

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

Кафедра музичного мистецтва естради та джазу
Кафедра інтерпретології та аналізу музики

**СПЕЦИФІКА ВИКОНАВСЬКОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ АМЕРИКАНСЬКИХ
ДЖАЗОВИХ СТАНДАРТІВ 1940х - 1950х РОКІВ
на прикладі «С.Т.А.» ДЖИММІ ХІТА**

Магістерська робота
ФЕДОСОВОЇ ОЛЕКСАНДРИ МИХАЙЛІВНИ
Науковий керівник:
Зінченко В.О.
кандидат мистецтвознавства
старший викладач

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

Федосова О.М.

ХАРКІВ – 2024

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
 РОЗДІЛ 1. АМЕРИКАНСЬКА ДЖАЗОВА КУЛЬТУРА 1940х - 1950х РОКІВ: ТЕОРЕТИЧНИЙ АСПЕКТ.....	 7
1.1 Інструментальний джаз 1940х-1950х років: тенденції та характеристика напрямів	7
1.2 Вплив расової дискримінації на становлення джазової культури та її подальший розвиток.....	11
1.3 Життєвий та творчий шлях Дж. Хіта.....	16
Висновки до Розділу 1.....	20
 РОЗДІЛ 2. ОСОБЛИВОСТІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ДЖАЗОВИХ СТАНДАРТІВ	 22
2.1 Інтерпретація як спосіб нового прочитання творів.....	22
2.2 «С.Т.А.» Дж. Хіта: жанрово-стильовий та виконавський аналіз	25
2.3 Порівняння виконавських інтерпретацій твору «С.Т.А.»	29
2.4 Партія саксофону «С.Т.А.» у версії Е. Марієнтала: технічно- виконавський аспект.....	42
Висновки до Розділу 2.....	45
 ВИСНОВКИ.....	 47
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	49
ДОДАТКИ.....	56

ВСТУП

Актуальність теми. Сьогодення вражає своїм колоритом стилів та жанрів музичної культури. Джазова музика є, без перебільшення, окремим світом цієї культури. Завдяки тому, що джаз є відносно молодим стилем, і його розвиток видався досить стрімким, далеко не всі автори, твори, і особливо їх тлумачення та аналіз висвітлені сучасниками достатньо детально. Деякі з них не отримали свого визнання.

Джеймсон Хіт, будучи послідовником видатних джазових музикантів, зробив не менш значущий вклад в розвиток американської джазової культури, ніж його попередники. Однак, можна вважати, що його творчість не увійшла у список популярних творів тих часів.

Інтерпретація є суттєвим явищем в контексті мистецтва, оскільки вона сприяє відродженню існуючих творів, розкриваючи їх багатогранність і можливість нового звучання завдяки зміні стилю, розміру, тональності, темпу та тембральних характеристик.

Мета дослідження – виявити специфіку інтерпретації джазових стандартів 1940х-1950х років. Для досягнення поставленої мети, в роботі поставлені наступні **завдання**:

- 1) здійснити огляд наукової літератури присвяченій американській інструментальній джазовій музиці 1940х-1950х років;
- 2) виявити вплив культурного та соціального середовища Америки на формування творчості джазових виконавців того часу;
- 3) дослідити значення інтерпретації як специфічного явища в американській джазовій культурі;
- 4) виконати жанрово-стильовий та виконавський аналіз джазового стандарту Дж. Хіта «С.Т.А.»;
- 5) порівняти виконавські інтерпретації твору «С.Т.А.».

Об'єкт – американська інструментальна джазова музика 1940х-1950х років.

Предмет – специфіка виконавських версій джазового стандарту Дж. Хіта «С.Т.А.».

Музичним матеріалом обрано аудіо- та відеозаписи виконання джазового стандарту Джиммі Хіта «С.Т.А.» в авторській версії за участю Майлза Девіса (1953), Джона Колтрейна (1957), «Chick Corea Elektric Band» (1993) та Бреда Мільдо (2008).

Методологія дослідження. У даному дослідженні використовуються наступні методи:

- *історико-генетичний* – дає можливість прослідкувати становлення та розвитку джазу та певних його течій;
- *біографічний* – за допомогою якого надана характеристика діяльності окремих джазових виконавців та композитора твору в контексті історії джазової музики;
- *соціологічний* – потрібний для дослідження впливу соціального, політичного та географічного середовища, як умов розвитку нового стилю музики;
- *жанровий* – дозволяє проаналізувати та осмислити шлях інтерпретації та розвитку джазового стандарту у різних жанрах;
- *стильовий* – виявляє специфіку поєднання різних стилів виконання та створення в умовах одного музичного напрямку;
- *інтерпретаційний* -- досліджує та розкриває різні аспекти музичного виконання, такі як музичні засоби виразності, техніка виконання, а також індивідуальний стиль виконавця;
- *компаративний* – використовується для з'ясування взаємозв'язків, закономірностей та особливостей виконавських інтерпретацій у порівнянні одна з одною.

Теоретичною базою дослідження є праці з:

-*історії та теорія розвитку джазу* (Д. Аду [1], Н. В. Дрожжина [7], Г. Чеча [39], Th. W. Adorno [43], J. E. Berendt [47], R. Blesh [48]);

-теорій музичної та джазової інтерпретації (І. Горват, І. Вассербергер [4], С. П. Давидов [5], В. Москаленко [18; 19], В. М. Тормахова [36; 37], В. Романко [28; 29], J. Brye[49]);

-історичне та теоретичне музикознавство (М. Ю. Борисенко [2], О. Т. Катрич [12]);

-інтерв'ю та статті щодо джазового мистецтва, автобіографії біографічні статті, відео інтерв'ю (Р. Лебедь [14], A. Dawkins [53]);

-мистецтво джазової імпровізації (О. В. Воропасва [3], М. П. Калашник [11], Б. О. Стецюк [31], J. Cocker [50]);

-питання фактурної організації (С. П. Давидов [6], Г. Ігнатченко [10], В. Москаленко [18]);

-історії та теорії саксофонового мистецтва (Р. О. Стецюк[34], А. Понькіна [25; 26], Л.Максименко [15; 16]).

Наукова новизна отриманих результатів даного дослідження полягає у першому досвіді виконавського аналізу стандарту Джиммі Хіта «С.Т.А.» у виконанні Miles Davis, John Coltrane, Jimmy Heath, Chick Corea Elektric Band, та Brad Mehldau trio.

Практичне значення отриманих результатів може бути використано у подальших наукових дослідженнях і долучено до навчальних дисциплін як «Історія джазового мистецтва», «Фах», «Методика викладання гри на духових дерев'яних інструментах», «Теорія та гармонія джазу», «Аранжування», «Композиція», а також у виконавській практиці.

Апробація матеріалів дослідження. Матеріали та результати дослідження були представлені у доповіді та обговорені «Магістерських читаннях-2024» (15–16 квітня 2024 р.); V міжнародній науково-творчій конференції «Мистецтво та наука в сучасному глобалізованому просторі» (ХНУМ імені І. П. Котляревського, 18–19 травня 2024 р.).

Структура дослідження. Дипломна робота складається із Вступу, двох Розділів, Висновків і Списку використаних джерел. Загальний обсяг

дослідження складає 72 сторінок, з них основний зміст викладений на 46 сторінках. Список використаних джерел налічує 80 позиції, з них 39 іноземною мовою.

“All I can say is, if you know Jimmy Heath, you know Bop.”

Dizzy Gillespie

РОЗДІЛ 1

АМЕРИКАНСЬКА ДЖАЗОВА КУЛЬТУРА 1940х - 1950х РОКІВ: ТЕОРЕТИЧНИЙ АСПЕКТ

1.1. Інструментальний джаз 1940х-1950х років: тенденції та характеристика напрямів

За словами Джеймса Колієра [51]: «Джаз, як різновид музики, по суті, феномен – історичний, естетичний, соціальний. Його не можна порівняти з жодним класичним музичним жанром, чий розвиток відбувався протягом століть. За 70-80 років джаз пройшов небачений шлях: виникнувши в замкненому соціальному середовищі, будучи на початку побутовою, виключно прикладною музикою, він доволі щедро, ледь не кожне десятиріччя, народжував все нові та нові форми, перетворив музичний побут сучасного світу і, нарешті, став у наші дні явищем інтернаціональним, без якого вже не можна уявити культуру ХХ століття».

Джазова музика є виразом неординарного мислення, яке виникло в результаті поєднання побутової музики африканських народів в оздобленні європейської теорії музики. Еволюція джазу характеризується унікальним феноменом постійного вдосконалення з течією часу, з яким з'являються нові звукові відтінки, а також відображає спосіб досягнення революційного прогресу в сучасних мелодіях, при цьому не втрачаючи своєї автентичності.

Враховуючи, який шлях вдосконалення та розвитку пройшов цей музичний стиль, не дивно, що і на сьогодні ми маємо безліч розгалужень, течій, поєднання різних стилів. Сучасні музичні науковці відносять до цієї чисельної групи (у дужках вказані роки зародження стилю та/або його найбільшої популярності): новоорлеанський джаз (New Orleans 1900-1917)

діксіленд (dixieland 1920), свінг (swing 1920-1930), страйд (harlem stride piano 1930), музика для біг-бендів (1920-1940), мейнстрим (mainstream 1930), латинський (latin jazz 1930), бібоп (bebop 1940), прогрессив (progressive 1940), афро-кубинський (1940, 1970), модальний джаз (modal jazz 1950), хард-боп (hard-bop 1950-1960), соул джаз (soul jazz 1950-1970), авангардний джаз або авант-джаз (avant garde jazz 1950-1960), фрі джаз (free jazz 1960), дарк джаз (dark jazz), панк джаз (punk jazz), ейсід або «кислотний» джаз (acid jazz 1987), пост-боп (post-bop), ф'южн або джаз-рок (fusion 1960, 1980), джаз-реп (jazz rap 1980), джаз-мануш (manouche or gypsy jazz), кул джаз (cool jazz 1940-1950), смуз джаз (smooth jazz) та багато інших. Всі вони мають різну популярність і налічують різну за чисельністю аудиторію.

40-ві роки XX століття знаменні розквітом джазового стилю бібоп. Основними характеристиками виконання в цьому стилі були складні імпровізації у швидкому темпі. Виконавці при інтонуванні фраз зосереджувались саме на гармонії, а не мелодії. Притаманним типом викладення є висока щільність ритмічна – кількість звуків на одну метричну долю. Бібоп став справжньою революцією та одним з найбільш важливих стилів джазу, який мав значний вплив на подальший розвиток музичних напрямів. На початку 1940х років багато музикантів стали свідками стагнації у розвитку джазу, спричиненої появою великої кількості популярних танцювально-джазових оркестрів, які масово виконували шаблонні композиції. Через це відчувався деякий застій у розвитку джазу. Бібоп по своїм характеристикам – повністю некомерційний напрям джазового музикування, та був спрямований на вузьку аудиторію, музикантів. В цей час (поч. 1940х рр.) джазове виконавство поділилось на популярну музику (свінг) та музику для більш вузької аудиторії (бібоп). Також з'являються і нові склади ансамблів – так звані комбо, які складались з 3-х виконавців (фортепіано, контрабас, барабани). Всі з них мали обидві традиційні для джазу функції – акомпануюча та солююча.

Але бібоп не замінив свінг – вони існували паралельно з музикою біг-бендів в роки мейнстріму (середина 1930х – кінець 1950х років). В цей час джазова виконавська манера поділялась на «гарячу» (hot music) та «солодку» (sweet music). Ця розподіленість відображала походження виконавців. Як правило, бенди з темношкірими музикантами грали більш «гарячі» та енергійні композиції, в той час як ансамблі зі світлошкірими музикантами віддавали перевагу більш сентиментальному та «солодкому» виконанню.

Назва «гаряча» музика (hot music) походить від характеру творів, та свідчить саме про «гарячий» темперамент, як найважливішу якість музикантів, та їх схильність до спонтанності та імпровізацій. Це обумовлено частково також тим, що більшість виконавців не знала, або частково знала нотну грамоту і зазвичай грали на слух.

Мистецтво імпровізації на новий рівень вивів всесвітньо відомий американський джазовий трубач Луї Армстронг (1901-1971). Саме він створив сольну імпровізацію, як завершене музичне висловлювання – своєрідний монолог у п'єсі або бесіда. Особливо це підкреслювала його манера гри, яка інтонаційно була наближена до людської мови.

В кінці 1940-х виникає кул джаз (cool jazz). Цей термін дослівно перекладається як «прохолодний» або «спокійний», якому притаманні ліричні витончені мелодії, прозора звукова фактура. Цей стиль отримав розповсюдження частково і серед боперів. Термін кул джаз пов'язують з виходом альбому американського джазового трубача Майлз Девіс (1926-1991), “Birth of the Cool” (1949). На відміну від бібопу імпровізації демонструють меншу мелодичну, ритмічну та гармонічну насиченість – кількість нот у мелодії та акомпанементі мінімалізована. В деяких виконавських версіях навіть допускалось вилучення деяких голосів. Так, у своїй автобіографії, Майлз Девіс [8, с. 85] писав про те, що без супроводу фортепіано можна дійсно досягти свободи імпровізації. В такому випадку були присутні лише бас, барабани та труба.

Також походження цього стилю пов'язують з іменем американського джазового тенор-саксофоніста та кларнетиста Лестера Янга (1909-1959), який ще в 1930-ті роки на практикував специфічну, так звану «холодну» манеру звуковідтворення, яка кардинально розрізнялась від манери пануючого тоді хот джазу. Здобувши популярність, він залишився у джазовій історії, як впливовий музикант, який відрізнявся м'якою атакою, «прохолодною» манерою, складними гармоніями та випередив не тільки появу кул джазу, але й бібопу.

Виконавська манера кул джазу має багато спільного з іншим напрямком джазу – модальним джазом. Спільним є: підвищення ролі форми, гармонії, поліфонізація фактури, а також цей стиль максимально наближується до композиторського замислу. Серед найбільш авторитетних представників кул джазу такі зірки американської джазової сцени як Майлз Девіс, Лі Коніц, Білл Еванс, Джон Льюїс, Дейв Брубек, Джордж Ширінг.

На початку 1950-х років виконавську естафету боперів перехоплює модальний джаз. Щоправда, це не означає, що цей стиль бере свій початок з бібопу. Дехто продовжує традицію саксофоніста Чарлі Паркера та трубача Діззі Гіллеспі, а хтось, наприклад Джон Колтрейн чи Майлз Девіз, шукають нове звучання музики не тільки завдяки полегшеній мінімізованій мелодії, а і зміни стилю в цілому. Це дало можливість багатьом виконавцям бібопу пропонувати власне бачення музики.

Модальному джазу притаманні залучення звукорядів африканської, індійської, арабської музики та вільна ладова імпровізація, що дозволяє ширше експериментувати з тематичним матеріалом. Заохочувалось використання ладів народної музики, пентатоніки, звукорядів європейського, азіатського та африканського походжень. Імпровізації підвладні особливому стилю, який не створює акцент на зміні акордів в акомпанементі, а підкреслює особливість ладу та мелодики. Завдяки тому, що це широке поле для музичних експериментів виконавців, модальний джаз не втрачає і зараз

своїї популярності. Спеціалісти та критики вважають, що цей стиль знаходиться лише на початку свого розвитку та принесе ще багато плодів у процесі своєї еволюції.

1.2 Вплив расової дискримінації на становлення джазової культури та її подальший розвиток

Як зазначають більшість інформаційних джерел, джаз зародився в Новому Орлеані, штат Луїзіана, який до цього належав Франції. На той час більшу частину населення складали люди африканського походження. У результаті синтезу африканської та європейської культури народився новий стиль музики. В умовах расової дискримінації афро-американцям було важко самовиражатись. Але завдяки стрімкому розвитку технологій запису та ростом популярності радіо, джаз отримав широке розповсюдження по всій країні.

Суттєвого прогресу у подоланні расової дискримінації в США досягли у 60-ті роки XX століття, після відміни рабства у 1863, однак сегрегація все ще була домінуючою формою правління у США. До цього часу це було одним з найвпливовіших факторів для розвитку стилю. Тематику расизму піднімали митці різних часів, у різних видах мистецтва, починаючи з колонізації Америки, винищення корінного населення та завезення чорношкірих африканських людей в якості рабів.

Новий Орлеан, який був осередком музики та розваг, завжди відрізнявся демократичністю та нехтуванням більшості законів, що стосувались утисків кольорового населення (одним з таких був «Чорний кодекс»). Потік в це місто різних шарів населення і всієї країни у пошуках роботи та кращого життя спричинило появу «публічних» домів, клубів та інших місць розваг для будь-якого гаманця.

Спочатку джаз вважався виключно «музикою чорних». З моменту запису платівок були розповсюдженні так звані «race records», що означало

расові записи, тобто ті, що записані були афроамериканцями. Однак білий джаз набрав популярності набагато швидше. Як пише Зола Філіп [73], афро-американці часто стикалися з проблемами поширення своєї музики через расистські погляди більшості білого населення, яке підтримувало білі джазові групи, а звукозаписні компанії відмовлялися записувати чорний джаз. Незважаючи на те, що расизм та дискримінація були розповсюдженим явищем в музичній індустрії, деякі джазові твори були все ж визнані суспільством та здійснили значний вплив на громадянські права африканського населення.

В 1926 році у виконанні Луї Армстронга яскраво пролунала символічна пісня «(What did I do to be so) Black and Blue» Гаррі Брукса та Енді Разафа. Першою виконавицею була джазова співачка Едіт Уілсон, але на час першого виконання цієї пісні символізм був інакший – виступи з цією піснею були спрямовані на висміювання життя афро-американців. Пізніше Армстронг дещо змінив текст пісні та записав нову версію. У своїй інтерпретації він співає про жахливі умови життя: «Cold empty bed, springs hard as lead pains in my head, feel like old Ned...». Далі він наводить порівняння з мишкою, що символізувала характерні злидні, з котрими стикалась більша частина афро-американців: «Even the mouse ran from my house”.

Армстронг хотів донести до населення усвідомлення свого положення і з якими складнощами вони стикаються у зв'язку з цим. Подальшими рядками він розповідає, що він білий зсередини, що можна тлумачити як те, що він звичайна людина. Та як завершення, він кається в тому, що його єдиний гріх – це колір його шкіри, та риторичне питання: “what did I do to be so black and blue?” [73], що перекладається як «що я зробив, щоб бути таким чорним та сумним?». У цьому тексті виражається глибока печаль виконавця через дискримінацію до нього та всього чорношкірого народу США. Він розмірковує про те, що він народився таким і в цьому нема його провини. Тематикою цих думок виступає прохання не відноситись негативно до

людей, відштовхуючись від зовнішніх показників, які не залежать від вибору самої людини. Не зважаючи на те, що Луї Армстронг був одним з найвизначніших джазових виконавців в історії, однак це не змінювало того факту, що до нього відносились так само, як і до іншого чорного населення, також періодично стикаючись з расовою дискримінацією.

Дуже яскраво прояви дискримінації до високопоставлених та визначних афро-американців висвітлені також у кінострічці «Зелена книга» Пітера Фарреллі, в якій іде мова про видатного та заможного джазового піаніста Дона Ширлі та його білого водія. Протягом фільму, окрім аплодисментів та визнання, Ширлі, однак, час від часу отримує неприємні зауваження та обмеження зі сторони білої публіки. Так, йому заборонялось відвідувати туалетну кімнату для білих людей, або деякі ресторани, в яких було не прийнято обслуговувати хоч і видатних, однак чорних артистів. Однак Дон Ширлі за власним бажанням гастролював і, таким чином, намагався донести до білої публіки, що чорне населення не гірше за біле, і має право на краще існування.

Північ США ставилась дещо терпиміше до розходження рас, аніж південь; як і в решті поглядів думки розхожі і досі. Картина завершується чітким протестом зі сторони пригніченого музиканта, який через останній зірваний концерт не отримує оплати за весь гастрольний тур. Він нарешті усвідомлює, що його сталі життєві принципи не зможуть змінити думки більшої кількості білого населення, тому припиняє цю боротьбу.

В залежності від штату, толерантність була виражена в різній мірі, однак за кольором шкіри стирались рамки рівня життя, вмінь, статусу, походження. Артистів прирівнювали до прислуги, а про високі посади і годі було думати. До цього етапу толерантності суспільство має пройти ще не одне десятиріччя. Однак це не стало перешкодою для становлення цілої афро-американської культури, яка охоплює також і джаз.

Джаз суттєво відрізняється від академічної музики не тільки мелодичною побудовою, несподіваною гармонізацією чи сприйняттям слухачів. Це спосіб самовираження людей, котрі бачили, відчували дискримінацію, та несправедливе ставлення з боку суспільства. Джаз — особлива музика, оскільки не кожен зможе відокремити в ній всі страждання, потяг до життя та кращого майбутнього. Це музика, що покликана піднімати з колін зломлених та знедолених. І ці люди співали про свої мрії про краще життя.

Джаз з'явився не одразу. Йому передували регтайм та блюз. Походження терміну «регтайм», так само як і терміну «джаз» досі остаточно не виявлено та мають кілька версій початку існування. Регтайм об'єднував у собі все, що йому передувало: спірічуелз (духовні пісні афро-американців), пісні менестрелів (розважальний театр, в якому біле населення зображувало негритянських рабів), кейкуок (танець плантацій), європейські народні наспіви, військові марші. Трансформована музика європейських танцювальних та пісенних жанрів виконувалась у новому синкопованому «рваному» ритмі. Тож звідси можна зробити висновок, що вся синкопована музика кінця XIX –початку XX століття до появи терміну «джаз», називалась регтаймом.

Блюз (від скороченого словосполучення *blue devils* – сумні дияволи) – жанр інструментальної та вокальної музики, яка за рахунок використання блюзового ладу (понижені V та VII ступені) та побудови композиції «питання-відповідь» налаштована саме на ліричний настрій та будується на чуттєвій складовій соціального життя афро-американської частини населення.

Також згодом африканське населення стало долучатись у релігійні організації, співати в хорах, брати участь у службах. Це давало великий поштовх для подальшого поєднання та розвитку музики різних рас. Саме завдяки свободі цієї музики та долученням національних мотивів та

народних ладів, джаз отримав стрімкий розвиток, світове визнання та особливе сприйняття слухачами.

У терміну «джаз» є кілька версій існування, хоча їхня достовірність до кінця не з'ясована. Від назви жасминових парфумів «Жассен» до жвавого характеру самої музики, яку французи називали «jaser», що перекладається як жвава розмова. Але сучасне його написання «jazz» з'являється та затверджується у 1920-ті роки.

Джаз завдяки можливості імпровізувати створює більше нагод для створення нових виконавських версій та композиторських інтерпретацій. Не зважаючи на те, що побудова імпровізації має свої певні обмеження, з плином часу з'являється все більше можливостей для розвитку та подальших модифікацій творів.

Протягом двох десятиріч 1940х-1950-х років на перетині епохи свінгу та мейнстриму на джазовій сцені з'являються музиканти, які завдяки своїй віртуозності та невтомному потягу до експериментів досі лишаються неперевершеними зразками виконавського мистецтва, об'єктами для наслідування сучасними джазовими виконавцями. До таких джазових «гігантів» належали:

Піаністи: Арт Тейтум, Бад Пауел, Телоніус Монк, Білл Еванс;

Альт-саксофоністи: Чарлі Паркер, Орнет Коулман;

Тенор-саксофоністи: Джон Колтрейн, Сонні Роллінз;

Трубачі: Діззі Гіллеспі та Майлз Девіс;

Контрабасист Чарлі Мінгус;

Барабанщики: Бадді Річ та Арт Блекі та ін.

Однак також налічують немало послідовників цих яскравих джазових «ікон». Люди, які зробили свій вклад в історію джазу, але частково лишились в тіні тих, хто стояв біля витоків джазу. Наприклад, послідовниками еталону саксофонного мистецтва Чарлі Паркера (американський джазовий саксофоніст та композитор, який знаходився біля витоків бібопу, та

вважається його основоположником), були саксофоністи Сонні Стіт та Джеймсон Хіт. Останній навіть мав прізвисько *Little Bird*, що означало в перекладі Мала Птаха, оскільки прізвисько самого Паркера було Птаха.

За Паркером йшли не тільки саксофоністи. Його манеру перейняли трубачі, басисти та навіть ударники. Всі користувались стилістикою, мовою Паркера, не боячись бути звинуваченими в плагіаті. До речі, сам Паркер не любив назву бібоп. Він казав, що просто виконував музику і постійно шукав нові звучання.

1.3 Життєвий та творчий шлях Дж. Хіта

Здійснимо стислий огляд наукових та популярних джерел, присвячених творчій постаті та виконавській діяльності Джеймса Едварда Хіта. Спершу зупинимось на англомовних джерелах.

Найбільш цікавим та значимим є матеріал автобіографії, викладений самим Джеймсом Хітом. Зупинимось на основних етапах життя.

Як пише Джеймс Едвард Хіт[64], (також відомий як Джиммі Хіт, *Little Bird*), народився 25 жовтня 1926 року у Філадельфії, в сім'ї джазових музикантів. Але батьки не заробляли музикою на життя, це було їхнє хобі. Мати співала в церковному хорі, у баптистській церкві, а батько грав у музичній групі на кларнеті. Родина жила в скруті, тому батько на вихідні викупляв кларнет, а потім в понеділок знов його відносив до ломбарду. Цього часу було досить, щоб виступити з гуртом. Решту часу він заробляв на життя, працюючи автомеханіком.

Ще будучи дитиною, Джиммі слухав записи Біллі Холідей, Дюка Еллінгтона, Коулмена Хоккінгса з платівок. Діти в сім'ї мали музичну освіту. Старша сестра грала на фортепіано, брат Персі був відданий на скрипку, допоки не пішов служити. Джеймсону також була дана нагода обрати інструмент для занять. На той час його ідолами були Джонні Ходжес та Бенні Картер, тому не дивно, що хлопчик обрав альт саксофон. Батько Хіта не

заробляв достатньо грошей, аби підтримувати сім'ю, тож Джиммі та Персі відправляли до матері та вітчима батька в Уілмінгтон, Північну Кароліну навчатись у школі. Там Джиммі приєднався до шкільного оркестру та виступав на шкільних змаганнях по футболу. Це і був його перший досвід здобуття професійних навичок гри. На літо вони з братом повертались додому у Філадельфію і він брав приватні уроки 3 роки поспіль. Але Хіт не признає нікого в ролі вчителя, він позиціонував себе як музиканта-самоучку. Він признавав лише людей, що надихали його та поселили в ньому любов до музики.

Після закінчення 11 класу New Hangover High та переходу у 12-й, Джеймсон приєднався в групу до трубача Кельвіна Тодда. Пізніше з'явився гурт Мел Мелвін, з яким команда планувала відправитись в гастрольний тур по півдню. Вони придбали шкільний автобус та поїхали в Північну Кароліну. Зі слів самого Хіта, хлопці «грали на концертах, харчувались консервами та арахісовою пастою та постійно помирали з голоду».

Пізніше, після повернення з туру, у 1945-му Хіт та тромбоніст Фелікс Лінч вирушили в Омаху, приєднатись до оркестру Nat Tolls Orchestra. Сам Нет погодився прийняти Джиммі у склад колективу, коли місце альту звільниться. Мати була проти того, аби він їхав так далеко і на час, оскільки на той момент Хіту було близько 18-ти років. Але він все ж поїхав та приєднався до оркестру, з яким провів 8 років в Омасі, штат Небраска.

Після Другої світової війни Персі Хіт повертається з фронту, де служив пілотом та був одним з перших афро-американських ескадронів. Він планував піти далі служити. Але обидва брати були окрилені творчістю Чарлі Паркера та Діззі Гіллеспі. Джеймсон мав фінансові складнощі з Нетом Толлзом, а Персі хотів купити бас та випробувати себе у новій та екстремальній течії – бібоп. Тож у 1946-му Джиммі пішов з гурту, повернувся у Філадельфію та почав роботу над особистим бендом. Він намагався повторити концепцію бенду Діззі Гіллеспі, робив транскрипції

деяких аранжувань, та навіть мав трубача, котрий приймав участь у бенді Гіллеспі – Джонні Лінч. До складу оркестру входили Кельвін Мессей, Білл Мессей, Джиммі Дрю, Джефф Стейнберг, Уіллі Денніс, та «пара білих тромбоністів». Вони почали роботу, і невдовзі до них приєднались Бенні Голсон та Джон Колтрейн. Жодна з записів групи не була оприлюднена, хоча сам Хітт стверджував наявність демо-записів бенду. Джиммі, через 3 роки розпустив колектив і приєднався до самого Гіллеспі. Персі мав безпосередньо знайомство з самим Дізі. Трубоч жартома називав його перший лейтенант, однак навіть не знав його імені.

Джеймс грав на альт-саксофоні довгий проміжок часу. Однак, коли йому дали прізвисько Мала Птаха, через сильний вплив Паркера, Хіт в кінці 40-х років перейшов на тенор.

У часи розповсюдження джазу, не обійшлося без розповсюдження наркотиків, зокрема, героїну. У цій справі підозрювались більшість музикантів, але здебільшого, відповідальність несли саме афро-американці. Справа в тому, що більшість музикантів, зокрема джазових вірили в те, що прийом героїну приблизить їх до розуміння та виконання їх ідола – Чарлі Паркера, котрий змолоду та до кінця своїх днів вживав наркотики. За словами самого Хіта в інтерв'ю, він був заарештований за продаж, і був визнаним наркоманом. Вперше, весною 1954 року він був направлений у Федеральний медичний центр, Кентуккі, де лікувались більшість знаменитих людей та артистів. Після звільнення, на початку червня 1955, він знову був арештований та служив 6 років тюремного ув'язнення у Льюїзбурзі. Кинув свою залежність він методом «холодної індички»: коли речовини нема в наявності, як і можливості її здобути, тож людина вимушено перестає приймати наркотики. Джиммі був достроково звільнений 21 травня 1959 року і залишався чистим до кінця своїх днів, а також зміг відновити та налагодити свою кар'єру. За період у в'язниці, він не переставав писати

музику. Так, деякі твори пізніше увійшли до альбомів Чета Бейкера та Арта Пеппера. Сам Хіт на запису відсутній через ув'язнення.

Після він приєднався до гурту Майлза Девіса замість Джона Колтрейна. А також не однократно мав спільні творчі проекти з Кенні Дорхем, Гіл Еванс, Мілт Джексон та Арт Фармер.

В 1975 році Хіт зі своїми братами Персі та Альбертом «Тутті» створили групу «Heath Brothers», при участі піаніста Стенлі Коуелла. Саме цього року вперше відбувся реліз пісні «С.Т.А.» у під ім'ям самого композитора. Гурт записувався до самої смерті старшого брата Персі, у 2005. Після цього вони існували під тією ж назвою та випускали альбоми до 2010 року, однак час від часу до них приєднувався син Джиммі – Джеймс «Мтуме» Форман, який виріс у сім'ї свого вітчима – філадельфійського піаніста Джеймса Формана. У Мтуме була особиста кар'єра в області R&B та соул, однак не втрачав нагоди виступити з світовими джазовими іконами, як Майлз Девіс, джазовий трубач Фредді Хаббард та ін.

В 1980 році Хіт приєднався до колективу Куїнз коледжу, в Нью-Йорку. Будучи професором, займався складанням джазової програми для навчального закладу. На посаді викладача знаходився майже 20 років, вийшов на пенсію лише у 1998. Приймав участь у створенні архіву Луї Армстронга, був членом ради дома-музея Армстронга у Куїнсі.

Гнучкість постаті Хіта яскраво проявлялась у його аранжуваннях. Так, у своєму інтерв'ю у Loyola University New Orleans він зазначав, що важливо спершу визначитись, для кого він виконуватиме роботу: для себе, чи когось іншого. Якщо аранжування виконувалось для когось, він питав, що саме треба зацентувати, на яких моментах зупинитись, та завжди враховував побажання замовників. Наводячи приклад, Хіт зазначав, що виконував аранжування для таких музикантів як наприклад Джо Хендерсон. Він знав, чому Хендерсон надавав перевагу і тому знав, як доречно виконати аранжування.

Тричі номінований на Греммі, випустивший більше ніж 100 альбомів, в тому числі 7 з Heath Brothers, та 12 в якості бенд-лідера. Автор більше 125 композицій, більшість з яких стала джазовими стандартами, та були відтворені та інтерпретовані такими музикантами як: Арт Фармер, Кеннонболл Едерлі, Кларк Террі, Чет Бейкер, Майлз Девіс, Джеймс Муді, Мілт Джексон, Ахмад Джамаль, Рей Чарльз, Діззі Гіллеспі, Джей Джей Джонсон, Декстер Гордон та інші. Хіт залишив великий спадок для наслідування та розвитку у джазовій культурі. Сам Хіт казав, що прагне лишитись в історії не тільки як виконавець, а й автор. У 2003 році йому присудили звання «Майстра джазу» – найвищої державної нагороди США для джазового артиста, що видається Національним фондом мистецтв. За рік до цього цією премією був нагороджений його брат – контрабасист Персі Хіт.

Історики джазу та широке коло шанувальників та читачів високо оцінили автобіографічну книгу «I walked With Giants», написану у співавторстві з Джозефом Маклареном, та випущену у 2010 році, коли Джиммі вже було 83 роки.

Помер Джеймс Едвард Хіт 19 січня 2020, у Логанвіллі, штат Джорджія, з природних обставин. Йому було 93.

Висновки до Розділу 1

Період протягом двох десятиліття був достатньо насиченим та багатим на творчі експерименти в колі джазового мистецтва. Виникнення нових джазових стилів, видатних постатей джазової естради унаочнило продовження виконавських традицій попередніх надбань джазового виконавства. Безумовно, соціальне становище країни мало неабиякий вплив на становлення джазу в цілому, і творчий шлях Джиммі Хіта неодноразово це підтверджує.

Не дивлячись на постійні утиски «кольорового» населення новий Орлан завжди відрізнявся демократичністю поглядів та став осередком джазової музики. Життєвий та творчий шлях Джимі Хіта є показовим для багатьох афро-американських виконавців. Так, бідність, скрута, проблеми різних залежностей, проблеми з законом, нестримне бажання висловлювати через музику свої життєві труднощі, стає рятівним.

Сорокові роки дватцятого століття ознаменовані виникненням та стрімким розквітом стилю *бібоп* — некомерційним напрямком джазу, що спрямований на вузьку аудиторію слухачів та музикантів. Також у цей час виникають та стверджуються таких напрямків як *кул джаз*, *модальний джаз* на тлі не згасаючої актуальності *свінгу*.

Ключовою постаттю в новації джазового виконавства цього періоду став трубач Луї Армстронг. Він вивів мистецтво імпровізації на новий рівень, створивши сольну імпровізацію як завершене музичне висловлювання. Завдяки стрімкому розвитку технологій запису та росту популярності радіо джаз отримав широке розповсюдження по всій країні США.

Серед провідних виконавців того часу є Джимі Хіт — харизматична постать історії джазової музики. Видатний американський джазовий тенор-саксофоніст, був послідовником Чарлі Паркера і зробив вагомий внесок у джазовий світ Америки як виконавець, композитор, викладач та аранжувальник. Джимі Хіт був автором більше 120 композицій, та записав більше 100 альбомів. Твори Джиммі Хіта увійшли до багаточисленних альбомів видатних джазових ікон 20-го століття, таких як Майлз Девіс, Рей Чарльз, Діззі Гіллеспі.

Власник звання найвищої державної нагороди США для джазового артиста «Майстер джазу».

РОЗДІЛ 2

ОСОБЛИВОСТІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ДЖАЗОВИХ СТАНДАРТИВ

2.1 Інтерпретація як спосіб нового прочитання творів

Як вже відомо, джаз – відносно молодий, але прогресивний стиль музики. За останні 100 років він стрибнув настільки далеко, як жодний з інших стилів будь-якого з видів мистецтва. Розвиток відбувається і сьогодні, саме завдяки широким можливостям, які дарує цей стиль. Окреме місце займає явище інтерпретації у цьому процесі. Чисельні композиції потрапляють під приголомшливу реконструкцію та набувають завжди чогось нового. Загалом значення інтерпретації у музиці важко переоцінити.

Вона дає існуючим творам друге дихання, показуючи різносторонність і можливість придбати нове звучання завдяки зміні стилю, тональності, розміру, темпу, тембральних забарвлень. Інтерпретація як поняття, тісно пов'язана з імпровізацією. Імпровізація ж у свою чергу дозволяє виконавцю приймати роль композитора та створювати твір безпосередньо у процесі. Показово, що маючи на увазі слово «імпровізація» це не обмежується лише варіативним виконанням власних музичних думок, які слідують за незмінною темою. Навіть дуже навпаки, тема в деяких варіантах може змінюватись до неймовірних масштабів. Таким прийомом може бути, наприклад, дзеркальне відтворення теми (до такого прийому вдавався у своїй виконавській практиці джазовий піаніст Давидов С.), або зміна ладового устрою на протилежний (мінор-мажор).

Поняття інтерпретації у класичній та джазовій музиці відрізняються. У класиці виконавець не займає роль композитора, йому лише надається право виконавця, з обов'язковою вимогою передати задум автора, стилістику та характер епохи, якій належить твір через призму власного сприйняття та розуміння твору. Здебільшого класичні твори виконуються за тим задумом, який був закладений композитором та в більшості не терпить радикальних

відхилень. Наприклад, ми не можемо додати до Токати та Фуги d-moll Й.С. Баха партію барабанів у стилі рок, не додавши при цьому слово cover (кавер-версія) – тобто власне доопрацювання, аранжування та зміни, які мають на увазі частковий або повний відхід від оригіналу твору.

У джазі подібні обмеження менш категоричні та не несуть характеру суворих рамок. Імпровізація набувала своєї ваги природно, доповнюючи, власне, сам твір. Перший композитор, який намагався підняти джаз на рівень серйозного виду мистецтва, був Скотт Джоуплін. Його регтайми отримали широке розповсюдження та набули популярності. Однак вони були без імпровізацій та повністю прописані. Згодом з появою нових засобів музичної виразності у джазі та їхнім використанням при виконанні, імпровізаційний фактор приймає вирішальну роль. Таким чином, виконавець отримує шанс наблизитись до функції композитора (створення оригінального музичного матеріалу), та викладати вже особистий музичний задум, окрім того, що вклав у твір автор. У цьому вигляді обов'язковим лишається виконання теми твору – слів, мелодії, гармонії, за якою можна ідентифікувати твір, а в розділі імпровізації дотримання гармонічної схеми. При цьому для вокалістів можливе використання будь-яких слів, звуків, складів тощо, без використання основного тексту, як і для інструменталістів відхід від головної мелодії. До цілком сприйнятливих змін можна віднести зміни складу виконавців, а отже і тембральне звучання композиції – починаючи від одного виконавця (наприклад рояль) і закінчуючи цілим оркестром (біг-бенд).

Пропонуємо подивитись на інтерпретацію очами автора. Що ж може заохочувати композитора бути зацікавленим у створеннях нових інтерпретаційних версій?

Перший пункт стосуватиметься **розширення аудиторії**. Якщо брати до уваги авторів, які живуть в один час з виконавцями їхніх творів, це чудова нагода привернути нову аудиторію самих виконавців через їхніх слухачів. З цього питання витікає наступне: **підвищення визнання**. Коли, навпаки,

виконавці зі світовим іменем виконують твір менш відомих або взагалі невідомих музикантів, це привертає більше уваги до творів автора, підвищуючи його визнання та популярність. Такий підхід створює сприятливі умови для виникнення новаторських творчих концепцій: інші інтерпретатори можуть принести нові тлумачення авторських творів, що відкривають перед ними нові ідеї або можливості для розвитку його музичного стилю. Також, автором може керувати також **інтерес до різноманіття**, нове бачення того, як різні виконавці тлумачать його твори, оскільки це дозволяє йому побачити широкий спектр можливостей у власних творчих рішеннях.

Крім того, важливо врахувати фінансовий аспект, зокрема придбання авторських прав або ліцензій на використання музичного матеріалу повністю чи частково. Навіть у випадку, якщо виконавська версія стає більш популярною за оригінал, сучасне суспільство завжди виявляє інтерес до первісних джерел, що використовувалися, і в кінцевому підсумку автор матеріалу має виграш. Безперечно, ми розглядаємо випадки саме санкціонованого та законного використання інтелектуальної власності.

Але не можна уникати і зворотньої сторони даної проблеми. Таким чином, автор може бути проти інтерпретаційних версій своєї творчості з декількох причин: автор може бажати, щоб його твори асоціювалися виключно з його власною творчістю, і не бажати, щоб інші виконавці вносили свої інтерпретації, які можуть конфузити аудиторію або розмивати унікальність його стилю, **створюючи унікальну ідентичність**. Також не виключаємо **страху втрати контролю**. Стурбованість автора, що інтерпретації інших виконавців можуть змінювати сенс або емоційний заряд його творів, втрачаючи таким чином контроль над власними творами варто розглядати як цілком поважну причину. Окремою важливою рисою митців є **відчуття особистого зв'язку з творами**: деякі автори можуть ставити особисті емоційні переживання або життєвий досвід у свої твори, і не

бажати, щоб інші виконавці вносили свої тлумачення, які можуть бути відмінними від їхніх власних переживань. Зрештою, автор може боятися, що інтерпретація його творів іншими виконавцями може бути невдалою або неповажною, що може пошкодити його репутацію або вплинути на сприйняття його творчості.

2.2 «С.Т.А.» Дж. Хіта: жанрово-стильовий та виконавський аналіз

Нами взято для показу специфіки виконавських інтерпретацій саме «С.Т.А.», оскільки він є одним з найпоширеніших зразків джазових стандартів цього десятиліття.

Ця композиція написана Дж. Хітом, який був темношкірим виконавцем, а отже твір відноситься до «гарячої» музики того часу. Джазовий стандарт «С.Т.А.» написаний Джеймсоном Хітом у 1952 році має свою оригінальну історію. Як зазначає Майлз Девіс у своїй автобіографії [52], це ініціали дівчини, з якою Джиммі зустрічався на той період – Конні Тереза Енн. Під час запису, побутувала думка, що пісня присвячена Чиказькій транзитній організації, але все ж присвячення було дівчині. За походженням вона була наполовину китаянка, наполовину афро-американка. Одного разу коли Хіт виступав у «Рейнолдз Холл» в Філадельфії з трубачем Майлзом Девісом та барабанщиком Філлі Джо Джонсом, у кожного з них також була своя дівчина. Майлз мав відносини зі Сьюзан Гарвін, білою американкою (на честь котрої, у свою чергу, він написав композицію “Lazy Susan”), у Джонсона – гарна пуерторіканка. Вони називали їх «дівчата Об’єднаних націй».

Твір був записаний та випущений 20 квітня 1953 року у складі: Майлз Девіс (труба), Джиммі Хіт (тенор саксофон), Джей Джей Джонсон (тромбон), Гіл Когінс (фортепіано), Персі Хіт (контрабас), Арт Блекі (ударні). Це була друга композиція Хіта, як композитора, яка вийшла у записі. Хоча реліз під ім’ям Heath Brothers стався лише у 1975 році.

Твір «С.Т.А.» створений у 1952 році на перетині стилів свінгу (триольна пульсація в акомпанементі, акцент на слабу долю), бібопу (унісонне стрибкоподібне, проведення теми на початку та в кінці, з акцентованим виконанням, всі голоси підсилюють один одного), кул-джазу (спокійна манера гри, чітке тверде звуковидобування), модального джазу (підвищення ролі фактури, поліфонізація композиції) та увібрав всі тенденції цих напрямків. Вплив виконавської манери легендарного саксофоніста Чарлі Паркера також збагачує та довершує характер твору. Склад виконавців довільний, однак перше виконання у грамзаписі виконано у складі: труба, тенор-саксофон, тромбон, фортепіано, контрабас, ударні.

Композиція має репризну трьох частинну форму: тема – імпровізація – тема. Кожна з цих 3-х частин однакова за своєю структурою і являє собою форму притаманну джазовому стандарту AABA. Тональність Bb-Dur, темп позначений в межах чверть дорівнює 190BPM, розмір 4/4.

Мелодія яскрава, виразна, гостра, репризна, побудована на чергуванні плавного та стрибкоподібного руху, включає інтонаційні оберти, що повторюються, такі як низхідні кварта, низхідні секвенційні ходи на велику секунду вгору. Ініція мелодія – низхідна кварто-квінтова інтонація, що змінюється плавним хвилеподібним рухом мелодії у наступних 4 тактах. Контрастність спостерігається також у ритмі мелодії. З першого такту ми бачимо дві синкопи, за якими слідує у другому такті плавні 4 восьмі тривалості. Третій такт засновується на низхідних секвенційних синкопах, які поширюються також на четвертий такт. І тут ми помічаємо перші дрібні тривалості – дві шістнадцяті, які є початком наступної фрази. Вона складається з чотирьох мотивів, відокремлених паузами. В п'ятому такті з'являється нова ритмічна фігура – тріоль. Також тріолі зустрічаються у другій вольті A₂ перед частиною B, та в останньому розділі A₃, виконуючи функцію висхідного *glissando* між нотами. Бريدж складається з двох репризних фраз, які ритмічно ідентичні та відрізняються лише звуковисотно.

Ритм та мелодія теми в усіх частинах підкреслює одночасно характерні риси бібопу.

Побудова акордів класична для більшості популярних джазових творів того часу – секстакорди, септакорди, нонакорди, в бриджі наявні альтеровані 5, 9 та 11 ступені. В третьому розділі (бридж) відбувається відхилення у D-Dur. Акомпанемент у стилі свінг, з ударом на кожну чверть по райду, та відзначенням 2-ї та 4-ї долей у хай-хет з акцентуванням синкоп у партіях всіх інструментів – як у солюючих так і в акомпануючих. Непарне ділення долі.

Враховуючи ремарки в нотному тексті, можна спостерігати різні вимоги до виконання. Наприклад, термін "even", що займає місце на початку твору у верхньому лівому кутку, поруч з темпом або на початку нової частини, часто використовується для позначення рівного, рівномірного ритму або тактового поділу. Він означає, що ритмічна структура має регулярний, однаковий розподіл часу між нотами або акордами, що допомагає забезпечити плавний та стабільний хід виконання музики (Приклад 1, Приклад 2).

Приклад 1. Дж. Хіт «С.Т.А.» (інтро)



або:

Приклад 2. М. Девіс «С.Т.А.» (тт. 12-15)

А також позначення стилю “swing” відноситься до характеристики ритмічної організації, яка проявляється у нерівномірному розподілі акцентів в метру. Цей стиль відомий своєрідною ритмічною еластичністю, де довші ноти або паузи у ритмічних фігурах надають музиці гойдливий, пульсуючий характер. Свінг є ключовою характеристикою джазового традиційного виконання, що додає йому енергію, рухливість, динаміку та відчуття спонтанності.

Приклад 3. М. Девіс «С.Т.А.» (тт. 1-4)

♩ = 210 [A] Swing C6 Bb7 Ab7 G7 C6 Bb7 Ab7 G7

trumpet *mf*

tenor sax *mp*

trombone *p*

Chord symbols: C6 Bb7 Ab7 G7 C6 Bb7 Ab7 G7 Bb6 Ab7 G7 F7 Bb6 Ab7 G7 F7

Позначення темпу є обов’язковою частиною для коректного виконання твору. Частіше він позначається кількістю ударів на хвилину для певної тривалості (наприклад чверть дорівнює 210). Однак допустиме словарне позначення темпу та стилю одночасно (Medium Swing, Fast Swing, Ballad тощо), що зустрічається як у старих записах, так і у сучасних.

Також кожен розділ відокремлюється літерою А чи В. Перші два А частіше не дублюються у написанні, та використовуються вольти для скорочення. Позначення динамічних відтінків відсутні.

2.3 Порівняння виконавських інтерпретацій твору «С.Т.А.»

Твір пройшов через виконання багатьох світових музикантів. Дехто залишав тему незмінною, та створював лише імпровізацію. А хтось рішучо та сміливо змінював форму, текст, склад та темп. Нами було прослухано виконавські версії Chick Corea Elektric Band, Джона Колтрейна, Бреда Мільдо тріо, Чета Бейкера, Арта Пеппера, Лі Моргана, але ми для виконавських аналізів зупинимось на 5 версіях, а саме: версія Майлза Девіса (1953) та пізніша версія Джиммі Хіта (1975), Джона Колтрейна (1957), як сучасника Джеймса Хіта, Chick Corea Elektric Band (1993), де Чік Корія, один з провідних джазових музикантів, який звернувся до стандарту майже через 40 років у стилі ф'южн та сучасного звучання у виконанні Бреда Мільдо вже у 2008 році. Ці 5 версій представляють різну дотичність, відображаючи часову розбіжність, та передають власне сприйняття кожного з виконавців. Всі запропоновані виконавські версії мають одну спільну рису: вони всі відтворюють характер цього періоду, 1940х-1950х років. Не важливо, версія трохи ближча по часу до самого оригіналу чи до сучасного виконання – всі виконавці зберігають особливий характер «гарячої» музики того часу.

Розглядаючи версію 1975 року, що входила до альбому Picture of Heath, у виконанні Джиммі Хіта, при участі Баррі Харріса, Стіва Джонса та Біллі Хіггінса, та у порівнянні з першим виконанням 1952 року з'являється інтро на початку перед темою, яку виконує тенор-саксофон, а також змін зазнає склад виконавців, але який несе за собою зміни у виконанні. Якщо наявність 3-х солюючих музикантів зобов'язує чітко та однаково для всіх солістів виконувати ритмічний малюнок, то за наявності лише одного тенор-саксофону, навіть сама тема може виконуватись вільно. Також тема аранжована на три голоси, звучання не унісонне, що, таким чином дуже увиразнює виконання. Тут по нотному прикладу ми можемо прослідкувати та порівняти партії саме солюючих інструментів (*Приклад 4*).

Приклад 4. М. Davis «С.Т.А.» (тт. 1-11)

C.T.A. - Miles Davis

on Miles Davis Vol. 2

Jimmy Heath

$\text{♩} = 210$ [A] *Swing* C6 B♭7 A♭7 G7 C6 B♭7 A♭7 G7

trumpet *mf*

tenor sax *mp*

trombone *p*

5 C6 A7 Dm7 G7 Em7 E♭7 Dm7 G7

tp

ts

tb

9 [2.] Dm7 G7 Dm7 G7 C6 Fine

tp

ts

tb

Звернімо увагу на першу виконавську версію з Майлзом Девісом (1953), в якій тему виконують три солюючі інструменти: труба, тенор-саксофон та тромбон. Не можна оминати також різниці у виконанні імпровізації. В даному записі імпровізують солюючі інструменти: тромбон, тенор-саксофон, труба. Тромбон слідує мелодії теми, обігруючи її досить стримано, лаконічно, хоча у виконанні використано досить багато

різноманітних прийомів, які вмістились в один квадрат. Зазвичай імпровізації тромбону менш віртуозні, аніж труби чи саксофону, виходячи з технічних характеристик інструменту. В партії тромбона (тт. 14-15) застосовується виконавський прийом, коли з залученням одного тона (B ♭) імпровізується репетиційний ритмічний малюнок з залученням коротких тривалостей шістнадцятих та восьмих. Репетиційні фрагменти чергуються з рухом мелодії по звукам розгорнутих акордів в межах позначеної гармонії, що є класичним прикладом для імпровізацій у стилі бібоп. У партії ударних можна спостерігати чітке розмежування квадратів за допомогою невеликих сольючих моментів, які виконують важливу функцію переходу між солістами. Так, між соло тромбона та тенор-саксофона у партії ударних з'являються яскраво виражені четвертні тріолі в останніх двох тактах останнього розділу А: в 7 такті після третьої долі виконується по райду четвертна тріоль без першої ноти та продовжується ще двома тріолями вже у восьмому такті та завершуються акцентом на першу долю нового квадрату. Таким чином відбувається перехід до наступного соліста.

Після завершення імпровізації Джей Джей Джонсона, наступний квадрат імпровізує Джеймсон Хіт, майстерно відтворюючи першу фразу партії тромбона, наслідуючи його виконавський імпульс. Подальше розгортання імпровізації репрезентує оригінальний виклад теми у партії саксофону. Це підкреслює єдність виконавців в ансамблі, та є цікавим та специфічним прийомом у послідовних імпровізаціях джазових творів того часу. Проте зазначимо, що багато виконавських прийомів джазового музикування 40-50хрр. зберіглись у виконавській практиці сучасних джазменів, які відтворюють їх у традиційному джаз у класичному розумінні. Таким чином ці прийоми можна вважати класичними для цього напрямку.

Аналізуючи імпровізацію Джиммі Хіта, варто відмітити, що його виконавський арсенал налічує багато мелодичних патернів, які саксофоніст майстерно варіює та застосовує у своєму виконанні. Так, яскравими

прийомами є секвенційні висхідні та низхідні тризвучні та чотиризвучні арпеджіо, власні музичні фрази, які легко сприймаються на слух завдяки своїй мелодичності та оригінальності, на відміну від звичних гамообразних фраз, які притаманні імпрровізаціям у стилі бібоп. По-перше, це зумовлено тим, що твір не надто швидкий, та дозволяє додати творчості процесу створення музичних фраз. По-друге, це свідчить про креативність та творчість самого Хіта. Це також, безсумнівно, якісно виділяє твір з його сучасників. У побудові фраз відчувається вплив Чарлі Паркера та його фірмові звороти. Таку фразу можна почути у 13-16 тактах імпрровізації саксофону, або коротенькі мотиви, як у 2 або 21 тактах.

Імпрровізація насичена різноманітною штриховою палітрою та збагачена мелізматикою, яка часто прикрашає фрази: форшлагги, бенди, морденти (1, 2, 4, 7, 12, 15 тт розділу А імпрровізації).

Останні такти третього розділу А використовується той самий виконавський патерн, що і у імпрровізації тромбона – репетиційний ритмічний малюнок на одній ноті (29-32 тт).

В розділі імпрровізації виступ кожного учасника поступово технічно ускладнюється, звучить яскравіше та віртуозніше від попереднього. Серед трьох солістів, виступ Девіса розгортається в межах двох квадратів імпрровізації. У першому квадрат побудований на чергуванні сольних реплік трубача та спільного музикування солістів, а саме: 4 такти – спільне виконання, наступні 4 такти Девіс виконує сольо у супроводі ритм-секції. Так побудовані всі розділи А першого квадрату. Натомість другий квадрат імпрровізації повністю озвучений трубою.

Кожен з трьох солістів у своїй імпрровізації відворює своє ставлення до твору, навіть прослідковується різнохарактерність. Тромбоніст Джонсон починає розділ імпрровізації легко, лаконічно, чітко прослідковується супровід гармонії без відхилень від неї. Особливої філігранності додає точне та «ювелірне» звуковидобування бендів (технічний прийом, імітуючий

коротке «під'їждження» до ноти). Саксофоніст, імітуючи певні фрази тромбоніста, підкреслює продовження імпровізації, доповнюючи своїми музичними конструкціями та думками. Виконання Девіса відрізняється більш вираженою експресією, партія увиразнюється несподіваними грайливими «вигуками» у верхньому регістрі. Після закінчення другого квадрату імпровізації труби повертається основна тема стандарту. Твір закінчується на акорді $B \flat 7$, звук якого затихає рівномірно протягом заключних трьох тактів, створюючи ефект віддалення.

Дозволимо нагадати певні важливі моменти щодо різниці та специфіки написання нотного тексту для духових інструментів. Всі виконавці групи мають свій власний стрій та відрізняються певними характеристиками. Більшість з духових інструментів є транспонуючими – тобто їхнє фактичне звуковисотне звучання відрізняється від нотного письма, для полегшення виконання та володіння інструментами. Різниця завжди позначається певним інтервалом вгору або вниз, та вказує на стрій інструменту. Для визначення строю достатньо взяти ноту «до» на транспонуючому інструменті та порівняти з нетранспонуючим, наприклад, фортепіано. Нота, яка буде зіграна на фортепіано і позначатиме назву строю. Наприклад: тенор-саксофон та труба мають стрій B (сі-бемоль). Звучання цих інструментів відрізняється від натурального строю C (до) на секунду нижче, тому на письмі текст позначається секундою вище для компенсування звучання. Тональність домажор за відсутності ключових знаків дозволяє спиратись саме на неї при визначенні музичного строю інструмента.

Виходячи з цього, кожен виконавець має свою тональність, яка може відрізнятись від назви основної тональності, проте за звучанням співпадати. Роздивляючись партію духових інструментів, можна помітити, що в труби та тенор-саксофону тональності однакові, проте в тромбону вона співпадає з основною. Це пояснюється тим, що тромбон не є транспонуючим інструментом.

У авторській виконавській версії стандарта, записаній у 1976 році тема тенор-саксофону звучить досить наближено до версії 1953 року (*Приклад 5*): – ті самі опорні ноти, незмінно залишається тема, лишаючи великий простір для імпровізаційних варіацій.

Темп виконання розглядається нижчий (чверть дорівнює 188BPM), ніж у виконавській версії 1953 року, та, водночас, нотний текст не змінено у цій версії, однак у виконанні відчутний характер «freely», що тотожне класичному поняттю *rubato*, тобто виконання мелодії на розсуд музиканта.

Приклад 5. «С.Т.А.» J Heath, тема (1976р.)

The musical score for "S.T.A." by J. Heath (1976 version) is presented in three sections: A, B, and C. The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is 4/4. Section A (measures 1-16) features a melody with chords B $\flat$ 13, A $\flat$ 13, G $\flat$ 13, F13, B $\flat$ 13, A $\flat$ 13, G $\flat$ 13, and F13. Section B (measures 17-24) features a melody with chords A $\flat$ 13 $\flat$ 9 and G13 $\flat$ 9. Section C (measures 25-32) features a melody with chords B $\flat$ 13, A $\flat$ 13, G $\flat$ 13, F13, B $\flat$ 13, A $\flat$ 13, G $\flat$ 13, and F13. The score includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals.

Також у порівнянні з попередньою версією у всіх наступних виконаннях з'являється інтро – вступ 8 тактів перед темою стандарту. Показово, що у всіх представлених нами версіях воно виконується на фортепіано з залученням барабанів або без них. У даній версії бас, ударні та саксофон вступають з початку теми.

Розглядаючи імпровізацію Хіта, можна зробити висновок, що він великий прихильник секвенційних та репризних моделей та фраз. Аудіо запис 1976 року розкриває весь виконавський потенціал у чотирьох квадратах, впродовж яких виконавець варіює різноманітні мотиви, що належать його виконавському арсеналу.

Окремої уваги заслуговує другий такт другої вольти розділу А, та різницю у виконанні від нижньої ноти до верхньої. Це місце можна виконати як за допомогою таких тривалостей як тріолі (1953), дві шістнадцяті (1975), або навіть просто замінити на *glissando*, як це зробив у своєму виконанні Е. Марієнтал в Chick Corea Elektric band (1993р.). Дж. Колтрейн (1957), у свою чергу, взагалі не пов'язує ці ноти, виконуючи їх окремими четвертними нотами.

Розглянемо також інші виконавські інтерпретації на прикладі транскрипцій теми твору. Вже з перших тактів можна прослідкувати різне викладення мелодії у партії саксофону. Так, наприклад Джон Колтрейн спрощує мелодію у п'ятому такті, виконуючи одну чверть замість двох восьмих, але в другому такті його мелодія пожвавлена новими звуками. Якщо звернути увагу на позначення скороченого нотного письма, перша та друга вольти вказують на ідентичність першої та другої А, з відміною в два такти, власне як і в оригінальній версії. (*Приклад 6*).

Трек «С.Т.А.» увійшов до альбому Interplay for 2 Trumpets and 2 Tenors як бонусний та з'являвся лише на певних перевиданнях компакт-дисків, хоча і був записаний Колтрейном того ж дня, що і весь альбом.

Ця версія є найвлучнішим прикладом тембрального звучання 40-50хх років. Оцифрований звукозапис платівки зі специфічним шиплячим призвуком, що характерний лише для грамзапису, передає всю атмосферу, яку може сприймати навіть не підготовлене вухо пересічного слухача.

Темп визначається в межах чверть дорівнює 265. Склад учасників: тенор-саксофон (Джон Колтрейн), фортепіано (Ред Гарланд), контрабас (Пол Чемберз) та ударні (Арт Тейлор).

Приклад 6. «С.Т.А.» J Coltrane (тема)

The image displays a musical score for the piece "S.T.A." by John Coltrane. It consists of four staves of music in 4/4 time, with a tempo marking of $\text{♩} = 260$ and a key signature of one flat (B-flat). The melody is written for the tenor saxophone. Above the staves, various chords are indicated: C, B $\flat$ 7, A $\flat$ 7, G7, C, B $\flat$ 7, A $\flat$ 7, G7, G-7, C7, F7, B $\flat$ 7, E-7, A7, D-7, G7, D-7, G7, C6, B $\flat$ 7, A7, A $\flat$ 7, G7, C, B $\flat$ 7, A $\flat$ 7, G7, C, B $\flat$ 7, A $\flat$ 7, G7, G-7, C7, F7, B $\flat$ 7, D-7, G7, C6. The score includes first and second endings, with the first ending leading back to the beginning of the phrase. The melody is characterized by its simplicity and directness, reflecting the "hard bop" style of the early 1960s.

Значне збільшення темпу спричиняє зменшення використання мелізматичних елементів, що призводить до спрощеного звучання теми через відмінності в інтерпретації музичного тексту. Проте Дж. Колтрейн чітко та лаконічно відтворює основну мелодію, після чого в імпровізації негайно переходить до розробки теми, уникаючи поступового підходу, що був характерним для попередніх версій. Його манера виконання дуже яскрава, енергійна, відчувається щільність звуковидобування.

Тверда атака на початку фраз, та майстерне поєднання нот між собою в середині фрази за допомогою більш м'якої атаки на нон-легато. Майстерно побудовані оригінальні фрази перегукуються з мотивами самої теми, що

підкреслює особливість інтерпретації виконавця через власне сприйняття та особисті музичні думки. Виокремити фірмові фрази можна вже з початку імпровізації (5, 9 т.) у бриджі першого квадрату імпровізації (19-20тт, 21-22тт). Ці фрази можна спостерігати у інших творах Колтрейна, такі як *Blue Train* у середньому темпі або значно швидшій *Giant Steps*. Такі сталі фрази є візитівкою кожного виконавця, та дозволяють визначити музиканта під час прослуховування треку або вплив на нього його попередниками.

Саксофонова імпровізація складає 3 квадрати, після чого солює піаніст Ред Гарланд.

З цікавого: можна спостерігати сторонні призвуки та навіть оклики учасників групи під час запису. Це створює особливу живу атмосферу під час прослуховування.

Ця виконавська версія повторює виконання тих самих спільних музичних фраз, що і у версії 1953 року М. Девіса, однак вже для соло ударних. Ці фрази можна вважати своєрідним звуковисотним урізноманітненням для шумових інструментів або для посилення експресії в інших солістів, чиє соло складає більше, ніж 1 квадрат імпровізації. Однак на відміну від версії 1953 року, ці фрази виконуються різноманітніше: 4тт група – 4тт соло – 4тт група – 12тт соло – 4тт група. Далі чергування вже між соло саксофону та барабанів також по 4 такти ще 5 разів. Після цього виконується останнє проведення теми та завершення твору.

Звичайно, особливу увагу привертає найцікавіше виконання данного стандарту від Чика Корія (справжнє ім'я Армандо Ентоні Корія) – американського джазового піаніста та композитора. Засновник колективів “Return to Forever”, “Chick Corea Elektric Band” та “Chick Corea Acoustic Band”. Номінований 22 рази на премію «Греммі», двічі отримав Latin Grammy Awards. Людина, що схильна до постійних експериментів та авантюрного бачення музики, жагою створювати щось нове, дивуючи слухачів та критиків. За свою кар'єру, довжиною у 58 років, мав численні

проекти з різними музикантами всього світу, такі як Блу Мітчелл, Майлз Девіс, Хербі Хенкок, Джон Маклафлін, Гері Бертон, Уейн Шортер, Джек Деджонетт, Ерік Марієнтал, Дейв Векл, Стенлі Кларк, Аїрто Морейра, Стив Гедд, Джо Фаррелл, Авішай Койен та ін.

Інтерпретація Elektric бенду відрізняється саме тим, що зі спільного залишається тільки мелодія та гармонія, решта – змінюється. Музичні інструменти, а отже і тембральне звучання, форма, тональність на 1 тон вище, кількість тактів в частинах, характер в цілому – все трансформується з твору епохи свінгу у сучасне звучання, йому не можна надати характеристику «солодкої» чи «гарячої» музики, вона остаточно модернізована та виконується в стилі ф'южн. Цьому стилю притаманний більш різкий, яскравий, акцентований акомпанемент в стилі джаз-рок, на відміну від легкого супроводу з тріольною пульсацією, характерного для свінгових творів.

Склад учасників: Чик Корія (клавішні), Ерік Марієнталь (саксофон), Джон Патітуччі (бас), Дейв Векл (ударні)

Аналіз аудіозапису цього твору у виконанні Chick Corea Elektric band дозволяє визначити темп на рівні одна восьма дорівнює 118BPM. Технічно-виконавська специфіка твору має низку технічних труднощів, як у партіях солюючих, так і для акомпануючих інструментів.

Твір починається зі вступу та 8 тактової довільної імпровізації синтезатора – інтро, яка розміщена перед темою. В цілому для виконавського стилю Чіка Корія притаманна нестандартна побудова інтро, яка може тривати до кількох хвилин. Тема, яка розпочинає перший розділ А має дуже динамічну ініцію, з синкопованого ритму, увиразнюється акцентами не тільки в партії саксофону, але і в партіях решти, ритмічний малюнок є спільним для всіх, тому поліритмія не створюється.

Змін зазнає як тональність, та гармонічний план в цілому, так і у побудові частин. Тема, як і сама форма кожної з трьох частин видозмінена.

Між A_1 і A_2 з'являється характерна мелодична вставка притаманна стилю Коріа – яскрава та віртуозна. Вона побудована по терціям спочатку низхідним рухом $C-A \flat -E \flat$, а потім двома висхідними акордами $D \flat -G \flat -B \flat$ та $C \flat -F \flat -A \flat -G$. Тож A_2 відновлює мелодію теми лише з 2-го такту. Бридж, або середній розділ також не залишився без змін – кількість тактів частини тепер складає не 8, а 11 тактів, що порушує квадратність частин. Все ускладнюється ритмічним зміщенням та синкопованими акцентами, які виконуються всіма голосами. Перша акцентована нота єдина припадає на першу сильну долю сьомого такту розділу В, друга на слабку долю після третьої (3і). Третя займає слабку 2і другого такту, четверта – слабку 1і третього такту, п'ята 4і цього ж такту та шоста 1і четвертого.

Виглядає такий ритм наступним чином:

Приклад 7: «С.Т.А.» Чік Коріа (бридж)

Moderate ♩ = 240



Показово, що така зміна є не тільки в темі та повторюється протягом всього твору в кожному квадраті, що відзначається на імпровізаціях та додає ознак стилю ф'южн.

Частину A_3 справедливо буде замінити частиною С, яка складає 20 тактів, розпочинаючись, як А, проте через 4 такти набуваючи вже нової оригінальної мелодії. Тема легко впізнається, попри всі зміни, а також прикрашена та доопрацьована додатковими засобами виразності, деякими ритмічними змінами, мелодичними обертами та різноманітністю штрихів. Гармонічна сітка також дещо змінюється, акорди ускладнюються додатковими побудовами та альтерованими ступенями (+11) Імпровізація всіх учасників побудована по схемі ААВА, за виключенням розділу С. Він

з'являться лише в крайніх частинах, коли звучить тема стандарту. Різниця лише в тому, що в останньому проведенні теми він звучить замість розділу В і завершує твір.

У виконанні самого автора Джиммі Хіта тема досліджуваного стандарту ААВА – репризна, останній розділ твору тематично збігається з першим розділом А, та перші 2 розділи А ідентичні. На відміну від авторського виконання стандарту виконавська версія Чік Кореа Електрик бенд всі розділи А варійовані, та в цілому форма набуває вигляд АВС. Характер частин стрімкий, з напрямком руху вперед, без характерного свінгового «відтягування».

Найновіша з представлених нами версій – у виконанні Бреда Мільдо, Ларрі Гренед'є та Джеффа Балларда не є студійною, а є записом з живого концерту тріо. Виконання має свій ряд відмінностей та перша з них—всі акомпануючі інструменти є також і солюючими.

Відсутність духових інструментів абсолютно змінює контекст та подачу музичного матеріалу. Значно збільшений час треку та аплодисменти після кожного соло підтримує атмосферу присутності на концерті та прослуховування твору у живому виконанні, яке не обмежене часом сесії звукозапису. В такому виконанні завжди особливо природно можна прослідкувати процес створення музики, оскільки live концерти завжди відрізняються від студійних записів.

Мелодія інтро схематично повторює всі попередні версії з наявністю вступу перед темою – стрибкоподібний низхідний рух, який чергується з мотивами теми, та є влучним поєднанням для підготування слухача до основної теми.

Акценти у мелодії фортепіано не підкреслюється за першим проведенням у партії ударних та басу. Однак за другим проведенням розділу А, ударні підкреслюють акценти у мелодії, в той час, як контрабас тримає лінію акомпанементу.

Імпровізації досить подовжені. Всупереч звичній послідовності солюючих інструментів, у даному записі перший імпровізує Ларрі Гренад'є на контрабасі. Його імпровізація складає 8 квадратів, аналізуючи побудову фраз можна зробити висновок, що виконання поєднує у собі ознаки бібопу та авангардного джазу, тлумачення та музичні ідеї досить сучасні. Акомпанують йому переважно ударні з нечастими фортепіанними вставками. Подекуди партія фортепіано відсутня протягом цілих частин та навіть хорусів. На відміну від усіх попередніх версій, гармонія теми так чітко не прослідковується, та здається, що музиканти імпровізують у довільній гармонії.

У представленій таблиці ми підбили підсумки та виокремили основні відмінності у виконавських версіях, визначивши найбільш яскраві та важливі з них, що слугуватиме короткою характеристикою для виявлення специфіки виконавської інтерпретації американських джазових стандартів 1940х-1950х років на прикладі конкретної композиції.

	<i>M. Davis</i> 1953	<i>J. Heath</i> 1976	<i>C. Corea</i> 1993	<i>B. Mehldau</i> 2008
Інтро	-	8 тактів	8 тактів	8 тактів
Темп (чверть)	210	188	236	267
Кількість солістів	3	2	3	3
Виконавський склад	T. Sax, Tpt, Tbn, Pno, Bass, D.S.	T. Sax, Pno, Bass, D.S	A. Sax, Gtr, Synt, Bass, D.S	Pno, Bass, D.S
Тембральна характеристика	Звучання ансамблю духових інструментів	Акцент на саксофон	Електронне звучання	Всі учасники рівнозначні

Трактування теми	Оригінальне	Оригінальне	Зміна оригінальної форми теми, додавання нових мелодичних вставок	Спрощення фраз шляхом пропущення певних нот
------------------	-------------	-------------	---	---

2.4. Партія саксофону «С.Т.А.» у версії Е. Марієнтала: технічно-виконавський аспект

На сьогодні багато існує виконавських інтерпретацій твору «С.Т.А.», з різним складом, варіюючись від тріо – барабани, бас, клавішні (Brad Mehldau trio) до більш великих складів, додаючи гітару, духові, збільшуючи кількість солюючих інструментів (секстет з Chet Baker та Art Pepper, Chick Corea Elektric Band). Оскільки в оригінальній версії солюючим інструментом є саксофон, труба та тромбон, виконавські інтерпретації з духовими інструментами у складі є пріоритетними. Таким чином, соло на саксофоні в Elektric band виконує Ерік Марієнтал у притаманній йому «солодкій» манері.

Ерік Марієнтал – сучасний американський саксофоніст, флейтист, композитор, викладач, музичний продюсер. Виконує музику у різних жанрах, таких як: ф’южн, смуз-джаз та поп. У гурті Chick Corea Elektric band з 1986 року. Разом вони записали 6 альбомів, 2 з яких були номіновані на Греммі.

В процесі імпровізації відмічається високе володіння інструментом та виконавськими прийомами різної складності. Виконавець має яскравий щільний тембр.

Імпровізація розгортається в межах двох хорусів та побудована в більшості засновуючись на мінорній пентатоніці та блюзовому ладу. Використання цих ладів дозволяє виконувати ефектні вражаючі мелодії, при

менших технічних зусиллях та з середніми технічними складнощами. Відсутні тритонові заміни або відхилення від основної гармонії стандарту. Також неодноразово повторюються варійовано окремі фрази, які побудовані заздалегідь та знаходяться у виконавському арсеналі Е. Марієнтала. Так, можна помітити мотив, в якому чергуються ноти С#-В-А в залежності від контексту. Вперше цей мотив зустрічається в першому хорусі імпровізації саксофону, розділ А² (5-8 тт) та А³ (6-7 тт). Далі його можна відслідкувати у другому хорусі А¹ (5 т) та А² (7-8 т).

Імпровізація розвивається поступово, хоч і досить інтенсивно. Розвиток імпровізації характерний активним використанням регістру альтіссімо. Всі фрази переважно відтворюються у другій октаві виконавського діапазону саксофону з залученням третьої та четвертої октав. Тільки у другому хорусі А¹ виконавець закінчує фразу у 8 такті у першій октаві.

Нагадаємо, що робочий діапазон саксофону складає від В $\flat$ малої октави до F або F# третьої в залежності від моделі та конструкції саксофону. Варто помітити, що Е. Марієнтал будує свою імпровізацію у найяскравішому регістрі інструменту – переважно друга та третя октави. Це підсилює весь характер твору та є влучним звучанням для цього стилю.

Виконання насичене різними виконавськими прийомами. Вже з першої фрази у третьому такті імпровізації можна помітити обертонові звуки ноти С#, які досягаються шляхом чергування основної та фальш-аплікатури (при позиції губного апарату для С# другої октави, позиція пальців для аплікатури С# першої октави).

Початок другої фрази відокремлюється прийомом скуп (півтоновий під'їзд знизу до ноти), а у другій половині фрази музикант демонструє цупке дуже вкорочене staccato, яке майже межує з прийомом martele (в перекладі з фр. – чеканити, відділяти).

У третій фразі ми чуємо чергування штрихів 1 нота детаşe – 2 легато – 1 детаşe. Такий штрих використовували саме бопери, для підкреслення імітації свінгу, оскільки у швидкому темпі свінгувати ноти було важко. Тож музиканти грали рівні ноти у такому групуванні.

Остання фраза, яка передує бриджу і є та сама повторювана модель, заснована на чергуванні нот А-В-С#, яку ми ще неодноразово зустрінемо протягом імпровізації.

Бридж починається з виходу на високу ноту – F третьої октави, яка входить до робочого діапазону саксофону, але є крайньою, тому створюється напруга яка переходить в продовження фрази, імітуючи скидання (the fall) або гліссандо вниз. Друга фраза залучає демпферні (приглушені) ноти, які досягаються шляхом приглушення тростини язиком, при цьому тростина продовжує вібрувати. Такий прийом наче «приховує» певні звуки, але не прибирає їх остаточно. Це допомагає підкреслити акценти та контрастність.

Також частим мелодичним прийомом є оспівування певних ступенів – такий прийом часто використовує Е. Марієнтал у своїй творчості у стилі Smooth jazz та Pop. Це можна почути у наступній, третій фразі. Завершення бриджу починається зі зменшеного ладу від ноти А першої октави – чергування півтон-тон та доходячи до ноти В b другої октави відбувається «спуск» низхідними малими терціями C- A B b - G G#.

Кожна нова фраза розширяє виконавський діапазон. Тому A^3 починається з ноти А третьої, яка вже не входить у робочий діапазон саксофону та відноситься вже до регістру альтіссімо (високий регістр саксофону, звуковідтворення у якому досягається за допомогою обертонів, певної спеціальної аплікатури та положення амбюшуру). Завершує перший хорус репризна фраза, яку ми вже зустрічали двічі.

Другий хорус є продовженням першого та показує ще більшу експресію. Він починається з чергування звуків другої та третьої октави: $G\#A^2 - A^3$, $GG\#^2 - G^3$, $EF^2 - F^3$, яке продовжується низхідним пасажом, в

основі якого лежить напівзменшений лад (будується по принципу чергування півтону-тон). Наступна фраза мелодично побудована по Am пентатоніці з залученням обертонових нот: чергування основної та фальш-аплікатури ноти А другої октави. Після чого рух вгору продовжується до ноти Е третьої октави, та потім знову по мінорній пентатоніці спускається, переходячи у завершення фрази.

Другий бридж задіює варіації мелодичних моделей попередніх розділів. Виконавець збільшує напруження перед кульмінацією соло, спочатку спускаючи мелодію у найнижчу точку В $\flat$ малої октави, а потім піднімаючи її до найвищої ноти – D четвертої октави, яка продовжується цілих 4 такти, після чого настає коротка логічна розв'язка.

Різноманітне варіювання виконавських штрихів збагачують та урізноманітнюють імпровізацію Еріка Марієнтала. Таким чином чергування м'якого та твердого звуковідтворення, легато, деташе та стаккато змушують постійно тримати центр уваги на виконавці та очікувати кожну нову фразу з інтригою.

Висновки до Розділу 2

Виконавська інтерпретація – багатогранний складний процес, який поєднує безліч виконавських прийомів, оригінальних ідей, та дозволяє розкрити всі аспекти звучання твору. Вона полягає у зміні форми, тональності, тембральних характеристик, темпу, розміру, стилю тощо. Завдяки багатим на досягнення рокам з 1940 по 1959, з'являються чисельні можливості для створення інтерпретаційних версій.

Ці роки характерні створенням найбільш прогресивних та успішних жанрів джазу, котрі особливо невід'ємні від явища імпровізації. Саме імпровізація дозволяє виконавцям не лише створювати «обігрування на

тему», а й у корені змінювати концепцію твору. Інтерпретація як поняття, різна для академічної та джазової музики.

Поява інтерпретаційних версій у джазі є невід'ємною частиною власного бачення твору. Ступінь виконавської свободи залежить від майстерності виконавця у імпровізації. Імпровізація виявляє себе по-різному та охоплює різні частини твору – видозмінення форми, стилю, гармонії, ладу, виконавського складу та навіть теми. Все це дає розширені можливості для подальшого створення нових інтерпретаційних версій.

ВИСНОВКИ

Нами було здійснено огляд наукової літератури присвяченій американській інструментальній джазовій музиці 1940х-1950х років, що дозволило ознайомитись з розвитком та становленням джазу, його провідними виконавцями та течіями.

Також ми виявили вплив культурного та соціального середовища Америки на формування творчості джазових виконавців того часу та дослідили значення інтерпретації як специфічного явища в американській джазовій культурі;

Нами було виконано жанрово-стильовий та виконавський аналіз джазового стандарту Дж. Хіта «С.Т.А.», а також ми порівняли виконавські інтерпретації твору «С.Т.А.».

В процесі виконання завдань ми виявили спільні та відмінні риси у всіх виконавських версіях. Так, всі версії намагаються передати характер звучання 1940-1950хх років, та всі версії були доповнені інтро, окрім найпершого запису за участі М. Девіса. Всі версії виконані у стилі джаз, окрім виконання Chick Corea Elektric band, стиль якого ми визначили як ф'южн.

Виконавська інтерпретація Chick Corea Elektric band значно доповнює та розширює тему стандарту, в той час як Джон Колтрейн або Бред Мільдо навпаки – скорочують певні ноти та ходи за рахунок пожвавленого темпу.

Солуючими інструментами переважно виступають духові інструменти, інколи клавішні. Chick Corea Elektric band та Brad Mehldau trio демонструють вихід за рамки звичних шаблонів та показують інші варіанти солюючих інструментів: контрабасу, гітари, барабанів.

Саксофонове виконання Еріка Марієнтала дуже відрізняється від усіх попередніх саксофоністів, показуючи високе володіння інструментом,

розширений діапазон, сучасний погляд на імпровізацію, нові моделі та патерни, які розкривають бачення стандарту з іншої сторони.

Отже, виконавська інтерпретація є важливим аспектом сучасного музичного мистецтва загалом та особливо джазу, оскільки йде нерозривно з мистецтвом імпровізації.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Аду Д. Мистецтво джазу: історія, теорія, методика. навч.-метод. посіб. для студентів муз. закл. вищ. освіти. Київ : муніцип. акад. музики ім. Р. М. Глієра, 2019. 191 с.
2. Борисенко М. Ю. Транскрипції і транспозиції: метод компаративного розгляду. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. пр. Харків : ХДУМ ім. І.П. Котляревського, 2009. Вип. 27. С. 71–88.
3. Воропаєва О. В. Джазінг як форма взаємодії академічного та «третього» пластів у джазі : автореф. дис. канд. мистецтвознавства. Харків, 2009. 19 с.
4. Горват І., Вассербергер І. Основи джазової інтерпретації. Київ : Музична Україна, 1980. 122 с.
5. Давидов С. П. До питання інтерпретації тексту в джазовій музиці. *Київське музикознавство* : зб. ст. Нац. муз. акад. України ім. П.І. Чайковського. Київ, 2001. Вип. 7. С. 180–191.
6. Давидов С. П. Фактурна організація джазового твору (на матеріалі фортепіанного мистецтва) : автореф. дис. ... кан. мист-ва. Харків : ХНУМ імені І.П. Котляревського, 2015. 24 с.
7. Дрожжина Н. В. Вокальне виконавство в системі музичного мистецтва естради : автореф. дис. ... канд. мист-ва. Харків, 2008. 16 с.
8. Закус І., Постой В. Джаз в Україні: музиканти та перспективи розвитку імпровізаційної музики. *Young scientific*. Київ, 2017. №11. С. 565–568.
9. Іваненко Л. М. Імпровізуємо блюз. Вінниця : Нова книга, 2010. 76 с.
10. Ігнатченко Г. Про взаємозв'язок фактурного розвитку і форми. *Українське музикознавство*. Республ. міжвідомчий наук.-метод. збірник. Київ, Музична Україна, 1980. Вип. 15. С. 131–141.
11. Калашник М. П. Музичний тезаурус: специфіка, властивості, форми існування : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства. Київ, 2010. 30 с.

12. Катрич О. Т. Індивідуальний стиль музиканта-виконавця (теоретичний та естетичний аспекти) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2006. 16 с.
13. Кравцов Т. С. Гармонія в системі інтонаційних зв'язків. Київ : Муз. Україна, 1984. 160 с.
14. Лебедь Р. Олексій Коган: джаз – це класика ХХІ століття, [інтерв'ю] Коктебель, 9 вересня 2013 URL: https://www.bbc.com/ukrainian/entertainment/2013/09/130909_kogan_interview_rl (дата звернення: 15.03.2023).
15. Максименко Д. П. Європейський саксофонний концерт: теоретичні засади та виконавські інспірації : дис ... канд. мистецтвознавства. Львів : Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка. 2018. 203 с.
16. Максименко Л. В. Регіональні виміри академічного саксофонного мистецтва України : дис ... канд. мистецтвознавства. Львів, 2020. 292 с.
17. Маслов Є. Немає джазу без джазу. Харків : Вечірній Харків, 1990. С. 16.
18. Москаленко В. Про специфіку музичної інтерпретації. *Київське музикознавство* : зб. ст. Київ : держ. вище муз. уч-ще ім. Р.М. Глієра, 1999. Вип. 2. С. 4–15.
19. Москаленко В. Г. Аналіз у ракурсі музичної інтерпретації. Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : науковий журнал. № 1 Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2008. С. 106–111.
20. Москаленко В. Г. Художня функція фактури (до визначення поняття). Наук. вісн. нац. муз. акад. України ім. П.І. Чайковського. Київ, 2000. Вип. 7. С. 56–65.

21. Ніколаєвська Ю. В. Homo interpretatus в музичному мистецтві XX – початку XXI століть : монографія. ХНУМ ім. І. П. Котляревського. Харків : Факт, 2020. 576 с.
22. Олендарьов В. Про логіку інтонаційного процесу в джазі. *Українське музикознавство* : зб. ст. М-во культури УРСР. Київ, 1988. Вип. 23. С. 79–86.
23. Омельченко В. А. Звуковий ідеал джазового вокалу: історична еволюція. *Традиції та новації у вищій арх.-худ. освіті* : зб. наук. пр. Харк. держ. акад. дизайну і мистецтв. Харків, 2008. Вип. 1/3. С. 75–78.
24. Полянський Т. В. Традиційний джаз. Київ : Музична Україна, 2015. 336 с.
25. Понькіна А. М. Нові виконавські прийоми гри в сонатах для саксофона 70-90-х років XX століття. Вісник Луганського національного педагогічного університету ім. Т. Шевченка : Педагогічні науки зб. наук. ст. Луганськ: Альма матер, 2008. №4 (143). С. 213–220.
26. Понькіна А. М. Саксофон у музичній культурі XX століття (на матеріалі сонатної творчості зарубіжних та українських композиторів) : автореф. дис ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2009. 18 с.
27. Рікман К. Г. Ладоінтонаційна ситуаційність в музиці сучасних українських композиторів : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2003. 17 с.
28. Романко В. Джаз у музичній культурі України: соціокультурна та музикознавча інтерпретації : дис. ... кан. мист-ва. Київ, 2001. 193 с.
29. Романко В. Джаз. *Українська Музична Енциклопедія*, Т. 1. Київ : Вид-во ІМФЕ імені М.Т. Рильського, 2006. С 601–603.
30. Симоненко В. С. Українська енциклопедія джазу. Київ : Центрмузінформ, 2004. 232 с.

31. Стецюк Б. О. Джазова фортепіанна імпровізація як полістилістичний феномен (на прикладі творчості Ч. Корія) : дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2019. 208 с.
32. Стецюк Б. О. Джазова фортепіанна імпровізація як полістилістичний феномен (на прикладі творчості Ч. Корія) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2019. 24 с.
33. Стецюк Б. О. Фортепіанний джаз Чік Корія: стилістичні синтези та конгломерати. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. ст. Харків : ХНУМ ім.І. П. Котляревського, 2017. Вип. 46. С. 202–220.
34. Стецюк Р. О. Джазова саксофонна імпровізація: параметри фактури та синтаксису. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практика освіти*. Харків : Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, 2020. С. 88–109.
35. Теробун Д. С. Джаз як мистецтво діалогу : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2019. 20 с.
36. Тормахова В. М. Особливості інтерпретації в джазі. *Мистецька освіта в культурному просторі України XXI століття*: зб. матеріалів Міжн. наук.-творч. конф. Київ : НАККиМ, 2017. Вип. 31. С. 57–63. Режим доступу: http://www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?C21COM=2&I21DBN=UJRN&P21DBN=UJRN&IMAGE_FILE_DOWNLOAD=1&Image_file_name=PDF/Mz_2017_31_7.pdf (дата звернення 15.10.2022).
37. Тормахова В. М. Сучасний погляд на інтерпретацію джазових стандартів. *Мистецька освіта в культурному просторі України XXI століття*: Зб. матеріалів Міжн. наук.-творч. конф., Київ, Одеса, 28–30 квітня 2015. Київ : НАККиМ, 2015. С.242–244.

38. Хижко О. В. Формування навичок естрадно-джазового музикування у студентів музичних училищ : автореф. дис. ... канд. пед. наук. Київ : Нац. пед. ун-т ім. М. П. Драгоманова, 2009. 21 с.
39. Чеча Г. Джаз як соціокультурний феномен. Духовність особистості: методологія, теорія і практика. Луганськ, 2014. Вип. 2 (61). С. 249–256.
40. Шуай Л. Джаз в українському музичному виконавстві початку ХХІ століття : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства, 2019. 20 с.
41. Шуай Л. Джаз як системне явище. Монографія. Харків : ХДАК, 2019. 181 с.
42. Acevedo A. M. Jazz solo transcriptions as technical and pedagogical solutions for undergraduate jazz saxophonists : DISSERTATION of Doctor of Musical Arts in Music with a concentration in Jazz Performance in the Graduate College of the University of Illinois at Urbana-Champaign. Urbana, Illinois, 2014. 190 p.
43. Adorno Th. W. Jazz. Encyclopedia of the Arts / ed. D. D. Runes and H. G. Scrickel. New York, 1946. P. 511–513.
44. Asriel A. Jazz. Analysen und Aspektre. VEB Lied der Zeit Musikverlag. Berlin, 1985. 350 p.
45. B. Mehldau trio «C.T.A.». Brad Mehldau Trio: Live © 2008 Nonesuch Records, Inc. URL: https://www.youtube.com/watch?v=j7CQBKkZ_NQ
46. Baker D. How to Play Bebop: For All Instruments / Alfred Publishing Copany Inc., California, 1988. Vol. 1–3.
47. Berendt J. E. The Jazz Books : From Ragtime to Fusion and Beyond. Paperback, 6tn, 1992. 541 p.
48. Blesh R. They all Played Ragtime : the True Story of American Music. New York : Nelson Press, 1950, 2007. 388 p.
49. Brye J. Interpretation of Jazz Band Literature. URL: <http://www.timusic.net/wp-content/uploads/jazz+artikulation.pdf> (accessed: 26.01.2023).

50. Cocker J. Improvising. Jazz. New York, 1964. 267 p.
51. Collier J. L. The Making of Jazz: A Comprehensive History. Houghton Mifflin Harcourt, 1978, 543 p.
52. Davis M. Autobiography with Troupe Q. / Touchstone Simon & Shuter New York , 1990. 544 p.
53. Dawkins A. An Interview with Jimmy Heath. 1986. URL: http://dh.howard.edu/hujohp_transcripts (accessed: 12.09.2022).
54. De Greg Ph. Jazz keyboard harmony / Jamey Aebersold Jazz Inc., New Albany, Indiana, 1994. 241 p.
55. Diaz O. Latin jazz piano techniques / Charles Colin, N. Y., 1997. 37 p.
56. Dobbins B. A creative approach to jazz piano harmony / Advance music Inc., 1984 151 p.
57. Dobbins B. Jazz arranging and composing. A linear approach / Advance music Inc., 1986. 151 p.
58. Dobbins B. The contemporary jazz pianist. A comprehensive approach to keyboard improvisation / Charles Colin, New York, 1984–1989. Vol. 1–4.
59. Duke D. A. The Piano Improvisations of Chick Corea: An Analytical Study : LSU Historical Dissertations and Theses, 1996. 115 p.
60. Feather L. Inside Jazz . New York, 1977. 103 p.
61. Feather L. The Book of Jazz. From then till now. New York, 1965. 365 p.
62. Gitler I. Swing to bop. An Oral History of the transition in jazz in the 1940s. Oxford University Press, New York, 1985. 331 p.
63. Grove Dictionary of Musik and Musikants. New York, 1954.
64. Herzig M. An Analysis of Chick Corea's Jazz Piano Style. IAJE Research Proceedings, 1999. 17 p.
65. Hettl B. Thoughts on improvisation a comparative approach. The Musical Quarterly, № 1 1974.
66. Hickcock W. History of American Music. New York, 1960. 463 p.

67. J. Heath & J. McLaren. I Walked with Giants. The Autobiography of Jimmy Heath. Temple University Press, Philadelphia, 2010.
68. J. Coltrane «C.T.A.». Tenor-sax transcription URL:
<https://musescore.com/user/35810845/scores/6727274>
69. J. Heath «C.T.A.». Full score transcription. URL:
<https://musescore.com/user/31873849/scores/6197254>
70. J. Heath «C.T.A.». Picture Of Heath; © 1976 Xanadu Records, Ltd. URL:
https://www.youtube.com/watch?v=iy_c5BRV4Zc
71. J. Heath «C.T.A.». Tenor-sax transcription. URL:
<https://www.sheetmusicplus.com/en/product/c-t-a-22383913.html>
72. Jaffe A. Jazz Harmony. Advance Music, 1996. 200 p.
73. Jimmy Heath Interview at Loyola University New Orleans, 2011. URL:
<https://www.youtube.com/watch?v=OMCJW628eEc>. (accessed: 19.03.2023)
74. Lester C. The New Negro of Jazz: New Orleans, Chicago, New York, the First Great Migration, and the Harlem Renaissance, 1930. URL:
https://etd.ohiolink.edu/!etd.send_file?accession=ucin1337101257&disposition=inline (accessed: 13.09.2022).
75. Levinson J. Jazz vocal interpretation: a philosophical analysis. JAAC 2012, special issue 'Song'. 23 p.
76. Louis Armstrong Lyrics A-Z Lyrics. URL:
<http://www.azlyrics.com/lyrics/louisarmstrong/blackblue.html> (accessed: 12.09.2022).
77. M. Davis «C.T.A.». A Blue Note Records Release; © 1953 Capitol Records, LLC. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=OS1iUPAUCyA>
78. Mehegan J. Improvising jazz piano. Music Sales America, 2001. 104 p.
79. Philipp Z. The Social Effects of Jazz. URL:
<https://www.york.cuny.edu/academics/writing-program/the-york-scholar-1/volume-6.1-fall-2009/the-social-effects-of-jazz>. (accessed: 13.09.2022).
80. SecondHandSongs URL: <https://secondhandsongs.com/work/149380/all>

ДОДАТОК

1. Джиммі Хіт.



2. Jimmy Heath «C.T.A.» (1976).

C.T.A.
on Picture of Heath / Jimmy Heath album
Jimmy Heath

♩ = 170 **Intro** *Even* C7 B♭7 A♭7 G7 C7 B♭7 A♭7 G7

tenor sax

piano

bass

5 C7 B♭7 A♭7 G7 C G7♯5/C♯

l. sax

piano

bass

9 **A** *Swing* C6 B♭7 A♭7 G7 C6 B♭7 A♭7 G7

l. sax

piano

bass

mp

13 C6 A7 Dm7 G7 1. Em7 Eb⁶ Dm7 G7

t. sax

Bb7 G7 Cm7 F7 Dm7 D^b9 Cm7 F7

piano

bass

17 2. Dm7 G7 C6

t. sax

Dm7 F7 Bb6

piano

bass

19 B Even E7#5#9 A9#11

t. sax

D7#5#9 G9#11

piano

bass

23

t. sax

piano

bass

D7 $\sharp$ 5 $\sharp$ 9

G9 $\sharp$ 11

C7 $\sharp$ 5 $\sharp$ 9

F9 $\sharp$ 11

27

t. sax

piano

bass

Swing

A

C6 B $\flat$ 7 A $\flat$ 7 G7 C6 B $\flat$ 7 A $\flat$ 7 G7

B $\flat$ 6 A $\flat$ 7 G $\flat$ 7 F7 B $\flat$ 6 A $\flat$ 7 G $\flat$ 7 F7

mf

31

t. sax

piano

bass

To Coda

D.S. al Coda

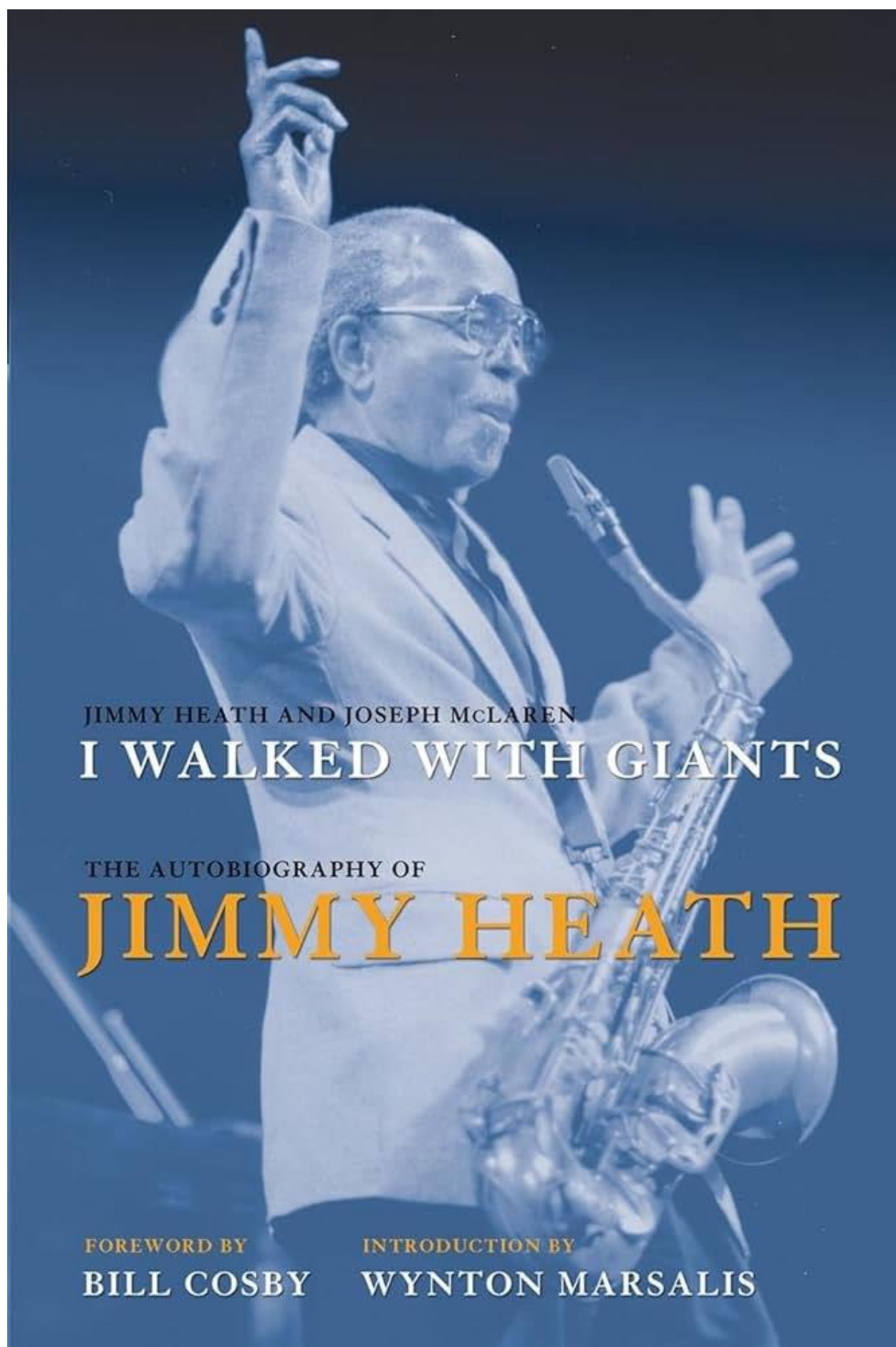
C6 A7 Dm7 G7 Dm7 G7 $\flat$ C6 C $\sharp$ 9

B $\flat$ 6 G7 Cm7 F7 Cm7 F7 B $\flat$ 6 B9

3. Heath Brothers.



4. Автобіографічна книга Дж. Хіта «I walked with giants».



JIMMY HEATH AND JOSEPH McLAREN

I WALKED WITH GIANTS

THE AUTOBIOGRAPHY OF

JIMMY HEATH

FOREWORD BY

BILL COSBY

INTRODUCTION BY

WYNTON MARSALIS

5. Майлз Девіс.



6. Miles Davis «C.T.A.» (1953).

C.T.A. - Miles Davis

on Miles Davis Vol. 2

Jimmy Heath

$\text{♩} = 210$ **A** *Swing* C6 B $\flat$ 7 A $\flat$ 7 G7 C6 B $\flat$ 7 A $\flat$ 7 G7

trumpet *mf*

tenor sax *mp*

trombone *p*

5 C6 A7 Dm7 G7 Em7 E $\flat$ 7 Dm7 G7

tp

3

C6 A7 Dm7 G7 Em7 E $\flat$ 7 Dm7 G7

ts

3

B $\flat$ 6 G7 Cm7 F7 Dm7 D $\flat$ 7 Cm7 F7

tb

3

9 **2.** Dm7 G7 Dm7 G7 C6 Fine

tp

3

Dm7 G7 Dm7 G7 C6

ts

3

Cm7 F7 Cm7 F7 B $\flat$ 6

tb

3 3

B *Even*

12

tp *E7#9* *E♭7#9*

ts *E7#9* *E♭7#9*

tb *D7#9* *D♭7#9*

16

tp *D7#9* *D♭7#9* D.C. al Fine

ts *D7#9* *D♭7#9*

tb *C7#9* *B7#9*

7. Обкладинка альбому John Coltrane «Interplay for 2 Trumpets and 2 Tenors».



8. John Coltrane «C.T.A.» (1957) c. 1-4.

John Coltrane CTA Transcription

♩ = 260
8

C B♭7 A♭7 G7 C B♭7 A♭7 G7 G-7 C7

14 F7 B♭7 E-7 A7 D-7 G7 D-7 G7 C6 B♭7

21 A7 A♭7 G7 C B♭7 A♭7 G7

28 C B♭7 A♭7 G7 G-7 C7 F7 B♭7 D-7 G7 C6

35 C B♭7 A♭7 G7 C B♭7 A♭7 G7 G-7 C7

40 F7 B♭7 E-7 A7 D-7 G7 C B♭7 A♭7 G7 C A7

46 A♭7 G7 G-7 C7 F7 B♭7 D-7 G7 C6 B♭7

52 A7 A♭7

57 G7 C B♭7 A♭7 G7 C A7

62 A♭7 G7 G-7 C7 F7 B♭7 D-7 G7

66 C6 C B $\flat$ 7 A $\flat$ 7 G7 C A7 A $\flat$ 7 G7

71 G-7 C7 F7 B $\flat$ 7 E-7 A7 D-7 G7 C B $\flat$ 7 A $\flat$ 7 G7

77 C A7 A $\flat$ 7 G7 G-7 C7 F7 B $\flat$ 7 D-7 G7

82 C6 B $\flat$ 7 A7 A $\flat$ 7

88 G7 C B $\flat$ 7 A $\flat$ 7 G7

93 C A7 D-7 G7 G-7 C7

98 F7 B $\flat$ 7 D-7 G7 C6 C B $\flat$ 7 A $\flat$ 7 G7

104 C A7 D-7 G7 G-7 C7 F7 B $\flat$ 7

108 E-7 A7 D-7 G7 C B $\flat$ 7 A $\flat$ 7 G7 C A7 A $\flat$ 7 G7

111 G-7 C7 F7 B $\flat$ 7 D-7 G7 C6 B $\flat$ 7 A7

118 $A\flat 7$ $G 7$

127 C $B\flat 7$ $A\flat 7$ $G 7$ C $A 7$ $D-7$ $G 7$ $G-7$ $C 7$

128 $F 7$ $B\flat 7$ $D-7$ $G 7$ $C 6$ $G 3$

197 3

208 11

224 3 C $B\flat 7$ $A\flat 7$ $G 7$ C $A 7$ $A\flat 7$ $G 7$ $G-7$ $C 7$

232 3 C $B\flat 7$ $A\flat 7$ $G 7$ C $B\flat 7$ $A\flat 7$ $G 7$ 4

243 $B\flat 7$ $A 7$ 3 $G 7$

250 C $B\flat 7$ $A\flat 7$ $G 7$ C $A 7$ $D-7$ $G 7$ $C 6$ 3

259 C $B\flat 7$ $A\flat 7$ $G 7$ C $A 7$ $A\flat 7$ $G 7$ $G-7$ $C 7$

264 $F 7$ $B\flat 7$ $E-7$ $A 7$ $D-7$ $G 7$ $D-7$ $G 7$ $C 6$ $B\flat 7$ 7

273 C $B\flat 7$ $A\flat 7$ $G 7$ C $A 7$ $A\flat$ $G 7$ $G-7$ $C 7$ $F 7$ $B\flat 7$

283 $D-7$ $G 7$ $C 6$

9. Обложка альбому Chick Corea Elektric band «Paint the World».



10. Brad Mehldau trio.

