

بزرگسازان علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
کتابخانه مرکزی
پخش نشریات

پرونده

کیوان میرهادی



Jazz

روزی از روزهای تابستان ۵۸ در خانه دوست ماجراجو و تیزهوشی که برای یک نشریه معتبر آمریکایی گزارش انقلاب ایران را تهیه می‌کرد دعوت بودیم، رو به او نموده و از تجربه دیدن باله‌ی اثر «دوک الینگتن» در اپرای تهران قبل از انقلاب برایش گفتیم و پرسیدیم می‌توانی «جازه» را برایم تعریف کنی؟ گفت: اولاً «جازه» و ثانیاً Jazz... و فوراً رفت طرف قفسه صفحه‌های دور ۳۳ (lp) و آلبوم‌هایی از مایلتز دویسی، «میل اوانز» و «جان کالترین» به من هدیه کرد و گفت: «باور کن نمی‌توانم Jazz را تعریف کنم، فقط می‌دانم که هر جا Jazz بشنوم فوراً آن را تشخیص می‌دهم». کمی مکث کرد و ادامه داد: «اصلاً وقتی در یک کلوب Jazz می‌ری و این موسیقی‌رو می‌شنوی دلت می‌خواد حتماً سیگار برگ توی دهنش رو محکم‌تر از بقیه اوقات پک بزنی و با انگشت اشارت ریتم بگیر... راستش این تعریف در آن موقع برایم خیلی عجیب بود و جالب، اما سال‌ها بعد صحنه‌ی در توزیع جایزه Grammy دیدم که همان حال و هوای سیگار برگ و انگشت اشاره را داشت؛ فضایی این بود که قرار شد تا جایزه را برای سپاس از یک عمر خوانندگی و زحمات بالا فیتزجرالد ه فی مراسم ویژه به وی اهدا کنند؛ هدیه‌دهنده نیز که خود از خوانندگان معروف در قید حیات Jazz به‌شمار می‌رود در ضمن اهدا از بالا پرسید که واقعاً تعریف Jazz چیست؟ و بدون غش مشرب هم در میان سکوت جمعیت انبوه با شیرینی تمام، به‌طور مضحکی سرش را خاراند و گفت: Jazz... Jazz یعنی... و ناگهان به خوانندگان نامعلوم و سکتنداری پرداخت از قبیل بی‌باپی، بی‌باپی، بی‌باپی بی‌باپی نام تندی دوو تندی و به سرعت شروع کرد به بشکن زدن، خواننده دیگر هم متویز را روی هوا قاپید و شروع کرد به همراهی و صحنه در میان میاه و سوت و دست و رقص حضار به‌پاخاسته که خوانندگان را همراهی می‌کردند خاتمه یافت... و این برای بنده شد تعریف Jazz اما، از دوست ماجراجو بگویم که بعد از آن ملاقات دیگر هرگز وی را ندیدم فقط دو‌بار خبر دارم که هر کجای دنیا باشد باید دوشنی‌ها خود را به نیویورک و کلوبی که «دووی آن» به‌همراه گروه Jazz خود در آن کلارینت می‌زند برساند و در تیزر ماه ۸۰ نیز در گفت‌وگو با مسئول Jazz در «تورنتو» مکتبی به یادگار با کوچک کوریا، گرفته است.

Jazz در ایران پدیده بیگانه‌ی نیست و هر کس با شنیدن دو یا سه نت اول موسیقی کارتون پلنگ صورتی در حقیقت یکی از انواع Jazz مدرن را مزه‌مزه می‌نماید و از سوی دیگر کودکان دیروز و امروز و فردا در صحنه فینال کارتون گرهم‌های اشرفی - زیباترین ملودی‌های مکتب و دیگس‌لند را تجربه می‌کنند.

...و اما Jazz!

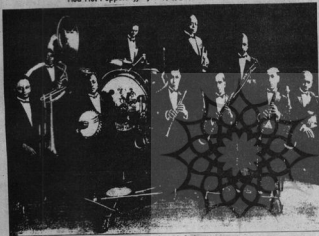
لکته عمده‌ی در تعریف Jazz وجود دارد که فعلاً همه بر سر آن توافق داشته و آن نکته همانا نبودن تعریف مشخص و معلوم از این واژه است، یعنی تعریفی که بتواند هر کس برای نفر دیگر عرضه داشته و از این طریق وی را راضی و اکتان نماید. اما با وجود این، Jazz به‌مان تعریف «هگلی» از دریا و ساحل، نه دریاست، نه ساحل، فقط آن چه مسلم است این می‌باشد که Jazz هستی مستقل و قائم به ذاتی داشته و احتمالاً از بحث برانگیزترین مباحثی بوده است که موزیکولوژیست‌های قرن بیستم را به خود مشغول نموده است. به‌رحال اگر از تعاریف ابتدایی‌بی که در مورد Jazz به‌معنای موسیقی سنکوپ‌داره یا موسیقی «ایمپرو وایز» (فی‌الباهه) بگیریم لزوماً درمی‌یابیم که این تعاریف اصلاً مبتنی تصویر کلی و یا تعریف مشخصی از موسیقی فوق لیست چه، Jazz موسیقی بی‌است سنکوپ‌دار ولی هر موسیقی سنکوپ‌داری Jazz نیست، از سوی دیگر اگر Jazz، موسیقی بی‌سراسر «ایمپرو وایز» بوده و به عبارتی بر مبنای بدیه‌سرایری صرف شکل گرفته باشد و بخواهیم این تعریف را قبول کنیم ناچاراً دچار تناقض خواهیم شد زیرا اکثر آثار بدیع و ظریف و دقیق این موسیقی که به یادگار مانده است حداقل از الگوهای ریتمیک و ملودیک قراردادی، و از پیش تعیین‌شده‌ی که کاملاً طی جلسات مکرر تدوین شده برخوردار است.

با وجود این عاملی که در تمام اجزای Jazz به‌چشم می‌خورد این است که موسیقیدان باید وارسی‌های ملودیک خود را بر روی نسی استوار نموده و زیرساخت این ملودی‌ها را هم نوعی هارمونی خاص تشکیل می‌دهد که در نهایت، این مجموعه بر روی زمینه‌ی از ریتم‌های سنکوپ‌دار بنا شده و پیش می‌رود، پس توصیه می‌شود که هر کس که به فراگیری اصولی Jazz علاقمند است عمده تمرکز خویش را بر روی جنبه‌های هارمونیک این موسیقی معطوف دارد تا از این طریق بتواند تکامل و سیر مکتب این رشته موسیقی را از طریق منطقی دریافته و در صورت لزوم به‌کار بندد. اما تاریخ Jazz یعنی تاریخ تکامل نوعی هارمونی، به‌عبارت دیگر چه‌راهی آسانه‌ی این موسیقی ماجراجویانی بودند که هارمونی را به خدمت سلیقه و گرایش نوعی خود در آورده و اگرچه هنوز عمده در حیطه‌های خصوصی خود سخت‌جانی می‌کنند پس لازم می‌آید تا یادآوری شود که وقتی کلمه «مدرن» در مورد Jazz به‌کار می‌رود منظور ما، مدرن از جنبه خود Jazz می‌باشد و لاتینر، به‌رحال نسی‌کوان از نسی اکورد و چه‌ارم‌سعی (اکورد نوت) کوچک که سراسر دهه ۴۰ میلادی را در این عرصه در نورددید غافل گشت و البته بگوئیم که این اکورد با این که در دنیای Jazz عنصری تازه وارد قلمداد می‌گردد اما به گوش موسیقیدانان کلاسیست کمی پیش‌یا الفتاده می‌آمد مثلاً نورگینف دانستان نویس روسی یکی از کلاکترهای دانستان‌اش را به‌معنای «اینه روی دور هفتم کوچک» توصیف می‌کند که زمان این نوشته برمی‌گردد به سال ۱۸۵۹، و موریس راول انگلساز امپرسیونیست نیز در ۱۹۰۷ قطعه خوش را به‌نام Introduction and Allegro با کاربرد وسیعی از اکوردهای هفتم و بالاتر رنگ‌آمیزی گسترش می‌دهد که همین اکوردها بعدها در دهه چهل میلادی در موسیقی Jazz نیز استفاده فراوانی می‌یابد. از آن بعد Jazz نه‌تنها به‌معنای عنصری پیشرو مستقل از بدنه موسیقی زمان رخ می‌نماید، بلکه نبض تند آن تا امروز نیز تمام حیطه‌های موسیقی را در نورددیده است و طرف مدتی نزدیک به هفتاد سال از حالت وحشی‌ی بدوی تا آخرین مریزهای نیکولاسی‌سیم و الکترونیک سرک کشید و آن قدر مکتب و سبک‌های گوناگون به خود دید که در دهه ۶۰ میلادی فی‌المثل پدران موسیقی جدی زامله با جوان‌ترین اولنگاردهای Jazz روی یک صحنه مشترک کنسرت می‌دادند. بازهم تأکید می‌شود که تنها از طریق مطالعه هارمونی می‌توان تغییرات استیلی و یا فرمی Jazz را که اینک عضوی ثابت و الگویی جدایی‌ناپذیر از تاریخ موسیقی است، دریافت.

مکتب نیواورلئان



جلی رول مارلین در حال نواختن پیانو به همراه گروه Rad Hot Peppers



کینگ الیزیر و گروهش

با این که تاریخ شروع موسیقی Jazz در پرده غلیظی از ابهام فروریخته اما محرز این است که بعد از آزادی سیاهپوستان که از فردای اتمام جنگ‌های داخلی آمریکا ساری گشت این قبیله سرکوب‌شده و جدا افتاده به سرعت به جست‌وجو و بازیابی هویت خویش از طریق فرم‌های هنری برآمد. برای سیاهان طوطی‌بانه و در مقطع وصل قرن نوزدهم به بیستم، موسیقی جزء لاینفک زندگی و تجاربشان به‌شمار می‌رفته اما به‌دلایل طبقاتی، این سیاهان از موسیقی متعارف و استاندارد بی‌اطلاع بوده و حتی حق ثبت‌نام و احیاً شرکت در مدارس موسیقی (کنسرواتوار) را نیز نداشته و از بهره‌گیری از ساده‌ترین ترس‌های موسیقی نیز محروم بودند و حتی از دستبازی و نواختن ساز نیز به‌دور نگه داشته می‌شدند. این شد که عمده موسیقی اوایل تاریخ Jazz آوازی است و بجز آن در کلیساهای سیاهان و گروه‌های مختلفی از زنان و مردان سیاه پناشیده شد که همین پندرها به رشد درخت‌های سرزمین کشیده می‌انجامید که اینک قد آن‌ها از دورنمای تاریخ به‌وضوح قابل رؤیت است. نیواورلئان در آن روزگار کلیشه‌می را دنبال اسم خویش یک می‌گشوده و آن کلیشه هم چیزی نبود جز نیواورلئان. دیگ جوشان مآب‌های مختلفه گسالی‌کن که از قدیمی‌ترین فرانسویان مهاجر، تا آمریکایی‌های تازه از راه رسیده، گرفتول‌ها، سیاهان و سرخ‌پوستان همه و همه زیر یک آسمان گرد آمده و همه ملیت‌ها در امتزاج با یکدیگر به سر می‌بردند تا جایی که کم‌کم از این آتش‌شعله‌مکنار زبان موسیقی جدیدی سربرآورد. حال، اوضاع طوری بود که مردم نه تنها موسیقی مخصوص به تیره خویش را می‌ساختند بلکه آن را هم با شعرها و الفاظ و موضوعات پیش پا افتاده روزانه نیز مخلوط کرده و ارتباط می‌دادند. این موسیقی‌ها چیزی نبودند جز موسیقی جشن و غروسی و یا عزا و ماتم، مراسم دعا، خولستگاری، پیک‌نیک و تولد و چون بخشی اعظمی از این موسیقی منسوب به مراسمی می‌شد که خارج از اتاق‌های خانه می‌بایست انجام شود لذا بلندی صدای این موسیقی به‌صورت عنصری جدانشدنی و ضرور محک خورد و پایه‌های طراقت طبع در ساختن ملودی و یا اجرای ماهرانه آثار Jazz جلورفت. به همین دلیل بود که اکثر گروه‌ها به وسیله ترومپت (شیپور) رهبری و هدایت گشته و این نوازندگان نیز با یکدیگر در رقابتی دائمی سر می‌کردند. اما چهره شخصی که در سوز افشانه و واقعیت قرار دارد کسی نیست جز نوازنده ترومپتی به‌نام هادی بالدن (Buddy Bolden) که حوالی سال ۱۹۰۰ میلادی سلطان بی‌رقیب شهر خود بوده که بدبختانه هیچ ضیق‌ی از اجراهای وی در دست نیست و فقط از مدارک شفاهی و حافظه افرادی که وی



هادی بالدره نفر دوم لیستاده از چه ۱۸۸۴

معمولاً تاریخ شروع موسیقی Jazz را به این عکس منسوب می‌کنند

را دیده بودند می توان یقین حاصل نمود که تحت ایداعات بسی‌دیدل و نوازندگی پرشور وی و بدیهه‌سرای‌های شورانگیز، مکتبی که اینک منسوب به شهر نیواورلئان است با به عرصه وجود گذاشت.

استیلت نیواورلئان کلاسیک و سنتی مشتمل است بر نوازندگی سه ساز، ترومپت (یا گروتز)، ترومبون و کلارینت که ترومپت ملودی اصلی را می‌نوازد و کلارینت همان تم را در فاصله‌های زیرتر رنگامیزی کرده و ترومبون نیز خط پاس (بیم) را پر می‌کند و لایز به ذکر است که نوازندگی سولو (تکنوازی) در این ارکسترها کاربرد نداشته است. در حقیقت یکپارچگی گروه عامل مشخصه این مکتب بوده و یک ربع قرین نیز دلم می‌آورد و هنوز هم متمسبانی هستند که با جان‌سختی معتقدند که ورود تکنوازی کار را خراب کرده است. ولی چیزی که محرز است این است که تکنیک سولونوازی و اصولاً نوازندگی به مفهوم عام کلمه، در دوره «بالدن» بسیار نازل و پیش‌پا افتاده بود و بدین‌سبب از نوازندگی سولو به صورت طولانی مدت اجتناب ورزیده می‌شد که این امر نیز نه از جهت زیبایی‌شناسی که از لحاظ احتیاط بود.

مسلم است که این استیلت سنتی که یکسره بر بافت یکپارچه ارکستر استوار بود توسط سولستی برتحرك و پرتیخل و سونابای بهم ریخته و دگرگون گردد. این ویرتوز (نوازنده ماهر) کسی نبود جز فوئی آرمسترانگه Luis Daniel Armstrong متولد ۱۹۰۰ در نیواورلئان و باغزار کینگ اولیور Joe King Oliver که نسل بعدی «بالدن» در ترومپت تلقی می‌گردند. آرمسترانگ در اوآن جوانی در ارکستر اولیور ترومپت دوم می‌زد اما در دهه بیست عمر خود ثابت کرد که شیوه نوازی از موسیقی Jazz متولد گشته است. به‌رحال در سایه ویرتوزیته آرمسترانگه استیلت نیواورلئان به اجزای گوناگون تجزیه گشته و بر مدار دیگر چرخید. اما سواى موه‌های سوادبی آرمسترانگ، عاملی دیگر نیز در نابودی مکتب اورلئان مؤثر بود که اکنون قلب موسیقی نوین محسوب می‌شد. توضیح آن که ناهایه استوری ولس Storyville که عمدتاً از محله‌های بود که پاره‌ها، گاندھا و مراکزى از این قبیل در آن مستقر بودند تحت فرمانی ناگهانى از سوى ستاد ارتش امریکا مبنی بر جمع‌آوری و ضبط این مراکز به ناگهان فروریخت. چه سربازان ارتش ظاهراً در مکتب‌نوازی و کارهای گانگستری و دیگر فعالتهای مکتب این قبیل شرکت داشته و این سبب چیزی نبود که ارتش امریکا آن را برای مدتی مدید پاب آورد. لذا از خرك دررفت و این اولین بارى بود که واقعه‌ی از نوع اقتصادی-اجتماعی به نوعی در تاریخ Jazz تأثیر می‌گذاشت.

با بسته شدن استوری ویل اولین چرخش تغییرات

شروع شد به طوری که موزیسین‌های نیواورلئان به داخل خانه‌ها پناه برده و در محله‌ها و مجتمع‌ها به نوازندگی می‌پرداختند و نسی‌توان انکار کرد که این امر نیز در ترویج Jazz بی‌تأثیر نبوده، پس از دو طریق این موسیقی به حیات خویش ادامه می‌دهد یکی مهاجرت گروه‌ها به طرف شمال و دوم نوازندگی بر روی کشتی‌هایی که از می‌سی‌سی‌پی تا مانیفیس و از آن‌جا تا سنت لوییز به تردد مشغول بودند. تمام این کشتی‌ها گروه‌های Jazz را به استخدام خویش درآورده و سهم مهمی در نگهداری و احیای Jazz ایفاء نمودند. تصور کنید که کشتی‌های تفریحی که نوازندگان مختلف و پرسرودا در آن مشغول به نوازندگی‌اند از کنار ساحل شهری خلوت عبور می‌کند. می‌توانید حدس بزنید که چه تأثیری ایجاد می‌کند! اما ترومپت سولوزان سفیدپوست نیز از قافله عقب نمانده و هیبک بیدریکه Leon Bir Beiderbecke چهره تابناک بعدی است که تنها یکی از هزاران ستاره پرفروشی بود که از طریق تجربه Jazz در کشتی‌های تفریحی با به‌عرصه وجود نهادند.

به زودی «کینگ اولیور» استاد بزرگ مکتب نیواورلئان مورد توجه زندگی شبانه شیکاگو قرار گرفته و طولی نکشد که به آرمسترانگه پیغام داد تا به نزد وی کوچ کند و از این به‌بعد بود که آینده Jazz به‌عنوان موسیقی بی‌پایان‌ترین اقوام بافت. توجه قبلاً نیز کسی در این مورد شکی نداشت.

پس لیویورگ شاهد تولد اولین گروه رسمی تاریخ Jazz به‌نام The Original Dixieland Jazz Band گردید که تاریخ آن برمی‌گردد به سال ۱۹۱۷ که با شروع کار این ارکستر در حقیقت اولین ضبط‌های تجاری از Jazz نیز عرضه گشت. و چیزی نگذشت که حمایت‌های همه‌جانبه از Jazz در سایه تلاش‌های مردمانی مانند فوئی آرمسترانگه‌ها فراگیر شد و این موسیقی از ریشه‌ها و اصل خود جدا شد.

مکتب شیکاگو

تا سال ۱۹۱۷ قلب و مرکز موسیقی Jazz به‌سمت شیکاگو معطوف شده بود و استیلتی که با این‌عنوان یعنی شیکاگو نام می‌گیرد در حقیقت انمکاس و بازنای وقایع و اتفاقات متعدد و عجیب شیکاگوى آن زمان می‌باشد که زیرچشمه‌های امپراتوری «آل کاپون» مرکز تولید و فروش مشروبات الکلی شده بود. کلابرها و کافه‌های زیرزمینی ملول از جمعیت انبوهی بود که به موسیقی پرخاشخوانانه و بلند Jazz سهم عده‌ای در جذب مشتری ایفاء کرد. اما استیلت شیکاگو همان بدل بزرگ شده نیواورلئان بود با این فرق که تمصب گروه‌نوازی صرف نداشته و به سولست اجازه خودنمایی می‌داد و بدین ترتیب عصر جدیدی آغاز

می‌شود گروه‌های شیکاگوئی مشکل بودند از نوازندگی پرشور و حرارت و بیرون‌گرا که دقیقاً نمایانگر خشونت و دلهره چهره شهرشان بود و همیشه اول و آخر قطعه را به صورت گروهی شروع و به انجام می‌رسانند و در میانه راه به خودنمایی و تکنوازی نیز می‌پرداختند که از آن میان ضبط‌های تاریخی فوئی آرمسترانگه با گروه‌های نظیر The Hot Five و The Hot Seven (۱۹۱۷-۲۸) محفوظ بوده و جایگاهی ویژه دارد. آرمسترانگه در این ضبط‌های تحسین‌برانگیز و تروتوزیته خویش را کاملاً عیان نموده در صد تکنوازی ترومپت در ارکسترهای Jazz برآمدند هیچ‌گاه نتوانستند دوشادوش وی حرکت کرده و مسئولیت‌های خطیری را که وی به‌عهده داشت بر گردن خویش بگیرند. اگر نوازندگان مشهور شیکاگو سفیدپوستانی بودند که صاحبان قریحه‌ای از متوسط تا عالی را در برمی‌گرفتند اما هیچ‌کدام نتوانستند به‌مرد پای آرمسترانگ برسند.

مکتب شیکاگو به موسیقیدان نخبه عرصه کرد بنام‌های ای میی گومدن Benny Goodman که اصلاً برای این آمد که زمینه و متن اجتماعی موسیقی را تغییر دهد، دیگری «جک تیسگارندن» Jack Teagarden که ترومبونستی تکراری بود که ملودی‌های روان وی غایت موسیقی Jazz را بنمایش می‌گذازد و سر آخر بیکنس بیدریک است که محتلاً از جسنجال برانگیزترین رمانتیک‌ها در تاریخ Jazz به‌حساب می‌آید. بیدریک سمیل موسیقایی طبقه متوسط امریکا و ترجمان آن بود که از موع روی آوردن به موسیقی سیاه‌پوستان کل زندگی وی دستخوش تغییر گشت. وی با داشتن حسی هارمونیک که شاید نظیر آن در هر نسل یکی دو مورد بیشتر مشاهده نگردد به مولفیتی عظیم در زمینه Jazz دست یافت. بیدریک کم زیست ولی خوش و الهامبخش زیست، وی در سال ۱۹۲۳ با تشکیل گروهی از دوستان کالج خود به نام Wolverines شروع به نواختن Jazz کرد و دست‌آخرا با تنظیم‌هایی ارکسترال که به کارهای پل وایتمن می‌مانست به کار خویش پایان داد. نقطه اوج نوازندگی وی به حوالی سال ۱۹۲۷ برمی‌گردد که با صدای زنگ‌دارى که با ترومپت خود تولید می‌کرد موفق به خلق ملودی‌های زیبا و جملاتی دلپذیر گردید که فرسنگ‌ها با جملاتندى‌های آرمسترانگ فاصله می‌گرفت. وی در ضمن پیانیستی خود ساخته بود و در ضبط‌هایی که از وی باقی مانده تیوخ خدادادش کاملاً مشهود و هویداست. بیدریک در سال ۱۹۲۱ زمانی که ۲۸ سال بیشتر نداشت دارفانی را وداع گشت. ضبط‌هایی که از تاریخ مکتب شیکاگو در این سال‌ها به جا مانده حاکی از آن است که تا چه حد حس

موسیقی سیاهان و سفیدپوستان در یکدیگر آمیخته و ترکیبی یگانه و پیرفیب پدید آورده اما گرچه رنگ پوست هنوز هم مانند سدی سر راه سفیدپوستان در ضبط اجزای خویش از طریق استودیوها خوننمای می‌کرد اما در نهایت این حقیقت موسیقی و عاطفه نوازندگان پرشور و حال بود که با الگوبرداری از آرمسترانگ و بهریدگر بر مشکلات فائق آمد. آرمسترانگ در اواخر دهه ۲۰ با خلق «Knockin' Fug» حماسه‌می دیگر آفرید و اولین حس Jazz را با ترکیبی از نوازندگان سیاه و سفید روانه بازار کرد که در میان نوازندگان جک نیگاردن سفیدپوست نیز دیده می‌شود.

پیانیست‌ها و بلوز

درست هنگامی که سولیست‌ها برای پیشبرد کارشان بر روی هارمون‌های پیچیده‌تری متمرکز شده بودند جنبش دیگری به موازات این امر در حال شکل‌گیری بود که بعدها تأثیرات شگرف و عظیمی بر تاریخ Jazz نهاد فلچر هندرسون Fletcher Henderson یکی از پیشتازان Jazz نواز زمینه پیانو، از معدود افرادی بود که توانست به تحصیلات آکادمیک دانشگاهی راه یابد و از سال ۱۹۲۲ توانست با انواع و اقسام گروه‌های ارکستری Jazz سروکار داشته باشد. روش کار هندرسون بدین شکل بود که سولیست‌های بزرگ را به استخدام درآورده و از آنان در پافتی ساده ولی زیبا و یخته استفاده می‌کرد، در همین زمان هم مردانی نظیر فردیناند جلی رول مارتین Ferdinand Jelly Roll

Morton که هم پیانیست بود و هم آهنگساز با گروه‌هایی جمع‌وجورتر همان خط هندرسون را دنبال می‌کرد اما سازبندی مشخص ارکسترهای Jazz در دستان هندرسون شکل می‌گیرد و اگرچه امروز بعضی از آثار وی به نظر خالی صدا می‌دهند با جود این نقش سولیست‌ها در تأثیرگذاری روی بافت بسیار واضح و عیان است؛ سولیست‌هایی نظیر لویی آرمسترانگ و اولین ویرنویز ساکسوفن تنور کولمن هاکینز Coleman Hawkins از نوازندگانی‌اند که با این ارکستر همکاری کرده‌اند.

اما، می‌توان به جرات اظهار داشت که واقعیتی مهم در اواخر دهه ۲۰ میلادی بعنوان تأثیرگذارترین پدیده در تاریخ Jazz ثبت گردیده و آن ورود رهبر و پیانیست Jazz دوک الینگتن Edward Kennedy

Duke Ellington از واشنگتن دی‌سی به نیویورک بود. الینگتن در اوان کار هم خویش را بر روی گسترش مکتب پیانوی دو دستی گذاشت که نوازندگان پرشوری از قبیل جیمز جانسون James P. Johnson و ویلی اسمیت Willie "The Lion" Smith را پرورش داده بود. مشخصه نوازندگی این مکتب قدرت ریتمیک دست چپ و هارمونی ده نئی در دست راست بود. گرچه جانسون و اسمیت بی‌بربرگرد غیول بودند اما نباید از حق گذشت که شکوفایی مکتب آنان در دستان الینگتن و پیانیست دیگری به نام فتنس والر

Thomas "Fats" Waller شکل‌گرفته که هر دو آنان استیل جانسون را تا آخرین سرحدات خود تکامل بخشیدند. الینگتن ابتدا با گروهی متشکل از پنج نفر

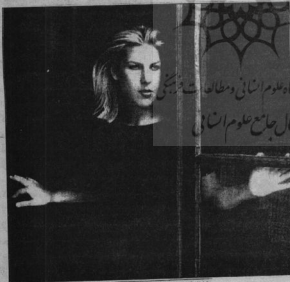
(کوئینتت) شروع به کار کرد که تا اواخر دهه بیست تعداد آن‌ها دو برابر شد.

گرچه استیل پیانوی جانسون در عالی‌ترین نوع خود قابل بررسی است اما با ورود پیانیستی دیگر به نام اِرل هاینز Earl Hines نگرش جدیدی وارد نوازندگی پیانوی Jazz گردید که تاکنون نیز این نگرش به‌حیات خود ادامه داده است. هاینز در اثر همکاری با آرمسترانگ، بر آن شد تا به‌جای تکنیک کلاستر در دست راست پیانو که توسط جانسون مطرح گردیده بود از نت‌های ساده و روان استفاده کند به‌طوری که تنظیم‌های هاینز قابلیت تبدیل به هر ساز دیگری را نیز داشت پس استیل جدید به نام «پیانو به روش نرومیت Trumpet-Style Piano» معروف شد.

همچنین سه‌سال‌های آخر دهه بیست شاهد شکوفایی و رشد خوانندگان Jazz نیز بوده است. خوانندگانی نظیر بیسی اسمیت Bessie Smith که استاد بلوزهای دوازده میزگی بود و همکاری تین‌پین آلی Tin Pan Alley با وی باعث شد تا بافت سانی-منتل و غنای شمار آثار خواننده شده به وسیله این خواننده بالنده‌تر گردد. بیسی اسمیت برای همیشه استاد آوازهای فولکلور به سبک بلوز باقی می‌ماند و کسی را سرعاً نداریم برای مقابله با او در این زمینه باشد.

ارکسترهای بزرگ:

Jazz در اواخر دهه ۲۰ و اوایل ۳۰ به‌طور فزاینده‌یی برگسترش فعالیت باارهای غیرقانونی استوار بود که



دانا تاکرال پدیده جدید خوانندگی سبک بلوز

یکس بهریدگر

ایستاده و ابزار احساسات کرده و یا این که برای اعضای ارکستر و تکنوازهای آنان هلهله و شادی می‌کنند. طولی نکشد که دیگران هم به دنبال گودمن به راه افتادند که از میان آنان می‌توان از تامی و جیمی ووریسی و دیگر، یک نوازنده کلارینت که رقیب گودمن بود به نام آر.تی. شو *Artie Shaw* بودی هریس و صدها نفر دیگر نام برد. از سوی دیگر گلن میلر *Glenn Miller* نیز با ارکستر خود که ترانه‌های رقص تصنیف و اجرا می‌کرد جایگاهی ویژه در دنیاى Jazz می‌یابد که به‌رحال عصر ارکسترهای بزرگ با ولایت عصر سوئینگ *Swing Age* که هم موسیقی تجاری و هم موسیقی هنری تولید کرد مترادف است.

با این که Jazz به‌صورتی مفعول معروف بفروش تبدیل شده بود اما با وجود تمام ملاحظات هنری و ملاحظات بازار و امثالهم نمی‌توان گروه‌های بزرگ ارکستری این دوران و حتی سلطان سوئینگ یعنی بنی گودمن را با آثارشان در ردیف آثار هنری قرار داد. در حقیقت آثار هنری گروه‌های Jazz این دوران را می‌توان در آثار کسانی همچون گنت پسی *Count Basie*، جیمی لاسفورد *Jimmy Lunceford* و چیک وب *Chick Webb* جست‌وجو کرد که با وجود برتری هنری بی‌چون و چرا نسبت به گودمن و شرکا، متأسفانه فرصت خودنمایی در امریکا پیدا نکردند و از این طریق شهرت چندانی نیافتند. اما گروه بیسی یکی از توابع سانسیفن به نام لستر یانگ *Lester Young* را در اختیار داشت که نوازندگی وی در دوره سولیسیتی Jazz به سرزهای شهر قابل دستیابی رسید. یانگ و

برای خود اعتبار و شخصیتی می‌یابد. از لحاظ تاریخی، دوره ارکسترهای بزرگ دوره پررنگی و عصبی بوده و کمتر قابل درک است. به‌عبارت دیگر، ارکسترهای بزرگ از سوی اشخاص ثروتمند و با آرش‌ها به مانند تیمهای فوتبال حمایت شده و با نوازندگان مشخص آنان همچون قهرمانان ملی رفتار می‌شد. شمار بینندگان به هزاران می‌رسید و هالیوود نیز به صف مشتاقان Jazz پیوسته بود و مجلات و مقالات مختلف روزنامه‌ها به ارائه خبرها و تفسیر آثار این گروه می‌پرداختند. حتی در برخی موارد پلیس مجبور به مداخله در کنسرت‌های Jazz و کنترل خیل علاقمندان آنان می‌گردید و سوزحاصله از کنسرت‌ها که ابتدا ۵ رقیمی بود، به ۶ رقیمی و بعد ۷ رقیمی تبدیل شده و Jazz اینک میلیون‌ها خودش را دارد.

اما واقعه مهم همانا آگاهی مردم از پوستهٔ بیجان Jazz است، به‌عبارت دیگر آکسون یک نسل از دانشجویان دانشگاه‌ها آگاه شده بودند که موسیقی بی‌کفا با آن می‌رقصیدند خود تبدیل به نوعی هنر شده است که هر روز بالنده‌تر نیز می‌گردد. بنی گودمن کلارینت‌نواز مکتب شیکاگو که سهم عمده‌ای در تشکیل و راه‌اندازی گروه‌های بزرگ دارد بعدها نوشته‌ای اعتراف می‌کند که او و سایر نوازندگانش اصلاً انتظار چنین استقبال جهانی زده و شوراگیزی را از سوی مردم نداشتند. وی اصلاً موزیک رقص تصنیف نمی‌نمود و اکنون به‌جای این‌که روی سی دی *رویش* حصار در حال رقص را ببیند در صوفی با صیل آسوده مشتاقان موسیقی بی‌مواجه شده که صاف *رویش*

مانند قارچ از هر گوشه‌ی سبز می‌شد و تکیه اقتصادی نوازندگان نیز متوسط به استخدام در یکی از همین پارهای مخفی بود. در ارکسترهایی که فی‌المثل در این نوع بارها موسیقی اجرا می‌کردند می‌توان حداقل از یک بیلباست‌گروه رقصان Jazz کاباره‌ی نام برد و گفته شد که غیرقانونی اعلام شدن کلر در ناحیه استوری ویل و تغییر مرکزیت Jazz از آن ناحیه به نواحی دیگر ژل مهمی در تغییر و تحول تاریخ Jazz ایفا نموده است. و جالب این‌جاست که نام Jazz در آن دوران مترادف کارهای خلاف و غیرقانونی بود حال در اواسط سال‌های ۳۰، ۴۰ Jazz اولین گام‌های بلند خود را به سمت کسب اعتبار و تشخیص برداشته و دوران طلایی نوازندگی سولیسیتی و ویرتوزیته را تجربه می‌کند که این دوره بر می‌گردد به ریاست جمهوری روزولت. در این زمان ارکسترهای بزرگ، ارکسترهای بی‌بوند متشکل از دوازده تا چهارده نوازنده به همراه گروه رقصی که همیشه زیر تمرینات دقیق قرار داشته و انواع و اقسام رقص‌ها را در سالن‌های وسیع و فراخ به‌معمرش نمایش می‌گذاشتند، بی‌گمان دنیاى Jazz گامیابی بی‌برده بود که عصر مصومیت رو به اتمام است و دیگر دوره حمایت از گروه‌های کوچک گذشته و جنگ مرگ و زندگی شروع شده. حال، زمانه زمانه‌ی است که نوازندگی در یک گروه نیاز به تکنیک بالا داشته و همه موزیسین‌ها به آخرین سلا‌های تکنیکی مجهزند و برای اولین بار در طول تاریخ، نوازنده Jazz خود را در معرض رقابت کالایی و بازار می‌بیند. نیز، دوره دوره‌ی است که تنظیم‌کننده قطعه برای ارکستر (ارکسترانور)



لوئی آرمسترونگ



جیمز بی. جانسون در حال نواختن پیانو



بنی گودمن



لستر یانگ



دوک الینگتن



کت پسپی

هاوکینز هر دو آواز مردانی بودند که با ساز خود یکی شدند. هاوکینز، ساکسیفون را از ورطه نابودی و سازی در حد شوخی مسخره آنچه دبستانی‌ها خارج کرده و نوع تنبور آن را با اغنایی از رومانسیسم سرشار درآمیخت. وی صدایی گرم و دلنشین و عمیق از ساز بیرون کشیده و در خلال آن‌های نرم و ماهرانه جملات عاشقانه و غریبی را بیان می‌دارد. یانگ نیز در ضمن، با تجربه در حیطه آرتزاناتیو، به‌نوع صدادهی نیمه فلزی نیمه مخملی از ساز ساکسیفون رسید و برای اولین بار اوست که عنصر سکوت را به‌معنای ابرازی بیانی و اکسپرسیو وارد نوازندگی سولو می‌کند.

دوک الینگتن

اما چهره‌هایی که در مرتبه بالاتر از یانگ و هاوکینز می‌نشینند و حتی مرتبه‌ی وری رهبران بزرگ ارکستر و یا پس‌می‌گویند می‌باید کسی نیست جز دوک الینگتن. استاد الینگتن در زمینه‌ی بالفت ارکستر و صدادهی آن تا اواخر دهه ۳۰ به پایه‌ی رسیده بوده که هیچ کس را یارای ورود به حیطه‌ی وی نبود. الینگتن برخلاف دیگر مصنفان Jazz، نه فقط برای ارکستر بلکه برای نوازنده‌ی سولیست هم قسمت مخصوص به او را می‌نوشت. الینگتن به‌نوعی Jazz را از حالت بدیهه‌سرایي صرف خارج نموده و ثابت کرد که آثار بالارزش Jazz در ضمن می‌توانند هر دو عنصر بدیهه‌سرایي و پارامیتر خوشای را باهم در یک جا گردآورند.

بیشرفت الینگتن در زمینه‌ی صدادهی ارکستری و آهنگسازی از درجه‌ی بالای اهمیت برخوردار است زیرا وی یک تنه رو در روی آثاری استادانه Jazz را در عین بیان صمیم‌ترین احساسات درونی کاملاً محدود و مفید به احساسات خام می‌دیدند و نقش عقل را در آن کمتر می‌یافتند. اما الینگتن از طریق همکاری میان سولیست و ارکستر توانست چهره‌ی یگانه در تاریخ Jazz به‌یاد و آثاری بی‌شمار و بی‌همتا خلق کند. آثاری از قبیل Such Sweet Thunder به سال ۱۹۵۷ و سرداشت Jazz از آثار گریگ و چایکوفسکی (۱۹۵۹-۶۰) از مشهورترین و ماندگارترین آثار وی به‌شمار می‌روند. دوک الینگتن در سال ۱۹۴۷ فوت شد.

الینگتن، سواى موزیسین‌های سال‌های قبل از جنگ که در داخل ارکسترهای بزرگ یا همراه گروه‌های کوچک خویش کار می‌کردند به‌طور متمرکز و فشرده‌ی دغدغه‌گر کردن از سیستم هارمونی دیاتونیکي مرسوم را داشت و لازم به ذکر است که تمام آثار موسیقیدانانی جز الینگتن همگی تلویحاً در تنالیته‌ی مخصوصی شروع و خاتمه می‌یافت و حتی بدیهه‌سرایي نیز در درون بافت تنالیته‌ی انجام می‌یافت که از قرن

مجددم به ارت رسیده بود. اکنون زمانه‌ی بودی بود که پالت هارمونی نتال کیمیک عقبنشینی می‌کند اما این حاصل نمی‌شود مگر این‌که سولیس‌های بزرگ دهه ۲۰ بدین امر روی آورند و جمیع سازها و سولیس‌های شیدایی‌شان تمام قابلیت‌های موسیقی نتال را در عرصه ساز خود درنوردند. این سازها چه ترومپت چه ساز زهی یا که ویبرانن و گیتار الکتریک همه و همه گوشه‌ی از این پارا را به دوش می‌کشند.

نسل اول نوازندگان ماهر (ویرتوزها)

در همان زمان که یانگ و هاوکینز قابلیت‌های ساکسیفون تنور را گسترش می‌دادند و سنتی را محکم می‌کردند که تا امروز نیز باقی است. نوازنده ساکسیفون گروه الینگتن بنام جانی هاجز Johnny Hodges استیلی محزون و در همین حال ژرف و حماسی را بر روی ساکسیفون آلتو پیش برد که در ضمن رقیبی همچون پتی کارتر Benny Carter با ظرافت‌های اجرایی خاص خود داشت. اگرچه لویی آرمسترانگ اکنون با وجود شاه‌بودگی‌اش و بدین سبب از نفوذ و تأثیر قبلی وی مقداری کاسته شده بود اما حکمفرمایی وی در زمینه نوازندگی ترومپت هنوز دست نخورده باقی مانده بود. بهر حال مکتب جوان تر نوازندگان ماهر (ویرتوز) در دستان نواشی روی آلدریج Roy Eldridge و نیز کوی ویلیامز Cootie Williams و رومانتیسیسم آزاده پای پرینگ Bonny Berigan و شادی خاموش باک کلیتون Buck Clayton شکل می‌گیرد. چک تیکران هم چنان ترومبون نوازی کلاسیک باقی می‌ماند و زمانی که تامس فنتس والتر همچو استادی بی‌بدیل جلوه کرده و به مکتب خوش‌اعتباری می‌بخشد. تدی ویلسون Teddy Wilson نیز از ترومپت زدند. خوش‌بختی‌های بی‌شماری می‌گردد. از سوی دیگر پیانیستی نابینا با به عرصه می‌نهد به نام آرث تیتام Art Tatum که به مکتبی متفانگ نیست و ویرتوزبند درخشان وی در زمینه سرعت نوازندگی و تنزیات، هنر وی را به روکوئو نزدیک می‌گرداند و آن قدر هنر وی زاینزه است که به نام امروز نیز مستفاد و تاریخ شناسان در جای دادن وی در میان تاریخ Jazz مردند. از یک نکته نیز نباید غافل گشت و آن این که اعتبار یافتن و ظهور ارکسترهای بزرگ، طبل‌نوازان بزرگ نیز پایه‌های دیگر و توتوزها یا به عرصه نهاندند مانند جین کرونبا Gene Krupa. همچنین نوازنده کنتراباس ارکسترها الینگتن به نام جیمی بلانتون Jimmy Blanton، به عنوان اولین نوازنده زهی نواز باس ثابت کرد که این ساز چیزی از دیگر سازها کم نداشته و هم می‌تواند در نیغی ریتمیک قطعه شرکت کند و هم در بخش‌های هارمونیک و یا سولیسیتی. اما بد نیست از دو چهره بزرگ این دوره یاد کنیم

که یکی خواننده‌ی بود که در شروع این دوره با آن هسفر بود و دیگری نوازنده گیتار الکتریک که سبیل پایان یافتگی این دوره به شمار می‌رود. چهره نخست بیلی هالییدی Billie Holiday است که دختر گیتاریستی داتلسفر بود که زمانی در ارکستر فایجر هندرسون گیتاز می‌نواخت، بیلی به نوهی از دست‌آورد‌های پس‌امست نیز فراز می‌رود. به بیان دیگر در حالی که غنای فولکلوریک اشعار سنتی در صدای انسیبت متبلور شده و جاودانی می‌گردد با این وجود حالت اسروده خوانندگی هالییدی به مانند معجزه‌ی تمام تجارت صفحه پرکنی و پخش آثراش را روشنی دیگر می‌بخشد و از این طریق است که خوشبختانه وی به خلق و ضبط شاهکارهایی می‌بندیل نائل می‌آید. نکته دیگر این است که در حالی که پی‌اسمیت شاعرانگی سبک بلوزها را در صدای خویش جلا می‌بخشد بیلی هالییدی از جنبه شخصی و با گروه کوچک خود به این شاعرانگی نزدیک می‌گردد و به‌ویژه شاه‌هایی که در آن به همراه استر یانگ ظاهر شده است بی‌تردید برای همیشه یکتا و یگانه باقی خواهد ماند.

گرچه هالییدی به شیوه نتال سنتی می‌خواند اما گیتاریستی به نام چارلی کریستین Charlie Christian از این دایره بیرون زد. وی موزیسینی بود که در غرب آمریکا می‌آمد که خیلی سریع جای خود را در ارکستر بنفی گودمن باز کرد و نه‌مانند دیگر موسیقیدانان گروه را تحت تأثیر سبک نوازندگی خود قرار داد بلکه بر تمامی گیتاریست‌های Jazz نیز تکنیک خود را قبولاند. وی با استفاده از آمپلی‌فایر، گیتار را از حالت ساز همراهی کننده به حالت سولیسیتی درآورد و آن را هم ردیف ترومپت و ساکسیفون نشاند. اما حوالی سال‌های ۱۹۴۶ سال‌هایی بود که برج و باروهای هارمونی سنتی دیتونیکی فرمونی ریخت و مردانی همچون هاوکینز، یانگ و کارتر این سیستم را تا آخرین سرحدات خود گسترش دادند و بودند و موج جدید نوازندگان که کریستین نیز جزو آن‌ها بود (وی در سال ۱۹۴۴ هنگامی که ۲۶ سال بیشتر نداشت درگشت) تمام آن‌چه را گلشنان به ارت گذاشته بودند همگ کردند و به مرزهای نوینی دست یافتند.

تولد مدرنیسم

ضربه دیگری که بر پیکر Jazz وارد آمد سرانجامی ارتش آمریکا در سال ۱۹۴۲ بود که به تلاشی گروه‌های بزرگ تشامید و این حادثه به همراه تفکرات انقلابی افرادی نظیر کریستین طرف مدت کوتاهی آن چنان چهره Jazz را تغییر داد که سنتی هارموجتجان‌ها مالا موزیک جدید را Jazz نداشتند اما در این بین نقش

تعیین‌کننده کریستین در شکوفایی مدرنیسم نوین آن قدر روشن و واضح است که نمانده‌ی او را به عنوان عصر غالب این سبک می‌توان قلمداد نمود بلکه به جرأت می‌توان اظهار داشت که وی پل ارتباطی مابین موسیقی دیتونیک قدیم و عصر جدید Jazz بوده است و در این مکان، یکتا و بی‌همتا باقی می‌ماند. کریستین همکاری تجربه‌گرا در حوالی سال‌های ۱۹۴۰ به‌دور خود گردآورد و سبکی بنیاد نهاد که به بی‌یاب Bebop معروف شد و تمام هویزهای آن گروه وی جوانی عجیب و غریب بودند که هیچ شهرت خاصی نیز نداشتند.

باید انظار داشت که ارزیابی مدرنیته دهه ۴۰ میلادی همیشه با اشکال توأم بوده زیرا نوازنده ساکسیفون آلتویی به نام چارلی پارکر Charlie Parker در این دوره زمستی که ویرتونوئی وی جایگاه او را فراز از هر عصر و دوره خاصی قرار می‌دهد. دست‌آورد پارکر که سلطان صداهای زیبای وحشی بود دستیابی به پیچیدگی‌های عمیق تفکر هارمونیک بود که با الگوهای نوین ریتم آمیخته می‌شد. در همان زمان نیز هیفطار مدرنیست وی که در انقلاب مدرن شرکت کرده بود یعنی ترومپت‌نواز معروف دیزی گیلیسپی Dizzy Gillespie به‌عنوان موزیسینی سرشناس و حساس و یادیدی حرفه‌ای از هارمونی یا به میدان می‌گذارد لازم به ذکر است که پارکر موسیقیدانی فریزی بوده و صدای تمرکز وی روی بدیه‌سرای بی‌بروی نمی‌خاص صورت می‌پذیرفت که محدوده این بدیه‌سرای‌ها از پیچیده‌ترین بالانها گرفته تا فرموله‌ترین بلوزها را شامل می‌شد. چند ضبط تاریخی از آثار وی به نامهای Parker's and Billie's Bounce و Now's the time و Chi Chi and Mood و بسیاری دیگر، از ذخایر ارزشمند موسیقی Jazz به‌شمار می‌آید.

نسل پارکر به‌ارک - گیلیسپی، بُت مطلب هارمونی کرمانیک را به کار گرفت و نه‌مانند Jazz را با ابوهی و ارگان جدید فنی ساخت. زمانه خوش‌گردید و روی کلیدیک که امپدور بود روزی تمام آلبان موسیقیدانان دایسبرگ در حیطه Jazz مستحیل شود به‌توقع پیوسته بود. در حقیقت سران Jazz در این دوره بیشتر معطوف به تأثیر از آثار دیویی و یارتوک بودند تا اسلاف درگشت‌شان Jazz از حلا به‌بعد به امر خصوصی موسیقی‌دانی خاص تبدیل شده و آن قدر هارمونی پیچیده و پیشرفته‌ی به خود می‌گیرد که برای گوش تربیت نشده نامفهوم می‌آید. اما چیزی که در به‌کاربردن هارمونی کرمانیک در حیطه Jazz تمجیدر انگیز است همان سرعت جنب این نوع هارمونی به وسیله موسیقیدانان جوان تر بود. بی‌سری آنان در رعایت نکردن قوانین هارمونی نتال به هر حال معضل دوطرفه‌ی که بر سر آن دعوا بود

کیمکه برتنگ می‌گفت و هارمونی نوین و کروماتیک جای خود را باز نموده بود. مدرنیته در Jazz به‌طور تدریجی و آرام نواز را به نفع خویش پایان می‌دهد و سولیست‌ها را آزاد و به حیطه‌های نوینی از دیوسانس و اکورد‌های پیشرفته سوق داده و از آثاری به آزادی می‌رساند.

رهبران جدید

گسست از قولیبن متعارف هارمونی چیزی نبود که یک شبه رخ داده باشد بلکه حرکتی آرام ولی مستمر و پیوسته بود. یکی از کلیدی‌ترین چهره‌هایی که می‌توان در سپیده‌دم این حرکت نوین متکثر شد، مایلز دیویس Miles Davis است. سزومیت‌نواز برتر دوران است که با معرفی استایل مایلوخیالیایی Cool با معرفی قضایی جدید در متن Jazz نازل آمد. وی در آلبوم تاریخی Kind of Blue به انواع بدیه‌مهرایی‌های شمال پرداخته و از ساختار هارمونیک دور می‌شود و اثبات می‌کند که موسیقیدان می‌تواند به‌جای راهنمایی شدن به وسیلهٔ اکورد‌ها بالعکس به وسیلهٔ گام‌ها طی طریق کند. اما این گام انقلابی نیز آن‌قدرها برای مبدع خود آزادی به همراه نیاورد چه گسست بزرگ حوالی سال‌های ۱۹۵۰ توسط ساکسیفون‌نوازی به نام آرنی گلتن Ornette Colman انجام پذیرفت که استدلال می‌کرد یک موسیقیدان باید همواره در تولید هر نوع صدایی در هر زمانی آزاد باشد و بعد از این گفته نیز گروه کوآرتنی تشکیل داد که نظریات تندرولنه و جدی خویش را اثبات کند.

تناقض عمده‌ای که گریبان کلومن و آوانگارد‌های دنیس‌لهریوش را گرفت همانا خلق موسیقی Jazz یکپارچه یا ساختاری متشکل تحت تئوری استیل آزاد Free Style بود که اگرچه Jazz هنری بود که در این زمانه بیابگر تمام عیار احساسات نوازنده بود همچنين تشکیلات و پر و پیمانۀ خودش را نیز دارد و به از این طریق بود که هر وقت نوازندگان (Jazzmen) دور یکدیگر جمع می‌شدند باید از قبل روی گلهای توافق شده به نقاط مشترکی می‌رسیدند یا در غیراین صورت با سردرگمی و لغزشاش مواجه می‌گشتند. شاید اگر کلومن و باران و همفکرانش هر کدام به تنهایی در اتقاقی جداگانه به نوازندگی می‌پرداختند نتیجه مطلوب‌تری عاید می‌شد.

راه دیگر برای خروج از این بن‌بست، جنبشی از بیخ‌وبن متفاوت بود که در اشکال گوناگون به‌وقوع پیوسته، یکی جنبشی از یوازنده بود که توسط پیل‌یستی آمریکایی به نام دجان لوییز، John Lewis با تشکیل گروهی به نام Modern Jazz Quartet (MJQ) یا شکل گرفت و دیگر دیزی گیلیسپی بود که در آثار خویش از ریتیم‌های آفریقایی - کوبایی و بافت از این دست استفادهٔ فراوانی برد، دیگر، رازآلودگی و سز عجیب و غریب آثار تجزیه‌پذیر پیو برویک Dave Brubeck است که با جنبشی وی پنام Third Stream که با همکاری نوازندگان سازهای بادی برنجی همچو کوئتر شولر Gunter Schuller و بیل روسو Bill Russo صورت پذیرفت. از طرفی لوییز می‌خواست تا Jazz را از سی‌حالتی درآورد اما این حرکت بی‌حاصل بود.

گیلسپی هم با ریتیم‌های عجیب و غریب خود سر از ناگجا آباد ضرب و تمپو درآورد و هارمونی تنال را پشت شلوشی و درهمی ریتیم‌های اکزوتیک مخفی نمود، برویک هم جز تکرار مکررات آئینمه و هاینز حرفی برای گفتن ندارد.

تجربیات جنبش Third Stream نشان داد که تمام سولیست‌ها چه تنال بنوازند چه مخلوط اکورد‌های دیوسانس را چاشنی کار خویش نمایند در نهایت برآیند صداهای شان Jazz است تا کلاسیک. اما Jazz یک عنصر مهم را در این رهگذار از دست داد و آن دغروش بود که اصلاً عامل به‌وجود آمدن این سبک موسیقی بود. در حقیقت نوازندگان بدیه‌مهرای تاریخ Jazz کیمکه به سمت پارتنورخوانی روی آوردند که خود عنصری مسالما ساز شد.

دههٔ شصت به بعد

با وجود این حرف‌ها، گسترش و رشد Jazz همچنان ادامه پیدا می‌کنده‌طور که تا سال ۱۹۶۰ هیچ فیلم سینمایی پیدا نمی‌شد که Jazz در آن به کار رفته باشد ولی فقط الینگتن، مایلز دیویس و جان لوییز بودند که آثارشان برای فیلم موفق عمل می‌کرد، در حقیقت تسلیفات تلویزیونی، سوزیک پاپ، آپرت و کمیدی موزیکال اینک جانشین Jazz شده و نفوذ آن را تحت انقیاد خود درآورده است. ولی هیچ آهنگساز پیشرو و خلاق‌ی را نمی‌توان در دوران اخیر مشاهده کرد که نامی شده و ثمی به خمرهٔ Jazz نرزه باشد. حال پرسشی مهم پیش روی نوازندگان و آهنگسازان Jazz قرار



چارلی پارکر، ساکسیفون به همراه تلویزیون مانک، بیانو و چارلی مینگوس، پنی



گری برلین



جک نیگاردن



جان لوییز از گروه MJQ (Modern Jazz Quartet)



بیلی هالییدی

گرفته و آن این که اصول Jazz که برایا به به همسرای روی زمینۀ هارمونیک استوار است اکنون مورد سؤال قرار گرفته است. تاکنون موسیقیدانان Jazz از محدودیت هارمونیک در رنج بودند پس چارچوب را به هم زده و یکپارچگی سنتی را نابود کردند با وجود این واضح است که Jazz هنری است که حد و حدود و مرزی برای خود قائل می‌بود و اکنون این احتمالات عملی در حال از هم پاشیدن بود چون تجربه گرایان از بالا سر هارمونی دیاتونیکی پرواز کرده و به دریایی دیگر رسیده بودند. اما هرچه بود، Jazz دهه ۶۰ میلادی با دو قرص مسکن فوی آرام گرفت یکی این که Jazz همچنان به عنوان فرم غایی پیش‌بینی نشده باقی ماند و دوم این که استادان تمام سبک‌ها و استیل‌ها هنوز در کمال صلح و دوستی به تبادل نظر با یکدیگر می‌پرداختند.

اما تاریخ Jazz یک چیز می‌گوید و تاریخ موسیقی چیز دیگر، دست آخر این که مثلاً چه کسی می‌توانست پیش‌بینی کند که یکی از هم‌دوره‌های لویی آرمسترانگ که ساکسیفون‌نوازی به نام سیدنی پچت Sidney Bechet بود در سنین بالا به فرانسه کوچ کرده و در آن‌جا دفتر و دستکی به هم بزند و کارش نیز بگیرد؟ یا چه کسی می‌توانست پیش‌بینی کند Jazz که اصلاً هنر متعلق به سیاهان بود زیباترین لحظات خویش را در دستان کولی‌بی از نواحی بلسک به نام چانگو راینهارت Django Reinhardt بیابد و اصلاً این راینهارت مسیر نوازندگی گیتار را در امریکا تغییر داده و همه را به تقلید خویش وادارد؟

اما وای این امور که برشمریم راستی چه کسی می‌توانست پیش‌بینی کند که Jazz کمال غایی خود را در مستان الیگتن پیدا نماید؟ یعنی موسیقی‌س که پنجاه سال تمام برای Jazz نوشت و پارتیتور ایجاد کرد بدون این که سوزندگی و شادایی و اصول آن را تهدید کند، آینده ثابت خواهد کرد که وی می‌تواند در زمره موسیقیدانان خلق و نایفۀ قرن بیستم معرفی گشته و از حدود و مرزهای Jazz نیز فراتر رود.

ایستک Jazz از اسور غریب و عجایب پیچیده بهشمار می‌رود. مثلاً ایستن گینز Stan Getz که شیوۀ لیستر یانگ را دنبال می‌کند هم عصر سانی رولینگسونم Rolling Stone است که ساکسیفون‌نوازی است که در محدودهٔ شمال کار می‌کند. اسکار پیترسن Oscar Peterson نیز بافته‌های ایل هاینز را به مراحل بالای تکامل و پیچیدگی رسانده است و در زمانی که تالونیوس سائک Thelonious Monk یعنی همان معاصر قدیمی چارلی پارکر به دیسونانس روی می‌آورد می‌توان باور کرد که هنوز مخروط، اولیه‌یی که به‌ظاهر نابود شده تلقی می‌گردید زنده بوده و این بار در شکلی نوین به‌صورتی که برازندهٔ زمان باشد خودی نمی‌نمایند. هنوز برای نسل‌های بعدی راه به سوی تجربیات و دنیا‌های نوین باز است. هنوز می‌توان از گذشتهٔ فرمال و نتال بهره گرفت و این امر را ویرانه‌نواز برجسته‌یی به نام گری برتون Gerry Burton ثابت کرده است که یک سرگریزن از معاصران خود در این زمینه بالاتر می‌آید.

ساکسیفون‌نواز دیگری که یا ازگتسو مایلز دیویس

در ضبط آلبوم تاریخی Kind of Blue همکاری کرده بود جان کالترین John Coltrane نام داشت که Jazz شمال را به آخرین سرحدات خود رسانده و در خلال دههٔ ۶۰ از آلبوم My Favorite Things به بعد اثری خلق کرد که سولیست در آن وادار به مانکن در یک شد خاص می‌گردید و پایان قطعات نامعلوم و نامشخص تصنیف گردیده است.

Fusion Jazz (تلفیقی)

Jazz در اواخر دههٔ ۶۰ دچار بحران مالی گشت چون جوانان اینک به سوی موزیک شُل، و یا وراکه هجوم آورده بودند و قدیمی‌ترهای Jazz نیز از استیل آستره و یا اولگاردر قبلی نیز گم‌گم می‌پویندند. در حقیقت موسیقیدانان Jazz تشخیص می‌دادند که برای جلب مخاطبان باید به عقاید مردم احترام گذاشته شود. این بود که Jazz تصمیم گرفت با وراکه تلفیق شود اما این جیمز براون James Brown با موزیک شُل، Soul خود بود که بیشترین ایده‌ها را از لحاظ ریتم‌های رقص با توالی آکوردها به ایشان می‌بخشد ولی بعضی از گروه‌ها نیز ایده‌های خود را از فرهنگ‌های دیگر می‌گرفتند که آغاز چنین تلفیقی را می‌توان در کار موفق مایلز دیویس به‌نام Bitches Brew (۱۹۶۹) یافت که در آن ریتم‌های موسیقی شُل سیاهان با دستگاه‌های تقویت صدا و Jazz دیسونانس مخلوط گشته است که این اثر خود بلصت خلق آثار زیبایی گردید که از وسیلهٔ موسیقیدانان دیگر در دههٔ ۷۰ عرضه گشت که از معروف‌ترین آنان می‌توان از هری



دیوی گیلپی



دوک الیگتن



مایلز دیویس



سیخنی بهجت



چارلی کریستین اولین کسی بود که از گیتار الکتریک استفاده کرد و بر چندین نسل بعد از خود تأثیر عمیقی نهاد



آی بی میولا هنگام اجرای آثار دیپاوله



ژاک لوسیه با اجرای آثار باخ به سبک Jazz شهرتی جاودانه به هم زد

فناک **Herbie Hancock**، جان مککلین **John McLaughlin** و پیانیست بزرگی چون چیک کوربا **Chick Corea** که شهرتی جاودانه یافتند نام برد چیک کوربا در ۴ سالگی پیانورا شروع کرده و در جوانی توانست به تلفیق موسیقی لاتین با Jazz پرداخته و بعدها در اثر همکاری با ابران گتزر شروع به نواختن پیانوی الکتریک برای مایلز دیویس کرد و در خلق آثار بی‌شمار تلفیقی با موسیقیدانان دیگر همکاری داشت یا این که آلبومهای سولو منتشر کرد.

در این دوران یکی دیگر از پاران مایلز دیویس به نام کیت جارت **Keith Jarrett** با تلفیق موسیقی پاپ و الکترونیک توانست سنت جدیدی در عرصه Jazz برپا سازد، در ریپرتوار جارت - که این روزها بیماری فانتیک سینه‌شوم را در دستانتش تسخیر می‌کند - ایمرورواپی‌هایی با گروه‌های ۳ یا ۴ نفره و یا تک‌نوازی به‌ویژه دیده می‌شود که از آن میان می‌توان به اجرای پرلود فوگ‌های دفتر اول و دوم یوهان سباستین باخ و نسبیز پرلود فوگ‌های دفتر اول و دوم دیستری شوستاکوویچ اشاره کرد. از دیگر ترمیم‌نوازان پاپ - کلاسیک حیطة Jazz نیز می‌توان **وینتون مارسالیس Wynton Marsalis** را نام برد.

اگرچه Jazz اصولاً از عنصری آمریکایی برخوردار است لیکن نوازندگان کشورهای دیگر نیز در این حیطة گام نهاده و ذکر چند مثال از حق ادای مطلب برنمی‌آید ولی پایت می‌شوند افرادی نظیر استفان گراپلی **Stéphane Grappelli** وین نواز فرانسوی، ژاک لوسیه **Jacques Loussier** پیانیست فرانسوی که طلسمه عمده بدیهه‌سازی‌های خویش را بر روی آثار سباستین باخ نهاده و از طریق سنکوپ دار کردن قطعات باروک به آمیزه‌ی زیبا و خلسه‌گون و فراموشی رسیده است. نیز می‌توان از هارمونیکا نواز بلژیکی **توتس تیله** **Toots Thielemans** نام برد که با هفت‌زره مصطفی زاده در ضبط آلبوم‌های نوازنده با کوبی شرکت کرده است.



ارلی کولمن



مری آرلین تنها زن گیتاریست نسل قدیم (متولد ۱۹۲۱)

گیتاریست‌ها

گفته شد که کریستین اولین کسی بود که گیتار الکتریک را وارد کارزار نمود اما گیتاریست‌های دیگری در خلال سی سال یا به عرصه وجود گذارند که تکنیک‌هایی را که کریستین در خواب هم نمی‌دید به سرحد کمال رساندند. از ناسنامه‌های گیتار علاوه بر کولمن بی‌یاسکی به نام جانگو راینهارت که از هر پنج انگشت خویش برای گرفتن آکورد استفاده می‌کرد می‌توان از جونس **Joe pass** نام برد که بعد از ترک اعتیاد ۱۲ ساله‌اش موفق به ارائه آلبوم‌هایی فوق‌العاده از قبیل **Sounds of Synanon** گردید و پله‌های ترقی را به سرعت طی



مایلز دیویس و بیل ایوانز هنگام ضبط آلبوم تاریخی Kind of Blue



آری کوری آل (صیقل به چشم دارد)



آل دی میولا



اوارست به چید اول هاینز، استفان گرایلی، چک تیکازون و جانگو اپانهارت

هایی را به یاد آورید و با آهنگسازی و تنظیم در آنسامبل‌های مختلف به حیطه‌ی جدید از بلوز خوانی زمان وارد می‌شود.

پانوشته‌ها:

۱. اولین ارماف نمی‌توان منکر وجود تکنیکی آهنگسازی در پیروی سولو شد که در کتابه Ragtime نام داشت و آن عبارتست از نومی موسیقی ژانر آمریکایی که بین سال‌های ۱۸۹۷ و جنگ جهانی اول بسیار معمول و مقبول بوده. گیتاریم غالباً دوفریز و سرشار از ملودیه‌های سنگوبار است که خط پلی (ریم) نیز بسیار با تأکید نواخته می‌شود. ریتمه گیتاریم را در آوازهای هنگام کشت و زرع یا باهم‌نوازی یا فولکلور سیاهان رهایی کرده‌اند. بهره‌گیری گیتاریم از ریتمهای افغانی و ورود آن به موسیقی آمریکا از جمله خدمات ارزنده‌ی است که به موسیقی آمریکا شده‌است. امروزه نام گیتاریم با نام اسکات چاپلین Scott Joplin مبین است. گیتاریم با نوازندگی‌های پرشور تانس نورین Thomas Turpin، جیمز اسکات James Scott و جوی بلک Eubie Blake رنگی دیگر یافت و با اجراهای سرعتر و هیجان‌انگیزتر در دهان نوازنده نیویورکی یعنی چلی رول مارلین به نام‌هایی حد تکامل خود رسید.

۲. بریک شاکر، ماریوس میو و شولدرگر بود و معروفترین اثر وی Take Five است. وی در سال ۱۹۵۵ و در جشن تولد ۲۵ سالگی‌اش به همراه چهار فرزند پسر خویش کنسرتی در لندن برگزار کرد.

است که اول فیز گیتار بستی تلفیقی و از نسل جوان‌تر گیتار بستی‌ها محسوب می‌شود که با هنکاری با ویرافان نواز برجسته گری ترون تواسکس در دانشگاه برکلی یوستون سمت استادی رشته گیتار Jazz را به‌عقدت آورد.

کتها ری گیتار است دهه ۴۰ به‌عقدت می‌آوردن Mary Osbron که دختر خانواده‌ی است که هم پدر و هم مادر در آن گیتار نواخته و در تورهای دیر آمریکا به هنرمندی می‌پرداختند. وی با شنیدن نوازندگی کریستین و رایانهارت مجذوب تستیک آن‌ها گشت و در کنسرتی که با کولمن هالکینز برگزار کرد در عرصه گیتار Jazz مشهور گشت به‌طوری که در اینها نیز به دیدن نوازندگی وی در کلویی که آن‌زورن در آن گیتار می‌زد می‌آمد. از خوانندگان زن سبک بلوز که جویلی سال ۲۰۰۰ میلادی شهرتی فراگیر به‌عقدت آورد و یک‌مکمال ولیم درصدر پر فروش‌ترین خوانندگان دنیای Jazz قرار گرفت می‌توان از دایانا کراول Diana Krall نام برد که صدای خوش‌دار و عیمیق وی لطافت فولکلورهای جسمی اسپسته و اندوه‌خلسه‌گون جیبلی

کرد. سرعت فوق تصور جو پس باعث گردید تا به وی لقب هارت آیتم گیتار را بدهند. دیگر می‌توان از پس مونته‌گری Wes Montgomery (۱۹۶۸-۱۹۲۵) نام برد که با این که گیتار را از سن ۱۹ سالگی شروع کرده بود ولی باعث شد که تکنیک‌های تک‌تک نواختن نت‌ها، اکتاویز و نوازی آکورد‌های استیل Jazz تکامل بیابد. همکاری وی با ساکسوفن‌نواز بزرگی همچو وکسان بلال آدرلی، Connonball Adderly باعث شد تا وی یک شبه ره صدساله را طی کند. از نسل جوان‌تر گیتار که از دهه ۸۰ به بعد به شهرتی جهانی دست یافته و با کارهای تلفیقی خود اعتباری به‌هم زده‌اند می‌توان از هل دی میولا Al di Meola نام برد که به‌نوعی از پیشازان راک آمیخته با Jazz به‌شمار می‌رود که در ۱۶ سالگی با شنیدن اثری از آری کوری آل Larry Coryell به گیتار روی آورد و حتی با کوری آل طرح دوستی نیز ریخت و سپس در اثر همکاری با چیک کوریا به شهرتی عظیم دست یافت. بهترین کارهای میولا با گروه Return to Forever صورت گرفته است. دیگر پت مینتی Pat Metheny