Festival*, *Alone* i *The Bill Evans Album*. Evans je 31 puta bio nominiran za *Grammy*, sedam puta nagrađen te uvršten u *Downbeat Jazz Hall of Fame*.

Bill Evans se smatra vodećim reformatorom harmonijskog jezika u *jazzu*. Njegove obrade džezističkih standarada nerijetko sadrže i njihovu posvemašnju reharmonizaciju. Jedna od takvih, prepoznatljivih, harmonijskih intervencija je i uklanjanje basovog, odnosno temeljnog tona iz akorada lijeve ruke, prepuštajući njihovu izvedbu dionici kontrabasa. Evansove improvizacije snažno se oslanjaju na motivički razvoj, bilo melodijski ili ritmički. Njegova uporaba impresionističkih harmonija, inventivna tumačenja tradicionalnog džezističkog repertoara, upotreba *block*-akorada te nadasve pjevne melodijske linije i danas nadahnjuju mnoge *jazz*-pijaniste.

Bill Evans umro je 15. rujna 1980. godine u New Yorku.

¹⁴ Nasnimavanje na već snimljeni materijal

4.11 Herbie Hancock



Herbie Hancock

<http://news.stlpublicradio.org/post/situation-you-re-herbie-hancock-builds-past-music-new-generation#stream/0>

njegovoj glazbi mogao se čuti i Debussyjevski zvuk, premda je sam isticao kako mu je Stravinski bio najvećim uzorom.

Hancock je pisao i glazbu za filmove, primjerice *Blow-up* (1966.), *Death Wish* (1974.), *'Round Midnight* (1986.) i *Colors* (1988.).

1968. godine, kada je prestao svirati s Milesom Davisom, sastavio je sekstet koji su sačinjavali klavijature, bas, bubanj, truba, trombon i saksofon ili, prema potrebi, klarinet. U to vrijeme Hancocka su jako počeli zanimati elektronički instrumenti. Tako je njegov sekstet kasnije postao septet sa sintisajzerom te snimio tri uspješna albuma: *Mwandishi* (1971.), *Crossings* (1972.) i *Sextant* (1973.). Ta je glazba imala izražen improvizacijski karakter i bila primjerom utjecaja elektroničke glazbe na jazz.

1973. Hancock je osnovao bend pod nazivom *The Headhunters*, u kojem je iz prijašnjeg seksteta ostao samo Bennie Maudin, koji je svirao saksofon, flautu i bas klarinet. S albumom *Head Hunters* (1973.) malo su se približili popu pa su bili kritizirani od strane nekih jazz-fanova.

Herbert Jeffrey Hancock, rođen 12. travnja 1940. godine u Chicagu. Kao i mnogi drugi jazz-pijanisti Hancock je počeo s klasičnim obrazovanjem. Smatralo ga se čudom od djeteta te je već sa 11 godina imao koncert sa Čikaškim simfonijskim orkestrom. Kraće je vrijeme radio s američkim skladateljem Vittorinom Gianninijem. 1962. godine snimio je svoj prvi solistički album *Takin' Off*, kojim je privukao pažnju velikog Milesa Davisa. 1963. Hancock se pridružio Davisovom kvintetu, u kojem je svirao do 1968., i baš u tom razdoblju se kao glazbenik najviše razvio. Ne samo da je otkrio nove načine uporabe akorada već je popularizirao akorde kakvi se u jazzu do tada nisu koristili. Često je koristio kvartne harmonije, a u

Tijekom kasnih 1970-ih i ranih 1980-ih Hancock je odlazio na turneje s kvintetom *V.S.O.P.*, u kojem su svirali svi članovi Kvinteta Milesa Davisa, osim samog Davisa, kojeg je zamijenio Freddie Hubbard. Snimili su nekoliko albuma, pa premda je bilo spekulacija da bi im se Davis mogao ponovno pridružiti, to se nikada nije dogodilo.

Hancock je i dan danas aktivan te surađuje s novim velikim imenima glazbene scene, kao što su John Legend, Pink, John Mayer i mnogi drugi. Njegov stil se kroz godine mijenjao: od klasičnog, s početka karijere, preko eksperimentalnog i elektrojazza do *funka*. Za Hancocka se može reći da je jedan od najznačajnijih *jazz*-glazbenika svih vremena, o čemu govori i činjenica da njegova karijera traje već više od 50 godina i da je u tom razdoblju dobio 14 *Grammyja* i jednog *Oscara*.

4.12 Chick Corea



Chick Corea

<http://www.startribune.com/the-week-s-best-twin-cities-jazz-the-dave-king-trio-a-supergroup-with-chick-corea-and-steve-gadd/449109033/#1>

Chick Corea, punim imenom Armando Anthony Corea, američki je *jazz* i *fusion* pijanist, klavijaturist i skladatelj, rođen 12. lipnja 1941. godine u Chelseau, u američkoj saveznoj državi Massachusetts. Jedan je od najznačajnijih glazbenika druge polovice prošlog stoljeća, točnije od 60-ih godina nadalje. Zajedno s Milesom Davisom zaslužan je za nastanak *jazz fusion*-stila.

Klavir je počeo svirati s četiri godine, a s osam godina svirao je i bubnjeve. S klasičnom glazbom upoznao ga je Salvatore Sullo, koncertni pijanist kod kojeg je Corea pohađao satove klavira. Glazbu je studirao na Sveučilištu Columbia, na kojem je proveo samo mjesec dana, te na Julliardu, koji je nakon šest mjeseci također napustio. Razočaran s oba sveučilišta odlučio je ostati u New Yorku i tamo započeti karijeru.

Svoj prvi album, *Tones for Joan's Bones*, snimio je 1966. godine, a dvije godine kasnije izdan mu je album s bubnjarem Royem Haynesom i kontrabasistom Miroslavom Vitoušom pod nazivom *Now He Sings, Now He Sobs*. U rujnu 1968. godine Corea se pridružio bendu Milesa Davisa, zamijenivši Herbieja Hancocka. Nakon dvije godine napušta Davisov bend te osniva vlastiti pod nazivom *Circle*. Osim što se sve više približavao atonalitetnosti, Corea je, osim po tipkama, prebirao i po žicama klavira.

U jesen 1971. Corea osniva novi bend pod imenom *Return to Forever*, s kojim svira *jazz fusion*. Njegova, vjerojatno najpoznatija, kompozicija *Spain* pojavila se na albumu *Light as a Feather*, izdanom 1972.

Osim nastupa s bendom pojavljivao se i kao solist ili u duu. 70-ih godina prošlog stoljeća surađivao je s vibrafonistom Garyjem Burtonom, s kojim je snimio nekoliko albuma. Ponovno su se sastali 2006. godine, nakon čega su uslijedile mnogobrojne turneje po svijetu. 2008. godine snimili su album pod nazivom *The New Crystal Silence*, koji je osvojio *Grammy* godinu dana kasnije. Krajem 1970-ih Corea je s Herbiejem Hancockom snimio dva albuma te održao mnogo koncerata na kojima su svirali svoje kompozicije, ali i kompozicije skladatelja poput Béle Bartóka.

Corea je bio čelnik i drugim bendovima, poput *Chick Corea Elektric Band*, *Akoustic Band*, *Origin* i *The Chick Corea New Trio*, s kojima je također izdavao mnoge albume. Godine 1992. osnovao je vlastitu izdavačku kuću pod nazivom *Stretch Records*.

Osim *jazz*-glazbe Corea je skladao i ozbiljnu glazbu. Tako je godine 1999. nastao njegov *Prvi klavirski koncert*. Iste godine aranžirao je i izveo svoju kompoziciju *Spain* s Londonskim filharmonijskim orkestrom. Pet godina kasnije skladao je prvu kompoziciju u kojoj nema klavira, nazvanu *String Quartet No.1*.

Njegov stari bend *Return to Forever* ponovno je osvanuo u malo drugačijem sastavu 2008. godine. Iste godine Corea nastupa sa sastavom *Five Peace Band* te pet godina kasnije s *Chick Corea & The Vigil*.

Danas, u 78. godini, još uvijek je aktivan na glazbenoj sceni te ga se smatra jednim od najznačajnijih, ne samo pijanista već i *jazz*-glazbenika uopće.

5. JAZZ-PIJANIZAM U HRVATSKOJ

O počecima *jazza* u Hrvatskoj nema mnogo pisanih dokumenata, no sigurno je da se i na ovim prostorima moglo naći klavirističkih imena koja nisu puno zaostajala za svjetskima. Poslije Prvoga svjetskog rata mnogo je američkih vojnika-glazbenika izvodilo koncerte diljem Europe, pa tako i u Zagrebu, u *Music Hallu* (današnji ZeKaEM). Slično je bilo i po svršetku Drugog svjetskog rata, pa premda se američka glazba isprva ovdje smatrala nepodobnom, to nije obeshrabrilo mnoge, tada mlade, glazbenike da se njome nadahnjuju. U ovom ćemo poglavlju nabrojati nekoliko najznačajnijih predstavnika hrvatskog *jazz*-pijanizma.

5.1 Branko Kenda

Branko Kenda rođen je u Zagrebu 20. lipnja 1926. Od sedme godine učio je privatno klavir, ali se kasnije u glazbenoj školi upisao na fagot, kod prof. Rudolfa Klepača. Po svršetku Drugoga svjetskog rata osniva *big band*, a 1950. i *dixieland*-sastav u kojem svira klavir. U prosincu 1957. nastupaju na koncertu „Večer zagrebačkog *jazza*“ u dvorani Istra. Godine 1960. Kenda osniva trio s kojim nastupa na Prvome jugoslavenskom *jazz*-festivalu na Bledu. Naredne četiri godine boravi u inozemstvu, svirajući pretežito po američkim vojnim bazama smještenima u Europi. Po povratku, 1964., počinje svirati na električnim orguljama marke Hammond, tada prvim u Hrvatskoj. Sredinom šezdesetih godina radi kao glazbeni urednik u Redakciji zabavne glazbe Radio-Zagreba. Svoje aranžersko umijeće očitovao je i na polju vokalne *jazz* i popularne glazbe, pišući četveroglasne aranžmane, pretežito po uzoru na američki vokalni kvartet *The Four Freshmen*. Skladao je i nekoliko desetaka popularnih šlagera. Krajem sedamdesetih Kenda osniva svoj glasoviti nonet u kojem će se godinama izmjenjivati razni glazbenici s hrvatske džezističke scene. Osamdesetih godina osniva *big band* namijenjen usavršavanju mladih glazbenika, za koji će sam pisati aranžmane. U veljači 1992. sudjeluje na manifestaciji *Prvi jazz bal u slobodnoj Hrvatskoj*. „Branku Kendi na orguljama uzor je bio Jimmy Smith, kao uostalom i većini orguljaša šezdesetih i sedamdesetih godina. Neumorno je ponavljao kratke figure i najčešće ih tretirao kao orkestralne *rifove*, održavao je u duljem trajanju isti ton s bogatstvom izmijenjenih harmonija i improvizirao u malim intervalima (nešto kao Art Van Damme na harmonici)“.¹⁵

Branko Kenda umro je 21. ožujka 1995. u Zagrebu.

¹⁵ Fućkar 2008: 123

5.2 Dražen Boić

Dražen Boić rođen je u Zagrebu 11. travnja 1931. godine. Klavir je počeo učiti već s pet godina, da bi naposljetku maturirao u razredu prof. Ladislava Šabana na Klavirskom odjelu Srednje glazbene škole u Zagrebu. S *jazzom* se upoznaje slušajući gramofonske ploče i programe nekad popularnih američkih radijskih postaja AFN.

Neobično nadaren i tehnički superioran, Boić je kao *jazz*-pijanist već 1953. ostvario prve snimke za tadašnji Radio Zagreb. Nakon toga nastupao je, uglavnom s vlastitim trijom, na mnogim međunarodnim festivalima *jazza*, te je uz Mihajla Švarca bio jedan od glavnih promicatelja takvog načina muziciranja u Hrvatskoj. Vodio je i razne zabavne ansamble, od kvinteta do noneta, s kojima je pratio mnoge pjevače popularne glazbe u zemlji i inozemstvu. Od inozemnih nastupa, uz koncerte u Australiji, značajni su mu nastupi u različitim klubovima američke vojske u Europi te brojni nastupi u bivšem Sovjetskom Savezu, na koncertima pod nazivom „Melodije prijatelja“ i „Zlatna jesen“.

Njegov zadnji diskografski uradak *Razmišljanja*, u izdanju Croatia Recordsa objavio je 2010. godine. Glazbeni kritičar i publicist Dubravko Majnarić u popratnoj je knjižici napisao: „Zavidna tehnika stečena klasičnim klavirskim obrazovanjem, apsolutni sluh i gotovo pedesetogodišnje iskustvo solo nastupanja kao 'lounge' pijanista u ambijentima najluksuznijih hotela, rezultat su ove solističke ploče snimljene na koncertnom Steinwayu u dvorani Hrvatskog glazbenog zavoda, najstarijoj glazbenoj instituciji u Hrvatskoj.“¹⁶

Dražen Boić preminuo je 16. veljače 2013. u Zagrebu.

5.3 Vanja Lisak

Vanja Lisak rođen je 23. studenoga 1941. godine u Zagrebu, gdje je 1964. diplomirao najprije na Pedagoškoj, a 1968. i na Muzičkoj akademiji. Profesionalnu karijeru započeo je na tadašnjem Radiju Zagreb (današnji Hrvatski radio), najprije kao pijanist Zabavnog orkestra Radio-Zagreba (od 1964. do 1968.) a zatim i kao urednik i glazbeni producent u tadašnjoj Muzičkoj proizvodnji (od 1969. do 1996.).

Kao pijanist djelovao je u različitim instrumentalnim sastavima te surađivao s mnogim istaknutim vokalnim i instrumentalnim solistima, a bio je cijenjen i kao iznimno pouzdan i

¹⁶ Dražen Boić: *Razmišljanja*, CD album, Croatia Records 2010.

inspirativan korepetitor. Vodio je vlastiti trio uz koji su često nastupale i dvije ugledne hrvatske pjevačice *jazza* Zdenka Kovačiček i Radojka Šverko.

Vanja Lisak bio je redovni član Hrvatskog društva skladatelja i Hrvatske glazbene unije. Autor je skladbi različita glazbenog izričaja: *jazz*-tema, zabavnih melodija, kajkavskih popevki te glazbe za radio ili televiziju. Preminuo je 2. srpnja 2015. u Pirovcu.

5.4 Davor Kajfeš

Davor Kajfeš rođen je 6. listopada 1934. u Zagrebu. Glazbom se profesionalno počeo baviti 1957., a 1964. završio je i studij na Muzičkoj akademiji u Zagrebu. Od 1958. do 1967. djeluje kao član Plesnog orkestra Radiotelevizije Zagreb. Sa Zagrebačkim *jazz* kvartetom, jednim od najznačajnijih sastava u povijesti hrvatskog *jazza*, čiji je bio i umjetnički voditelj, ostvario je niz diskografskih izdanja te nastupao u Europi, bivšem Sovjetskom savezu i Americi. Najvažnije nastupe ostvario je na Montrejskom festivalu *jazza* (*Monterey Jazz Festival*) u triju i s ansamblom *BP Convention* (grupom Boška Petrovića). Surađivao je s Johnom Lewisom, Artom Farmerom, Buckom Claytonom, Albertom Mangelsdorffom, Redom Mitchellom, Helen Humes, Bigom Joeom Turnerom i T-Boneom Walkerom.

Od 1967. do 1999. živio je u Štokholmu, gdje je predavao glazbu na Visokoj školi za ples i koreografiju. Ondje je skladao i glazbu za suvremeni ples i *jazz*. Od 1988. surađuje i nastupa sa poznatim švedskim skladateljkom i violončelistom Peterom Schubackom, s kojim izvodi zajednička djela temeljena na slobodnoj improvizaciji. Godine 2002. objavljen im je CD pod nazivom *Impositions*.

Kajfeš je poznat i kao skladatelj, ne samo za *jazz*-skupine već i za film. Najznačajnija djela su mu: *Davor's Blues*, *Digression*, *Mrtve magle*, *Eftertanke*, *Arnold's Orbit*, *Collision*, *Arabesque*, *Ornaments* i *Boogie Balkanique*.

5.5 Matija Dedić

Matija Dedić rođen je 2. ožujka 1973. godine u Zagrebu, gdje je završio srednju glazbenu školu „Vatroslav Lisinski“. Već s pet godina počinje na klaviru svirati klasičnu glazbu, no ubrzo otkriva *jazz*, koji će mu omogućiti da iskaže i vlastitu kreativnost. Nakon završene srednje glazbene škole 1991. odlazi u Graz, gdje se upisuje na *Jazz*-akademiju. Ondje ga podučavaju John Taylor, Hal Galper, Bill Dobins i Barry Harris. Diplomirao je 1997. godine u razredu profesora Haralda Neuwirtha. Po povratku u Zagreb ubrzo stječe veliki ugled na

hrvatskoj glazbenoj sceni. Svira s vlastitim sastavom pod nazivom *Boilers Quartet*, s kojim prati velike jazz-glazbenike poput Bennya Golsona, Kennya Burrella, Roya Haynesa, Joséa Feliciano te sastav *All Stars Band*. U međuvremenu je također imao priliku nastupati s Tamarom Obrovac i njezinim kvartetom. Krajem 1990-ih Dedić osniva trio s kojim izvodi vlastita djela. Nastupio je gotovo u svim zemljama Europe te u Sjedinjenim Američkim Državama, surađivao s velikim glazbenim imenima kao što su Alvin Queen, Martin Drew, Ron Ringwood, Boško Petrović, Marc Murphy, Patrizia Conte, David Gazarov, Gianni Basso, Miles Griffith, Onder Fokan, Jean Louis Rassinfosse, Anca Parghel, Tomi Emanuel, Lenny White, Kendrick Scott, Jim Madison, Jeff Ballard, Vicente Archer, Buster Williams, Larry Grenadier, N.H.O. Pedersen, Ron McClure, Marek Patrman, Salvatore Maiore i mnogi drugi.

Dedić piše i glazbu za televiziju i kazalište, a također nastupa i s renomiranim glazbenicima hrvatske pop-scene. Godine 2000. izdavačka kuća Cantus objavljuje njegov prvi solo album pod nazivom *Solo Part 1*, a u prosincu 2001. i drugi, pod nazivom *Handwriting*, za koji će godinu dana kasnije osvojiti tri diskografske nagrade Porin.

U srpnju 2002. godine Dedić je nastupio u Francuskoj na festivalu *jazza The Montreux Jazz*, kao jedan od 11 finalista od ukupno 400 pijanista iz čitavog svijeta. Godine 2004. u nakladi izdavačke kuće *Dallas Records* objavljuje svoj album *Tempera*, na kojemu je snimio dvanaest Gibonnievih skladbi po vlastitom izboru. Godinu dana kasnije za istog izdavača snima album *Drugi pogled*, koji sadrži najpopularnije skladbe njegova oca Arsena Dedića. 2006. godine, zajedno s belgijskim kontrabasistom Jean-Louisom Rassinfosseom i češkim bubnjarem Marekom Patrmanom snima album *Visiting Bruxeless*. Na albumu *Life of Flowers* iz 2008. godine, na kojem svira s glazbenicima raznih stilova, uz vlastite izvodi i skladbe Dore Pejačević.

Tijekom zadnje dvije godine objavljuje još neke albume u inozemstvu s glazbenicima kao što su višestruki dobitnik *Grammya* Antonio Sanchez, Scott Colley, Johannes Weidenmueller i Chriss Cheek. Time se svrstava među rijetke domaće glazbenike koji surađuju sa izrazito etabliranim glazbenicima iz Sjeverne Amerike. Za talijansku izdavačku kuću "Workin" ujedno izdaje i svoj prvi solistički album, isključivo improvizirane glazbe, koji promovira na koncertnim nastupima u Rimu i Lecceu. Album posvećen preminulom ocu, *Matija svira Arseno*, iz 2015. proglašen je najboljim i najprodavanijim albumom u Hrvatskoj.

5.5.1 Razgovor s Matijom Dedićem

Prije odlaska u Graz završili ste obrazovanje za klasičnog pijanista, a uz oca i majku bili ste u okruženju raznih glazbenih žanrova. U kojem trenutku i zašto ste se odlučili upravo za jazz?

Kao i mnogi drugi pijanisti koji su se bavili klasičnom glazbom, većinu nas je put doveo do ploče Keitha Jarretta "Köln Concert". Ta ploča imala je velik utjecaj na moj put, a i mnogima je bila presudna da odu u neke slobodnije forme.

Koliko vam se čini bitnim školovanje za jazz-pijanista?

Stavljajući na stranu pijaniste poput Arta Tatuma, Earla Hinesa, Scotta Joplina i druge, koji su bili genijalci svoje vrste, apsolutno stojim iza toga da se bez naobrazbe definitivno ne može, pogotovo što se tiče instrumenta poput klavira. To je nešto što se mora proći i po meni sve druge teorije ne drže vodu.

Koliko je po vama bitno klasično pijanističko obrazovanje za jednog jazz-pijanista?

Definitivno je bitno – da se nadovežem na prethodno pitanje – bez toga nema ništa. Bach se mora proći, Czerny također i, naravno, mnogo i neumorno vježbati.

Kako biste opisali svoj stil sviranja i kako je izgledao sam put njegovog razvitka?

Ja sam nekako tu ostao ipak više klasičar, dakle okrenut sam više nekako bijelom, odnosno europskom jazzu. Još od tinejdžerskih godina pratim velike pijaniste europskog jazzu, poput Johna Taylora, Boba Stensona itd., koji su bili pandan velikoj ekspanziji svega toga u Americi. Tradiciju puno više volim poslušati sad nego što sam se za nju zagrijao ranije u životu, no to je nešto što moraš navježbati, volio ne volio, to su ipak neki zakoni i relikvije tog zanata, ali definitivno sam svoj put pronašao u nečem drugom. Apsolutno cijenim svakog tko se s time bavi i jednostavno smatram da svatko treba svirati na način na koji sam smatra da je najbolje.

Koje jazz- a i klasične pijaniste biste naveli kao uzore?

Definitivno bih pod najveći utjecaj stavio Keitha Jarretta i njegovog nasljednika neke vrste Brada Mehldaua. Mogao bih tu spomenuti i Gonzala Rubalcabu, Chicka Coreu i Herbieja Hancocka, ali Jarrett i Mehldau su ipak ti koji su ostavili na mene najveći trag. Od klasičara tu su mnogi veliki pijanisti poput Horowitza, no postoje ploče koje su meni nevjerojatne, u

rangu Keitha Jarreta, jedna od njih je, recimo, Pogoreličeva izvedba Bachove Engleske a-mol suite. Također bih od kompozitora spomenuto Bartóka, na kojeg je Europa dosta naslonjena.

A od onih jazz-pijanista koje ste susreli kroz školovanje i mimo njega, tko je na vas imao najveći utjecaj i zašto?

Berry Harris je imao znatan utjecaj na mene, on je zaštitnik starog pristupa klaviru. Ono što sam čuo uživo u New Yorku i kao student na predavanju u Grazu je nevjerovatno. To su, ovako, neke relikvije jazz-a koje su još žive, aktivno rade, propagiraju i educiraju.

Više puta ste bili u Americi, jeste li posjetili neke poznate jazz-klubove i jeste li možda zasvirali u kojem?

Jazz-klubove sam svakako posjećivao, a što se tiče nastupa nisam svirao u klubu, no svirao sam s gospodinom Boškom Petrovićem. Imao sam tu veliku čast na jednoj gala večeri predstavljanja hrvatskog jazz-a u "Lincoln centru" u New Yorku 2009. godine. Bili su još i Elvis Stanić, Davor Kajfeš, Mario Mavrin i Primož Grašić. Jedna zbilja nevjerovatna situacija koja će ostati u pamćenju zauvijek.

Svirali ste u raznim sastavima: duu, triju, solistički; je li vam draže svirati sam ili u određenoj kombinaciji?

Najveća razlika u solo-nastupima i u određenim kombinacijama je u fokusu. Kad sviraš sam, to je ipak tvoja glazba i tu treba izbjeći ego-trip, no moraš biti svjestan da je fokus na tebi, a ljude treba s nečime zaintrigirati, što nije lako, pogotovo s obzirom na to da se danas po svijetu zbilja "strahovito" svira. Međutim, sve mi više zadnjih godina odgovara varijanta s Tamarom Obrovac, gdje sam član benda koji u istoj postavi svira od 1997. godine. Odgovara mi situacija kad je na tebi da samo sjedneš za klavir i lijepo muziciraš, dok je fokus potpuno na nekom drugom i to me sve više vodi otkad sam malo ostario.

Poznato je da surađujete s raznim glazbenicima i svirate skladbe vrlo različitih žanrova. Koji su vaši kriteriji za odabir skladbi, odnosno suradnika s kojim ćete svirati?

U pravilu, ako vidim da je nešto dobro, kvalitetno, ja se odazovem. To nekad bude planirano, a ponekad i spontano. Zbilja volim glazbu, od klasike do Stinga, tako sam odgajan. Može se reći da svaštarim, ali kako sam se razvijao do sada, do svoje četrdeset i pete godine, bio sam u dosta žanrova, od klasike nadalje, vrlo upotrebljiv pijanist. Vrlo sam sretan i kada uletim Gibonniju, genijalno mi je i kada sviram Vivaldija za tri klavira s Matejom Meštovićem, a

volim i često me zovu na te kao "off-projekt" koncerte, koji su pretežno u sklopu nekakvih baroknih koncerata. Uvijek je tu taj jedan malo komercijalniji dio i jedan ovaj, gdje mora biti moj pečat.

Kao skladatelj i pijanist uspijevate zabilježiti sve svoje skladbe? Ili neke zauvijek ostanu samo vaše, vaš trenutak inspiracije, doživljaja, osjećaja?

Ostale su sigurno njih, recimo, desetak, ali većinu sam završio. Ali mnoge koje su nastale kao črčkarije, danas su zabilježene i ima ih na nosačima zvuka.

Od brojnih domaćih i inozemnih nagrada i priznanja koja ste dobili, koja je vama osobno najvrjednija i zašto?

Najvrjednije je bilo nešto što mi se desilo kada sam imao dvadeset i devet godina u Montreuxu. U sklopu, vjerojatno, najvećeg europskog jazz-festivala postoji natjecanje mladih jazz-pijanista na koje se te godine prijavilo oko 470 pijanista, na kojem nisam ušao u finale, no ušao sam u jedanaest finalista. To bi i dan-danas za nekog regionalnog pijanista bio veliki uspjeh.

(Zagreb, 12. rujna 2018. Razgovor vodio Ivan Kero)

6. OBRADA TEME "PIJANIZAM U JAZZU" NA SATU GLAZBENE KULTURE U OSNOVNOJ ŠKOLI

Ova cjelina mogla bi se obraditi na satu glazbene kulture u osmom razredu osnovne škole nakon što se općenito obradi *jazz* kao vrsta glazbe. Kada shvate pojmove kao što su „improvizacija“, „tema s varijacijama“ i „sinkopirani ritam“ djeca će ih lakše moći prepoznati dok budu slušala klavir kao samostalni *jazz*-instrument. Na primjer, učitelj bi za taj sat mogao sam prirediti jednostavniju *jazz*-obradu dječje pjesmice poput „Blistaj, blistaj zvijezdo mala“, odsvirati je pa zatražiti od učenika da opišu što su čuli. Budući da se, prema nastavnom planu i kurikulumu, pri obradi *jazza* u osmom razredu slušaju skladbe poput *Oh, When the Saints (Kad sveci marširaju)* u izvedbi Louisa Armstronga, *Chattanooga Choo Choo*, Glenna Millera, Gershwinov *Summertime*, ali i *Rhythm-a-Ning* Theloniousa Monka, djeca bi mogla uvidjeti da klavir, kojeg su do tada doživljavala kao klasični instrument, i u *jazzu* može igrati vrlo bitnu ulogu. Također bi im se objasnila razlika između *jazz*-pijanista i „klasičnog“ pijanista, naglašavajući da „klasični“ pijanist izvodi isključivo glazbu koja je u potpunosti zapisana notama, dok je *jazz*-pijanist sposoban improvizirati na određenu temu, takoreći bez pripreve ili tek na osnovu šturog zapisa melodije i harmonijskih simbola. Potom bi se mogla poslušati, primjerice, glazba Chicka Coreea s njegovog albuma *Children's Songs* iz 1984. godine, koji sadrži skladbe s jednostavnim i kratkim temama te zatražiti od djece da ih pokušaju opisati. Nadalje, valjalo bi djeci objasniti da je klavir u isti čas i ritamski i harmonijski instrument, pokazujući im to, recimo, na primjeru *stridea*. Kroz kratke životopise djecu bi se moglo upoznati s velikanima *jazz*-pijanizma poput Arta Tatum, Theloniousa Monka i drugih koji su već ušli u legendu, ali i s hrvatskim *jazz*-pijanistima poput Dražena Boića i Matije Dedića.

Osim metode slušanja, koja bi svakako trebala prevladavati na tom satu, djecu bi se moglo podijeliti u grupe te bi svaka grupa razredu predstavila po jednog *jazz*-pijanista. Osim toga, djeca bi u grupama, uz pomoć učitelja, mogla proučavati i razne stilove u *jazz*-pijanizmu te ih, uz glazbene primjere koji im se najviše sviđaju, predstaviti cijelom razredu.

7. ZAKLJUČAK

U ovom je diplomskom radu prikazano kroz kakve je sve stilske promjene *jazz*-pijanizam prolazio od svojih početaka do danas. Svaki od najznačajnijih predstavnika toga žanra, čiji su kratki životopisi također priloženi, svojom je snažnom umjetničkom osobnošću utjecao na nadolazeće generacije *jazz*-pijanista te samim time i na *jazz* općenito. U poglavlju o *jazz*-teoriji navedene su i objašnjene razne *jazz*-pijanističke tehnike, kao i najzanimljivije inovacije glede harmonijskog jezika i samog zvuka klavira. Neke od tih tehnika zatim su primijenjene prilikom obrade jednog hrvatskog narodnog napjeva. Također je istaknuto kako je *jazz*-pijanizam prisutan i na našim prostorima te je u tom smislu navedeno nekoliko najistaknutijih imena.

U radu je obrađena i problematika uvođenja ove teme u nastavu u osnovnoj školi pa je s tim u svezi izneseno nekoliko prijedloga i ideja. Takav napor zasigurno bi bio ovjenčan uspjehom, jer na internetu postoji velik izbor audio- i videozapisa, kojima bi se na jednostavan način mogao upotpuniti nastavni sadržaj i pobuditi zanimanje učenika.

8. DODATAK

VEHNI, VEHNI FIOLICA

Priredio Ivan Kero

A

Moderato ♩ = 88

mp

akordička figuracija koja nadopunjuje harmonije u lijevoj ruci tonovima iznad septime

stride *walking tenths*

5 *melodija udvojena u oktavi*

stride

10 *ornamentalno varirana melodija*

trozvuci u širokom slogu (Hines)

rit.

14 *dijatonско klizanje akorda naniže*

B melodija podebljana cijelim akordom

Vivo

stalni puknirani triolski puls

boogie-woogie melodijsko-ritamski obrazac

sim.

21

pauzama odgoden nastup melodije - tzv. *break*

24

27

boogie-woogie figure (licks) česte i u bluesu

30

rit.

C

sinkopirani ritam

kvartni akordi u pentatonskom nizu

mf

oktatonka ljestvica u četvrtinkama

kromatsko klizanje naviše

sinkopirani ritam

38

cjelotonska ljestvica u četvrtinkama

kvintna terčna srodnost srodnost

poliritmija 3:2

kromatsko klizanje naniže

frigijjski pomak

rit.

43

Andante

46

(Shearing's voicing)

molto rit.

akordi bez temeljnog tona u basu

9. LITERATURA

Ashwati Franklin. *The history of jazz piano*. URL: <http://www.piano-play-it.com/history-of-jazz-piano.html>

Bill Evans. Encyclopaedia Britannica Online. Encyclopedia Britannica, 1999; [ažurirano 12.08.2018] URL: <https://www.britannica.com/biography/Bill-Evans> (2018-08-14)

Bill Evans 4: Piano Solo (2000). TRO – The Richmong Organization

Carell, R. (1968). *Das moderne rhythmische Klavierspiel*. Leipzig: Harth Musik Verlag

Duke Ellington. Encyclopaedia Britannica Online. Encyclopedia Britannica, 1999; [ažurirano 23.05.2018] URL: <https://www.britannica.com/biography/Duke-Ellington> (2018-08-13)

Earl Hines. Encyclopaedia Britannica Online. Encyclopedia Britannica, 2000; [ažurirano 15.04.2018] URL: <https://www.britannica.com/biography/Earl-Hines> (2018-08-16)

Feather, L. (1959). *The Book of Jazz*. New York: Meridian Books

Fučkar, S.B. (2008). *Hrvatski jazzisti*. Zagreb: Ars Media d.o.o.

Jazz.hr. *Davor Kajfeš*. URL: <https://www.jazz.hr/glazbenici-i-sastavi/davor-kajfes-322> (2018-09-06)

Križić, M. (2001). *Evolucija glazbe koja je obilježila stoljeće*. WAM: webzin o audiju i muzici. URL: http://wam.hr/sadrzaj/aktivni_sadrzaj/pdf/Krizic_PovijestJazza.pdf (2018-07-01)

Križić, M. (2003). *Jazz glazba u Hrvatskoj*. WAM: webzin o audiju i muzici. URL: http://www.wam.hr/sadrzaj/aktivni_sadrzaj/pdf/WAM-WEB_Krizic_CroJazz.pdf (2018-07-01)

Levine, M. (1989) *The Jazz Piano Book*. Petaluma, CA: Sher Music Co.

Litweiler, J. *Sir George Albert Shearing* (2011). Encyclopaedia Britannica Online. Encyclopedia Britannica [ažurirano 09.08.2018] URL: <https://www.britannica.com/biography/George-Shearing> (2018-08-15)

Teddy Wilson. Encyclopaedia Britannica Online. Encyclopedia Britannica, 2007; [ažurirano 28.08.2018] URL: <https://www.britannica.com/biography/Teddy-Wilson> (2018-08-30)

The World's Best Piano Arrangements (1991). u: Isacoff, S., Shanapy E. (ur.), Miami, Florida: CPP/Belwin, Inc.

Thelonious Monk. Encyclopaedia Britannica Online. Encyclopedia Britannica, 1999; [ažurirano 14.02.2018] URL: <https://www.britannica.com/biography/Thelonious-Monk> (2018-08-27)

tportal.hr (2013). *Dražen Boić – velikan hrvatskog džez* URL: <https://www.tportal.hr/magazin/clanak/drazen-boic-velikan-hrvatskog-djeza-20130218> (2018-09-05)

Wikipedia: the free encyclopedia [Internet]. St. Petersburg (FL): Wikimedia Foundation, Inc. 2001 – Vanja Lisak; [ažurirano 04.07.2015] URL: https://hr.wikipedia.org/wiki/Vanja_Lisak (2018-09-05)

Wikipedia: the free encyclopedia [Internet]. St. Petersburg (FL): Wikimedia Foundation, Inc. 2001 – Matija Dedić; [ažurirano 06.03.2018] URL: https://hr.wikipedia.org/wiki/Matija_Dedi%C4%87 (2018-09-06)

Wikipedia: the free encyclopedia [Internet]. St. Petersburg (FL): Wikimedia Foundation, Inc. 2001 – Art Tatum; [ažurirano 26.08.2018] URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Art_Tatum (2018-08-28)

Wikipedia: the free encyclopedia [Internet]. St. Petersburg (FL): Wikimedia Foundation, Inc. 2001 – Mary Lou Williams; [ažurirano 16.08.2018] URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Mary_Lou_Williams (2018-08-21)

Wikipedia: the free encyclopedia [Internet]. St. Petersburg (FL): Wikimedia Foundation, Inc. 2001 – Dave Brubeck; [ažurirano 12.08.2018] URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Dave_Brubeck (2018-08-22)

Wikipedia: the free encyclopedia [Internet]. St. Petersburg (FL): Wikimedia Foundation, Inc. 2001 – Billy Taylor; [ažurirano 21.08.2018] URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Billy_Taylor (2018-08-23)

Wikipedia: the free encyclopedia [Internet]. St. Petersburg (FL): Wikimedia Foundation, Inc. 2001 – Herbie Hancock; [ažurirano 03.08.2018] URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Herbie_Hancock (2018-08-26)

Wikipedia: the free encyclopedia [Internet]. St. Petersburg (FL): Wikimedia Foundation, Inc. 2001 – Chick Corea; [ažurirano 18.08.2018] URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Chick_Corea (2018-09-01)

Wikipedia: the free encyclopedia [Internet]. St. Petersburg (FL): Wikimedia Foundation, Inc. 2001 – Oscar Peterson; [ažurirano 22.09.2018] URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Oscar_Peterson (2018-10-01)

Wikipedia: the free encyclopedia [Internet]. St. Petersburg (FL): Wikimedia Foundation, Inc. 2001 – Cecil Taylor; [ažurirano 08.08.2018] URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Cecil_Taylor (2018-10-01)

World's Greatest Jazz Piano Solos (1975). New York: Charles Hansen Distributor, Educational Sheet Music & Books, Inc.

PRIMJERI

Pr. 3.1.8 - *The World's Best Piano Arrangements* (1991): 102. str., t. 2-3

Pr. 3.1.9 - *The World's Best Piano Arrangements* (1991): 129. str., t. 26-27

Pr. 3.1.12 - *World's Greatest Jazz Piano Solos* (1975): 112. str., t. 1-4

Pr. 3.1.13 - *Bill Evans 4: Piano Solo* (2000): 36. str., t. 13-21

Pr. 3.2.1 - *The World's Best Piano Arrangements* (1991): 221. str., t. 16-19

Pr. 3.2.2 - *The World's Best Piano Arrangements* (1991): 149. str., t. 1-4

Pr. 3.2.3 - *Bill Evans 4: Piano Solo* (2000): 3. str., t. 23-26

Pr. 3.2.4 - *The World's Best Piano Arrangements* (1991): 37. str., t. 11-16

Pr. 3.2.5 - *The World's Best Piano Arrangements* (1991): 36. str., t. 10-13

Pr. 3.2.6 - *The World's Best Piano Arrangements* (1991): 140. str., t. 12-14

- Pr. 3.4.3 - *The Jazz Piano Book* (1989): 19. str.
- Pr. 3.4.4 - *The Jazz Piano Book* (1989): 20. str.
- Pr. 3.4.5 - *The Jazz Piano Book* (1989): 21. str.
- Pr. 3.4.6 - *The World's Best Piano Arrangements* (1991): 107. str., t. 14-15
- Pr. 3.5.3 - *The Jazz Piano Book* (1989): 33. str.
- Pr. 3.5.4 - *The Jazz Piano Book* (1989): 34-35. str.
- Pr. 3.6.4 - *Bill Evans 4: Piano Solo* (2000): 6. str., t. 4-6
- Pr. 3.6.5 - *The Jazz Piano Book* (1989): 44. str.
- Pr. 3.6.9 - *The World's Best Piano Arrangements* (1991): 30. str., t. 14-16
- Pr. 3.6.10 - *The World's Best Piano Arrangements* (1991): 221. str., t. 1-3
- Pr. 3.6.11 - *The World's Best Piano Arrangements* (1991): 51. str., t. 6-11
- Pr. 3.6.13 - *The Jazz Piano Book* (1989): 163. str.
- Pr. 3.6.15 - *Das moderne rhythmische Klavierspiel* (1968): 24. str.
- Pr. 3.6.16 - *The World's Best Piano Arrangements* (1991): 170. str., t. 13-15
- Pr. 3.7.7 - *The World's Best Piano Arrangements* (1991): 180. str., t. 5-6
- Pr. 3.7.8 - *The World's Best Piano Arrangements* (1991): 234. str., t. 1-3