

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ
ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ**

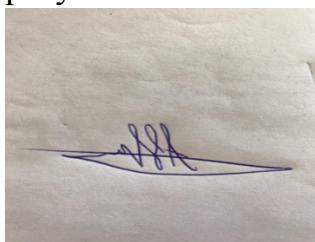
**ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
імені І.П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО**

Кафедра музичного мистецтва естради та джазу

**Функції джазового стандарту як іманентної тематичної
основи для імпровізації**

Магістерська робота
Калафат Ганни Михайлівни
Науковий керівник –
Давидов Сергій Петрович
Кандидат мистецтвознавства

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

A photograph of a handwritten signature in blue ink on a light-colored piece of paper. The signature is stylized and appears to be 'G.M. Kalafat'.

Калафат Г. М.

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1. МЕТОДОЛОГІЧНІ ПІДХОДИ ДО ВИВЧЕННЯ ПОНЯТТЯ СТАНДАРТУ В ЗАГАЛЬНОНАУКОВОМУ ТА МУЗИКОЗНАВЧОМУ АСПЕКТАХ.....	7
1.1. Загальнонаукове визначення поняття «стандарт».....	9
1.2. Категорія «стандарт» в аспекті музикознавства	14
1.2.1 Принцип стандартності в музиці європейської традиції	17
1.3 Генезис джазових стандартів.....	23
1.3.1 Прототипи джазових стандартів	
1.3.2 Типові форми джазового стандарту	27
1.3.3 Поняття «евєргрін» в джазовому мистецтві	32
1.3.4 Використання тематизму неджазового походження в якості основи для імпровізацій.....	36
ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ I	39
РОЗДІЛ II ІНТЕРПРЕТОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ТЕМАТИЗМУ СТАНДАРТУ В ДЖАЗОВОМУ МИСТЕЦТВІ.	
2.1 Аналіз різнопланових інтерпретацій джазових стандартів.....	41
2.2. Порівняльний аналіз і класифікація джазових стандартів.	50
ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ II	57
ВИСНОВКИ	59
Перелік використаних джерел	63
Додатки	68

ВСТУП

Актуальність дослідження.

Загальновідомим є той факт, що джазове мистецтво засноване на імпровізаційних засадах. Це специфічний вид музичної творчості, де з самого початку і до сьогодні основним способом створення музики залишається експромтне музикування, в процесі якого джазист-імпровізатор одномоментно об'єднує у своїй художній діяльності професійні функції і якості виконавця та композитора.

Так як джазова музично-мовна система вдає із себе складний синтез засобів музичного мовлення з різних музично-художніх систем, такий тип музикування потребує аналізу елементів, які задіяні в окремих випадках. Найважливішим проявом такого синтезу є взаємопроникнення європейської композиторської та джазової традицій, що постійно рухаються назустріч одна одній. Цей процес підштовхує нас до більш детального вивчення проблем, пов'язаних з категоріями, які застосовуються в обох системах але мають принципово інакше значення. До їх числа належить поняття «**стандарт**», яке в музиці європейської традиції використовується тільки в непрямому, опосередкованому сенсі. Нажаль, ні сучасне музикознавство, ні наукові досягнення джазології не дають однозначного визначення даного терміну в контексті джазового мистецтва.

У джазі існує безліч завершених за смисловими та формотворчими параметрами музичних тем для використання в якості початкового інтонаційного тексту для створення імпровізаційних варіацій. Вони мають різні історико-хронологічні періоди створення, різні джерела походження, різні форми викладення музичного тексту, естетичні і жанрово-стильові характеристики та різні мелодико-гармонічні параметри. Проте, в сфері джазового мистецтва склалася така традиція, що практично всі приклади з цього музичного арсеналу стали називатися ***стандартами***, тобто – ***джазовими стандартами***.

На відміну від джазової практики, в європейській музичній традиції поняття «*стандарт*» не має вжитку в якості зразка музичного матеріалу для композиторської варіаційної (або імпровізаційно-варіаційної) розробки. Проте є категорія, яка існує на перетині цих культур – це «*музична тема*» (в узагальненому сенсі – **тематизм**)). З цієї причини є потрібним проведення більш детального вивчення властивостей поняття «стандарт», і їх зіставлення з особливостями європейського композиторського *тематизму*.

У зв'язку з поставленою метою ми визнали за необхідне розглянути в даному дослідженні основні імпровізаційні форми музикування академічної традиції, та жанри, які мають в своїй основі принцип розробки певного *тематизму* та зіставити функціонування поняття *тема* (в першу чергу – *тема для варіаційної розробки*) в європейській музиці від усталеного традиційного розуміння тій самій категорії в джазі.

Виявити і охарактеризувати особливості різноманітних видів іманентного джазового початкового музичного тематизму. Проаналізувати термінологічні розбіжності, які існують у цьому аспекті.

На основі дослідження питань, пов'язаних з поняттям «**джазовий стандарт**», визначити *типові* моделі **джазових стандартів**.

Об'єктом дослідження є мистецтво джазової імпровізації.

Предмет дослідження – *джазові стандарти* як специфічна традиційна основа джазового початкового тематизму для імпровізацій.

Мета дослідження – визначення функцій *джазового стандарту* як репрезентанта початкового музичного тематизму для джазової імпровізацій.

Виходячи з цього сформульовано наступні **задачі**:

- визначити загальнонауковий зміст поняття «*стандарт*», зокрема охарактеризувати його функції ;

- екстраполювати значення терміну «стандарт» на область музики європейської традиції і виявити функціональні властивості та якості цього поняття;
- виявити особливості застосування категорії «стандарт» у джазі;
- проаналізувати історичні умови виникнення *джазових стандартів*;
- класифікувати *джазові стандарти*;
- провести аналіз інтерпретацій різних *джазових стандартів*.

Матеріалом дослідження є обрані численні джазові стандарти у нотному запису та відео/аудіо-записи їх інтерпретацій в творчості всесвітньо відомих музикантів.

В нашій роботі використовуються наступні **методи**:

- **історико-аналітичний** – вивчення та аналіз історичних даних, які стосуються контексту епохи, а також місця джазового мистецтва в американській і згодом, в інших культурах;
- **жанрово-стильовий** – визначення відношення до певного жанру і до стильових напрямлень у конкретних темах;
- **когнітивний** – точок перетину академічного та джазового музикознавства;
- **компаративний** – порівняння різних за структурою та гармонічною основою джазових творів з метою виявити типізовані характеристики *джазових стандартів*;
- **аналітично-інтерпретаційний** – направлен на аналіз музичних художньо-технологічних особливостей джазових стандартів;

Теоретичну базу дослідження складають наукові та історичні праці, присвячені різним аспектам музикознавчої науки:

- з теорій стилю і жанру [17], [27], [31], [55], [57], [44];
- з історії та теорії джазового мистецтва [2], [8], [16], [12], [18], [26], [40], [52];

- з проблем інтерпретології та питань методології аналізу [4], [6], [25], [30], [38]

Наукова новизна дослідження полягає в тому, що в даному дослідженні вперше робиться спроба дослідження проблем, пов'язаних з поняттям «джазовий стандарт». На основі аналізу різних форм *джазових стандартів* розроблена система їх класифікації.

Практична значимість отриманих результатів: полягає у можливості використання результатів даного дослідження при вивченні дисциплін, пов'язаних з викладенням аналізу форм, джазової гармонії, джазової імпровізації, історії джазу і в класі по спецпредмету.

Структура роботи: робота складається з Введення, двох Розділів, Висновків, Списку використаної літератури, Додатків. Загальний об'єм магістерської роботи 77 сторінок, основний зміст роботи викладено на 60 сторінках. Список використаних джерел має 61 пункт (4 сторінки).

РОЗДІЛ I. МЕТОДОЛОГІЧНІ ПІДХОДИ ДО ВИВЧЕННЯ ПОНЯТТЯ СТАНДАРТУ В ЗАГАЛЬНОНАУКОВОМУ ТА МУЗИКОЗНАВЧОМУ АСПЕКТАХ.

В своїй праці “Естетика та етика” О. Потебня пише: “Слово має два зміста: ...об’єктивне...завжди має в собі одну ознаку; друге - суб’єктивне, де можуть існувати множини ознак”. (переклад наш) [37, С.114] Таким чином, перший зміст є знаком, символом для другого. Суб’єктивна ж форма слова репрезентує інформацію, яку будь-хто вкладає в нього. В музиці наявність термінологічної системи необхідна для комунікації. Будь то музикант-аудиторія, музикант-композитор чи музикант-музикант. Перші дві категорії є достатньо вивченими та мають доволі чітко виражений та зрозумілий для всіх спосіб передачі інформації. Нас цікавить третя категорія взаємодії. Прикладів, коли декілька музикантів мають спілкуватися вербально чи з допомогою музики існує безліч: оркестранти, ансамблі, виконавець-концертмейстер, джазовий джем-сейшн, фольклорний обряд, який включає в себе виконання народних пісень тощо. То ж, певна специфічна лексика утворюється незалежно від професійного рівня виконавця, тому що того потребує контекст. Хочеться вказати, що в даному дослідженні йде мова виключно про вербальне спілкування в середовищі музикантів. Звичайно, така діяльність потребує особливих знань та використання понять, які є недоступними для учасників інших соціальних груп. В такій ситуації запозичена з музикознавчої сфери термінологія не є завжди доречною, тому в кожній окремій групі з’являється система понять, яка може мати мало спільного з академічною. Так як музика має інтонаційну основу, головною метою при даній взаємодії є передача образу чи концепту і чим ближчий до інтонаційної природи є цей спосіб тим ефективніше виявляється спілкування. Як визначає музикознавець Д. Терент’єв “Найбільш абстрактні поняття - музикознавчі категорії - чи взагалі не піддаються інтонаційному осмисленню, чи це осмислення відбувається в приватному інтонаційному рішенні. Між цими двома точками...лежить шлях,

по якому рухаються музичні поняття, які регулюються умовами їх використання” (переклад наш) [48, С. 129]. Виходячи з цього принципу ми можемо розрізнити декілька видів комунікації між музикантами. Найпростіший, але часто найдієвіший — інтонування бажаного фрагменту з дотриманням оговорюємих характеристик. Наступний рівень — поява термінології. Це відбувається через потребу надати деякому об’єкту вербального значення. Для ясного розуміння використовуються слова, які максимально близько описують певне явище чи об’єкт, викликаючи асоціації. Цим можна пояснити запозичення слів зі схожих за художніми параметрами систем, які від початку знаходяться в одній площині. Для прикладу можна розглянути фольклорну традицію, яка через історичні та інші фактори є збудованою на колективному музикуванні. В таких обставинах наявність термінів, які б сприяли ефективності процесу просто необхідні. І так, як сама культура співу є інтуїтивною, то і класифікація термінів є, в певному сенсі, примітивною: що та як треба співати. Частково це можна пояснити тим фактом, що багато інтонаційних оборотів просто неможливо пояснити чіткими поняттями, тому використовується слово, яке схоже за значенням до бажаного чи проста демонстрація, як вказувалося раніше. Щодо академічної традиції, то рівень освіченості дозволяє перенести використання мови у процесі комунікації на комплексний рівень, де слова потребують роз’яснення. Таким чином, відбувається утворення дефініцій, які, за сприятливих умов, стають термінами. Джазове середовище, на якому фокусується увага в даному дослідженні, на початку своєї історії було ближче до фольклорної традиції. Професійний рівень музикантів розвивався, виникала потреба в класифікаційній базі, яка і була запозичена з найближчих художніх систем. Вже довгий період є суперечливим питанням, чи може вважатися терміном слово, яке має декілька значень. Для правильного відношення до даної теми важливо розуміти, що одні й ті самі поняття можуть існувати в різних традиціях, маючи різне значення, незалежно один від одного, але якщо ми поглянемо на європейську культуру в цілому ми побачимо багато випадків

виникнення омонімів, або ж термінів взаємозамінюваних. Відносно вивчаємого слова “стандарт” ми можемо стверджувати, що воно не використовується в академічній традиції взагалі (якщо ми розглядаємо його традиційне значення як початкового тематичного матеріалу для подальшої імпровізації), але принципи, які використовуються в джазовій системі можна виявити і в академічній традиції, починаючи з Середньовіччя. Тому, якщо відкинути перший зміст, оболонку слова (за Потебнею), залишиться лише семантична сторона, яка існує якби на перехресті цих двох традицій. Сучасна академічна музика рухається в сторону все більшого різноманіття, змішуючись з іншими формами музикування, а джазова система з самого початку мала гібридну природу, вбираючи в себе елементи інших структур для того, щоб використовувати для особистого самовираження. Такі процеси підштовхують термінологічні системи ближче одну до одної, спонукаючи музикознавців до більш детального вивчення таких явищ як “стандарт” та його кореляції з академічною термінологічною системою.

1.1 Загальнонаукове визначення поняття “стандарт”

Термін «*стандарт*» має широкий спектр визначень. В різних сферах він змінюється, залежно від контексту. Етимологія цього слова може дати нам загальне враження. Оксфордський словник вказує на англо-французьке коріння слова, яке походить від “*estandard*”, де “*standan*”(англ.) — стояти; “*hart*”(нім.) — прямо. Також, існує німецьке слово “*standard*” що означає стяг, який зазвичай тримав один з солдатів перед та під час битви. Це вважалося честю, така людина йшла попереду, проголошуючи свою країну, її наміри та цінності. Цей факт, на нашу думку, вдало може передати загальну ідею цього терміну, а саме: стандарт – зразок, еталон, щось, що має в собі концентроване значення того чи іншого предмета або явища. *Стандарт* презентує головну думку без жодної похибки. Даний термін часто використовується у сфері точних наук, наприклад, математиці або фізиці, де точність має велике

значення. Існують стандартні моделі, описуючі взаємодію електро-магнітних часток, моделі вирішення задач та ін. (*моделі тут як синонім слова стандарт*). Промислова сфера також потребує стандартів чи, іншими словами, еталонів для зручності виробництва продукту на масштабному рівні. В усіх вищевикладених прикладах даний термін грає узагальнюючу та підсумкову роль. Тобто, на основі багаторазового повторювання однакових дій з метою їх поліпшення та подальшому їх аналізу був виведений певний абсолют, який не має помилок, так званий ідеал. Тут доречно буде розглянути етимологію слова «ідеал» як схоже за значенням. Воно походить від латинського “*idealis*” та означає «існуючий лише в ідеї». Таким чином, ми можемо зрозуміти, що *ідеал* чи *стандарт*, в даному розумінні, може і не існувати в природі. Його ціль – передати образ досконалого явища, або предмета, але результат може бути далеким від початкового задуму. З чого виходить, що категорія стандарту має *підсумковуючі* властивості .

Іншою, не менш важливою на наш погляд, особливістю стандарту є його *накопичувальна* природа, яка знаходиться в інформаційному полі семантики, виражається мовою конкретного виду мистецтва у певному стильовому рішенні. Звернемось, наприклад, до одного з початкових значень аналізуемого терміну, а саме німецьке “*standart*”, що означає прапор, який мав честь нести один з солдатів під час воєнного походу. Саме цей предмет з символікою країни несе в собі широкий спектр семантичного сенсу – багато інформації для всіх, хто його бачить, або думає про нього. Політика, економіка, патріотизм, культурні досягнення та ставлення до інших держав тісно асоціюються з прапором. Тут він виступає в ролі носія концентрованого образу, в якому вміщається набір певних фактів і стереотипів. Ця функція не має конкретного фізичного вираження але повідомляє цілий комплекс ідей.

Саме це значення – *збірного образу* – можна споглядати в різних видах мистецтва, таких як архітектура, література, живопис та, звичайно, музика. Для прикладу наведемо картини на Біблійні теми часів пізнього середньовіччя та Ренесансу. Поширеними були сцени з життя Ісуса (народження, розп’яття,

воскресіння). Так як ця сфера живопису слугувала потребам Католицької церкви, існували певні стандарти в способі створення таких картин: “зображення мало підкреслювати людську сутність та, також, потребу християн жити життям, подібно Христу.” Також існували певні моделі розташування предметів на малюнку. Наприклад, на сценах Розп’яття хрест мав бути в центрі композиції з Дівою Марією, Святим Іоанном та Марією Магдаленою. Традиційною була кольорова гама. Прикладом може бути блакитний плащ Діви Марії. Існує декілька припущень щодо вибору саме цього кольору, найпоширеніша з яких пояснює, що колір неба символізує чистоту непорочного зачаття та мир, який дає Господь всім, хто в вірує в Його. Цікавим є факт, що стандарти такого плану залишали достатньо простору для особистого самовираження митця. Атмосфера сцени варіювалась від змиреної до яросної, ступінь натуралістичності, пози героїв, деталі їх одягу (залежно від стилю та ситуації), обличчя - все це залежало від бачення творця картини. Митці та їх патрони часто ініціювали інновації в межах вже існуючих параметрів, експериментуючи з техніками та художнім засобами, поступово виводячи малюнки на біблійні сюжети на новий рівень майстерності.

Цей приклад яскраво демонструє **інтерпретувальну** властивість мистецтва в цілому. Вона, в першу чергу, і стала найважливішою **функцією стандарту**, яка є неможливою для, скажемо, математики. Це є ще однією причиною, чому дослідження такого явища як **стандарт в джазовій музиці є актуальним**. Оскільки існування *узагальнюючих* та *підсумковуючих* властивостей музичного тематизму, як система ознак та їх поступової «стандартизації» в музикознавстві корелює з визначенням **стилю**, ми можемо в цьому контексті говорити про те, що існує **стильова функція**, як та, що уособлює в собі комплекс специфічних характеристик.

В джазовому мистецтві існує певний тематичний матеріал, який слугує не більше ніж початковим імпульсом до подальшої творчості, результат якої, частіше за все, не уявляє навіть виконавець. Ця риса є характерною і для джазового виконавства, яке по своїй суті є імпровізаційним. Як визначає цей

феномен дослідник С. Давидов «...миттєве створення музики, яке спирається на синтез підготовленого та непідготовленого як з професійно-технічної так і з драматургічної точки зору» [14, С.72]. Так само як в живописі сюжет чи сцена для митця є всього лиш відправним пунктом для втілення особистих пошуків та експериментів, успіх яких залежить від майстерності творця, лінія мелодії та, навіть, гармонічна прогресія *джазового стандарту* можуть бути змінені безпосередньо під час виконання, якщо музикант (який виявляється також композитором в цей самий момент) відчуває, що це є доречним. Таким чином, **стильова функція** є основою для трактування, тобто для застосування індивідуальної концепції, що розкриває **інтерпретувальну функцію**, яка обумовлює певні трансформації початкового тематичного тексту, що, в свою чергу, стає платформою для винахідливого розвитку імпровізаційних варіацій. Тобто, ці функції не можуть існувати окремо, а лише доповнюють одна одну в різних пропорціях в кожному окремому випадку. Ці, та інші властивості стандарту будуть більш детально розглянуті в наступних пунктах, та на прикладі аналізів в другому розділі.

Узагальнюючи вищесказане, ми можемо зробити висновок, що поняття «*стандарт*» має різні функції, які змінюються в залежності від контексту використання. В музиці ми можемо вирізнити європейську традицію, яка з часом визначила певні художні цінності та естетичні уявлення, орієнтовані на композиторське мислення та фольклор разом з іншими імпровізаційними видами музикування, одним з яких є джазове мистецтво, як певна опозиція. В джазі, завдяки історичному контексту зародження, умов становлення та розвитку, гнучкій природі джазу (в якій синтезувалися різноманітні музичні мови), відсутність своєї науково-теоретичної системи та інше, все це обумовило специфічність термінологічної системи, в якій часто немає узгодженості. Ця ситуація стосується і досліджуваного терміна. В своїй праці «Естетика та етика» О. Потебня пише: «Слово має два змісту: ...об'єктивне...завжди має в собі одну ознаку; друге - суб'єктивне, де можуть існувати множини ознак».[47, С.114] Таким чином, перший зміст є знаком,

символом для другого. Суб'єктивна ж форма слова репрезентує інформацію, яку будь-хто вкладає в нього. Цей процес не оминув й слово “стандарт”. Воно описує певне явище, яке в дійсності не має чіткого визначення, тому форма, зручна для його опису була запозичена, але достоту невідомо що саме вплинуло на цей вибір. Історичний фактор, який може частково пояснити використання саме цього поняття, на нашу думку, є особливо важливим: джазове мистецтво народжувалось та розвивалось “на вулицях”. Найпопулярнішими місцями, де збиралися музиканти були клуби та ресторани. Один з найяскравіших прикладів є Нью-Йорк. Певні групи музикантів мали постійні місця роботи, куди вони могли приносити авторський матеріал, який згодом підхоплювався їх колегами та потрапляв до інших закладів. Значущим для росту популярності будь-якої теми було потрапляння її до репертуару джем-сейшнів (процес колективної імпровізації на тему, яку всі учасники знають за замовчуванням. Часто музиканти не знали один одного, мали різний рівень підготовки. Основною ціллю подібних зустрічей був обмін досвідом). В традиційній європейській музичній системі поняття “стандарт” не застосовується. Слово, яке є більш об'ємним, охоплює більше рівнів музичного тексту в фіксованому моменті часу в традиційному музикознавстві визначається поняттям “тема”.

1.2. Категорія «стандарт» в аспекті музикознавства

Музика європейської традиції тісно асоціюється з композиторським типом мислення. В середині цієї художньої системи існує певне поділення, яке залежить від більш конкретних факторів (естетика, жанр, стиль, національна школа тощо). Ці, та інші властивості впливають на формотворення, оркестрування, спосіб викладення матеріалу та засоби художньої виразності, якими володіє музика. Одним із таких засобів є застосування *тематизму* (певної завершеної за образно-смісловим змістом музично-інтонаційній побудови). Цей інструмент є надзвичайно різноманітним у своєму вигляді. З пливом часу тема трансформувалася так само як і її розуміння в свідомості

композиторів та слухацької аудиторії. Вигляд такого матеріалу може змінюватися в залежності від контексту: завершений комплекс мелодійної лінії разом з гармонічною прогресією, декілька мелодійних оборотів, акордова послідовність чи одна нота. Обов'язковою умовою існування теми є її виразність, яка б вирізняла її поміж іншого матеріалу, викладаємого у творі. “Музична енциклопедія” під редакцією Ю. Келдиша дає таке визначення теми: ”музична побудова, яка служить основою музичного твору чи його частини. Провідне положення теми у творі затверджується за допомогою значущості музичного образу, здібності до розвитку складових теми, її мотивів а також її повторів.”. Такі властивості теми репрезентують її як певного лідера, володіючого здатністю до змін та драматургічного розвитку через наявність внутрішнього потенціалу. Музична тема є занадто обширною для того , щоб досліджувати її в даній роботі, а також достатньо зрозумілою та визначеною, щоб бути акутальною. Нас цікавить та сторона тематизму, яка має спільні риси з поняттям стандартності та конкретні історичні приклади з музики європейської класики, які засновані на засадах імпровізаційності або ж розробки початкового матеріалу.

У своїй праці “О закономірностях та засобах художньої взаємодії музики” В. Медушевський пише: “Тема володіє матеріальним планом, організованим згідно двох функцій – комунікативною та змістовною. Являючи собою логічну єдність.....тема вільно запам'ятовується та легко упізнається, допомагаючи орієнтуватися в музиці” [34, С.154]. Тематичний матеріал, який може набувати найрізноманітніших відтінків від романтично-споглядаючого до драматично-конфліктного допомагає слухачу поєднувати різні сторони розвитку композиції, об'єднуючи все в цільну історію. Надаючи темі мажорного звучання (наприклад), композитор може ствердити початковий образ, який вже міг бути втраченим; злегка змінюючи спосіб інтонування надати ностальгійного настрою та ін. Прикладом можуть бути побічні партії у сонатах: якщо в експозиції вони були мажорними, то у репризі часто вони

трансформуються у мінор при зміні образу. Такий процес відбувається і у сонаті Моцарта F-dur, II частина.

Для того, щоб виконувати функції «лідера», «ядра» твору, структура тема має бути закінченою та чіткою, легкою для запам'ятовування, яскравою та легко відрізняємою від інших. Маючи такі характеристики, вона виявляє потенціал для змінень та різноманітних перетворень (варіації, поліфонічні прийоми, парафрази та ін.), відображаючи «динаміку життя». Грунтуючись на вище сказаному, маючи декілька «тем-лідерів» та протиставляючи їх одну одній ми можемо мати величезний обсяг варіантів для їх подальшої взаємодії. Розглянемо декілька яскравих прикладів музичних форм, де тематичний матеріал є основою для подальшого розвитку всього образно-жанрового змісту та порівнюємо їх до співвідношення «тема-імпровізація» з точки зору джазового мистецтва.

Принцип імпровізаційності може бути ідентифікований в множині різноманітних жанрів та стилів. Одним з найяскравіших прикладів є творчість Й. Баха. Широко вивченою є тема фуг. Як відомо, fuga є одним з складних поліфонічних жанрів, в основі розробки якого є тема, яка згодом вступає в взаємодію з іншими голосами, кожен з яких має чітку роль. В цьому контексті варто зазначити, що сам композитор володів мистецтвом імпровізувати в рамках цієї системи. Зважаючи на це, ми можемо сприймати тему як певного роду стандарт. Аргументом на користь цієї думки є факт існування мистецтва складання тем, тому що будь-який матеріал не може бути вдалим матеріалом для імпровізації. В біографіях композитора також згадуються заняття самого Баха з учнями, під час яких задля демонстрації того чи іншого прийому композитор міг ситуативно зімпровізувати «на місці» створену тему, маючи результатом твір варіативного характеру.

Варто також зазначити, що такі композитори, як Моцарт та Бетховен, які були визнаними геніями імпровізували на авторські теми. Прикладами такого можуть бути репризи в сонатах, де головна тема викладається в віртуозному характері, що опосередковано свідчить про стихійний (іншими словами

імпровізаційний) характер їх написання. Майстерність Моцарта була відома по всій Європі, під час концертів або в умовах домашнього музикування він не одноразово імпровізував твори, які мали переважно розважальний характер.

Отже, музика європейської традиції має зразки імпровізації на певну тему. Нажаль, мистецтво одномоментного створення музики в межах таких складних форм, як фуга, є втраченим. Але принцип існування таких прецедентів є важливим в контексті нашого дослідження.

В музиці європейської традиції через її багату історію існує широке різноманіття жанрових та стильових типів. Одним з таких проявів став танцювальний жанр - вальс. Він засновується на плавному кружлянні в поєднанні з поступовим рухом. Цей побутовий жанр, який укорінився в європейській традиції, починаючи з XVII ст, можна по праву рахувати одним з найпопулярніших танців в усіх верствах населення, зявдяки його простоті. Таким чином, наявність трьохдольного розміру та специфічних фактурно-тематичних інтонаційних параметрів у творі обумовлює асоціативне відношення такого матеріалу до вальсу, навіть якщо він ним і не є. Такими прикладами можуть слугувати й інші танцювальні жанри (і не тільки танцювальні).

1.2.1. Принцип стандартності в музиці європейської традиції

Середньовічні хорали та світські наспіви

Як відомо, існує велика кількість церковних співів в середньовічній традиції церковної музики. Ми вважаємо доцільним звернути увагу на григоріанські хорали (*cantus firmus*), оґрануми та світські наспіви. Всі ці види мали одну спільну рису: так само, як і джазове мистецтво, вони увібрали в себе яскраві риси культури, в якій знаходилися. Існує велика кількість прикладів, де за основу твору була покладена популярна народна пісня. Причин тому існує багато, але ми зупинимося на двох: процес співу григоріанських хоралів без існування письмових (тим більше нотних) матеріалів примушувало людей

передавати наспіви в усній формі, що змінювало їх початковий вигляд, надаючи колориту місцевості, в якій використовувався той чи інший матеріал. Порівнюючи окремі зразки можна побачити чіткі відмінності, за якими можна визначати місце, в якій використовувалась саме ця версія твору. Іншим, на наш погляд важливим, елементом є, зокрема, мотети та григоріанські хорали, мали в своїй основі один голос, на який спиралися всі інші в процесі утворювання фактури та мелодії. Звичайно, ця система не було обов'язковою. Мелізми, темп та фактура відповідали характеру молитви задля найкращої, найповнішої репрезентації тексту аудиторії церкви. Музикознавці Ю. Євдокімова та Н. Сімакова в своїй праці “Музика епохи Відродження” вказують:”...В середньовічній музиці мелізматика була певним художнім ідеалом. Не тільки в мелізматчному органі, котрий найповніше відобразив культуру сольного імпровізаційного співу, але навіть в великих готичних готичних огранумах...довготривалі розпіви на витриманому тоні хоралу були не більш ніж багатоголосиміюбіляціями”. [С.50]. В цій художній системі інструментом стандартизації, з музичної точки зору, слугували вісім модальних ладів, на які спиралися церковні служителі в процесі прикрашання та створення фактурного різноманіття для драматургічного розвитку та виконання художніх цілей. Такий принцип є яскравим прикладом процесу, який притаманний джазовому мистецтву, а саме - самовираження особистості виконавця в певний момент часу на основі певного матеріалу, результат якого є унікальним та неповторюваним, бо був створений за умов які можуть ніколи не повторитися знову.

Переклади вокальних творів та суто інструментальні прелюдії, токати та фантазії

Що стосується інструментальних творів, то токати, прелюдії та фантазії також є прикладом імпровізаційного створення музики. Як відомо прелюдія виконувала роль пролога, створюючи необхідний настрій та налаштовуючи

слухача. Віртуозність фантазій та токат наштовхує на думку їх стихійного способу написання.

Важливо зауважити, що період Відродження та цінності, які поширилися Європою позитивно вплинули на традицію домашнього музикування, щов свою чергу призвело до появи багатьох інструментальних перекладів вокальних творів, таких як пісні, арії, хоріві твори духовного змісту тощо. Неможливість передати специфіку вокальної мелізматики стала поштовхом до певної *стандартзації* обробляємго матеріалу. Подібні процеси відбуватимуться на теренах Штатів в джазовій системі пізніше.

Basso continuo

На початку XVII сторіччя царював вокальний жанр. Професійне музичне мистецтво вийшло за межі церкви, створюючи все нові стилістичні напрямки та вдосконалюючи вже існуючі. Деякі автори створювали солоспіви, запозичуючи теми з вже написаних композицій. Творчість Галілеї, італійського теоретика, який одним з перших став на захист новітніх ідей, є тому прикладом. Намагаючись довести свою правоту, він написав декілька пісень для голосу з акомпаніментом інструменту на тему з плача пророка Ієремії, та “Іди”. Такі твори називалися “монодіями”. Поява такого явища частково була зумовлена розвитком різноманітних аранжувань для інструменту з акомпаніментом в XVI сторіччі, та, відповідно, потребою сформуванню більш конкретні правила, які б об’єднали цей жанр та надали йому чіткої, впізнавасмої форми. Такою, можна сказати, дисциплінуючою функцією став *генералбас*, або ж *basso continuo*. Як визначає його Е. Браудо у своїй праці “Загальна історія музики”: “Під цією назвою ми розуміємо спосіб визначення акордів за допомогою цифр, записаних над чи під нотованим басовим голосом.” [С.3] за допомогою цього, маючи перед очами басову партію з умовними цифрами, інші учасники колективу могли імпровізувати, спираючись на загальновідомі закони гармонії. Такий спосіб почав поширюватися в музичному середовищі наприкінці XVI сторіччя та значно

полегшив процес акомпанування, з однієї сторони надаючи свободу в пошуках прийнятної гармонії, а з іншої створюючи межі, за які коцертмейстер не міг виходити. Автор цієї системи достоту невідомий, скоріше за все генералбас був відповіддю на певну потребу, яка історично склалася за умов все зростаючої популярності вокальної музики, пробудження до сольного співу та швидкого поширення світських форм музикування. Майстерність коцертмейстера визначалася за рівнем якості гармонічних прогресій та їх коректності. Іноді гравці на лютні, клавесині або органі використовували такі акордові послідовності для сольної гри (“tasto solo”). Загалом, такий спосіб створення музики, який включав бі в себе сольний чи багатоголосий спів за супроводом музичного інструменту, який володіє гармонічними якостями, був доволі сміливий крок вперед від традиційного акапельного співу чи разом з використанням струнних груп. Введення генералбасу мало значний вплив на розвиток органно-клавесинної школи у XVII сторіччі взагалі. Імпровізаційна основа звільняла музикантів від необхідності записувати всі голоси вокальної композиції. Така ситуація створювала сприятливі умови для самостійних пошуків нових шляхів самовираження, все частіше використання клавішних інструментів як сольних, а отже й професійного росту виконавців та як наслідок підвищення конкурентноспроможності. Цей новий пласт ограністів та клавесиністів був першим поколінням майстрів (Меруло, обидва Габріелі, Фрескобальді та ін.), учні яких поширили нове сприйняття самого процесу музикування по іншу сторону Альп. Якщо зробити поверхневий аналіз технічних нововведень, появи яких потребувало винайдення нових засобів художньої виразності, то можна згадати ускладнену мелізматику, імітаційні засоби (ехо, користування декількома мануалами, гра “переборами” з метою імітації лютневої гри тощо). Підсумовуючи інформацію, викладену в даному підпункті, ми можемо стверджувати, що принцип генералбасу є максимально близьким до того, що відбувається у джазовому мистецтві: наявність тих самих елементів, свобода у виборі гармонізації наперед цифрованого басу, вибір фактури та подальший розвиток композиції залежить від виконавця, гра

матеріалу, який жодним чином не відображений нотно. Тобто, функції початкового матеріалу та відношення музиканта до нього є близьке до процесів, які відбуваються у джазі.

Варіації

Даний жанр добре вивчений та представлений в музикознавчому доробку, тому ми вважаємо за доцільне лише стисло розглянути принципи варіювання та загальне ставлення до теми, якими користуються композитори в різних видах варіацій.

- Варіації на витриману мелодію – збереження оригінальної теми та змінення характеру звучання за рахунок інших голосів розкриває багато можливостей для оркестровки та нерідко зустрічається в вокальній музиці;
- Фігураційні варіації – можливість перетворення самої теми за рахунок гармонічного та мелодійного варіювання. Це спонукає композиторів створювати або обирати вже існуючі теми з прозорою гармонічною послідовністю та простою фактурою;
- Жанрово-характерні варіації відрізняються різноманітністю окремих варіацій в жанровому контексті. Тобто різні сторони теми проявляються за допомогою ладово-інтонаційних структур, які існують, наприклад, в марші, мазурці тощо;
- Варіації, які мають тему в кінці. Цей вид виник в ХХ ст. та не має чітко сформульованої форми. Тема може бути репрезентована як в середині так і в кінці композиції. Цікавим є приклад третього фортепіанного концерту Р. Щедріна, де вона (тема) фрагментарно звучить в різних частинах, набувши повноцінного вигляду лише в заключній.

В контексті нашої роботи доцільніше буде розглянути строгі варіації, де в усіх варіаціях тематичні інтонаційно-структурні параметри зберігаються в тій чи іншій формі. Як відомо, існує два основних принципа розвитку теми: варіаційне проростання (де тема настільки пов'язана із своїм продовженням,

що їх важко розрізнити (ab+ac+ad...) та тематичне розгортання (перехід теми до розвитку її інтонаційних елементів), де останній принцип мав важливе місце в естетиці поліфонічної музики (Бах, Хіндеміт). Тема ж виконує роль квінтесенції, потенціал якої настільки великий, що його можна розвивати в різноманітних напрямках, демонструючи все нові грані, виявляючи все нові можливості. Такими засобами можна вважати орнаментальне та фігураційне змінення, зміна фактури, тембру, регістру. Всі ці маніпуляції мають на меті одне: розкриття жанрово-стилістичного та драматургічного “запасу” теми. Саме тому завершеність, яскравість та, в деякому сенсі, довершеність початкового матеріалу так важлива. Доречним порівнянням можна вважати дерево, де тема – зерно, з якого проростає ствол, гілля та листя – різні за структурою та формою результати маленького, насиченого елементами об’єкту. Таким чином, тема у варіаціях слугує лише початковим художньо-енергетичним зарядом для самостійного творчого процесу, який може виходити далеко за межі фактуро-формотворчих параметрів теми. Підсумковуючи вищевикладену інформацію про варіаційну форму, ми можемо вивести певні риси теми в даній ситуації: логічна завершеність, драматургічний потенціал, лаконічність.

Парафраз

Один з найяскравіших прикладів використання тематичного матеріалу не більше ніж початкової думки для подальшого розвитку композиторського мислення є парафраз. Як визначає його “Український словник музичних термінів” “парафраз – твір віртуозного характеру на одну, або декілька, запозичених тем, котрі прикрашаються, варіюються...” [С.100]. У “Літописи музичного життя М. А. Римського-Корсакова” йдеться про історію створення твору “Парафраз”. Перш за все, декілька композиторів з так званої “Могутньої купки”, а саме Бородин, Кюї та сам Римський-Корсаков вирішили написати ряд варіацій на тему польки, раніше створену Бородиним. Ціллю подібного заняття було надати простому мотиву різних відтінків. Але, з часом,

варіаційний принцип розвитку перейшов в написання окремих композицій, зокрема фуги на В-А-С-Н з супроводом вищезгаданої теми. В таких композиціях теми з популярних арій, пісень або ж авторський матеріал могли змінюватися, так само як і художній образ, співвідношення тем всередині композицій. Часто такі твори були прекрасною вправою для розвитку креативності та вміння сприймати вже існуючі образи з інакшої сторони та поставлення нових художньо-драматургічних цілей. В даному жанрі при використанні початкового тематизму, використовується принцип узагальнювання. Ще одним прикладом можуть бути парафрази, створені Ф. Листом (на теми з опер Дж. Верді "Риголетто", Р. Вагнера, на швейцарські мелодії: "Альбом мандрівника"). В таких композиціях теми з популярних арій, пісень тощо могли змінюватися, як їх художні образи та співвідношення між темами.

ГЕНЕЗИС ДЖАЗОВИХ СТАНДАРТІВ

1.3.1 Прототипи джазових стандартів

Оскільки одним з основних джерел походження і становлення *джазового мистецтва* є африканські музичні традиції, тому ми вважаємо доречним розглянути їх особливості.

В цьому контексті, в першу чергу, потрібно відмітити тісний зв'язок африканського народного музикування з імпровізаційними принципами розвитку музичного процесу. Крім даної специфіки, звертає на себе увагу своєрідність звуковидобування і звуковедення. Особливу важливість несе в собі також і той факт, що саме з музичної культури Африки прийшов незвичний для європейського слуху принцип нетемперованого інтонування, який став основою для утворення блюзової ладової системи, як одного з найяскравіших символів джазу.

Найважливішою рушійною силою (і, власне, формотворчим потенціалом) у музичній діяльності африканських народів виступає пружна константність сталість метричної пульсації, яка завжди обрамляється різноманітними поліметричними і поліритмічними фігураціями.

Значущим фактором формування музичного інтонування в сенсі ритмотворення стало також і вербальне мовлення (як, втім, і в інших музичних системах). В якості приклада, ми можемо навести принцип формування акцентів в довгих фразах в африканській мові, так як ритмізоване повторення однієї фрази нерідко є важливим елементом різноманітних обрядів. В багатьох діалектах Центральної та Північної Африки принцип акцентування чи наголошення на певному слові помітно відрізняється від звичного для нас (європейців) підвищення голосу чи прискорювання темпу мови перед так званою «кульмінацією» речення. Дослідник Клементс в праці «Теоретичні підходи до африканської лінгвістики» пише: «Паузи є не тільки природними але й критичними в довгих висловлюваннях. Наш досвід з нисхідним рухом

виявив, що особливо важлива пауза може переривати цей рух. Після такої важливої паузи тон є незначно вищим, ніж до паузи. Нисхідний рух потім продовжується, незважаючи на те, що найвищий тон так і не був досягнутий після паузи.» [с.365]. В вищезгаданих регіонах спікер не використовує динамічні можливості голосу, але витримує паузу перед акцентованим словом, тим самим порушуючи загальну ритміку. Чим важливішим є слово тим довшою є пауза. Звичайно, що подібні конструкції переносяться на співи та танці, які надзвичайно тісно поєднанні між собою.

Увесь цей комплекс музичних засобів із своєю оригінальною манерою інтонування, метричною стабільністю, ритмічною лабільністю, рухливістю та різноманітністю був перенесений в американську культуру під час розквіту рабовласницької капіталістичної системи, де на той момент у широкому вжитку перебували побутові пісні англосаксонців (незважаючи на їх приблизно 200 річну давнину) та популярні зразки європейської музики. Таким чином, *синтез адаптованої африканської* (тобто вже *афроамериканської*) та *європейської* традицій став основою для розвитку того, що сьогодні відомо під назвою «джазова музика». Саме несхожість з професійною європейською практикою інтонування (способів звуковидобування, звуковедення, та прийомів метроритмічного формування музичного тексту) і прихильність до імпровізаційних способів викладення музичного мовлення стали найголовнішими компонентами художньої системи джазу.

В історичному контексті цей вид творчості народжувався та розвивався в ресторанах, домах терпимості та інших закладах розважального характеру. Вартує згадати, також, про вуличні сцени, ходи духових оркестрів вулицями міст та ін. Подібна направленість зумовила вибір матеріалу для імпровізацій музикантів. Ним ставали популярні теми, орієнтовані, перш за все, на танцювальність та маршувальність. З точки зору соціальних умов життя в американському суспільстві того часу, джаз від самого початку, в більшості випадків, мав не тільки художньо-творчу спрямованість та приховану

протестну природу, а ще і комерційний характер, що обумовило як вибір тематизму так і його подальше поширення та інтерпретація для різних складів та напрямків.

Доречним є зауваження, що в кінці XIX – початку XX ст. почався процес кристалізації форм майбутніх *джазових стандартів*. Переважно, музичним матеріалом для розважання американського населення ставали теми, запозичені з негритянського фольклору, загальновідомі регтайми, блюзи, популярні танці і пісні, іноді теми оперних арій чи англосаксонських пісень. Головним критерієм відбору була легка пізнаваність слухачем. Оскільки багато тем отримували швидке поширення і, до того ж, треба було їх адаптувати для використання практично будь-яким музичним складом, почався неминучий процес **стандартизації** цих *тем*.

Авторами, а також аранжувальниками подібних творів нерідко були і самі джазові музиканти. Незважаючи на імпровізаційну природу джазової творчості, нотний текст так чи інакше був присутнім. В багатьох колективах раннього періоду джазу наявність декількох учасників сприяла і фіксації початкового тематичного тексту, і створенню нотних партій, в котрих відводилось місце для соло окремих інструментів (однак, ця практика була поширена не повсюдно, тому що від самого початку і до сьогодні найважливішим провідником джазового музиканта є уява, фантазія та професійний слух).

Важливим фактором, який вплинув на *стандартизацію* тематичного матеріалу, було повсюдне використання джазовими музикантами ритмо-інтонаційних і формоутворюючих формул **регтайму**.

В історичному контексті від самого початку майже всі п'єси даного жанру були складені та повністю зафіксовані за допомогою нот. Тому через свою доступність (достатньо було просто придбати нотний матеріал), а також мобільність носіїв цього напрямку, регтайм завоював миттєву популярність. Специфіка його мови та розважальна естетика значно вплинули на ранній джаз. В своєму дослідженні В. Конен пише: “Головним в регтаймі залишається

закінчений ритмічний стиль...відчуття “конфлікту ритмів” в загальному плані проявляється через синхронність двох контрастних пластів: регулярної маршевої дводольності басу та “вільного ” ритмічного руху мелодії у верхніх голосах” [17, с.160]. Найбільш відомими авторами і виконавцями регтайму можна назвати Скота Джоппліна (*Scott Joplin*), Джеймса Скотта (*James Scott*) та Джозефа Лема (*Joseph Lamb*).

Традиційно регтайм вдавав із себе багаточастинну неконфліктну (за естетикою) структуру, яка складалася з декількох неконтрастних або малокоонтрастних музичних тем. Типовим прикладом можна вважати регтайм С. Джоппліна “Maple Leaf Rag”. Його форма об'єднувала два розділи. Перший являв собою трьохчастинну форму ААВА, другий — двочастинну репризну структуру ССDD.

Популярність творів цього типу обумовила низку різних модифікацій і трансформацій в *імпровізаційних інтерпретаціях* музикантів раннього джазу, що, в свою чергу, обумовило розвиток поступової кристалізації їх спрощених форм та *стандартизації* головного тематичного матеріалу. Як результат, утворився певний арсенал інтонаційних моделей, володіючи яким імпровізатор міг вільно трактувати фактурно-тематичні параметри відомих *регтаймів*. Таким чином, потрапивши в течію становлення джазу, регтайм здобув інші, більш віртуозні та художньо важливі інтонаційні параметри, які втілились в творчості так званих хот-оркестрів і в ранньому фортепіанному стильовому напрямленні під назвою **страйд-піано**. Необхідно відзначити, що поступово і в оркестровій, і в сольній фортепіанній (страйд-піанової) практиці намітилася тенденція спрощення традиційної форми регтайму за рахунок відмови від архітектонічних надмірностей багаточастинної структури. Така спрямованість привела в подальшому до застосування більш зручних стислих форм, які ставали типовими зразками *джазових стандартів*.

1.3.2 Типові форми джазового стандарту

Другим джерелом музичного матеріалу для використання в якості тематичного імпульсу для імпровізацій стала унікальна жанрова форма зі своєю мовою та естетичними цінностями – **блюз**. Д. Коллієр в своїй праці «Становлення джазу» пише: «Вважається, що блюз розвинувся з спірічуела, тому що обидва види «сумні» за характером. Насправді, спірічуели нерідко бувають радісними, а блюзи, в цілому, сумними...Найбільш вірогідно, що блюз виник в руслі загальної музичної традиції, котра була основою таких жанрів, трудова пісня з її різноманіттям та спірічуел» [20, с.25].

Свого завершеного, традиційного формотворчого типу він досяг до 20-х рр. ХХ ст. Твори цього періоду виконувались сольним вокалом, вокалом з акомпанементом (с самого початку – гітарним) або, набагато рідше, групою вокалістів. Пізніше блюзи увійшли в розряд улюбленого репертуару різноманітних ансамблів, оркестрів і сольних піаністів.

В художньому плані типові традиційні блюзи від самого початку слугували реакцією на рабський спосіб життя. У цілому вони відображають широку палітру людських переживань, зазвичай сповнених журби та страждань, таких як самотність, біль, втому, розчарування.

Ідейно-естетична система блюзу отримала позитивний відгук від публіки та стала повсюди виконуватись пліч-о-пліч з іншою популярною музикою того періоду. Хоча нотування матеріалу блюзу і є проблематичним через певні причини (про них більш детально буде згадано пізніше), було опубліковано декілька збірок, роблячи надруковані в них твори *стандартами* в самому загальному розумінні цього слова. Тепер стисло розглянемо декілька унікальних, характерних тільки для *блюзу* ознак:

- **Характерною ознакою блюзу** стали “не чисті” (*dirty*) або ж “блюзові тона” (*blue notes*). Їх ідеальне відтворення можливо тільки в вокальній творчості і на інструментах, пристрій яких в стані відійти від меж темперованого строю. Для інструментів з фіксованою температурацією типовим параметром блюзового ладу є наявність у мажорі bIII, #IV, bVII ступенів

спільно з їх натуральними прототипами. У своїй праці “Народження джазу” В. Конен відмічає, що “поза особистістю виконавця, розглянуті вище музично-виразні елементи — не більше, ніж “граматичні правила”, за допомогою яких “розмовляє” імпровізатор” [17, с. 239]. Ця цитата дуже влучно відображає складність виконання подібних творів, яка полягає в тому, що місцезнаходження блюзових нот може варіюватися від звичного для європейського слуху півтона до 1/8 тона. Історично це обумовлено вокальною специфікою народження та подальшого розвитку даного стильового напрямку. Інструменти темперованого строю фізично не здатні відтворити характерні ноти, що також ускладнює нотацію. Вважається, що професійний досвід та майстерність дають можливість максимально автентично відтворити цей момент.

- **Структурна особливість блюзу.** Його музичний період поділяється на три частини, кожна з яких складається з 4-х тактів, котрі відповідають трьом рядкам тексту, який лежить в основі твору. Найпоширенішими вважаються 12-ти тактовий, 16-тактовий блюзи, а також 12-ти тактовий з 8-ми тактовим контрастним розділом. 12-тактовий тип є найпоширенішим, тому ми розглянемо його побудову більше детально. Часто перші два рядки повторюються, утворюючи період з трьох речень. Гармонічна логіка має 4 такти — T; 2 такти — S; 2 такти — T; потім останні 4 такти: (або 2 такти — D; 2 такти — T). Іноді можна зустріти іншу логіку завершення квадрату, а саме 1 такт — D; 1 такт — S - компонент своєрідності (який проявився і в інших стандартизованих формах). Такий блюз прийнято вважати архаїчним (archaic blues). В якості прикладу можна навести “*C Jam Blues*”, написаний Дюком Еллінгтоном (Duke Ellington).

Подібна, в певному сенсі, стала форма дає можливість виконавцю варіювати лінію мелодії, залишаючись при цьому в рамках хорусу, а також тонального плану, одночасно виявляючи свою індивідуальність інтонаційними вишукуваннями: мелізматикою, синкопами, різноманітністю

ритму, поліметрією тощо. Надзвичайно яскравими імпровізаторами-виконавцями цього стильового напрямку можна назвати Бессі Сміт (Bessie Smith), Біг Білл Брунзі (Big Bill Broonzy) та ін. Популярність блюзу обумовила існування великої кількості друкованих збірок, які мали тематизм, що використовували джазові музиканти.

До 40-х років відкрystalізувався *класичний блюз*, в якому збереглася основна гармонічна логіка, однак за рахунок певних модифікацій вона стала більш розвинутою. З 50-цх років набули популярності так звані *мінорні блюзи*, в яких ладова опора здійснювалася за рахунок мінорних акордів та пентатонічних фігурацій і пасажів. Потім з'явилися блюзи з незвичними гармонічними схемами (наприклад, «Solar» Майлса Девіса; «Танок № 5» С. Давидова і т. п.).

Іншим визначним моментом, який вплинув на формування змісту категорії «*джазовий стандарт*» у свідомості джазових музикантів є факт розвитку індустрії музичних видавництв. Як згадувалось раніше, Америка зростала в дусі капіталістичного бачення світу, що не могло не відобразитись і на мистецтві, яке народилось та зросло на її теренах. «Кузнею» подібного матеріалу стала *Тін Пен Еллі* (від англ. Tin Pan Alley – вулиця мідних каструль). В період з 1893 по 1913 рр. це місце нараховувало в загальній кількості 38 музичних видавництв!

Своє прізвище «Tin Pan Alley» отримала завдяки безперервним звукам гри на піаніно та співу, який надходив з вікон будівель, розташованих з обох сторін. Цей історичний феномен вважається творцем багатьох сучасних методів медіа маркетингу. Багато видавців були одночасно композиторами та виконавцями (свого часу у цій структурі працював і Джорж Гершвін). Твори, які випускалися сотнями, мали зазвичай комерційний характер. Ця ознака обумовлювала *стандартизацією матеріалу*, який надходив туди. Продуктом такої «творчості» були пісні для театрів, номери для кордебалету. По мірі того, як розвивалося музичне мистецтво зростала і кількість театрів та нічних

розважальних закладів, зростала кількість вистав. Різноманітні склади, рівень виконавства, аранжації для ансамблів, а також особлива атмосфера закладів, де звучала подібна музика – все це потребувало певної універсалізації в плані інтонаційно- та формотворчих параметрів.

Такими творами були пісні з мюзиклів (а потім і з кінофільмів). Багато з них були народжені саме на Tin Pan Alley. Матеріалом для цього слугували зразки негритянського фольклору, популярні мотиви з академічної музики або ж теми з англо-кельтського фольклору, котрий мав певний вплив на формування американської композиторської школи. Елементи музичного мовлення, які потенційно мали виконавські складнощі спрощувалися, форма ставала типовою, комфортною для використання різними музичними колективами та музикантами-солістами.

Подібні модифікації відбувалися для того, щоб непідготовлений слухач легко міг сприйняти образний та драматургічний контексти. Як результат, такі твори мали зручні фактурно-тематичні параметри. Спочатку такі зразки з Tin Pan Alley не мали жодного стосунку до джазу. Тім не менш, разом з розвитком мистецтва імпровізації така форма ставала певним арсеналом для використання в імпровізаційному процесі.

Саме в цей період викристалізувалась типова функціонально-гармонічна модель (Π_m-V_7-I), де Π_m ступінь виступає у якості «представника субдомінанти». Подібні формули можна спостерігати майже в кожному стандарті. Більш розгорнутою версією такої структури можна вважати послідовність ($\text{III}_m-VI_7-\Pi_m-V_7-I$), де III_m и VI_7 ступені являють собою, по суті, субдомінанту та домінанту до Π_m . В якості зразка гармонічної прогресії такого плану може слугувати акордова послідовність пісні Джорджа Гершвіна (George Gershwin) – «*I've Got Rhythm*» («Я маю ритм»), яка записана у тональності До мажор. В якості прикладу наведемо гармонічну логіку перших чотирьох тактів твору: $| C_6 \text{ Am}_7 | \text{ Dm}_7 \text{ G}_7 | \text{ Em}_7 \text{ A}_7 | \text{ Dm}_7 \text{ G}_7 |$. Якщо ми замінимо букви на номери ступенів ладу, то побачимо саме ті гармонічні

секвенції, про які говорилося вище. Друга частина (*bridge*) цього твору теж включає в себе модуляційний рух субдомінантно-домінантних комплексів.

До речі, форма даного опусу являє собою найбільш шаблонну 32-тактову просту трьохчастинну репризну форму. У подальшому було складено безліч інших мелодій на гармонію, яка використовувалась у цьому стандарті. Незабаром теми з подібним типом гармонійного розвитку назвали «зміни ритму» (*rhythm changes*).

Усі вищезгадані фактори поступово допомагали сформувати кілька зразків музичного тематизму, які, за нашим переконанням, стали втіленням ідеальних *типових* (в повному розумінні цього слова) параметрів *джазового стандарту*. Це, по перше, 32-ох-тактова **трьохчастинна репризна форма**. Буквенно її можна відобразити схемою ААВА, де кожна буква являє собою 8-тактовий період. В джазовому середовищі таку структуру прийнято називати **хорусом** (*chorus*) або (в розмові на побутовому рівні) – квадратом. Середня частина називається бриджером (*bridge*), тобто – мостом. Як правило, має контрастний характер по відношенню до перших періодів. По друге – блюз

В даному аспекті важливим фактором є розуміння того то, що джазовий музикант створює імпровізаційні варіації саме на гармонічну схему теми стандарту (евєргріну) або власного тематичного тексту (залишаючи за собою право змінювати гармонічну логіку по своєму розумінню). При цьому він може орієнтуватися також і на жанрово-стильові параметри вихідного музичного тексту та розробляти мотивну структуру мелодії теми, а може орієнтуватися тільки на гармонічні та структурні характеристики тематичного матеріалу. Музикознавець Є. Барбан в статті «Естетичні межі джазу» пише: «Абсолютна естетична стійкість форми початкового джазового стилю, який лежить в сонові джазового мистецтва, є головною передумовою його подальшої еволюції...Сама можливість новаторства (деформації початкового стилю) обумовлена його жорсткою стійкістю та нормативністю»[2, с.105].

За великим рахунком для кожного професійного джазиста важливо втілити в імпровізаційному процесі своєрідну виняткову творчу концепцію – особливий художній сенс музиканта-творця.

Парадоксальним є той факт, що в Америці поняття «стандарт» користується попитом більшою мірою тільки в тому разі, коли мова йде про збірки стандартів («Real books»). А якщо джазисти спілкуються між собою и мають на увазі музичний текст, який використовується в якості початкової теми для імпровізацій, вони, як правило, звертаються до терміну «*tune*» (від англ. – мелодія), Незважаючи на те, що цей термін буквально вказує всього лише на мелодичну лінію теми, джазові професіонали, звичайно, мають на увазі весь інтонаційний комплекс вихідного музичного тематизму.

1.3.3. Поняття «евєргрін» в джазовому мистецтві

Виходячи з аналізу досліджень, які були доступними для нашого використання, ми дійшли до висновку, що проблемам термінології у джазі приділяється недостатньо уваги, тому питання диференціації у джазовій художній системі термінів «стандарт», «евєргрін», «тюн», особливостей їх застосування і їх типологізації постають досить гострими.

Паралельно з типовим музичним матеріалом, який накопичувався на Tin Pan Alley та поширювався за межі Нью-Йорка за допомогою маркетингових систем, існували й інші музичні форми, коріння яких відходили до різноманітних (по більшій мірі вокальних) жанрів. Вони, як правило, відрізнялися структурними параметрами й образно-естетичними якостями від звичайного традиційного музичного продукту Tin Pan Alley, який був орієнтований на танцювально-розважальний контекст (в першу чергу – регтайм) та, в меншій мірі, на ранні блюзові форми.

Музичний тематизм такого пісенного плану, завдяки особливій прихильності публіки до вокальної творчості (власне, як і в усі часи існування людини), досить швидко набував любові слухачів і, відповідно, ставав популярним.

На нашу думку, саме наявність популярності цих тем, а також привабливість інтонаційного колориту багатьох з них дали привід звернутися до слова – *evergreen* (від англ. *evergreen* – вічнозелений), що можна розуміти як твір, який «не старіє» та має незмінну актуальність для імпровізаторів. Оксфордський академічний словник дає загальне визначення евергрину як «особа або річ, що триває від першого періоду до наступного; особа або річ, що не втрачає свіжості, успіху або популярності» [с. 245]

Цей термін має в джазовому середовищі, а точніше – в менталітеті самих представників джазового мистецтва (за результатом їх приватних неофіційних опитувань) кілька різнопланових несхожих тлумачень. В одному випадку – маються на увазі теми пісень з бродвейських мюзиклів і ревію, які придбали загальне визнання, тобто увійшли в моду і в репертуар джазистів. У другому – мова йде про особливий тип джазового тематизму, який вважається відомим і поширеним завдяки присутності в їх змісті аксіологічних якостей (незалежно від структуроутворюючих параметрів). У третьому випадку – це узагальнююче значення для всього матеріалу, який відбився в збірках джазових тем у якості цінних артефактів і став прикрасою репертуарного багажу професійних джазистів. В певних виданнях різницю цих термінів пояснюють різними видами англійської мови, а саме британської та англійської. Автори таких праць кажуть, що «ми (американські автори) називаєм їх стандартами в той час, як британці які люблять їх так само, як і ми, кличуть їх евергрінами». Як можна бачити, не існує єдиної думки з цього приводу.

Існують також певні відмінності і в формотворенні евергринів. Разом з традиційними 32-тактовими простими тричастинними репрізними формами, ми також можемо спостерігати і інші, які співпадають з тричастинною або куплетною структурою, але мають *несиметричні* періоди з нерівномірною кількістю тактів.

Іншими словами, з одного боку, практично усі теми, які швидко здобували популярність (а це означає і комерційну цінність) і які відповідно

охоче використовували джазові музиканти, стали називатися *евергрінами*. З другого боку, цей музичний матеріал безумовно набував також певних ознак *стандартизації*, оскільки він входив до репертуару інструментальних ансамблів з різними складами, з різним баченням трактування вихідного тематизму, а значить з різним відношенням до образного змісту і параметрів форми.

Д. Коллієр визначав евергрін як «мелодію, що не втрачає свою популярність...багато евергринів (мелодії з мюзіклів, оперетт, пісень і т.д.) використовуються в джазовій музиці в якості тем для імпровізацій» [16, с.133]. В данному випадку, автор жодним чином не згадує про диференціацію даних евергринів за структурною або якою іншою ознакою.

Необхідно відзначити, що у багатьох джерелах енциклопедичного характеру джазові категорії «*стандарт*» та «*евергрін*» мають синонімічне значення.

Яскравим прикладом творчого «життя» евергрину слугує «Чай для двох» («Tea For Two»), який був написаний Вінсентом Юмансом (Vincent Youmans). Ця вокальна форма була створена в 1925 році у якості одного із концертних номерів мюзикла «Ні-ні, Нанетт» («No, No, Nanette»). З часом, основний музичний матеріал (тема приспіву) цієї пісні перемістився в репертуар музикантів, які грали в клубах, ресторанах та інших розважальних закладах. Найбільш унікальна та віртуозна інтерпретація цієї теми належить піаністу Арту Тейтуму (Art Tatum). В 1939 р. було записано по своєму цікаве трактування цієї пісні Телоніусом Монком (Thelonius Monk). Цей піаніст використовував ритмо-інтонаційні фігурації, які були спрямовані на створювання зовсім іншої естетики, яка містила велику частку гротеску. А тонально-ладовий колорит в даній інтерпретації збагатився дисонуючими звучаннями, які значно змінили настрої твору.

Орієнтуючись на вищезгадані характеристики, ми можемо спостерігати як тематичний матеріал (евергрін) стає частиною репертуару джазових музикантів та основою для їх імпровізацій, в яких інтерпретологічний сенс

нерідко веде в іншу сторону від початкового образного змісту, який був закладений, в першу чергу, у вербальний текст.

Існує також дуже багато іншого тематичного матеріалу, який відрізняється від *стандартів*, які джазові музиканти використовують у своїх концертних виступах. Такими є твори з *неквадратною структурою архітектонічного формотворення*. Якщо стандартна форма, яка складається з певної кількості періодів, в кожному з котрих є кількість тактів, яка ділиться на чотири (8+8+8+8; 12+12 тощо), то, як протилежність цьому, можна навести побудови по типу 5+7; 9+7 і т. п. Такі структурні особливості нібито «розкачують» звичну рівномірну циклічність, роблячи її більш хиткою, звертаючи на себе увагу слухачів, збільшуючи інтерес. Це було дуже вигідно за умов високої конкуренції.

Тема під назвою «Самі разом» (Alone Together), яка була написана Артуром Шварцом (Arthur Shwartz) є одним з евергрінів, який має таку несиметричну структуру форми. В данному випадку, перший період має на шість тактів більше від звичних восьми та заключні вісім тактів є модифікацією перших двох. Схожість зі стандартами тут очевидна.

Також багато прикладів появи «нестандартних» стандартів можна виявити в період розквіту таких стильових напрямків, як кул і модальний джаз. Одним із зразків була тема (яка практично відразу стала у джазистів популярним стандартом-евергрінном) «Блакитне в зеленому» («Blue In Green»). Вона створена Біллом Евансом у співавторстві з Майлзом Девісом (Bill Evans, Miles Davis) і має форму одного періода, який складається з десяти тактів, що є дуже незвичайним для традиційної архітектоніки форм початкового тематизму для імпровізацій. Такі інноваційні твори є, певним чином, викликом для виконавців, тому що вони вимагають приділення особливої уваги для фіксації в часі структурних рамок і внутрішньої гармонійної логіки кожного хоруса (тобто кожної варіації).

Фактор програмності в початковому джазовому тематизмі

Коли джазові музиканти приносили на студію свої нові твори, продюсери нерідко вимагали назви твору для обкладинки з метою подальшої дистриб'юції альбому. Виконавці, зазвичай, казали перші фрази, які приходили в голову та походили з їх повсякденного життя: назва вулиці чи бару, ім'я друга, опис типових ситуації тощо. Результатом такого підходу є всесвітньо відомі стандарти. Наприклад, «Moose the Mooche» – ім'я друга Ч. Паркера, «Scrapple From The Apple» – фразеологізм, котрий приблизно можна перекласти як «Їдь з Нью-Йорка», «Ornitology» – орнітологія, наука про птахів (цей розділ біології був, свого роду, хоббі для музиканта). Засновуючись на вищевикладеному матеріалі можна зробити висновок, що програмність в джазовому мистецтві має *різну ступінь важливості*. Іноді назва жодним чином не відображала істинний образний зміст музичного матеріалу.

1.3.4. Використання тематизму неджазового походження в якості основи для імпровізацій

Іншим типом евергрінів є твори, які засновані на матеріалі, який має академічні джерела походження. Такими прикладами могли бути теми арій, танцювальні мелодії або теми романсів. В даному випадку, типізування формотворчих моделей є складним процесом тому що композиторське мистецтво є різноманітним та нерідко складно піддається аналізу. У своїй праці музикознавець Є. Назайкінський висловлює думку, дотичну до нашої: «В самій типології не існує загальноприйнятних та єдиних критеріїв, скоріше, діють багато способів впорядкування накопиченого матеріалу» [20, с.57]. Тим не менш, лише мелодична лінія залишалась без значних змін. Джазові музиканти модифікували гармонію, видштовхуючись від особистого художнього бачення. Такі аранжації завжди вимагали професіоналізма, т. як в композиціях європейської класики гармонічна мова та структура існують в менше типізованому вигляді, ніж в джазових евергрінах. Прикладом може слугувати «Гумореска» А. Дворжака, яку піаніст Арт Тейтум (Art Tatum)

використовував як першоджерело, але трансформував метро-ритмічну пульсацію, котра перевтілюється з характерною для виконавця віртуозністю в стильовому напрямку під назвою страйд піано. Оригініал «Гуморески» має складну тричастинну структуру, в якій перший розділ є двучасною репрізною будовою, яка доволі поширена в джазі (32-тактовий стандарт), але ускладнену центральним епізодом, контрастним за змістом та відхиленням. Заклучна частина повторює матеріал першої, за виключенням повтору першого періоду. В літерах цю схему можна зобразити наступним чином: 1-й розділ – AA₁BA₁; 2-й розділ – C; 3-й розділ – AB.

А. Тейтум у своєму виконанні підпорядкував форму особистій візії, змінюючи гармонічну та мелодичну основи, залишаючи лиш натяки на початковий тематизм, «розмальовуючи» акордику септимами та децимами, які характеризують страйдовий стилістичний напрямок, створюючи так званий прихований тематизм в середніх голосах. С. Давидов розглядає творчість цього видатного піаніста так: «Іноді, при гармонізації кожного звука лінії мелодії, А. Тейтум віддавав перевагу традиціям академічних композиторів, в таких випадках були використані гармонічні звороти з плавним голосоведенням, які складаються з поєднань функціонально залежних одна від одної акордових структур, які засновані на тризвуках та їх оберненнях. Це, з однієї сторони, створювало своєрідний колорит з налітом академізму, а з іншої – сприяло виникненню плавної лінії голосу басової партії» [8, с. 60]. Подібні твердження демонструють, що початковий матеріал є лише відправним пунктом, відштовхуючись від якого виконавець будує свої особисті фактурно-тематичні комплекси, драматургію розвитку та форму. А. Тейтум не використовував середній розділ в імпровізації, трансформувавши структуру твору в стандартну для джазу двочастинну репрізну форму, яка була згадана в нашій роботі раніше. Засновуючись на попередньому прикладі використання тематизму з європейської музики у джазі, ми можемо зробити висновок, що використання такого матеріалу збагачує творчу діяльність джазистів.

Таку самобутню та різноманітну художню систему як *фольклор*, джазові музиканти використовували для розробки від початку. Адже, незамінні в своєму впливі на це мистецтво блюз та спірічуелз є афроамериканським фольклором. З часом, джазова естетика музикування поширилась далеко за межі Америки та почала проникати в європейську культуру, усюди маючи інакше втілення, проходячи крізь призму світосприйняття джазистів різних національностей за урахуванням їх музичного тезаурусу. Проте, використовувати лише тематизм, запозичений з американської культури для професійного джазового музиканта замало, адже сама сутність даної системи суперечить такому одноманіттю. Таким чином, музиканти використовували тематичний матеріал, який був створений задовго до появи композиторського способу створення музики, а саме народні пісні та мелодії для танців, які найяскравіше відображають колорит того чи іншого народу. Як відомо, існують елементи, котрі відрізняють творчість різних культур. Наприклад, інтонацією, характерною для близько-східного фольклору є збільшена секунда або використання (часто несвідоме) двічі гармонічного мажору. Творчість Китаю, в свою чергу, насичена пентатонічними зворотами. Таким чином, навіть малодосвічений слухач швидко може визначити національну належність матеріалу. Джазові музиканти часто використовують лади народної музики, поєднуючи їх з вже складеними в джазі (наприклад, блюзовим чи лідійським) звукорядами. Врешті-решт, результатом є синтез декількох художніх систем, який звучить свіжо та незвичайно. Нерідко виконавці, які жили в країні, яка не була їх Батьківщиною, приносили культуру та естетику свого народного музикування, аранжую та виконуючи фольклорний матеріал, змінюючи форму, збагачуючи чи, навпаки, спрощуючи гармонічну структуру. Т. як народна творчість Близького Сходу (арменія, Ізраїль, Азербайджан тощо) мають надзвичайно яскраве «забарвлення», завдяки насиченості не темперованих акордів та дисонуючих інтервалів, саме вони поширились серед музикантів джазового напрямку. Приклади змішання декілької систем в джазі будуть більш детально розглянуті в Розділі II.

Висновки до РОЗДІЛУ I.

Для розгляду важливих проблем джазології, пов'язаних з основами імпровізаційного процесу формоутворення у джазовій творчості, з особливостями інтерпретації вихідного тематизму, з історичними тенденціями формування різних типів початкового музичного тексту для імпровізацій і принципів класифікації даних тем було використано системно-структурний підхід, який спирається на визначення точок перетину академічного та джазового музикознавства.

На основі проведеного аналізу було з'ясовано, що принцип формування імпровізації на певний початковий матеріал існує і в музиці європейської традиції. Таким матеріалом можуть бути окремі елементи художньої виразності (мелодична лінія в григоріанських хоралах чи акордова прогресія в *basso continuo*) чи декілька (мистецтво створення парафразу). На прикладі складання фуг та варіацій ми можемо зробити висновок, що тема в академічній традиції має роль квінтесенції, початкового зерна, яке дає можливість композитору-імпровізатору використати його для творчої реалізації.

У процесі дослідження доведено, що поняття «**стандарт**» в джазовій художній системі має, з одного боку, ідентичне з європейською традицією значення – *типова модель*, яка слугує прикладом та має підготовлені компоненти музичної мови: жанрові, стильові, формотворчі, іноді і фактурні. З іншого боку, усвідомлення *стандартизації* стало в джазі *розмитим* та *неструктурованим*. Таким чином, базуючись на етимологічних засадах даної категорії; на прикладах з інших художніх систем (які мають певні стандартизовані форми); на дослідженні досвіду європейського музичного мистецтва; на аналізі історичного контексту онтології джазу та виникнення традиційних для нього форм вихідного тематичного матеріалу, виявлено наступні функції *джазового стандарту*: **стильова** та **інтерпретувальна**.

На основі стислого аналізу зародження та становлення джазової культури на території США проаналізовано декілька важливих факторів, які вплинули на процеси типізації декількох усталених форм **джазового стандарту**. А саме: 1) поступове *спрощення тематичного тексту регтаймів* у практиці страйд-піаністів; 2) поширення в джазовому середовищі *блюзу*, як унікальної **жанрової** зручної для імпровізаційної творчості; **роль видавничої індустрії, як каталізатора розповсюдження шаблонних тем для джазистів**. Другий фактор особливо сприяв поширенню типового матеріалу для музикантів між містами та створенню так званих «Ріал буків». Подальший розвиток джазової культури спонукав виконавців до використання фольклорних джерел, що обумовило появу ще більшої кількості тем, які мають різноманітну жанрово-стильову направленість та форму.

У процесі дослідження різнопланових форм початкового тематизму встановлено, що **джазовим стандартом**, якщо його розглядати виключно у сенсі шаблонного загальноприйнятого зразку музичного тексту (найбільш зручного для використання у процесі імпровізування), слід називати лише теми, які були створені, переважно, в усталених і комфортних для запам'ятовування формах: *традиційний репризний 12-ти тактовий блюз 32-ох тактова проста тричастинна форма (АВА); та 16-ти тактова куплетна форма*.

РОЗДІЛ II ІНТЕРПРЕТОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ТЕМАТИЗМУ СТАНДАРТУ В ДЖАЗОВОМУ МИСТЕЦТВІ

2.1 Аналіз різнопланових інтерпретацій джазових стандартів

В першому розділі було детально розглянуто множину термінологічних різночитань і значень поняття стандарту у джазі. На основі прикладів з європейської та джазової художніх систем, були визначені функції джазових тем-стандартів. Для підтвердження наших висновків наведемо стислі аналізи декількох таких музичних тем:

«*Someone to Watch Over Me*» (з англ. – «Хтось, щоб оберігати мене»). Ця пісня була одним з музичних номерів мюзиклу «*Oh Kay!*», який створив Джордж Гершвін у 1926 році. Данна вистава мала широкий успіх на Бродвеї і поза межами США. Цікавим фактом є історія назви мюзиклу, тому що початкових назв було дві: «*Mayfair*» і «*Chirio*», а вже потім – «*Oh Kay!*». Загально прийнятною є ідея, що «Кей» – це ім'я коханої колеги Дж. Гершвіна Кей Свіфт (Kay Swift). Вона була обдарованою піаністкою та, доречи, першою жінкою, що написала повноцінний Бродвейський мюзикл «Добрий денді» (*Fine and Dandy*) у 1930 році.

Від початку вокальний номер «*Someone to Watch Over Me*» планувався, як досить моторна пісня в швидкому темпі, але в підсумку Дж. Гершвін, зупинився на протилежному варіанті – в повільному темпі.

Композитор не раз звертався у своїй творчості до музичного прийому, коли в лінії мелодії на фоні гармонічних змін остинатно повторюється один і той же звук. В праці У. Шнайдера «Стиль Гершвіна: новий погляд на музику Джорджа Гершвіна» співробітник А. Барбера пише: «повторювані ноти, які збудовують лінію мелодії, підкреслюючи ритм та залишаючи «відкриті двері» для гармонічної оригінальності допомагають (розрядка наша) «слуху легко сконцентруватися на гармонічній прогресії» [с.79]. Широкі можливості урізноманітнити акордову прогресію, яку дає статична мелодія, робить цей стандарт привабливим для інтерпретувань.

Твір, який ми аналізуємо, має традиційну просту тричастинну репризну форму (ААВА). В гармонічній схемі превалює принцип циклічної акордової послідовності, яка ґрунтується на звороті «*turnaround*», де домінантну функцію часто виконує VII₀₇, що створює особливий колорит тяжіння. Мелодія першого періоду (А) починається з пентатонічного руху вгору і закінчується поступовим рухом вниз. Середня частина (В) складається з рухів вгору-вниз в межах тону.

Всесвітньо відомий джазовий трубач Чет Бейкер (Chet Baker) виконав «*Someone to Watch Over Me*» на одному з своїх концертів в Голандії разом з піаністом Діком Туардзіком (Dick Twardzik), контрабасистом Джиммі Бондом (Jimmy Bond) та барабанщиком Пітером Літманом (Peter Littman). Незважаючи на те, що цей колектив не мав багато репетицій перед концертом, професійний контакт і творча взаємодія музикантів допомогли зробити унікальну художньо завершену трактовку і самого стандарту-евергріну, і всій імпровізації з великою увагою до жанрово-стильових параметрів, які закладені в початковій темі. У цьому контексті, спираючись на зміст поетичного тексту, Ч. Бейкер прагнув передати красу лаконічності мотивів мелодії, тому змінював її канву тільки для того, щоб співвіднести їх з акордовими альтераціями. Таким чином, даний квартет відтворив ідеальний образ *джазової балади* на основі творчої трактовки теми-стандарту «*Someone to Watch Over Me*» і подальшого розвитку її естетичних та інтонаційних параметрів в процесі створення імпровізаційних варіацій. Як пише Ю. Барбан «принцип естетики тотожності засновується на ідеї створення художнього твору як акту уподоблення, утотожнення з уже відомим зразком – певним естетичним ідеалом жанру чи музичного напрямку» [2, с.39].

Уособлюючи в собі досконалий образ певного жанру (у цьому випадку – джазової балади), даний приклад *інтерпретування* теми стандарту є яскравим доказом наявності у джазових стандартів *стильової функції*.

«**Take the Coltrane**» (з англ.- «Бери Колтрейна») Цей стандарт був створений видатним джазовим музикантом Дюком Елінгтоном (Duke

Ellington) В 1962 році відбувся студійний запис його трактування в складі квартету, в якому брав участь один з найвпливовіших саксофоністів-новаторів у джазовому мистецтві – Джон Колтрейн (John Coltrane) в 1962 році. У процесі запису учасники цього квартету мали можливість взаємодії в унікальній манері завдяки великій мірі творчої свободи, оскільки зішлись два різних погляди на розгортання імпровізаційної лінії мелодії.

Тему Д. Елінгтона створено в формі *архаїчного блюзу*. Звернення до стародавнього типу цього жанру на початку 60-х рр. можна сприймати, як данину витокам джазу і як ознаку прояву *стильової функції*. Весь твір має наскрізний вид драматургічного розвитку, де застосовуються типові для традиційного джазу інтонаційні кліше. Проте, навіть з урахуванням звернення до жанрової естетики минулих років, на перший план виступає інноваційність, яка втілюється в досить швидкому темпі музикування.

Так, як «Take the Coltrane» був призначений для використання в інструментальному складі, про наявність поетичного тексту мова не йде, що певною мірою зменшує ступінь семантичного навантаження, проте, завдяки назві, залишає місце для осмислення програмного потенціалу. У цьому контексті назву можна сприймати, як опосередковане звертання до соліста даного ансамблю. В цілому, тема має традиційну для мейнстрімового джазу блюзово-свінгову естетику, ясний жанровий контекст і передбачуваність гармонічних змін. Лінія мелодики складається з однієї фрази, яка повторюється на фоні послідовних змін акордів, які, завдяки своєму гармонічному змісту, фарбують таку остинатну мелодичну побудову різними колірними відтінками. Усі прийоми викладення мелодійної канви допомагають розкрити унікальні якості блюзового ладу, який дає джазисту велику палітру можливостей для художнього самовираження. Необхідно підкреслити, що структура мелодійних фраз сформована на основі поліметрії на основі тридольної побудови мотивів в рамках чотиридольного розміру, тому початок та закінчення мотивів не співпадає з сильними долями тактів. Такий принцип формування мелодійного інтонування створює своєрідний

конфлікт співвідношення метричної пульсації і ритмічних формул, що посилює ефект іманентно джазового музикування.

Еллінгтон (як автор теми і один з учасників запису) та Колтрейн (як інтерпретатор і соліст) по різному виказали своє відношення до трактування теми, і подальшого розвитку імпровізації, що яскраво демонструє одразу і **інтерпретаційну, і стильову функції** стандартів в джазовій музичній системі з точки зору здатності джазу постійно інкорпорувати в себе елементи різних стильових напрямків для виконання художніх цілей, які ставить собі джазист. Творче відношення до теми починається відразу. Перше проведення всієї канви мелодії теми проходить повністю в партії саксофона, а друге – у двоголосі гетерофоного типу разом з фортепіано. Тим часом, рух гармонічної прогресії підкреслюється тільки в партії контрабасу.

Надалі Еллінгтон репрезентує у своїй імпровізації традиційну школу інтонування, художні задачі якої орієнтовані на блюзовий лад та небагатослівну поліметричну манеру викладання, яка орієнтована на стильові параметри свінгу. Використання блок-акордів посилює це враження.

Творчий процес у Колтрейна дуже відрізняється від музикування партнера. Саксофоніст ставить перед собою художні задачі іншого порядку. Його імпровізація орієнтована на модальну логіку розвитку музичного мовлення. Важливу роль відіграє концепція, яка ґрунтується на пентатонічному ладі. Лінії мелодії досить протяжні і суцільно складаються з дрібних тривалостей. Він не спирається на блюзовий лад, але навпаки виходить за межі тонального мислення, намагаючись побудувати фрази, які ґрунтуються на більш складних альтерованих ладових структурах. Вони мають особливий, властивий тільки Колтрейну колорит. Структура мелодії його імпровізації заснована на поступовому накопиченні дисонансного напруження і подальшому його розв'язанні.

Таким чином, *стандарт* «Take the Coltrane», по перше, є виразником **стильової функції** (результатом використання архаїчної форми у якості підсумкового музичного матеріалу). По-друге, його темпові параметри і їх

вплив на естетику жанру свідчать про *накопичення* різних творчих підходів до використання блюзу, тобто – про *стильову функцію*. Завдяки своїй естетично-жанровій відкритості цей стандарт має великий художній потенціал для активізації творчого процесу. Свобода вибору для інтонаційного розгортання імпровізаційного мовлення, яку дає цей твір джазістам і є вираженням *інтерпретаційної функції*.

«**Chim Chim Cher-ee**» (з англ. – «Чім чім чері»). Ця пісня була написана як номер для мюзиклу «Меррі Поппінс» в 1964 р. братами Шерманами (*the «Sherman Brothers»*). Сюжетні події, розгортаються навколо життєвих ситуацій, пов'язаних з сажотрусом, який за сценарієм є персонажем старовинного британського фольклору. Оригінальне звучання пісні носить розважальний характер, що є традиційним для мюзиклів.

Архітектоніка форми цієї пісні має куплетний тип структури і складається з двох періодів, в кожному з яких по 8 тактів. Такий спосіб розвитку є типовим для номерів у мюзиклах. Загальний позитивний настрій змальовується а потім стверджується за допомогою повторення приспіву на початку.

Стандарт має яскраво виражену вальсову жанрову основу, яка поживляє загальний рух. Показовим є синкопований ритм у лінії мелодії (в такій послідовності: восьма, чверть з точкою і чверть), який підкреслює танцювальний характер цього твору. Викликає цікавість рух по півтонах в партії басу. Він заснований на русі хроматичною гаммою, рівномірно розмальовуючи мелодію в барви натурального та мелодичного мінору. Мелодика складена з секундних ротаційних фігурацій навколо руху зверху – вниз по ступеням ладу та має невеликий діапазон. Загалом, інтонаційний зміст даного прикладу є зручним матеріалом для подальшої мотивної розробки імпровізаторами.

Один із знакових для джазового мистецтва квартетів обрав цю тему для свого студійного запису. Це був квартет Джона Котрейна, де кожен з учасників додавав унікальний внесок в загальне звучання. Партнерами цього

чудового саксофоніста були: Маккой Тайнер (McCoу Tyner) на фортепіано, Джиммі Гаррісон (Jimmy Garrison) на контрабасі та барабанщик Елвін Джонс (Elvin Jones).

Так як саме музикант є ключовою фігурою в процесі створення імпровізації, при розгляді інтерпретацій дуже важливо розуміти і враховувати особливості індивідуальних стилів джазистів та логіку їх взаємодії в ансамблі. Запис був частиною альбому «*John Coltrane Quartet Plays*» («Грає квартет Джона Колтрейна») 1965 р. Це був пізній період творчості саксофоніста, період коли він повністю віддався стильовому напрямку «вільний джаз» («free jazz»).

У цієї трактовці початковий програмний зміст аналізованої теми був повністю переосмислений. Замість Приємного образу сажотруса з мюзиклу з'явилися – гротескність та незграбність. Музиканти змінили і гармонічну логіку, обравши в якості опори лише один дисонуючий акорд.

У процесі музикування Дж. Колтрейн зробив перехід між темою та імпровізацією майже непомітним, створюючи ілюзію монолітності. У цьому помітний вплив творчих уподобань. Т. Монка, з яким саксофоніст проводив багато часу разом.

М. Тайнер майстерно використовує різноманітні фактурні прийоми, насичуючи звукову палітру секундовими кластерами та рівномірною дуольною пульсацією. Піаніст під час своєї імпровізації використовує фактурно-тематичні комплекси, засновані на квартакордах без участі терцового тону і квінтах в басу, що стирає відчуття тонального нахилу (мажору чи мінору) і надає загальному звучанню особливого просторово-глибинного обсягу «широти». Традиційна гармонічна схема поступається місцем свободі ладового розвитку музичного мовлення.

Модальний підхід до інтерпретування теми та подальшого розвитку імпровізації дозволив музикантам разом виявити і продемонструвати можливості ладового розгортання експромтних варіацій, в якому одночасно відбувається використання декількох ладових структур одночасно. Це є

свідомим вибором імпровізаторів задля досягнення ефекту накопичення емоційної напруги.

Отже, ми бачимо, що, в аспекті джазового мистецтва, ця інтерпретація «Chim Chim Che-ree» не стала яскравим зразком демонстрування **стильової функції**. Проте, вона є результатом переосмислення використання жанрово-стильової естетики цього стандарту, *накопичення* творчої іноваційності, як прямого вираження **інтерпретувальної функції**.

Здатність імпровізаторів по-новому дивитись на вже існуючі форми, застосовувати кожен раз інші підходи до трактування музичних текстів стандартів, використовувати множину прийомів художньої виразності, розкриваючи потенціал початкових тем завжди безумовно є вираженням **інтерпретувальної функції**.

Імпровізатор, як творець музичного тексту, має можливість, проявити свою особистість. Чим комфортнішим є початковий матеріал, тим привабливішим він є для використання джазистами. *Інтерпретологічний* потенціал джазових тем, як початкового імпульсу для імпровізації є їх фундаментальною характеристикою. В залежності від слухового досвіду та особистих преференцій імпровізатора один і той самий стандарт може мати чи не протилежне звучання.

Один з найпоширеніших стильових напрямків джазового мистецтва може слугувати хорошим прикладом змішання двох художніх систем. А саме латиноамериканська музика. Вона (музика) має джерела з народної творчості різних країн, таких як Бразилія, Куба, Пуерто-Ріко тощо. Музичний спадок цих культур заснован переважно на складних ритмічних комплексах, які мають багато різних назв в залежності від виду матеріалу: самба, босса-нова, сальса, сонго тощо. Базовий ритм називається клаве (clave). Л. Гойнс (L. Goines) у своїй книжці «Афро-кубинські ритми для баса та барабанів» («Afro-Cuban Grooves for Bass and Drums») пише: «Так само, як в року і фанку ритм є найважливішим елементом, в Афро-кубі музика концентрується навколо клаве...Клаве має двотактовий ритм, навколо якого всі інші ритми

концентруються» [с. 5]. Показовим прикладом може слугувати група Буена Віста Сошіал Клуб (Buena Vista Social Club), яка складалась з кубинських музикантів та використовувала традиційні пісні, як початковий тематичний матеріал.

Фольклор східних країн також не став виключенням. Ізраїльський контрабасист Авішай Коен (Avishai Cohen) неодноразово звертався до традиційного музики свого народу в якості теми. Так як фольклорні першоджерела нерідко мають форму, достатньо складну для нотної фіксації, ми можемо розглянути та проаналізувати лише процес самої імпровізації.

Певна частина концертного виступу тріо Авішай Коена заснована на тематизмі, який має коріння в давньо-єврейському фольклорі. Одним з випадків орієнтування на таку музику є твір, назву якого можна вважати програмним – «Ані Маамін» (з івр. Ani Ma'amīn – я вірю). Джерелом тематизму даного прикладу є пісенний артефакт релігійного змісту, який розповідає про очікування Месії. Коен використовує лише початкову лінію мелодії основної теми, збагачуючи гармонічну послідовність джазовим колоритом, змінюючи вільний (*ad libitum*) темп на константну метроритмічну пульсацію, трансформуючи структуру тематичного тексту та роблячи її більш комфортною для створення імпровізацій.

Даний приклад є доволі оригінальним з точки зору послідовності частин. Узагальнюючи, можна описати її як складну тричастинну. Схематично можна візулізувати як AA₁BCC₁, де перша частина є простою двочастинною формою, яка складається з двох періодів по 24+10 тактів; друга частина – період з десяти тактів не контрастного змісту; третя частина – також проста двочастинна форма, яка складається з двох періодів репризного складу 10+20 тактів. Порівняно з традиційними уявленнями про джазові стандарти цей приклад теми є доволі нешаблонним. Проте, виконавець створює завершений образ статички очікування в цьому творі, тим самим відображаючи програмну назву. Принцип наскрізного розвитку тематизму, остинатність ритмічних акцентів на останню восьму такту та супроводжуюча це все поліметрія (іноді поліритмія)

сприяють особливому напруженню розвитку музичного тексту. Схожі інтонації та принципи можна спостерігати також в творчості азербайджанських, вірменських та грузинських джазистів. Такі музиканти як Бека Гочіашвілі, Тігран Хамасян, Азіза Мустафа-Заде та інші активно інкорпоровали художні виразні принципи в своїй творчості, а саме: нетемпероване інтонування (особливо вокальне), використання двічі гармонічних ладів а також ладів народної музики, поліритмічні комплекси, «нестандартність» форми тощо.

Покоління європейських джазових музикантів також зверталися до фольклорних джерел своїх країн. Іспанські, французькі, німецькі та скандинавські культури, де кожна має своєрідний набір характеристик, які збагачують музичний тезаурус джазистів, даючи більше інструментів для художнього самовираження. Наведемо лише один приклад, а саме французький саксофоніст Еміль Парізьєн (Emile Parisien). Композиція «Клоун – вбивця веселощів» («Le Clown Tueur de la fete foraine») складається з трьох частин. Використання в складі традиційного для Франції акордеону сприяє створенню відповідного колориту. Звучання характерних інтонаційних зворотів, тридольний розмір, формування фраз восьмими нотами з рухом в першу долю – ці прийоми імпровізатори вміло поєднують з сучасним «вільним» стильовим напрямком в джазовому мистецтві. Таким чином, кінцевим результатом творчого процесу є змішання традиційних французьких мелодійних оборотів з джазовим імпровізаційним підходом.

Українська джазова сцена також не стала винятком. Вітчизняні джазисти нерідко використовують традиційні українські пісні як джерело тематизму для імпровізацій. Твір «Танок №3» або ж «Вальс для Ірини» С. Давидова є тому приклад. Він має характерну плавність лінії мелодії, яка переривається паузами, що імітують дихання. Певна модальність та відсутність яскравих дисонансів надає загальному звучанню пасторальності.

2.2 Порівняльний аналіз і класифікація джазових стандартів

В джазовому мистецтві стандартом називається практично будь-який початковий матеріал, який використовується, як основа для імпровізації. Проте, ми вважаємо за потрібне мати конкретніше розуміння цього терміну з теоретичних позицій. В протилежному випадку, значення терміну «джазовий стандарт» нівелюється. Ми стисло проаналізуємо різні теми, які в джазовому середовищі називаються однаково – стандарт. Для цієї мети буде застосовано два основних критерія – архітектоніка форми та ладо-гармонічна логіка. У разі присутності типізованих варіантів цих двох характеристик, їх варто віднести до «ідеальних» джазових стандартів. За присутності різоманітних відхилень, ми вважаємо за доцільне застосувати до них термін «евєргрін» як той, що підходить більше.

1. «Тіло та душа» («Body and Soul»), створений Джонні Грінном (Johnny Green) в 1930 р. Традиційно тема інтерпретовується в стилістичному напрямку джазової балади. Приклад має «стандартну» просту двочастину репризну форму, яка складається з 32 тактів. Гармонічна схема базується на згаданому вище «rhythm change», середня частина має відхилення в мажор на півтона вище від основної тональності. Оригінально тема має поетичний текст, що є ознакою вокальної природи даного приклада. Так, як даний матеріал відповідає критеріям, заданим раніше, ми можемо віднести його до *стандартів*.
2. «Червона глина» («Red Clay»). Написана саксофоністом Фердді Х'юбардом (Freddie Hubbard) та записана в 1970 р. Логіка формотворення в цьому прикладі оригінальна. Це можна пояснити часом створення (в цей період відбувалося комбінування різних стилістичних напрямлень та більша свобода в процесі імпровізування). Весь матеріал представляє собою монолітний 4-тактовий період, який може повторюватись необхідну кількість раз.

Цей факт не заважає музичному образу бути завершеним. Як стверджує музикознавець Л. Мазель «...період як форма цілого твору зберігає основні закономірності, які властиві періоду загалом» [18, с.620]. Цей твір зазвичай звучить в стилі фанк. Гармонічна схема, на основі котрої джазисти імпровізують відрізняється від теми. Незважаючи на те, що в обох випадках використовується типова логіка зміни акордів, ми не можемо назвати цей матеріал стандартом. Отже, він є *евергріном*.

3. «Ні з відки» («Out Of Nowhere»), яка була створена Джонні Грінном (Johnny Green) в 1931 р. Логіка розвитку музичної структури створює куплетну форму. Наявність текстової частини в даному творі вказує на вокальне походження теми. Засновуючись на викладених параметрах, можна визначити цей матеріал як *джазовий стандарт*.
4. «Чарівник» («The Sorcerer»), написаний піаністом-віртуозом Хербі Хенкоком (Herbie Hancock) в 1968 р. Факт створення цього тематизму музикантом-інструменталістом дозволяє нам розуміти його як тему інструментального жанру. Єдиним елементом, який створює архітектуру форми є 16-тактовий період. Гармонічна послідовність засновується на мисленні, яке має пост-свінгову, а значить нетрадиційну природу. Отже, даному прикладу ми можемо дати дефініцію *евергріна*.
5. «Це могло статися з тобою» («It Could Happen to You»), створену Джиммі Ван-Хейзенем (Jimmy Van-Heusen). Цей композитор писав переважно музику до мюзиклів, фільмів та телебачення. Цей контекст обумовлює вокальну природу більшості написаного ним матеріалу. Даний приклад має просту двочастинну репризну форму, яку можна розглядати як куплетну. В літерах можна зобразити її як АВ АВ₁, де кожна частина має форму 8-тактного періода. В гармонічній схемі превалує традиційний для «Тін Пен Еллі» гармонічний зворот П_m-V₇-

I. В частині В мелодико-гармонічна логіка рухається в напрямку домінантової функції, накоплюючи її та роблячи перехід до репризи частини А більш природнім. Отож, за наявності куплетної форми та типових гармонічних послідовностей ми можемо віднести цей твір до класу *джазових стандартів*.

6. «Спокій» («Serenity»), написана видатним тенор саксофоністом Джо Хендерсоном (Joe Henderson) та записана в 1964 р. Твір має форму одного періоду, який складається з 14 тактів. Мелодічна лінія не є комфортною для вокального виконання (широка інтерваліка тощо), що вказує на інструментальну природу прикладу. І, хоча, свінговий ритмо-інтонаційний зміст додає загальному звучанню традиційного характеру, гармонічна послідовність відходить від класичного *turnaround*. Терцові, та тритонові заміни, оригінальні ритмічні рішення, зміщення розв'язання акорду та особливо нестандартна форма твору – все це дозволяє нам віднести його до *евергрінів*.

7. «Тенорове божевілля» («Tenor Madness»). Створена легендарним тенор саксофоністом Сонні Роллінзом (Sonny Rollins) в 1956 р. та вперше записана разом з Джоном Колтрейном. Доволі поширеною є тональність твору, а саме сі-бемоль мажор. Такий вибір можна пояснити тим, що інструмент, яким володів соліст мав b стрій. Тому для нього це була зручна тональність. Ритмо-інтонаційний зміст прикладу побуваний на повторенні однієї фрази з незначними змінами, які відбувається в залежності від гармонічної послідовності, яка побудована на традиційних для блюзу співвідношень тоніки та субдомінанти.

Tenor Madness

Sonny Rollins



За формою «Тенор Меднесс» є традиційним 12-тактовим репризним блюзом. Зазвичай, твір звучить з відчуттям свінгу. З урахуванням всіх наведених характеристик, ми відносимо даний приклад до *джазових стандартів*.

На основі проведених досліджень в області формування джазових стандартів, історичного контексту їх виникнення, аналізу структурних форм, а також їх принципової відмінності від такого явища в джазовій художній системі як евергрін, ми можемо зробити наступні висновки: конкретний час виникнення даного терміну встановити неможливо. Ймовірно, 30-ті рр. ХХ ст.; під словом «стандарт» розуміються *наступні стандартні для джазу форми*: двочастина репризна (ААВА), куплетна форма (АВ) та класичний 12-ті тактовий блюз.

Проте, в джазовому мистецтві стандартом називається майже будь-який початковий матеріал, який використовується як основа для імпровізацій. Ми хочемо спробувати визначити **різні типи стандартів** та перерахувати їх. Засновуючись на отриманих даних можна класифікувати джазові стандарти з різних точок зору:

1. **Історичні** – за ознакою часу. Головним критерієм є час створення, а не період початку широкого використання теми джазовими музикантами. Так, як джазова художня система заснована на одномоментному створенні музики, фактор історичного контексту є критично важливим. Це впливає на жанрово-стильовий напрямок, склад групи музикантів, ритмо-інтонаційні тренди тощо. Розуміння історичного контексту появи конкретних стандартів зумовлює якісне музикування, тому що джазисти можуть враховувати різноманітні деталі, які в результаті відрізняють хороший джаз від поганого. Такими є: інтонаційні особливості, мелізматика, особливості ансамблевої гри, акомпанімент та взаємодія між учасниками гурту. Зазвичай, за кожним окремим стандартом «закріплюється» стилістична основа та інші особливості. Прикладом такої «відкладеної популярності» може бути стандарт «Особлива повітряна пошта» («Airmail special»),

написана невідомим автором. Цей твір був виконаний оркестром Бенні Гудмана (Benny Goodman) в 1941 р., проте лише в 50-х рр. минулого сторіччя даний приклад увійшов у репертуар джазовий музикантів. Саме варіант стандарту, який грав оркестр став «еталоном» для інших музикантів при грі. Цей фактор значно сприяє використанню певних версій творів, тому джазисти з різних країн можуть спонтанно зіграти разом, усвідомлюючи, якого звучання треба досягти. Таким чином, ми можемо поділити стандарти на ранні, класичні та сучасні, маючи на увазі умовний поділ джазового мистецтва на періоди типу свінга (20-40-ті рр.), бі-бопа (40-50-ті рр.), кула, фанка тощо.

2. **Стильові** – за стильовим напрямком, до якого стандарт належить. Для класифікації за даною ознакою треба провести аналіз ритмо-інтонаційного змісту. Кожен напрямок має свої характерні властивості та колорит звучання як от свінг (swing) має притаману йому як би нерівність ритму, яку нотно прийнято відображати , як тріольну пульсацію чвертей або восьмою з крапкою та шістандцятою. Насправді, жоден з варіантів не передає справжнього звучання свінгу, яке можна відчутти лише в процесі прослуховування або гри такої музики; латинська музика також використовує унікальні характеристики, які вирізняють її поміж інших стильових напрямків. Зазвичай, це специфічні ритмічні формули, які характеризуються рівною дуольною пульсацією з застосуванням поліритмії (основою таких поліритмічних систем є різновиди клавесина). Стильовий напрямок впливає на множину аспектів, які має враховувати джазист при імпровізації. Також, зважаючи на факт, що джаз переважно представлений колективною грою, розуміння того, в якому стильовому напрямку буде виконуватися стандарт, встановлює способи взаємодії між учасниками. Прикладом може слугувати сопоставлення таких напрямків як традиційний свінг та модальний джаз. В першому акомпанімент збудован на тональній основі, де учасники ансамблю «підтримують» соліста, реагуючи на моментальні зміни в гармонії, чи ритмічному змісті. В другому напрямку

прийнято використовувати принципіально іншу побудову акордів, які не мають терцового тону, що дає в солісту можливість самому приймати ладові рішення та більшу свободу в процесі імпровізації. Певні стандарти відносяться до тої чи іншої стильової категорії згідно з напрямком, в якому вони набули популярність. Зразком такого процесу можна вважати стандарт «Любов на продаж» («Love For Sale»), який був написаний Коулом портером (Cole Porter). Традиційно він звучить в свінговій манері, але наступні аранжації мають вигляд змішання різних категорій, як от латинська музика, академізований джаз тощо.

3. **Жанрові** – за виконавським складом, для якого передбачався стандарт. В середині цієї категорії можна вирізнити три субкатегорії, а саме: інструментальний, вокальний та змішаний. Для можливості віднесення стандарту до тої чи іншої категорії треба проаналізувати історію написання (для кого створена тема?, для якого типу виконання?) та наявність чи відсутність тексту. Нерідко, якщо проведення такого дослідження не є можливим, лінія мелодії своєю плавністю або нерівномірністю може опосередковано вказувати на вокальну або інструментальну природу твору. Як приклад, більшість стандартів Ч. Паркера початково призначалися для інструментальної гри, про що свідчать складна мелізматика та швидкий темп. Тема М. Льюїса (Morgan Lewis) «Який високий місяць» («How High The Moon»), навпаки можна віднести до вокального жанру стандартів, так як існує поетичний текст, який закладений в основу плавної мелодичної лінії, що робить твір комфортним для співу. Як правило, такі стандарти мають вокальне коріння. Матеріал змішаного виду виник поряд з розвитком джазового мистецтва, де голос більше не виконує функцію виключно сольної партії, але сприймається як один з інструментів. Прикладом такого підходу може слугувати твір «Осінь пісня» («Autumn song»), яка була записана сучасним американським піаністом українського походження В. Неселовським (V. Neselovsky). Вокальна лінія в даному прикладі та партія труби володіють однаково важливим пріоритетом. До жанрового

типу варто також віднести відмінності в джерелах походження матеріалу, тому що тематизм може бути як авторським так і запозиченим з різних, не схожих між собою і маючих різні принципи та естетику, художніх систем, таких як фольклор або академічна музика. Подібні випадки використання такого тематизму були розглянуті в нашій роботі.

4. **Програмність** – наявність конкретної образності в стандарті, яка закладена автором. Варто враховувати специфіку джазового мистецтва, яка дає більшу свободу в інтерпретації, в порівнянні з музикою академічної традиції. Тут можна виокремити наступні види програмності: програмна назва; програмність, яка закладена в поетичній частині стандарта; фантомна програмність, тому що певна частина назв не несе інформативного навантаження, що робить їх існування номінальним.

Наведена вище класифікація стандартів не є детальною або принципіально новою в джазі, Однак, усвідомлюючи походження, стильовий напрямок, вид програмності тощо, можна комплексно підійти до його інтерпретації.

ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ II

На основі аналізу трьох джазових стандартів були репрезентовані інтерпретувальні та стильові функції стандартів, як типової тематичної основи для імпровізації. Здатність певного матеріалу мати потенціал для інтерпретації, а також набір певних жанрово-стильових характеристик, якими опціонально може користуватися джазист/джазисти, а також форму, яка є зручною для побудування імпровізації – всі ці ознаки відрізняють стандарт від інших тем, які існують в джазовій художній системі. Аналіз «Someone to Watch Over Me» показав нам, що **стильова функція** має велике значення. Вона має в собі закладене «зерно» для подальшої розробки. В цьому конкретному прикладі зберігається система ритмо-інтонаційних прийомів, можливість маніпуляцій гармонічною послідовністю. Ця ущільненість стильових ознак одночасно дає джазовому музиканту свободу та обмежує рамками джазової балади. Це відбувається тому, що стильова функція має зміст ідеального образу балади, яку джазист може інтерпретувати, в залежності від свого бачення.

Приклад, який показує різницю інтерпретування стандарту «Take the Coltrane» Д. Колтрейном та Д. Еллінгтоном демонструє іншу ознаку, яка виокремлює джазову художню систему серед інших, а саме здатність її інтегрувати в себе типові ритмо-інтонаційні моделі з інших систем, знаходячись в постійному процесі становлення художніх цінностей. Незважаючи на те, що наведений приклад має форму архаїчного блюзу, джазисти використовують сучасні на той момент засоби художньої виразності під час імпровізації. Тобто, *накопичуючи* в собі множину підходів до імпровізації, *стильова функція полягає в постійному вдосконаленні*.

Отож, маючи в своєму «арсеналі» такі різноманітні інструменти для втілення своїх унікальних художніх задач, які були наведені вище, кожен джазовий музикант так чи інакше змінює початковий матеріал, **інтерпретуючи** його. Ця функція джазового стандарту була розглянута на прикладі «Chim Chim Che-ree». Написання та використання цієї пісні в

мюзиклі значно відрізняється від інтерпретвання квартету Д. Колтрейна. Насичені дисонуючі звучання, інтонаційно-гармонічні зміни, модальний підхід, зміна образного змісту тощо. В даному випадку, стандарт виконує роль початкового матеріалу, проте джазисти приймають рішення залишити лише мелодію.

Таким чином, ми можемо зробити висновок, що *інтерпретувальна* та *стильова* функції не здатні існувати окремо одна від одної, але постійно взаємодіють в різних пропорціях. Визначальним фактором при створенні такого балансу є джазист та його цілі, які він моментно ставить в процесі імпровізації.

Також, для розуміння, який початковий матеріал можна називати стандартом, а який евергріном, ми провели короткі аналізи набору тем, керуючись двома основними категоріями, а саме: архітектоніка форми та ладо-гармонічна логіка. Якщо тема не підпадає під визначені раніше стандартизовані форми та не має типових гармонічних послідовностей, ми вважаємо доречним називати її евергріном. Отже, маючи чітке розуміння поняття «стандарт» стає можливим рух в напрямку їх подальшої класифікації. Така спроба була здійснена та є перспективною для подальшої розробки.

ВИСНОВКИ ДО РОБОТИ

Зважаючи на те, що джазове мистецтво, як система художніх цінностей, сформувалася відносно нещодавно (перші згадки про джаз датуються початком ХХ ст.) існує невпорядкованість *термінології*, якою користуються джазисти. Смісловий контекст деяких понять розмитий та/або редукований. Джазова термінологія досить специфічна і нестандартна ще і тому, що її першоджерелом була *загальноживана* серед джазістів *лексика*. Тому термінологія в джазі має високий ступінь метафоризації і спонукає до підключення асоціативного мислення. Унікальність художньої системи джазу полягає в тому, що її головною дійовою особою є музикант-імпровізатор, в творчості якого синкретично об'єднуються якості виконавця та композитора одночасно. Даний характер художньої діяльності вимагає мобілізації всіх професійних умінь і навичок, що відбивається на переважанні емоційного підходу до актуалізації та канонізації певних термінів. Така ситуація потребує пошуку спільних точок з теоретичними положеннями класичного європейського музикознавства та європейською творчою практикою з метою знайти схожі з джазом принципи музикування.

Традиційною основою для формування імпровізації в джазі (як і в інших музичних системах) зазвичай стає певний музичний текст, який може бути оригінальним, тобто авторським, а також може бути запозиченим з практики інших джазістів. Якщо, свого часу, такій матеріал отримав визнання у музикантів (і слухачів) і став популярним в джазовому середовищі, він, як правило, набуває назви «*стандарт*». Проте існує ще такий термін, як «*евергрін*». Він, на жаль, немає однозначного застосування. З одного боку, категорія евергрину асоціюється з поняттям стандарту і в цьому аспекті наближається до рівня універсальності. З іншого – є конкретні факти зарахування слова «евергрін» до термінів з вузьким спектром застосування (тільки в якості назви пісенно-музичних міні-творів). З нашої точки зору, розмежованість понять «*стандарт*» та «*евергрін*» має існувати, тому, що

практично всі стандарти можуть називатися евергрінами, але далеко не усі евергріни мають стандартні параметри архетектоники форми та ладогармонічного змісту. Тим більше, що на батьківщині джазу – в США для позначення будь-яких, а скоріше, всіх тем, які маються на увазі у якості основи для джазової імпровізації, використовують термін «*тюн*». І в цьому аспекті він виглядає як найбільш об'ємний.

На основі проведеного аналізу в першому Розділі було встановлено, що відносно категорії «*джазовий стандарт*» в європейській музичній системі найближчим до нього за значенням є усталене поняття «**музична тема**». Принцип використання *теми* в якості основи для розгортання варіантного, варіативного, або, безпосередньо, саме імпровізаційного музикування можна побачити в таких жанрах, як: григоріанські хорали, органні, клавірні та лютневі переклади вокальних творів, фантазії, токати, посткомпозиційні полуімпровізаційні твори на основі *basso continuo*, строгі варіації, парафрази і навіть високопрофесійно експромтно сформовані за особливими правилами поліфонічні твори та також експромтні п'єси сонатного типу. Отже, звернення до певного тематичного матеріалу для подальшого його будь-якого варіантно-варіативного і безпосередньо імпровізаційного розвитку не є принципово новим, існуючим виключно в джазі (до того ж і в народній музиці, завдяки усному характеру творчості існує певна частка імпровізаційності).

З огляду на термінологічні розбіжності щодо позначення іманентно джазових музичних текстів, які стають імпульсом для розвитку імпровізаційного процесу, ми вважаємо, що термін «**тема**» найбільшою мірою підходить до назви прикладів такого музичного матеріалу. Тому вісь великий комплекс стандартів, евергрінів, тобто – тюнів, ми пропонуємо розглядати як арсенал, або збірку *іманентних джазових тем*.

Таким чином, коли ми говоримо про те, що джазисти використовують у своїй творчій діяльності загальноприйнятій типовий музичний матеріал, ми маємо на увазі *іманентні джазові теми*. Розглядаючи музичний текст початкової теми (яка в цьому аспекті має на увазі як є іманентно джазова)

крізь призму свого творчого мислення і імпровізаційно-виконавського досвіду, джазисти обов'язково трансформують його. Ступінь змінення залежить від концепції музиканта, тому, що, слідуючи своїм власним творчим ідеям, джазові музиканти ставлять перед собою задачі винахідливого (іноді дуже вільного) інтерпретування художньо-інтонаційного змісту даної теми на рівні рішення естетичних, жанрово-стильових, образних и конкретних технологічних формотворчих проблем.

В Першому Розділі були також розглянуті умови, за яких відбувалася поступова стандартизація джазового музично-тематичного матеріалу. Такі фактори, як виникнення регтайму та поширення нотного запису музичних тем; становлення жанру блюзу; вплив Тін Пен Еллі, як першого прикладу організованих музичних видавництв сприяли створенню і поширенню типових творів, які джазисти використовували у якості основи для імпровізацій. Паралельно з цими процесами поширеними були інструментальні ансамблі, які перекладали популярну музику, спрощуючи матеріал. На основі історичного аналізу продемонстровано, що існування характерних для різних регіонів складів мало вплив на стандартизацію матеріалу, особливо того, що мав вокальну природу.

На основі аналітичного, історичного та інших підходів, було з'ясовано, що *джазовим стандартом*, якщо розглядати його в якості *канонізованого зразка*, може називатися лише **32-тактова проста тричастинна репризна форма ААВА, архаїчний 12-тактовий блюз та куплетна форма**. Ці структури стають найбільш типовими, якщо їх гармонійні схеми є також типізованими. Іншим важливим фактором є наявність типових гармонічно-інтонаційних зворотів, які в джазовій системі мають назву *turnarounds*. Вони вдають із себе гармонічну фігурацію (тоніка, шоста ступінь, друга ступінь, як субдомінанта та домінанта).

Отже, коли ми знаємо, який саме тематичний матеріал є стандартом, можна вдатися до спроби класифікації їх за різними ознаками. Важливим є зауваження, що запропонована система є першою з відомих нам, тому вона,

безеречно, потребує допрацювання та має потенціал для подальшої розробки. В нашому варіанті були виведені класи за наступними ознаками:

- *історичний* – за часом написання;
- *стильовий* – за художньо-інтонаційним зістом твору;
- *жанровий* – за родовими і типовими ознаками;
- *програмний* – наявність конкретної образності в стандарті

Всі ці класи є гранями одного і того ж музичного цілого.

В Другому Розділі на прикладі стандарту «Take the Coltrane» виявлено і підтверджено, як архітектоніка форми та гармонічна логіка архаїчного блюзу вплинула на шлях інтерпретування, який обрали музиканти. Цей комплекс музичних параметрів та художніх образів, який підсумовує характерні ознаки твору, надаючи музиканту уявлення про те, що саме він бере за основу для творчості **стильовою функцією**. Іншою стороною процесу імпровізації, яка включає в себе використання початкового тематичного матеріалу разом із здатністю експромтно створювати музику є **інтерпретувальна** функція, яка є парадигмою будь-якого мистецтва, зокрема джазового. Ці дві сторони знаходяться в *постійній взаємодії*, результатом якої стає процес імпровізації. Також, на основі стислого аналізу деяких творів було з'ясовано, що *евергріни мають більш широкий спектр*, ніж ті *стандарти*, які відповідають критеріям типізації.

Таким чином, існують множини музичних тем, які так само, як і в академічній традиції, мають семантично-інтонаційний потенціал для імпровізації. З огляду на цю ситуацію, в дослідженні були виокремлені твори, які можна віднести до категорії стандарту. Критеріями для подібного відбору є форма та типові ладово-гармонічні структури, які кристалізувались впродовж початку ХХ ст. Слушним є зауваження, що цей процес не є завершеним, тому що збірки стандартів постійно поповнюються новими творами.

ПЕРЕЛІК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Арановский М. Музыкальный текст: структура и свойства. Москва : Композитор, 1988. 344 с.
2. Барбан Е. Эстетические границы джаза. Советский джаз : проблемы, события, мастера : сб. ст. Москва, 1987. С. 96—113.
3. Баташев А. Искусство джаза в музыкальной культуре // Советский джаз : проблемы, события, мастера : сб. ст. Москва, 1987. С. 80—95.
4. Бершадская Т. С. Лекции по гармонии / Т. С. Бершадская. Изд. 2-е, доп. Ленинград : Музыка, 1985. 239 с.
5. Бобровский В. П. Тематизм как фактор музыкального мышления. Вып. 2 : очерки / В. П. Бобровский. Москва : КомКнига, 2008. 304 с.
6. Бонфельд М. Анализ музыкальных произведений: структуры тональной музыки : в 2 ч. : учеб. пособие / М. Ш. Бонфельд. Москва : ВЛАДОС, 2003, Ч. 1, 256 с.
7. Браудо Е. Всеобщая история музыки. Москва : Музыкальный сектор государственного издательства, 1925. Т. 261 с.
8. Бриль И. Практический курс джазовой импровизации [Ноты] : для фп. : учеб. пособие. Москва : Советский композитор, 1987, 104 с.
9. Валькова В. Тема // Музыкальная энциклопедия : в 6 т. / гл. ред. Ю. В. Келдыш. Москва : Советская энциклопедия, 1973, Т. 5 С. 487—488.
10. Грубер Р. Всеобщая история музыки. Москва : Издательство Музыка, 1965. 478 с.
11. Давыдов С. Джазовый пианизм Арта Тэйтума как претворение традиций романтической виртуозности // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. Тамбов, 2013, № 10 (36), ч. 2. С. 57—63.

12. Давыдов С. К вопросу об интерпретации текста в джазовой музыке // Київ. музикознавство : зб. ст. Київ, 2001. С. 180—191.
13. Давыдов С. Минималистические тенденции в творчестве Телониуса Монка // Проблемы взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. ст. Харків, 2014. С. 323—338.
14. Давыдов С. Пианистические фактурные комплексы как источник и средство художественной интерпретации // Южно-Российский музыкальный альманах : зб. ст. Ростов н/Дону, 2014, С. 69—77.
15. Давыдов С. Специфика пианистического стиля Брэда Мелдау: опыт анализа искусства джазовой импровизации // Проблемы взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. ст. Харків, 2014. С. 417—437.
16. Давыдов С. Специфика фактуры в джазовой импровизации // Проблемы взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. ст. Харків, 2009, С. 301—308.
17. Евдокимова Ю. Музыка эпохи Возрождения
18. Ерохин В. Уинтроп Саргент и его книга о джазе // Джаз : генезис, музыкальный язык, эстетика. Москва.1987, С. 3—21.
19. Кинус Ю. Импровизация в джазе // От фольклора до джаза : сб. науч. ст. : Ростов н/Дону, 2002, С. 177—196.
20. Ковалів. Ю. Літературознавча енциклопедія : мотет. Київ : ВЦ «Академія», Т. 2, 2007. С. 78.
21. Коллиер Д. Становление джаза : попул. ист. очерк. Москва : Радуга, 1984, 392 с.
22. Конен В. Рождение джаза, Изд. 2-е. Москва : Сов. композитор, 1990, 320 с.
23. Курт Э. Основы линейного контрапункта : мелодическая полифония Баха / Эрнст Курт ; пер. с нем. Зинаиды Эвальд. — М. : Гос. муз. изд-во, 1931. — 304 с.
24. Мальцев С. М. О психологии музыкальной импровизации / С. М. Мальцев. — М. : Музыка, 1991. — 88 с.

25. Мазель Л. Анализ музыкальных произведений : элементы музыки и методика анализа малых форм. Москва : Музыка, 1967, 752 с.
26. Марков Ю. Джазовый стандарт: особенности структуры [электронный ресурс] URL: <https://doi.org/10.33643/kmus.2019.58.01> Київське музикознавство, 2019 (дата звернення: 6.06.2020)
27. Медведев А. Советский джаз : проблемы, события, мастера. Москва : Сов. композитор, 1987, 592 с.
28. Медушевский В. О закономерностях и средствах художественного взаимодействия в музыке. Москва: Музыка, 1976. 254 с.
29. Михайлов М. Стиль в музыке : исследование. Ленинград : Музыка, Ленинградское отделение, 1981, 262 с.
30. Музыкальный словарь Гроува / пер. с англ., ред. и доп. Л. О. Акопяна. — М. : Практика, 2001. — 1095 с.
31. Москаленко В. Г. Творческий аспект музыкальной интерпретации (к проблеме анализа) / В. Г. Москаленко. — К. : Киев. гос. консерватория, 1994. — 152 с.
32. Назайкинский Е. Логика музыкальной композиции. Москва : Музыка, 1982, 320 с.
33. Назайкинский Е. Стиль и жанр в музыке : учеб. пособие. Москва : ВЛАДОС, 2003, 248 с.
34. Овчинников Е. В. Архаический джаз : лекция по курсу «Массовые муз. жанры» / Е. В. Овчинников ; Гос. муз.-пед. ин-т им. Гнесиных. — М. : ГМПИ, 1986. — 56 с.
35. Овчинников Е. В. Джаз как явление музыкального искусства: к истории вопроса : лекция по курсу «Массовые муз. жанры» / Е. В. Овчинников ; Гос. муз.-пед. ин-т им. Гнесиных. — М. : ГМПИ, 1984. — 66 с.
36. Потенция А. Этика и эстетика : Москва “Искусство”, 1976. 604 с.
37. Полусмяк И. М. Теоретические и методические аспекты музыковедческой интерпретации : автореф. дис. ... канд. искусствовед. : спец.

- 17.00.02 — муз. искусство / И. М. Полусмяк ; Киев. гос. Консерватория им. П. И. Чайковского. — К., 1989. — 25 с.
39. Рунин Б. М. О психологии импровизации / Б. М. Рунин // Психология процесса художественного творчества / отв. ред. Б. С. Мейлах, Н. А. Хренов. — Л., 1980. — С. 45—57.
40. Семенов Е. Каким быть лексикону джаза? : (полемические заметки) / Евгений Семенов // Советский джаз : проблемы, события, мастера : [сб. ст.] / сост. и ред. Александр Медведев, Ольга Медведева. — М., 1987. — С. 143—161.
41. Сарджент У. Джаз : генезис, музыкальный язык, эстетика. Москва : Музыка, 1987, 296 с.
42. Сапонов М. Искусство импровизации: Импровизационные виды творчества в западноевропейской музыке. Москва, 1982, 77 с.
43. Симакова Н. Вокальные жанры эпохи Возрождения М.: Музыка, 1985. 360 с.
44. Скребков С. Художественные принципы музыкальных стилей. Москва : Музыка, 1973, 448 с.
45. Соколов О. К проблеме типологии музыкальных жанров // Проблемы музыки XX века : сб. ст. Москва 1977, С. 12—58.
46. Сохор А. Теория музыкальных жанров : задачи и перспективы // Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров : сб. ст. Москва, 1971, С. 292—309.
47. Строкова Е. В. Джаз в контексте массового искусства: к проблеме классификации и типологии искусства [Электронный ресурс] : дис. ... канд. искусствовед. : 17.00.09 / Строкова Елена Васильевна. — М., 2003 — 211 с. — Режим доступа: <http://diss.rsl.ru/diss/03/0705/030705046.pdf> . — Загл. с экрана.
48. Терентьев Д. Музыкальное понятие и его существование в музыкальной среде. Київське музикознавство : сб. ст. Киев, 1998. С. 128—136.
49. Холопова В. Музыкальный тематизм. Москва : Музыка, 1983. 88 с.

50. Холопова В. Теория музыки: мелодика, ритмика, фактура, тематизм : учеб. пособие / В. Н. Холопова. — 2-е изд. — СПб. : Планета музыки : Лань, 2010. — 368 с.
51. Юрченко И. Джазовый свинг: явление и проблема : автореф. дис. / И. В. Юрченко, М., 2001. — 22 с.
52. Davis M. Miles : the Autobiography / Miles Davis with Quincy Troupe. — New York : Simon & Schuster, 1990. — 448 p. Gridley M. C. Jazz Styles: History and Analysis 5th ed. New York : Prentice-Hall, 1993. 442 p.
53. Günther U. The 14th-Century Motet and its Development // Musica Disciplina, XII, 1958. P. 27—58
54. ISO/IEC. Standardization and related activities / ISO/IEC. - Geneva : Switzerland, 2004 - 76 p.
55. Levine M. The Jazz Piano Book. Petaluma, CA : Sher Music, 1989. — 307 p.
56. Mehegan J. Jazz Improvisation. Swing and Early Progressive Piano Styles / J. Mehegan. — New York : Watson Cuptill Publ., 1964. — 175 p.
57. Painting the Life of Christ in Medieval and Renaissance Italy URL: https://www.metmuseum.org/toah/hd/chri/hd_chri.htm (дата звернення: 22.05.2019).
58. W. Schneider Hardcover. The Gershwin Style: New Looks at the Music of George Gershwin. Oxford : University Press, 1999. 290 p.
59. L. Goines. Afro-Cuban Grooves for Bass and Drums. Manhatan : Music, Inc. 1990, 176 p.
60. A. Akinlabi. Theoretical Approaches to African Linguistics Volume 1 417c first printing, 1995
61. Paperback Oxford English dictionary 864 p. Oxford University Press, 2006

(BALLAD) **SOMEONE TO WATCH OVER ME** 331. G.I. GERSHWIN

AbMaj⁷ (Ab⁷) D^{ø7} Db^ø Cmi⁷ B^ø B^bmi⁶ Cmi⁷ F⁴⁷
B^bmi⁷ (Cmi⁷ Db⁶) D^ø Eb⁷ sus 1. Cmi⁷ F⁷ B^bmi⁷ Eb⁷
2. AbMaj⁷ Eb^{mi}⁷ Ab⁷ DbMaj⁷
DbMaj⁷ D^ø AMaj⁷/Eb D^{ø7} G⁷
Cmi⁷ F⁷(b9) B^bmi⁷ Eb⁷(b9) AbMaj⁷ (Ab⁷) D^{ø7} Db^ø
Cmi⁷ B^ø B^bmi⁶ Cmi⁷ F⁴⁷ B^bmi⁷ (Cmi⁷ Db⁶) D^ø Eb⁷ sus
AbMaj⁷ (F⁷ B^bmi⁷ Eb⁷)

BEN WEBSTER — "SEE YOU AT THE FAIR"

Додаток 2.

TAKE THE COLTRANE - DUKE ELLINGTON

F7

B^b7

G7

C7

F7

Додаток 3.

FROM WALT DISNEY'S MARY POPPINS

CHIM CHIM CHER-EE

WORDS AND MUSIC BY
RICHARD M. SHERMAN
AND ROBERT B. SHERMAN

LIGHTLY, WITH GUSTO

CM G+ CM7 F FM

CHIM CHIM-IN-EY, CHIM CHIM-IN-EY, CHIM CHIM CHER-EE! A SWEEP IS AS

6 CM D7 G7 CM G+ CM7

LUCK-Y, AS LUCK-Y CAN BE. CHIM CHIM-IN-EY, CHIM CHIM-IN-EY, CHIM CHIM CHER-

12 F FM CM G7 CM FM

OO! GOOD LUCK WILL RUB OFF WHEN I SHAKES 'ANDS WITH YOU, OR BLOW ME A

18 CM G7 CM G7 CM G7

KISS AND THAT'S LUCK-Y, TOO. (INSTRUMENTAL)

24 CM G+ CM7 F FM

{ NOW, AS THE LAD-DER OF LIFE 'AS BEEN STRUNG, YOU MAY THINK A
I CHOOSE ME BRIS-TLES WITH PRIDE, YES, I DO: A BROOM FOR THE

29 CM D7 G7 CM G+ CM7

SWEEP'S ON THE BOT-TOM-MOST RUNG. THOUGH I SPENDS ME TIME IN THE ASH-ES AND
SHAFT AND A BRUSH FOR THE FLUE. THOUGH I'M COV-ERED WITH SOOT FROM ME 'EAD TO ME

35 F FM CM G7 1. CM 2. CM

SMOKE, IN THIS 'OLE WIDE WORLD THERE'S NO 'AP-PI-ER BLOKE. GOES.
TOES, A SWEEP KNOWS 'E'S WEL-COME WHER-EV-ER 'E

BODY AND SOUL - GREEN

Chords: Eb-7 Bb7(b9) Eb-7 D7 Dbmaj7 Gb7 F-7 Eo7
Eb-7 C-7b5 F7 Bb-7 Eb7 Eb-7 Ab7 1. Db6 Bb7 2. Db A7
Dbmaj7 E-7(A7/E) D/F# G-7 C7 F#-7 B-7 E-7 A7 Dbmaj7
D-7 G7 Cmaj7 Ebo D-7 G7 C7 B7 Bb7
Eb-7 Bb7(b9) Eb-7 D7 Dbmaj7 Gb7 F-7 Eo7
Eb-7 C-7b5 F7 Bb-7 Eb7 Eb-7 Ab7 Db6 (Bb7)

JOHN COLTRANE - "COLTRANE'S SOUND"
MILES MONTEGOMERY - "MARCH 6, 1925 - JUNE 15, 1965"

Додаток 5.

365

Red Clay

(aka "On The Red Clay")

Music by Freddie Hubbard
Lyric by Mark Murphy

Freely (All Ad lib)

(Intro) $C\#MI^7$ (bluesy) $A^9(\#11)$ $G\#^7(\#9)$ $C\#MI^7$

(Medium Funk/Jazz)

solo dr.

(add el. pn. 2nd x, see sample at end)

1. 2. (trp. w/ tenor & va b.)

A

B

mf (trp./ten. divisi)

C

(horns, octaves)

©1972 Hubtones Music Co. All Rights Reserved. Used by Permission

336.

OUT OF NOWHERE

- GREEN/HEYMAN

First system of musical notation. Treble clef, key signature of one sharp (F#), 4/4 time signature. The melody starts with a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) followed by a quarter note (C5), a quarter note (B4), a quarter note (A4), a quarter note (G4), a quarter note (F#4), a quarter note (E4), and a quarter note (D4). The bass line consists of three measures: G major 7, a whole rest, Bb major 7, and E7.

Second system of musical notation. Treble clef. The melody continues with a triplet of eighth notes (D4, E4, F#4), a quarter note (G4), a quarter note (A4), a quarter note (B4), a quarter note (C5), a quarter note (B4), and a quarter note (A4). The bass line consists of three measures: G major 7, a whole rest, B major 7, and E7 b9.

Third system of musical notation. Treble clef. The melody starts with a first ending bracket over four measures: quarter notes (G4, A4, B4), quarter notes (C5, B4), quarter notes (A4, G4), and quarter notes (F#4, E4). The bass line consists of four measures: A major 7, E7 b9, A major 7, and a whole rest.

Fourth system of musical notation. Treble clef. The melody starts with a triplet of eighth notes (F#4, G4, A4), followed by a quarter note (B4), a quarter note (C5), a quarter note (B4), a quarter note (A4), a quarter note (G4), and a quarter note (F#4). The bass line consists of four measures: E7 b9, a whole rest, D7 sus4, and D7 b9.

Fifth system of musical notation. Treble clef. The melody starts with a second ending bracket over four measures: quarter notes (G4, A4, B4), quarter notes (C5, B4), quarter notes (A4, G4), and quarter notes (F#4, E4). The bass line consists of four measures: A major 7, E7 b9, A major 7, and C major 7.

Sixth system of musical notation. Treble clef. The melody starts with a triplet of eighth notes (F#4, G4, A4), followed by a quarter note (B4), a quarter note (C5), a quarter note (B4), a quarter note (A4), a quarter note (G4), and a quarter note (F#4). The bass line consists of four measures: B major 7, Bb major 7, A major 7, D7, a whole rest, and (A major 7 D7).

398

(FAST JAZZ)

THE SORCERER

- HERBIE HANCOCK

First system of handwritten musical notation. The top staff is in treble clef with a 4/4 time signature. The bottom staff is in bass clef and contains chord symbols: D7, D7, B7, E-7, D-7.

Second system of handwritten musical notation. The top staff continues the melody. The bottom staff contains chord symbols: D7, D7, A7 (#9), D7 (b9).

Third system of handwritten musical notation. The top staff continues the melody. The bottom staff contains chord symbols: Ab-7, G-7, Eb- (sus7), A-7.

Fourth system of handwritten musical notation. The top staff continues the melody. The bottom staff contains chord symbols: C-7, G-7, A7 and Bbm7, Ab.

HERBIE HANCOCK - "SPEAK LIKE A CHILD"

MILES DAVIS - "SORCERER"

Додаток 8.

IT ALL DEPENDS ON YOU (Henderson-Brown de Sylva 1926)

Verse

Handwritten musical score for the first song, 'IT ALL DEPENDS ON YOU'. It consists of 11 staves of music in G major, 4/4 time. The melody is written on a treble clef staff. The chords are written below the staff. The key signature has one sharp (F#). The piece includes a 'Clonus' section marked with 'A' and 'B' and ends with a double bar line and a star symbol.

3 C E_b Dm⁷ G⁷ G⁺ C 3 C E_b⁷

5 G Em⁷ Am⁷ D⁷ Dm⁷ G⁷ Dm⁷ G⁷ C E_b Dm⁷ G⁷

C Dm⁷ G⁷ Am Am⁷ 5 B⁷ Em E_b G⁷

Clonus
A C C^M C^b C * Em⁷

B E_b Dm⁷ G⁷ Dm⁷ G⁷ Dm Dm^M Dm⁷ G⁷ *

E Dm⁷ G⁷ G⁷ C G⁷ C C^M

C⁷ F A^M 3 D⁷ D⁷

A^M Dm⁷ G⁷ C C^M C^b C C B_b⁷

A⁹ D⁷ G⁷ C C

A IT COULD HAPPEN TO YOU (van Heusen-Burke 1944)

Handwritten musical score for the second song, 'IT COULD HAPPEN TO YOU'. It consists of 4 staves of music in F major, 4/4 time. The melody is written on a treble clef staff. The chords are written below the staff. The key signature has two flats (Bb, F). The piece includes sections marked with 'A' and 'B' and ends with a double bar line.

F^M Am⁷ D⁷ Gm Bm⁷ E⁷ Am⁷ F⁷

B B_b^M B_b⁶ A⁷ Am⁷ D⁷ Gm⁹ 5 E_b G⁷ Am⁷ Dm⁷ Em⁷ A⁷

2 Dm Dm^M Dm⁷ G⁹ Gm⁷ Gm⁷ G_b⁷ F^M B_b^M Am⁷ D⁷

Gm⁷ D⁹ Gm⁷ C⁹ F F

319. SOME OTHER BLUES JOHN COLETRANE

Handwritten musical notation for "Some Other Blues" by John Coltrane. The piece is in 12/8 time and features a treble clef and a key signature of one flat. The melody is written across five staves. Chords are indicated above and below the staff: F7, Bb7, F7, B7, Bb7, Eb7, Ab7, Db7, C7, Bb7, F7. The piece concludes with a double bar line and two endings: "1. C7(#9/b13)" and "2.".

SERENITY JOE HENDERSON

376.

(UP)

TRANE'S BLUES

JOHN COLTRANE

Chord symbols for 'Trane's Blues':
Staff 1: B \flat 7, E \flat 7, B \flat 7
Staff 2: E \flat 7, C \flat 7, F7(b9), B \flat 7, E \flat 7, A7(b9)
Staff 3: D \flat 7, G7(b9), C \flat 7, F7(b9), B \flat 7

TENOR MADNESS

SONNY ROLLINS

Chord symbols for 'Tenor Madness':
Staff 1: B \flat 7, E \flat , B \flat 7
Staff 2: Fmi7, B \flat 7, E \flat 7, B \flat 7
Staff 3: B \flat 7, Cmi7, F7, B \flat 7, Dmi7, G7