

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

Кафедра інтерпретології та аналізу музики

Кафедра музичного мистецтва естради та джазу

**ВІБРАФОН В ДЖАЗІ
(НА ПРИКЛАДІ ТВОРЧОСТІ Г. БЕРТОНА)**

**Магістерська робота
Леоненка Владислава Дмитровича**

**Науковий керівник –
кандидат мистецтвознавства,
старший викладач Зінченко В. О.**

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

 **Леоненко В. Д.**

Харків – 2021

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1. СПЕЦИФІКА ВІБРАФОНА У ДЖАЗІ.....	5
1. 1. Історія віброфона.....	5
1. 2. Розвиток техніки на вібрафоні.....	10
1. 3. Вібрафон як акомпануючий інструмент.....	16
Висновки до Розділу 1.....	17
РОЗДІЛ 2. ТВОРЧІСТЬ Г. БЕРТОНА.....	18
2. 1. Початок становлення стилю Г. Бертона.....	18
2. 2. Робота Г. Бертона в квартеті С. Гетца.....	22
2. 3. Проєкти Г. Бертона.....	25
Висновки до Розділу 2.....	28
РОЗДІЛ 3. МУЗИЧНИЙ АНАЛІЗ ТЕМИ-СТАНДАРТУ Р. РОДЖЕРСА «MY ROMANCE».....	29
3. 1. Історія написання теми-стандарту «My Romance».....	29
3. 2. Порівняльна характеристика теми та інтерпретаційної версії Г. Бертона.....	32
3. 3. Імпровізація Г. Бертона.....	37
3. 4. Імпровізація Дж. Лейджа.....	43
3. 5. Імпровізація В. Неселовського.....	46
3. 6. Репризне повторення теми та кода.....	48
Висновки до Розділу 3.....	51
ВИСНОВКИ	52
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	55

ВСТУП

Актуальність теми. Джаз – багатогранне, багатонаціональне імпровізаційне мистецтво, яке вже має столітню історію з видатними майстрами, які впливали як на джаз, так і на всю музику світу. Великий різноманітний інструментальний спектр є також показовим фактором в джазовій музиці. Кожен з інструментів має свою історію та еволюцію розвитку, яка основана і частково запозичена у інструментів, які були першими в цьому виді музикування.

В вітчизняному та зарубіжному музикознавстві накопичено чимало історичних, науково-теоретичних, аналітичних та технологічних досліджень, але безумовно є аспекти, які не освітлені або не досить глибоко вивчалися. До цих питань можна віднести технологію інструментів (яка зазнала великого розвитку як в академічному та джазовому музикуванні), а також специфіку використання цих інструментів в джазі. До цього відноситься особливий інструмент **вібрафон**, який легко виконує дві функції: акомпанементу та сольного концертного виступу.

Об'єктом даної роботи є вібрафонове мистецтво, а **предмет** – вібрафон в джазі на прикладі творчості Г. Бертона.

Мета – виявити функцію вібрафона в джазі з технологічного та художнього аспектів. У зв'язку з даною темою поставлені дослідницькі задачі:

- надати короткий історичний огляд створення вібрафона;
- показати технологічні прийоми гри на вібрафоні;
- охарактеризувати вібрафон як акомпануючий інструмент;
- розкрити стиль Г. Бертона як представника вібрафонного музикування.
- проаналізувати тему-стандарт Р. Роджерса «My Romance».

Матеріалом дослідження слугують альбоми «New Vibe Man in Town» (1961), «The Stan Getz Quartet in Paris» (1967), «Next Generation» (2005), джазовий стандарт «My Romance».

Методи дослідження:

- *історичний*, необхідний для розкриття технологічного розвитку вібрафонних прийомів гри в джазі;
- *жанрового та стильового аналізу*, необхідного при розгляді та аналізі композицій та альбомів;
- *виконавського аналізу*, необхідного для розкриття стилю Г. Бертона.

Теоретичну базу дослідження склали праці з наступних питань:

- *теорії жанру та стилю* (М. Борисенко [2], Є. Назайкинський [8], Л. Шаповалова [16]);
- *історії та теорії джазу* (О. Баташев [1], Е. Денисов [3], Ю. Кінус [4], Дж. Коллієр [5], В. Конен [6, 7], Є. Овчинников [9], Ю. Панас'є [10], У. Сарджент [11], В. Симоненко [12], Ю. Чугунов [15], І. Юрченко [17], F. Tirro [49]);
- *історії та теорії вібрафону* (М. Blake [19], G. Burton [24], L. Hampton [30], A. Lipner [32], R. Mattingly [36], V. Mendoza [37], S. Rehbein [39], E. Saindon [43]).

Наукова новизна дослідження полягає в тому, що даний аспект, а саме творчість Г. Бертона є малодослідженою і несе в собі як історичну так і пізнавальну функцію в художньому та технологічному аспекті.

Практичне значення дослідження полягає у можливості подальшого вивчення питання вібрафону в джазі, акомпанементу в джазі, а також може бути використаним в теоретичних курсах «Історії джазу», «Імпровізації», «Музичної інтерпретації», в практичних заняттях в класі ударних інструментів і в подальших наукових дослідженнях.

Структура роботи. Робота складається зі Вступу, трьох Розділів, висновків до Розділів, Висновків, Списку Використаних Джерел.

РОЗДІЛ 1

СПЕЦИФІКА ВІБРАФОНА У ДЖАЗІ

1. 1. Історія віброфона

На початку 1900-х років експериментували дизайнери інструментів, які хотіли створити оригінальні інструменти з новими звуковими якостями та можливостями, зокрема перкусія інструментів, що призвели до розробки вібрафона. В це «сімейство» входять також ксилофон, маримба, дзвіночки.

Вібрафон - це музичний інструмент, що відноситься до класу ударних. Він являє собою великий набір пластинок зроблених з металу, різного діаметру, які розташовані на рамі трапецієподібної форми. Принцип розміщення пластинок, нагадує піаніно з білими і чорними клавішами. Вібрафон (*vibraphone*) або вібрахарп (*vibraharp*) – це досить новий інструмент у сфері професійної музики.

Гра на вібрафоні проводиться спеціальними металевими паличками з не металічних кулькою на кінці, твердість яких відрізняється один від одного

Вважається, що перший в світі вібрафон пролунав на початку ХХ століття, а саме в 1916 році. Герман Вінтерхоф, американський майстер з Індіанapolisа проводив експерименти з музичним інструментом маримбою і електричним мотором. Він хотів досягти абсолютно нового звучання.

Але досягти успіху в цьому вдалося тільки в 1921 році. Саме тоді, вперше звучання нового інструменту почув, відомий в той час, музикант Луї Франк, і відразу ж закохався в нього. Інструмент, який не мав на той час назви, допоміг Луї записати твори «*Gypsy Love Song*» і «*Aloha 'Oe*». Завдяки цим двом творам, які можна було чути на радіостанціях, в ресторанах та інших громадських закладах, інструмент без назви, придбав величезну славу і популярність. Його почали виготовляти і випускати відразу кілька компаній, причому назва у кожної з них було своїм, одні придумали вібрафон, інші вібрахарп.

Основою для стрімкого зростання сольного виконавства на вібрафоні, став не тільки вектор у вдосконаленні традиційних способів гри, але і тенденція до виникнення нових виконавських прийомів і істотного розширення засобів виразності при грі на ударних інструментах.

Для початку ХХІ століття властивий інший підхід до проблем звучання, які вже вирішуються в контексті колористичних можливостей звуковисотного клавішних ударних інструментів. І, в першу чергу, «новизна» підходу пов'язана з активними діями виконавця і його впливом на тембр.

Музиканти знаходять нові виконавські прийоми і засоби виразності, а композитори, стимулюючи цей процес, вводять нові звучності в свої твори. Наприклад, Кейко Абе, як і всівидатні виконавці, що практикували композиторську творчість, завжди вели пошук нових виразних засобів для втілення своїх музичних ідей. Для цього, К. Абе створила серію виконавських прийомів і засобів, які в подальшому стали використовувати інші автори в своїх творів. Зокрема, удар держаком по краю пластин, застосовують палиць «TwoTone», використання «мертвих» ударів і вокальних (голосових) ефектів.

Сучасний підхід до виконавства на звуковисотних клавішних ударних інструментах – це, перш за все, реалізація прихованих резервів, наявних в компонентах системи звуковидобування і звукоутворення, спрямованих на пошук нових тембрових можливостей інструментів.

При грі на ударних існує цілий ряд способів звуковидобування: удар палицею, удар рукою по інструменту, потирання його пальцем тощо. Однак, основний спосіб видобування звуку на вібрафоні це удар палицею, при якому в арсеналі музиканта є різноманітність виконавських прийомів, які впливають на характер звучання інструменту.

Звук, утворений внаслідок удару палицею, складається з двох перехідних процесів – атаки і загасання коливань. У цьому його головна відмінність вібрафонного звуку від духових та струнних інструментів.

Наприклад, у духових звучання складається з трьох фаз – атаки, стаціонарної частини і загасання.

Атака при звуковидобуванні на клавішних ударних інструментах перенасичена негармонічними складовими, що утворюються не тільки від переходу коливальної системи (пластини) зі стану спокою в режим коливань, але і від «білого» шуму, одержуваного від власного удару. Після атаки звукостаціонарна частина відсутня, і відразу ж починається другий перехідний процес – загасання. Істотний вплив на атаку надають палиці, їх конструкція і матеріал, з якого вони зроблені, причому, даний виконавський засіб пройшов тривалий шлях модернізації. Тут були пошуки ваги, форми і матеріалу для виготовлення палиць. Минуло близько ста років, перш ніж вони прийняли сучасний вигляд.

На початку ХХ століття відмінною особливістю виконавства є вибір типу палиць, які використовувалися музикантами при грі на інструменті. Про їх різновиди Г. Брейер в своєму інтерв'ю з Ренделлом Ейлесом розповідає наступне : «Я вважаю, що для щоденних занять на інструменті найкраще використовувати палиці з м'якою гумовою головкою. Хоча для роботи на радіо я використовую жорсткі палиці з гумовою головкою $\frac{3}{4}$ дюйма. Досить рідко граю дерев'яними, а дуже жорсткі палиці приберігають для виконання “*brillancy*”. Палиці з пластиковими головками, які використовують сучасні виконавці, не існували раніше»[36].

На всіх ранніх фонограф-записах виконавці на ксилофоні використовували для гри вкрай жорсткі палиці, що в чималому ступені було пов'язане з особливостями звукозапису в той час. Але з появою ксілорімби тенденція змінюється в більш м'якого звучання, і багато музикантів віддають перевагу палицям з головками середньої жорсткості. В академічній практиці, для виконання соло в оркестрі, використовували палиці значно м'якіші, ніж сьогодні. Сучасні оркестрові музиканти віддають перевагу палицям з жорсткими гумовими, пластиковими або дерев'яними головками.

В першій половині ХХ-го століття, ксилофоністи, які використовували для своїх виступів маримби, грали жорсткими ксілофоновими палицями. Інакше кажучи, відмінність між ксилофоном та маримбою була настільки незначною, що навіть не існувало вибору палиць для сольної гри.

Палиці для гри на двухрядному ксилофоні на початку ХХ століття склалися з держака, дерев'яного або тростинного (твердих порід), і кулястої головки до дюйма в діаметрі, виготовленої з дерева, гуми або пластмаси того часу. Виконавці, які грали в студіях звукозапису, на радіо або на вулиці, віддавали перевагу палицям з жорсткими головками.

Цей підхід до підбору палиць отримав своє відображення і в педагогічній практиці. К. Машер пише: «Студент купує інструмент в понеділок, а вже в наступну суботу хоче зіграти увертюру "Вільгельм Телль", замість того, щоб кілька років серйозно працювати і вчитися. Він грає жорсткими палицями і накидається на клавіатуру, як "тесля на шипи". Його думки далекі від роботи над музичним звуком, нюансами і тембром» [37]. Однак, естетичні музичні смаки змінювалися і виконавці вже воліли грати палицями з середньою жорсткістю. Д. Грін пише: «Я вважаю, що не слід використовувати дуже жорсткі палиці на ксилофоні, що застосовуються при грі на дзвонах» [42].

Сучасні ксілофонові палиці умовно діляться на дві групи: для сольного виконавства, з м'якими і середньої жорсткості гумовими головками палиць, і для гри в оркестрі, з більш жорсткими головками. У світовій практиці використання в сольному виступі оркестрових моделей ксілофонових палиць вважається «поганим тоном».

Палиці, обмотані ниткою бувають маримбні і вібрафонові, які в свою чергу також поділяються – для сольного і ансамблевого виконавства. Провідні фірми-виробники звуковисотних ударних інструментів пропонують велике різноманіття відповідних палиць. Вони розрізняються в вазі, довжині, матеріалі виготовлення і конфігурації діаметрі її форми. Проте, все це

різноманіття конструкцій укладається в три типи, за ступенем жорсткості (м'які, середні, жорсткі).

Стаття в *PercussiveNotes* описує ранні події, що призвели до виробництва інструменту: Герман Вінтерхофф з компанії *LeedyManufacturing*. Експерименти навколо цього інструменту відбувалися в 1916 році. Вмонтований електродвигун з двома приводами, які тягнуться завдяки двом гумовим ремінням, тим самим обертають вентиля відкриваючи і закривали резонуючу камеру, створюючи бажаний ефект вібрато. Цей інструмент продавався під торговою маркою **Vibraphone**.

До 1928 року компанія *J. C. Deagan* розробила конкуруючий інструмент **Vibraharp**, з постійною педаллю і брусами з алюмінію [38]. Тому такі слова як *vibraphone*, *vibraharp* та *vibes* можна використовувати як взаємозамінні, які описують цей механізм, і також будуть використовуватися в даному дослідженні. Бруски цього нового інструменту виготовлені з металевого сплаву. Алюмінієвий сплав, який виробляє спектр звуку від «темного» (так званого матового звучання) до «солодкого» та яскравого звуку.

Вібрафон має сильний третій обертон (подвійна октава), як і маримба. Для того, щоб музикант міг контролювати кількість обертів та підтримувати їх звучання, була введена система гасіння педалі. Це призводить до того, що інструмент отримав унікальні можливості продовження або гасіння звуку. Ранній прилад не мав амортизуючого механізму і мав постійне природне звучання металевих брусків з їх природнім затиханням. Механізм гасіння педалі був винайдений в 1927 році Вільямом Д. «Біллі» Гладстоном, який використовував інструмент в театрі Капітолію для передач по радіостанції **WEAF** [37].

Педаль, керована ногами, контролює смугу демпфера, що приглушує всі металеві бруски після звільнення. При натисканні на педаль бруски можуть вільно звучати після взаємодії з ними. Важливим є педальний прийом, аналогічний тому, що використовується на роялі чи піаніно –

елемент відтворення *vibraphone*. Окремі бруски також можуть бути приглушені тривалим прикладанням палички або пальців руки, а в той час коли інші бруски продовжують звучати.

1. 2. Розвиток техніки на вібрафоні

Технологічний підхід до звуковидобуття на вібрафоні подібний до техніки гри на ксилофоні. Ранні вібрафоністи, які розробили свою техніку на ксилофоні, адаптували свій підхід до вирішення нових можливостей вібрафона. Декілька музикантів розширили часто використовуваний стиль двома паличками, включивши в неї чотири – по дві в кожній руці. У перший період існування інструменту не було спеціальної техніки гри, тому використовувалась техніка гри на ксилофоні, але спроби віднайти техніку, яка б відкрила всі можливості цього інструменту вже досліджувалась його представниками.

Ред Норво, один з перших джазових музикантів, який користувався вібрафоном, і почав використовувати в грі чотири палички: він «інтегрував техніку чотирьох паличок в свій стиль гри, який він виконував у вигляді блок-акордів» (*S. Rehbein* [40, с. 62]). «Він рідко використовував мотор на своєму вібрафоні, в результаті чого вібрато було менше і звук що нагадував звучання ксилофону» (*L. Rogers* [41, с. 71-72]).

Лайонел Хемптон – інший впливовий вібрафоніст з початку існування інструменту використовував чотири палички (коментарі в його методиках для *Vibraharp*, *Xylophone* та *Marimba*). Чотири палички найбільш ефективні у відтворенні більш повільних типів музики, де потрібні повні гармонії. Деякі виконавці досягли такого рівня гри чотирма паличками, що їх звучання наближене до видобуття звуку у піаністів (*L. Hampton* [30]).

Незважаючи на техніку Хемптона і Норво, більшість вібрафоністів такі, як Уолт Дікерсон (р. 1931), Террі Гіббс (р. 1924), Мілт Джексон, Дейв Пайк (б.1938) та інші, віддали перевагу техніці двохпаличок. Отже, грали тільки мелодію, нагадуючи саксофон або трубу. Ранні вібрафоністи

використовували жорсткі для відтворення звуку на інструменті. Це призвело до перкусійного звучання, яке нагадує звучання ксилофону. Пізніше виконавці вибрали використання м'яких паличок, що надає вібрафону більш «глибокого» та резонансного звучання.

В кінці 1940-х років, коли Мілт Джексон з'явився на сцені як концертуючий музикант – він хотів, щоб вібрафон звучав більш плавно і вокально, приємніше і більш гладко. Тому він використовував більш важкі, м'які палички, які сповільнили вібрато металевих брусків, але на томість почав більше застосовувати педалювання для виразності. Вплив Мілта Джексона на вібрафонну техніку та звуковидобуття також є значним. Аж до «ери Мілта Джексона» у вібрафонній техніці гри був дуже ударний підхід у звуковидобутті. Він приділяв увагу більш «теплому», «пишному» тембровому звучанні вібрафона, яке вивело його в ряд з більш мелодійними по своїй «природі» інструментами. (Mallows 2003, Burton клініка).

З 1960 року вплив Гарі Бертон на розробку техніки з чотирма молотками був значним. Г. Бертон користується унікальною історичною відмінністю, яка є першим зразком сформованої майстерної техніки гри на цьому інструменті. Під виконавською майстерністю Г. Бертон вібрафон виходить за межі еволюції своєї водяної і припускає його гідне місце серед визнаних інструментів західного світу. Безсумнівне лідерство Г. Бертон з особистою технікою гри чотирма паличками, який використовую у своєму арсеналі складні фактурні структури, контрапункт, динамічна незалежність – не має подібного прецедента, творчість якого служить глибоким натхнення не тільки для представників даного інструмента, але й для сучасних музикантів в цілому світі (Н. Howland[31, с. 59]).

Г. Бертон описує розвиток своєї техніки з чотирма молотками: «Вона (Евелін Такер) також показала мені, як тримати чотири палички. Спочатку я грав з двома, а потім пізніше почав грати твори, які були написані для чотирьох паличок. Я не використовував постановку виконавського апарату,

яке я використовую сьогодні – я використовував те, що називається традиційною постановкою» (F. Mallows [34]).

Є три загальноприйнятих способи тримання чотирьох паличок:

- 1) Традиційний «замок»– там, де всередині розташовані палички;
- 2) «Бертонська постановка»– з зовнішніми молотками зверху.
- 3) Постановка Musser (або Stevens), де палички не торкаються одна одну, тому що тримаються в руці через два пальці.

У своїй книзі «Вступ до джазових віберів» Г. Бертон зазначає, що не опирається на метод дослідження вібрафона. Вібрахарп – це досить новий інструмент у сфері професійної музики. Зовсім недавно в сучасному періоді використовувався інструмент композиції, і він був видатним у популярній та джазовій музиці приблизно останні тридцять років. Не вистачило часу розробити традиційне дослідження інструменту, тому немає стандартного або прийнятого методу навчання гри. Отже, методи викладання та гри мають залишати індивідуальний підхід (Г. Бертон [24]).

Через відносно коротку історію інструмента Г. Бертон інтуїтивно шукав ефективні виконавські прийоми на вібрафоні. «Одними з речей доступних мені, коли я з'явився як концертуючий музикант, деякі основні області техніки, які ще не були зачеплені. Наприклад, дуже мало вібрафоністів грали з чотирма паличками. Ніхто не використовував прижим рукою, або володіти інструментом як клавіатурою, або як сольним інструментом. Там були основні області відкриттів, якими мені вдалося оволодіти (J. Schroeter [47, с. 38]).

Не маючи прикладу для наслідування, на творчості якого можна було б опиратися у своєму підході, у поєднанні з сильним бажанням граючи музику, Г. Бертон підійшов до інструменту в новаторській манері, а саме навчитися видобувати з свого інструменту повний піаністичний звук. Стівен Ребейн підсумовує вплив Г. Бертона на розвиток вібрафону: «Г. Бертон розробив новий технічний і концептуальний підхід гри на інструменті. Інновація складається з незалежної техніки чотирма паличками, що дозволяє йому

імітувати піаністичний підхід в імпровізації. Окрім цього, допрацьовуються такі прийоми, як гасіння паличкою та удосконалення прийомів гри чотирма палицями (С. Ребейн [40, с. 63]).

Незважаючи на вплив Г. Бертон, було прийнято широкий спектр підходів техніки гри на вібрафоні. Вібрафоніст Артур Ліпнер зауважує: «Немає навіть загальноприйнятої техніки переміщення паличок по клавіатурі» (А. Lipner [32, с. 49]). Наприклад, були введені прийоми гри на інструменті через вчителя Лена Ліча, який навчив його техніці з чотирма паличками, де внутрішні палички трималися, як у більшості вібрафоністів, а зовнішні були розміщені між маленькими і кільцевими пальцями. Майк Майн'єрі говорить про свій хват, що він звільняє внутрішні палички і «відчуваю, що стає зручніше грати джаз» (Schietroma 1983, с. 57). Джо Локк, у своїй методичній школі прийомів гри на вібрафоні у 2003-му році описав, як він пристосував прийоми гри С. Стівенса до власного стилю гри (F. Mallows [35]).

Коментуючи розвиток вібрафонної техніки вібрафоніст Т. Пілткзекер пише: Збільшився діапазон технічних досягнень вібрафона». Багато нових досягнень відкрили абсолютно новий спектр експлуатаційних можливостей, який значно збільшилися виражальні можливості інструмента. Кількість виконавців, заробляючих на життя та граючих на інструменті досить мала, так само як і кількість кваліфікованих викладачів. Створеної методології для чотирьох молотових джазових вібрафонів дійсно не існує, тому виконавці набувають необхідних навичок у практичних заняттях (Т. Piltzecker [39, с. 14]).

Г. Бертон не враховує можливу причину того, що техніка вібрафону розвивається в такий унікальний і різноманітний спосіб: «Ми, вібрафоністи, ніколи не грали разом. Отже, ми не бачили кожного з них. За вібрафоном нас було так мало, що наші шляхи не перетиналися, що часто, ми не мали можливості спілкування та обміну ідеями про те що і як грати і як розвиватися» (R. Mattingly [36, с.11]).

Ряд вібрафоністів продовжили підхід гри двома паличками, включаючи Р. Айерса (р. 1940), Дж. Хоггарда (р. 1954) та Б. Хатчерсона. Інші виконавці, зокрема М. Майн'єрі та С. Нельсон грають чотирма паличками, а коли грають соло, то обирають падіння двох, зовнішніх. Джо Локк, навпаки, утримує чотири молотка, але в основному грає двома паличками. «Я граю в два молотка, але тримаю чотири. Бувають випадки, коли я використовую всі чотири палички. Тому я граю з внутрішніми двома паличками. Я граю так, як виконавці двома паличками, але тримаю чотири, бо хочу інколи зіграти акорди в середині свого імпровізаційного соло (F. Mallows [35]).

Стівен Ребейн, у своїй статті «Еволюція імпровізації на вібрафоні підсумовує розробку вібрафонних методів»: «Технологічні підходи гри на вібрафоні помітно змінилися протягом багатьох років. Виконавці постійно розробляють більш доступні способи виконання технічних уривків, опираючись на піаністичний стиль, і концептуалізують такі теоретичні компоненти як взаємодії гармонії і контрапункту. Приклади технічного розвитку в імпровізації включають еволюцію від гри з двома паличками до гри з чотирма, кожна з яких функціонує самостійно на основі виникнення сучасних методів гасіння, а також розширює здатність виконавця як соліста, так і концертмейстера (С. Ребейн [40, с. 62]).

Ряд сучасних вібрафоністів розробили гнучкі палички, які дозволяють їм грати в контрапунктних лініях складні форми акордів, що в сукупності функціонує як єдиний гармонічний акомпанімент. До числа цих виконавців входять: Д. Фрідман, Дж. Хоггард, Х. Джамал, А. Ліпнер, М. Лупри, Б. Моленхоф, В. Мендоса, Т. Пілзекер, М. Пайпер, Е. Сайндон, Д. Самуельс, Дж. Тахойр, Т. ван дер Гельд і Т. Бекхем.

У результаті його різноманітні освітні заходи (наприклад, приватні уроки, мйстеркласи, видавництво та публікації статей) та діяльність продовжують бути одним з найважливіших подій у галузі техніки гри на вібрафоні. Наявним прикладом цього є сольне вібрафонове виконавство Е. Сайндона, де він демонструє вдосконалені концепції прилипання та

інноваційні методи гасіння, Також він є спеціалістом в сфері джазової гармонії та імпровізаційної техніки (М. Блейк [20, с. 36]).

У центрі уваги підходу Е. Сайндона була адаптація піаністичних методів для вібрафону. «Відтворення вібрації як фортепіано було моїм фокусом, оскільки я взяв її за основу. Я вивчав піаністів від епохи створення піаністичних стилів до сучасного піанізму. Звичайно ж все не можливо дублювати, але основні поняття, лінії та методики можна моделювати на вібрафонову техніку» (М. Блейк [19, с. 43]).

Е. Сайндон випустив ряд статей, які мали великий вплив на встановлення тенденцій для цього піаністичного підходу до вібрафону. У вступі до статті «Піаністична гра, частина 1», Е. Сайндон припускає, що є ще не випробований потенціал стосовно використання піаністичних методів на вібрафоні. Безумовно, принцип гри чотирма паличками акумулює його технологічні складові— це спритні педалі, творчі методи гасіння, контроль над цілим діапазоном інструменту та гармонічним фоном (Е. Сайндон [44, с. 171]).

Вібрафоніст А. Ліпнер припускає, що палички та педаль гасіння являються інструментами, які виконавець може використовувати, щоб зробити вібрафон більш виразним. Вони (палички та педаль) є основними технологічними засобами артикуляції для вібрафоніста. Молотки дозволяють використовувати техніку гасіння та «мертвих» штрихів (А. Lipner [33, с. 6]).

Е. Сайндон у своїй статті «Solo Playing» описує п'ять методів гасіння звуку, які він використовує, щоб дати вираз і ясність своєму виконанню:

- 1) ручне відключення вібрації;
- 2) гасіння інтервалів руками;
- 3) гасіння паличкою бруска;
- 4) гасіння рукою;
- 5) згладжування слайдів (Е. Saindon [45, с. 82]).

Іншою технікою, що використовується вібрафоністами для зміни артикуляції, є «мертвий» удар що досягається шляхом «короткочасного залишення молотка на пластині після атаки» (А. Ліпнер [32, с. 21]).

Крім технічних можливостей інструменту є багато музичних міркувань. У вступі до статті *ChordSolos* Е. Сайндон припускає, що існує багато можливостей щодо регармонізації та молоткової техніки, які можна використовувати для створення додаткового «кольору» звучання і надавати мелодіям більш «свіжого» звучання (Е. Saindon [42, с. 59]).

1. 3. Вібрафон як акомпануючий інструмент

У вступі до своєї книги «Дослідження чотирьох паличок» Г. Бертон описує, як у результаті було розроблено більш просунуту техніку з чотирма паличками для вібрафоністів, які бажають грати на інструменті універсальним способом і реалізувати свій потенціал на інструменті.

Інструмент цілком здатний грати багатим, цікавим розмаїттям гармонійних структур (або для супроводу інших інструментів чи для соло без супроводу). Прикладом може бути багатолінійний досвід фортепіано, як інструмента з багатьма функціями одночасно. З розширенням техніки гри чотирма паличками, вібрафон може виконувати функцію гітари або фортепіано в джазі. Також набуває велику різноманітність оркестрових можливостей в ансамблевому та сольному виконавстві (Г. Бертон [23]).

Вібрафоністи постійно розширюють можливості інструмента в широкому спектрі джазових стилів. Е. Сайндон припускає, що вібрафон може бути ефективним як супутній інструмент у багатьох стилях музики.

Вібрафон стає більш поширеним та все більше і більше відкриває для себе музичні стилі простори. (Мендоса 1984, с. 65. Редактор Еда Сайндона Примітка).

В. Мендоса коментує роль у використанні вібрафона як гармонічного інструменту в ритм-секції. Так як вібрафон вже зайняв місце фортепіано або

гітари, у багатьох випадках необхідно, щоб він був класифікований як акомпануючий інструмент в ритм-секції *latin-jazz* (В. Мендоса, [37, с. 65]).

У вступі до своєї статті «*New Age Solo Vibraphone*» Е. Сайндон пропонує наступні приклади, коли вібрафон може бути ефективним як гармонічний акомпануючий інструмент. З поширеністю виникають нові комбінації інструментів і змішування різних музичних стилів, насамперед в акустичних налаштуваннях вібрафон набув додаткової музичної функції.

Під назвою «Нове століття», або «Нова акустична музика», музичне виконавство охоплює різноманітні стилістичні напрямлення – фольклор, класика, рок та джаз. Вібрафон добре підходить для таких стилістик. В цих жанрах музика є виразною, динамічною і мелодійною за своєю природою. Крім того, всі важливі грані вібрафону, його широкий динамічний діапазон не маскується іншими інструментами. Комбінації з такими інструментами, як гобой, віолончель – дозволяють тембру вібрафону динамічно відрізнитися та змішуватися в однорідний звук в залежності від манери самого виконавця-вібрафоніста (Е. Saindon[43, с. 30]).

Висновки до Розділу 1

Досліджуючи специфіку вібрафона в класиці та джазі, потрібно опиратися на те, що сам інструмент є дуже «молодим» інструментом у всіх напрямках музики, який сформувався на основі попередніх прототипів і має гібридну основу. В класифікації своєї «ударно-висотної сім'ї» він є самим новим і оригінальним за звучанням інструментом. Вібрафон в джазі – завжди унікальне явище. І хоч являється менш затребуваним ніж його колеги за функціями, такими як фортепіано чи гітара, але завжди вносить в звучання чи то колективу чи конкретної композиції неповторність, чарівність та легкість.

РОЗДІЛ 2

ТВОРЧИСТЬ Г. БЕРТОНА

2. 1. Початок становлення стилю Г. Бертон

У 1961 році Гарі Бертон як лідер записав альбом «*New Vibe Man in Town*». На цьому тріо-альбомі Г. Бертону лише вісімнадцять років, але демонструє добре розроблений стиль *bebop*, соло-техніку гри чотирма паличками на вібрафоні. Репертуар на цьому альбомі, цитуючи Г. Бертон, заснований на «речах, які ми знали, що ми могли б грати легко» (G. Burton [26]). Це суміш стандартних пісень, таких як «*Over the Rainbow*», змішаних з джазовими композиціями, такими як «*Joy Spring*» К. Брауна.

Вказуючи на своє бажання розвивати ігрові та технічні можливості вібрафона, Г. Бертон коментує альбом так: «Вібрато ніколи не використовувалося дуже багато, тому що ніхто не досягав достатньої техніки. Я хотів би спробувати зробити це» (G. Burton [26]). Г. Бертон грає по всьому діапазоні інструмента, не обмежуючи себе грою блокакордів тільки в середньому регістрі, як це робили Норво і Фельдман на своїх записах 1950-х років.

В баладах Г. Бертон використовує широкий спектр звукових кольорів і текстур. Вони включають блокакорди зіграні в широкомурозташуванні, накладення гармонійної текстури, проходження хордів, арпеджированих акордів і гамо-подібних пасажів. Востанні кілька хорусів композиції «*Over the Rainbow*» він грає контрастуючими рухомими лініями, які демонструють контрапунктний потенціал вібрафона.

Г. Бертон наочно показує блюзові традиції та власні знахідки та надбання, які він демонструє граючи чотирма паличками мелодичні фрагменти, які нагадують гру блюзових піаністів та гітаристів. Його імпровізаційні соло на джазові стандарти «*Joy Spring*» і «*Like Someone in Love*» виконуються в стилі *bebop*, з використанням його техніки гри чотирма

паличок, але інколи використовуючи акорди в різних частинах своєї імпровізації.

У першому проведенні тематичного матеріалу він використовує піаністичний сольний підхід, який складається з ритмічного акомпанементу в лівій руці та мелодії-висловлювання в правій. Саме там, де Г. Бертон складає одну фактуру з басовим соло, то в цьому випадку потенціал вібрафону як супроводжуючого (акомпануючого) інструменту продемонстровано найкраще. Супровід басових соло в мінорному блюзі, він зберігає цікаву гармонічну лінію, використовуючи з'єднання голосів блок-акордів. Щоб партія його супроводу звучала цікавіше, він змінює його артикуляції і динаміку.

Короткий сухий звук контрастується з тривалим звучанням (посиленим через використання повільного ефекту вібрато), причому хордальні атаки відтворюються різною інтенсивністю рівнів, що створюють гармонічну і ритмічну базу, яка цікава і відповідає музичній ідеї соліста. Не супроводжуючи вступ басиста Джона, Г. Бертон створює контраст і підвищує ефект висловлювання мелодії на віброфоні.

У вересні 1962 року Г. Бертон, якому було лише 19 років, записав свій другий альбом як лідер «*Who is Gary Burton?*» (G. Burton [28]). У альбомі зображений вібрафоніст у контексті більшої групи з семи чоловік, до складу якої входить піаніст Т. Фланаган. Тут Г. Бертон перекидає розрив між акомпаніатором та солістом-імпровізатором. Акомпануючі обов'язки залишаються головним чином у піаністам Т. Фланагана, але на деяких треках вібрафон поєднується з фортепіано, щоб грати стійкі блок-акорди, як в композиції «*Fly Time Fly*», основну мелодію в середній частині «*My Funny Valentine*», а також стильні фрази в унісон на 5/4 композиції «*Get Away Blues*». На одній ноті Г. Бертон створює багатошарові звукові текстури, посилені за рахунок використання повільного ефекту вібрато. На більшості мелодій Г. Бертон грає мелодійні темив унісон з рогами, забезпечуючи акордовий супровід у сольному стилі. Витончені нюанси вібрафону, так чітко

визвучені на першому альбомі, не так зрозумілі в другому, де маскує звук вібрафона більший інструментальний склад.

Цікаво відзначити, що Т. Фланагану надається можливість зіграти розширене соло піаніно у вступі п'єси «*My Funny Valentine*», коли це було б доречно зіграти Г. Бертону (*solo vibes style*) за принципом, який він використав у композиції «*Over the Rainbow*» в своєму першому альбомі. Репертуар альбому – це поєднання джазових композицій Дж. Ширінга «*Conception*» та Дж. Байарда «*One Note*». Третій запис Г. Бертон як лідера, записаний у серпні 1963 року, був виданий під назвою «*3 in Jazz*» (Burton, Rollins and Terry 1963). Репертуар цього альбому поєднує в собі джазові стандарти, «*Hello*», «*Young Lovers*» і «*Stella vid Starlight*», з оригінальними джазовими композиціями М. Гіббса «*Blue Comedy*» і Г. Бертон «*Gentle Wind*» та «*Falling Tear*», що вказує на інтерес Г. Бертон до відтворення нового репертуару, який дозволило отримати новий підхід до продуктивності вібрафону.

На цьому альбомі Г. Бертон представляє добре розвинений підхід до використання вібрафону як гармонічного акомпануючого інструменту і як учасника ритм-секції. У своєму комбінуючому за трубою соло, він використовує безліч прийомів, почутих на його першому альбомі. До них відносяться ритмічно відтворювані блок-акорди, рухомі гармонічні послідовності, арпеджовані акорди, які використовуються музикантом на повному діапазоні інструмента, басові ноти, що компенсують акорди, контрапунктивні лінії, контрастна динаміка, а звуки з короткою сухою атакою протиставлялися стійкому акордові або ноті.

Його використання повільного ефекту вібрато більш чуттєво чути на більш повільній мелодії. «*Gentle Wind*», «*Falling Tear*» та «*Stella by Starlight*» – в цих творах створюється неперевершена, «жива» музично-звукова «тканина». Здатність Г. Бертон забезпечити самому собі гармонічний супровід соло показує значний розвиток вібрафонного музикування після його першого альбому. Його соло в композиції «*Stella by Starlight*» ясно

показує добре розвинене відчуття стилю і концепції, не зважаючи на його сольний стиль гри, який пізніше стане все більш відчутним.

У серпні 1963 року Бертон також записав мелодію «*Something's Coming*». Вийшов в 1980 році в альбомі «*The Vibe Man*» (G. Burton [27]), цей запис Г. Бертона особливий, знову ж таки в установці квартету, але цього разу з гітаристом Дж. Холлом (який прагне грати мелодично-лінійним способом на цьому треку). Г. Бертон ясно демонструє зрілий підхід до «компіляції» супроводу гітарного соло Дж. Холла, використовуючи акордовий акомпанемент, який охоплює весь інструмент і створює теплий спектр гармонійних кольорів і звучить як фон для даної імпровізації.

У 1963 році Г. Бертон приєднався до квінтету Дж. Ширінга і завдяки популярності цієї групи, отримав широке визнання за свої здібності як вібрафоніст. У вкладиші-нотатку до живого запису, зробленого з концерту в Санта-Моніці в 1963 році, Леонарда прокоментує потенціал Г. Бертона, вважаючи, що він стане провідною фігурою в сучасному джазі як майстер вібрафонної гри. Вібрафоніст Г. Бертон, ледве вийшовши з підліткового віку, коли він приєднався до групи Дж. Ширінга, його стали класифікувати як «безумовно з трьох кращих в країні разом з М. Джексоном і К. Тейдером». «Він прекрасний «піаніст» і професійний іперкусіоніст теж – надзвичайний музикант, з великим почуттям гармонії» (G. Shearing [48]).

Г. Бертон дає деяку інформацію щодо його раннього досвіду в квінтеті Дж. Ширінга. Перша група, в якій я був і гастролював, була група піаніста Дж. Ширінга. Це була велика можливість і прекрасний досвід. У репертуарі Дж. Ширінг було багато балад – це, зазвичай, повільні і просторі мотиви. Тому кожен раз тематизм грався в унісон. (F. Mallows [34]). Вібрафон використовувався в квінтеті Джорджа Ширінга головним чином як мелодійний інструмент, що грає окремі рядки є частиною наскрізної мелодичної структури. Музику заповнює вібрафон і гітара, що подвоюють мелодію фортепіано в гомофонній фактурі, до якої іноді додаються лінії контрапункту лівої рукою піаніста (F. Tirro [50, с. 328]). Хоча техніка

чотирьох паличок Г. Бертон не була використана належним чином, але проведені час музикування в групі істотно вплинули на його гру і музичний підхід, особливо це стосується гармонії та сольної гри.

Дж. Ширінг був майстром гармонії і мав відчуття драматизму у своїй грі. Є багато книг, які він опублікував п'ятдесят років тому. Це були його мелодії-стандарти, які були повторно озвучені з гарними новими гармонізаціями. «Я купив ці книги вивчав їх, коли я був у середній школі, дуже ретельно з'ясовуючи акорди на фортепіано, тому що мене так цікавило його гармонічне мислення. Коли я грав цей матеріал вже цілий рік, відчув, що багатьом речам навчився». Він також грав декілька соло. «Коли я почув, як він це робив, я сказав: “Я хотів би це зробити!”».

Так я і почав грати сольні п'єси. Коли я приєднався до групи С. Гетца, він мені сказав, коли я роблю перерви під час своїх пасажів, відтворити щось схоже. Тоді я повертався думками трохи назад і думав якби це зіграв Дж. Ширінг у своїх сольних п'єсах» (*F. Mallows* [34]). На записі 1963 р. в квінтеті Дж. Ширінга Г. Бертон грає соло на вібрафоні тільки тоді, коли йому дають простір для нього. В композиції «*Walkin*» він використовує піаністичну стилістику блюзу. І тільки в цьому випадку змінюється «кут» його музикування – Г. Бертон використовує свою техніку гри чотирьох паличок для відтворення сольного стилю.

2. 2. Робота в квінтеті С. Гетца

У 1964 році Г. Бертон приєднався до квінкету С. Гетца, що стало значним кроком у зв'язку з популярністю цього тенор-саксофоніста з його інноваційною інструментальною лінією. Склад ансамблю включав саксофон-тенор, вібрафон, бас і барабани. Тому вібрафоністу необхідно було забезпечити гармонічний супровід для саксофонних соло С. Гетца. Завдяки його участі в цій групі, Г. Бертон піднявся на міжнародну арену. Г. Бертон, який спочатку вийшов на перший план як учасник квінкету С. Гетца шістдесятих років і грає з захоплюючою ніжністю, з ліризмом та великою

віртуозністю. Він, як вібрафоніст, розробив далі, ніж будь-хто інший, метод гри з трьома або чотирма паличками одночасно, створюючи хордальні ефекти, подібні до ефектів піаніста Б. Еванса, який дуже вплинув на його внутрішній та музичний світ (*J. Berendt* [18, с. 246]).

«Новий» квартет С. Гетца був записаний в прямому ефірі 19 серпня 1964 року в кафе «*Au Go Go*», Грінвіч-Віллідж, Нью-Йорк (*Getz* 1964), буквально через кілька тижнів після того, Г. Бертон приєднався до групи. Незважаючи на те, що в якості квартету робиться запис у складі А. Гілберто (вокал) та К. Баррелл (гітара) в деяких треках. На решті доріжки Г. Бертон (нагадаємо, що йому лише 21 рік на той час) виконує роль концертмейстера.

Ці записи показують, що він вже розробив свій компіляційний стиль до такого рівня, щоб має можливість акомпанувати солісту (будь то С. Гетц на саксофоні або вокаліст А. Гілберто) – це суцільна гармонійна і ритмічна платформа. Г. Бертон зберігає музику, роблячи супровід живим та плавучим, що демонструється постійним переміщенням палітри гармонійних кольорів і форм акордів.

Репертуар, взятий для цього запису квартета С. Гетца, є комбінацією мелодійного стилю *bossa nova* Антоніо Карлоса Жобім («*Corcovado*», «*Eu e Voce*», «*One Note Samba*»), джазових стандартів («*It Might as Well be Spring*», «*Summertime*», «*Only Trust Your Heart*», «*Here's that Rainy Day*») і, зокрема, дві оригінальні композиції вібрафоніста Г. Бертон – «*The Singing Song*», «*A tune with an Afro-Cuban 6/8 feel*», а також «*6-Nix-Pix-Flix*» (коротка тема, яка використовувалася в якості фону для виходу С. Гетца на сцену).

В «*Summertime*» та «*Here's that Rainy Day*» Г. Бертон розширює свій стиль. Індивідуальні розділи інтерактивно вписують фрази соліста. Він відповідає на репліки С. Гетца більш агресивним фразуванням, з більш сильним відтворенням і використанням звуку, використовуючи цікаві розташування акордів, пропускаючи їх, а також тональні кластери по всьому діапазону інструменту. Г. Бертон використовує широкий спектр методів

компіляції. Вони включають ритмічне розривання акордів між руками, короткі звуки контрастують з більш довготривалими.

Незважаючи на те, що С. Гетц є солістом на цьому альбомі, Соло Г. Бертона в композиціях «*Summertime*», «*The Singing Song*» та «*Here's that Rainy Day*» показують чітко розроблену концепцію само-супроводу за допомогою різноманітних музичних прийомів. А саме – арпеджовані акордові пробіжки, контрапунктні акордові фрази, мелодичні лінії в лівій і правій руках; цікаві ритмічні повороти. Живі записи квартету на Паризькому джазовому фестивалі в листопаді 1966 р. увійшли в альбом «*The Stan Getz Quartet in Paris*» (Getz 1967). Ритм-секція, що підтримує С. Гетц, складається з Г. Бертона на вібрафоні, С. Суелов на басу і Р. Хейнс на барабанах (які пізніше стали основою квартету Г. Бертона). Репертуар знову є сумішшю *bossa nova / samba* мелодій («*Manha de Carnaval*», «*Grande Amor*»), джазових стандартів («*When the World Was Young*», «*On Green Dolphin Street*», «*The Knight Rides Again*»), оригінальної композиції Г. Бертона – «*Singing Song*».

На відміну від записів 1964 року, Г. Бертону надано більше сольного простору, що підтверджується більшою кількістю сольних хорусів на треках. Він також грає віртуозну сольну композицію «*Edelweiss*» без супроводу, демонструючи зрілий підхід до вібрафонного соло, де чітко показано потенціал інструменту як одного, здатного грати широкий спектр музичних прийомів. Тут він використовує складні рухомі лінії, фігурує супровід ліву руку навпроти мелодії правої руки, контрастна динаміка, плавно виконані лінії мелодії або рухомих тонів на основібаса осінато.

Хоча вібрафон дуже низький у записуваній суміші, можна почути Г. Бертона впевнено і потужно, використовуючи широкий спектр технічних підходів, у тому числі гітарний ритмічний підхід до мелодій стилю *bossa nova* і *samba* і більш повне звучання арпеджованої акордової текстури, як на баладі «*When the World Was Young*». Г. Бертон чітко реагує на зміни, які робить С. Гетц в музичному настрої своїх соло. Дуже відчутним на цьому записі є використання Г. Бертона різних паличок з різною жорсткістю.

Такі методи дали його лінії внутрішні рухомі гармонічні частини більшої ясності. В «*Singing Song*» він грає більш складний і інтенсивніший 6/8-й супровід в сукупності афро-кубинського ритму барабанів. На латинській мові в стандарті «*Green Dolphin Street*» Г. Бертон не грає так, щоб дозволити інтенсивному стилю барабанів Е. Джонса та Р. Хейнса вийти на перший план. В композиції «*The Knight Rides Again*» він знову розширює свою гру, включаючи відтворення ударного ритму зберігши контур акордів лівою рукою.

2. 3. Проєкти Г. Бертон

До 1966 Г. Бертон прагнув очолити свою власну групу. У лайнері примітки до альбому «*Country Roads & Other Places*», Жан-Поль Гітер описує фактори, які допомогли і вплинули на Г. Бертон у формуванні власної групи. Наприкінці 1966 року в Белфасті зібрали джазову аудиторію, котра в «жадібному» очікуванні виступу квартету С. Гетца, але зіткнулися з простим тріо (Г. Бертон на вібрафоні, С. Суелов на басу і Р. Хейнс на барабанах), С. Гетц терміново поїхав до Лондона. Одним з головних наслідків цього інциденту було рішення Г. Бертон відмовитися від другорядної ролі і створити власну групу. Він зробив свій дебют, запозичивши ритм-секцію музиканта, який був одним з його основних джерел натхнення – піаніст Б. Еванс. Це був басист Едді Гомессі барабанщик Джо Хант (*G. Burton* [21]).

Г. Бертон дає деяку інформацію про те, як він займався створенням власного звуку. Я просто попав на сесію десь у Нью-Йорку з друзями де був цей гітарист, який грав цю дивовижну суміш джазу і року. Я думав; «Ідеально, це просто ідеально для мене». Таким чином я підійшов сам до нього, це був Ларрі Кориелл, і сказав; «Ви хочете працювати тиждень в Бостоні? Ми зробили, і це почалося. Я шукав щось, і я не знав, що це буде саме таке поєднання речей, поки я почув, як він грає. Тоді я міг бачити, як він працює. Це привело мене до нього» (*F. Mallows* [34]).

Один з ранніх записів квартету Гарі Бертон був зроблений у квітні 1967 року, потім перевиданий в 1980 році на *The Vibe Man* (G. Burton [27]). Відтворення композиції Карлі Блей «*Sing Me Softly of the Blues*», до Г. Бертон приєднуються Л. Корієлл на гітарі, і музиканти – колишні члени квартету С. Гетц – С. Суело на басу і Р. Хейнс на барабанах. Вистави обох Г. Бертон і Л. Корієль показують вплив року на стилі кантрі і блюз.

У період між 1967 і 1968 рр. цей квартет записав три альбоми: «*Duster*» (Burton 1967), Високі підроблені анаграми (G. Burton [25]) і квартет Г. Бертон на концерті (Burton 1968). У альбомах є репертуар, що складається з нових композицій М. Гіббса, С. Суелова, К. Блейа, Г. Бертон і Л. Корієлл, одна джазова композиція Д. Еллінгтона і мелодія популярного музиканта Б. Ділана, явно показуючи гостре бажання Г. Бертон створити для себе новий звук, відриваючись від традиційних джазових стилів. У лайнері примітки до «*Duster*» Г. Бертон цитується як кажучи: «Я б не хотів, щоб наша музика позиціонувати себе як джаз, рок, або що-небудь інше. Вона має в собі безліч елементів, найважливішою з яких є імпровізація» (G. Burton [22]).

Хоча неможливо і не вигідно класифікувати ці записи, що є зрозумілим, бо Г. Бертон використовує весь потенціал вібрафону для створення музики, перетинає межі багатьох стилів музики, включаючи аванте-гвардію. Г. Бертон об'єднує всі ці елементи (*country*, *hillbilly* і *rock*) в незалежний, новий світ настільки надійно, що він був прийнятий однаково в джазовому та рок-світах (J. Berendt [18, с. 245]). Вібрафон функціонує як гармонічний інструмент, що забезпечує шари звуків, ритмічні фігури *comping*, мелодії унісон, *chordal* пунктуації та короткі звукові контрасти.

Дуетні лінії між Л. Корієллом і Г. Бертоном у квартеті Г. Бертон в концертному альбомі (G. Burton [23]) особливо цікавий тим, що вказує на те, що Г. Бертон буде мати співробітництво вдуеті. Г. Бертон грає власну композицію «Мрії» як соловистави, демонструючи широкий спектр музичних можливостей, які інструмент може запропонувати. Використання

однією рукою ролі *ostinato*, керівництво і регулювання ефектом вібрато, а також використання звуків суворого кластерного акорду викликає особливий інтерес до цього запису.

Значний альбом з приводу використання вібрафона в ролі аккомпанимента був у Г. Бертон і С. Граппеллі – «*Paris Encounter*» (Burton and Grappelli 1972). У ньому представлений французький скрипаль Стефан Граппеллі, ветеран групи «*Hot Club of France*», який включав відомого циганського гітариста бельгійця Джанго Рейнхардта. Запис був зроблений в 1969 році, перебуваючи в Парижі (Mallow 2003, інтерв'ю Бертон), в той час як квартет Г. Бертон був на європейському турі.

Репертуар поєднує в собі стандартні мелодії («*Here's That Rainy Day*» та «*The Night has a Thousand Eyes*») і нові джазові композиції (Miles Davis 'Blue in Green), композиції С. Суелова «*Falling Grace*» та «*Eiderdown*», і «*Mike Gibbs 'Sweet Rain*»), з дві мелодії з репертуару С. Граппеллі («*Daphne*» і «*Django Reinhardt*», а також С. Граппеллі, оригінал – Арпеге).

Стиль С. Граппеллі не залишає для Г. Бертон достатньо місця для соло з його супроводом. Отже, супроводження Г. Бертон більш консервативні, що викладають гармонійний рух мелодій за допомогою блок-акордів, арпеджованих акордів і внутрішніх наскрізних ліній. Про постановку теми «*That Rainy Day*» в цьому дуеті вступ до Арпеге Г. Бертон грає більш експансивно, арпеджовані акорди по всьому діапазону вібрафона з переважним використанням їх у верхньому регістрі, протиставленому формам акордів в нижньому діапазоні. Під час соло скрипки Г. Бертон акомпанує в більш узгодженій моделі нашарування гармонічного звучання, на основі чого С. Граффеллі виконує своє соло без зусиль.

У цей період Г. Бертон експериментував з технікою вигину паличок (створено шляхом накладання тиску молотка на вібрафонну панель після того, як був зроблений удар) який він використовує у своєму соло в композиції «*Sweet Rain*».

Висновки до Розділу 2

Г. Бертон – це постать, з якою асоціюється вібрафон у джазі. Він творець нового підходу – як до технології гри на фібрафоні, так і до імпровізаційного мислення. Його музичні інтерпретації не залишаються без уваги як в любителів джазу, так і в простих меломанів. Творчість Г. Бертонна багатогранна, так як він виступає у всіх можливих музичних напрямленнях, починаючи від «класики», року – і до новітнього джазу у всіх його проявах. Саме завдяки майстерності Г. Бертонна вібрафон в джазі набув особливого значення і оригінального віртуозного звучання. Прикладом цьому слугують багаточисленні аудіо-записи, співпраця з музикантами з усіх континентів, де може звучати, або звучить джаз, концерти тури, з якими він їздить по різним куточкам мистецького світу.

РОЗДІЛ 3

МУЗИЧНИЙ АНАЛІЗ ТЕМИ-СТАНДАРТУ Р. РОДЖЕРСА «MY ROMANCE».

3. 1. Історія написання теми-стандарту «My Romance».

Для того, щоб проаналізувати дану композицію, для початку потрібно охарактеризувати саму тему, так як від цього залежить музичний підхід джазових імпровізаторів, що опирається на історію створення самої теми, її жанр, гармонічну та мелодичну основу, зміст тексту, котрі в сукупності впливають як на відношення до цієї музики, так і на кінцевий інтерпретаторський та виконавський результат.

Пісня «*My Romance*» була написана спочатку для мюзиклу Біллі Роуза (*Billy Rouse – born William Samuel Rosenberg*) під назвою «*Jumbo*». Музику написав Річард Роджерс (*Richard Charles Rodgers*), автор пісенного тексту – Лоренц Харт (*Lorenz Milton Hart*). Також по мотивах цієї п'єси був знятий фільм, який вийшов у 1962-му році і навіть був номінований на премію *Oscar* за адаптацію музичної партитури Р. Роджерсом та Л. Хартон. Виконавицею *soundtrack* «*My Romance*» в цьому фільмі стала популярна на той час американська актриса та співачка Доріс Дей (*Doris Day – born Doris Mary Anne Kappelhoff*).

16-го листопада 1935-го року цей мюзикл отримав свою прем'єру на *Broadway* в театрі «*The Hippodrome Theatre*» (Театр Іподром), або як ще його називають «*New York Hippodrome*» (Нью-Йоркський Іподром). На той час це був один із найбільших театрів у світі, котрий вміщав більш ніж 5000 тисяч глядачів, а також був оснащений сучасною театральною технікою, де був навіть скляний резервуар для води, який міг підніматись та опускатись (на сьогоднішній час таких залів дуже і дуже мало).

Режисерами мюзиклу «*Jumbo*» стали Джон Мюррей Андерсон (*John Murray Anderson*) та Джордж Френціс Ебботт (*George Francis Abbott*), в якому представлена захоплююча та насичена подіями історія про не просте

життя артистів цирку та його скрутну фінансову долю (тема та ідея п'єси актуальна і до теперішнього часу). За п'ять місяців було поставлено 233 спектаклі «*Jumbo*», який закінчив своє існування 16-го квітня 1936-го року.

Мюзикл складався з двох актів, в першому з яких п'ятим номером звучала пісня «*My Romance*», яку виконували Метт Малліган-молодший (*Matt Mulligan, Jr.*) та Міккі Консідайн (*Mickey Considine*). Музичний супровід спектаклю виконував зірковий оркестр під керівництвом Пола Уайтмена (*Paul Samuel "Pops" Whiteman*) у складі: *Mischa Russell* (концертмейстер); *Matty Malneck, Harry Struble, Bob Lawrence* (скрипки); *Eddie Wade, Harry Goldfield, Charlie Teagarden* (труби); *Bill Rank, Jack Teagarden, Hal Matthews* (тромбони); *Bennie Bonacio, Frank Trumbauer* (альт-саксофони); *John Baptiste Cordaro, Edward Powell* (тенор-саксофони); *Charlie Strickfaden* (баритон-саксофон); *Roy Bargy* (фортепіано); *Michael Pingitore* (банджо); *Artie Miller* (контрабас); *Norman McPherson* (туба); *Larry Gomerdinger* (барабани та перкусія).

Завдяки своїй милозвучності та смислового навантаженню тексту пісня «*My Romance*» попала в поле зацікавленості джазових музикантів, прикладом чому слугують альбоми, в яких звучить ця тема-стандарт. А саме: *Ella Fitzgerald* – «*Sings the Rodgers & Hart Songbook*» (1956); *Sarah Vaughan* – «*Sassy*» (1956); *Red Garland* – «*A Garland of Red*» (1957); *Gene Ammons* – «*Boss Tenor*» (1960); *Jack Teagarden* – «*Chicago and All That Jazz! + The Dixie Sound of JT*» (1961); *Bill Evans* – «*The Complete Village Vanguard*» (1961) та «*Waltz for Debby*» (1962); *Dave Brubeck* – «*My Romance*» (1962); *Ben Webster* – «*Ben and Sweets*» (1962) та «*My Romance*» (1965); *Benny Golson* – «*Free*» (1963); *Keith Jarrett & Art Blakey* – «*Buttercorn Lady*» (1966); *Jessica Williams* – «*Portraits*» (1977); *Chet Baker* – «*Candy*» (1985); *James Taylor* – «*That's Why I'm Here*» (1985); *Bob Mintzer* – «*Spectrum*» (1988); *Carly Simon* – «*My Romance*» (1990); *Wynton Marsalis* – «*Standard Time, Vol. 3: The Resolution of Romance*» (1990); *Joe Pass* – «*Unforgettable*» (recorder in 1992; posthumous released in 1998); *Elvin Jones* – «*Youngblood*» (1992); *Ray Brown* –

«3 Dimensional» (1992); Ron Carter – «My Romance» (1994); The Singers Unlimited – «Masterpieces» (1994); Kenny Rogers – «Timepiece» (1994); Brad Mehldau – «Introducing» (1995); Gary Burton – «Collection» (1996) та «Next Generation» (2005); Scott Hamilton – «My Romance» (1996); Oscar Peterson – «A Jazz Odyssey» (2001); Diane Schuur & Maynard Ferguson – «Swingin' For Schuur» (2001); Chris Botti – «When I Fall in Love» (2004); Tony Bennett – «Sings the Rodgers & Hart Songbook» (2005); Hank Jones – «Round Midnight: Solo Piano» (2006); Jimmy Cobb – «Cobb's Corner» (2007); Kent Hewitt – «Time On My Hands» (2008); Clarence Penn – «Dali in Cobble Hill» (2012); Vadim Neselovskyi – «Music for September» (2013); Eddie Higgins – «Standard Higgins» (2015).

Дивлячись на цей вражаюче великий перелік альбомів різних років, в які пісня «My Romance» не тільки увійшла, але в багатьох стала заголовком та назвою альбому. Приходить цілком очікуване розуміння того, наскільки даний джазовий стандарт був і є затребуваним у музикантів (вже понад 80 років). А якщо оцінити даний перелік по статусу і відомості імен музикантів, то можна з впевненістю сказати, що ця тема-стандарт звучала і звучить у кращих залах не тільки Сполучених Штатів Америки та Європи, але й цілого мистецького світу.

Також розглядаючи дані альбоми не можливо не побачити різні профільні спеціалізації музикантів, таких як: **вокалісти** – Е. Фіцджеральд, С. Воан, К. Саймон, К. Роджерс, Дж. Тейлор, Д. Шуур, Т. Беннетт; **піаністи** – Р. Гарленд, Б. Еванс, Д. Брубек, О. Піттерсон, Х. Джонс, К. Джарретт, Дж. Уільямс, Б. Мелдау, К. Хьюїт, В. Неселовський, Е. Хігінс; **гітарист** – Дж. Пасс; **саксофоністи** – Дж. Аммонс, Б. Уебстер, Б. Голсон, С. Гамільтон, Б. Мінцер, **трубачі** – М. Фергюсон, Ч. Бейкер, У. Марсаліс, К. Ботті; **тромбоніст** – Дж. Тігарден; **контрабасисти** – Р. Браун, Р. Картер; **барабанщики** – А. Блейкі, Е. Джонс, Дж. Кобб, К. Пен; **вібрафоніст** – Г. Бертон. Як можемо побачимо – буквально вся партитура великого джазового оркестру.

3. 2. Порівняльна характеристика оригіналу теми та інтерпретаційної версії Г. Бертоне.

Нас зацікавила версія «*My Romance*» саме з альбому Г. Бертоне «*Next Generation*», який записано 8-го та 10-го листопада 2004-го року, а реліз (як було вказано раніше) відбувся у 12-го квітня 2005-го року. Нумери альбому – 1) «*Prelude for Vibes*» (авторська тема *Vadim Neselovskyi*), 2) «*My Romance*» (джазовий стандарт *Richard Rodgers*), 3) «*Ques Sez*» (авторська тема *Lugues Curtis*), 4) «*Get Up and Go*» (авторська тема *Vadim Neselovskyi*), 5) «*B & G*» (авторська тема *Pat Metheny*), 6) «*A Dance for Most of You*» (авторська тема *Alan Mallet*), 7) «*Walkin' in Music*» (авторська тема *Julian Lage*), 8) «*Summer Band Camp*» (авторська тема *Mick Goodrick*), 9) «*Fuga*» (авторська тема *Samuel Barber*), 10) «*Clarity*» (авторська тема *Julian Lage*). Всі твори складають ніби «сюїту майбутнього», що підкріплюється різновидом жанрів, мовної стилістики, форми, а також складної ритміки, яка пульсує в комбінованих та перемінних метричних розмірах. А в сукупності – повністю відповідає концептуальній назві альбому.

Супроводжують соліста Г. Бертоне (USA – *vibraphone*) молоді джазові генії у складі: Вадим Неселовський (Ukraine, USA – *piano*), Джуліан Лейдж (USA – *guitar*), Джеймс Уільямс (USA – *drums*), Люк Кьортіс (USA – *bass*) – всі вони складають разом джазовий квінтет, у якому створюється нове бачення з цікавим, навіть в деяких композиціях камерним звучанням, яке допомагає слухачеві як задуматись над філософськими темами, так і насолодитись музичним спокоєм та рівновагою.

Сама тема «*My Romance*» написана в тональності Вь-Дур і містить доволі звичні для джазових тем-стандартів періоду *swing* (1920 – 30-і роки) та *bebop* (1940 – 50-і роки) 32 такти з внутрішньою структурою **A-B-A-C** (кожен розділ містить 8 тактів). Якщо подивитись на ритмічну основу мелодії, то вона написана доволі просто в розмірі 4/4 і опирається на звичайну четвертну пульсацію з використанням половинних тривалостей, а також восьмих, котрі граються або з затакту, або на останню долю такту – це все притаманно

жанру пісні-балади. Мелодія досить діатонічна (без альтерацій) і викладена в дуже зручному діапазоні – великої децими (від ноти «сі-бемоль» малої октави – до ноти «ре» другої), що є дуже зручним як для чоловічих, так і для жіночих голосів (що і показано в переліку вище згаданих альбомів вокалістів). В гармонічному плані можна побачити таку структуру: розділ *A1* – Вь-Dur (1-4 такти) та g-moll (5-8 такти); розділ *B* – Еь-Dur (1-4 такти) та повернення в Вь-Dur (5-8 такти); розділ *A2* – Вь-Dur (1-4 такти) та g-moll (5-8 такти); розділ *C* – Еь-Dur (1 такт), с-moll (2-3 такти), g-moll (4 такт), Вь-Dur (5-8 такти). Приклад:

My Romance (R. Rodgers)

В версії, виконаній Г. Бертон в альбомі «*Next Generation*» з початку звучить восьми-тактовий *вступ*, в якому в партії правої руки піаніста тричі повторюється один низхідний мотив, оснований на інтервалі «квінта» (кожен з них звучить по два такти), в третій раз на пів тона вище – і залишається два такти паузи для спокійного початку самої теми. Всі ці фрази звучать на

гармонічній основі співвідношенні двох акордів – ІІm7 та V7 (так звана субдомінанта і домінанта в джазі). Кожен акорд триває на протязі цілого такту і має такий гармонічний вигляд:

intro: I Cm7 I F7 I Cm7 I F7 I C[#]m7 I F[#]7 I C[#]m7 I F[#]7 II

В ритм секцій звучить дуже прозорий акомпанемент у вигляді зафіксованого двотактового ритмічного малюнку в партії барабанів, половинних нот у контрабаса, а гітарист та вібрафоніст у вступі не грають.

Тему «*My Romance*» грає Г. Бертон на вібрафоні, але вже в іншому ритмічному викладені. Якщо в оригінальній темі ми бачимо затактовий початок з двох восьмих нот, то Г. Бертон робить з них четвертні тріолі і далі звучить довга половинна нота «фа», після якої звучать не дві восьмі в 4-ту долю такту (як в оригіналі), а синкоповані восьмі на другу половину 3-ї та 4-ї долей (1-й т.), що додає мелодії свінгового звучання. Продовжується думка ідентичними оригіналу четвертними нотами в висхідному русі (2-й т.) і приходить до половинної ноти «Сі-бемоль», але далі продовжує рух по вже заданій в попередніх тактах ідеї синкопування в слабкі восьмі ноти долей, які знову приходять до половинної ноти. Після цього можна побачити розширення висхідних восьмих нот в одній 4-й долі такту (4-й т.) окремо на акцентовані 3-тю та 4-ту, але з діленням на низхідні після них інтервали (кварта та квінта) і знову (як і в оригіналі) – половинна нота. І все це складається у один висхідний мотив з питальним характером.

Продовжує думку подібний попередній фразі висхідний мотив, котрий вже звучить на велику терцію нижче і (на відмінну від першого) вже має мінорне звучання. Також даний мотив має інший ритмічний виклад, в якому початком є дві тріольні восьмі, а далі звучить така ритмічна комбінація: четверна з крапкою, восьма, четвертна та дві восьмі, остання з яких лігується з половинною нотою наступного такту. Далі, через восьму паузу мелодія рухається вже вниз восьмим нотами, остання з них лігується вже з

четвертною нотою наступного такту, після якої звучить обігрування тріольними восьмими в 2-гу долю, котрі об'єднуються з наступною четвертю з крапкою та восьмою нотою. Цей мотив також має питальний характер, але звучить спокійніше із-за нижчого регістрового та тембрального звучання і нібито вже повторює попереднє питання, але спокійніше. (Розділ *A1*).

В продовжені тематичного матеріалу, а саме у наступних восьми тактах можна побачити зовсім інших мотивний підхід. Перші чотири такти починаються з висхідної октави великими тривалостями у вигляді половинної, четвертної з крапкою та восьмої залікованої з половинною з крапкою, після чого в четверту долю звучить ніби «збігання з гірки» тріольними восьмими, які приводять до такої ж октавної інтонації з точно такими тріольними восьмим після неї. Фактично один двотактовий мотив, який повторюється двічі, але з легким ритмічним зміненням. Наступні чотири такти будуються по такому ж принципу повторювання двотактового мотиву, але тепер вони низхідні і мають ніби характер відповіді. Звучить половинна нота, а на її фоні на квінту нижче з'являється інший підсилюючий голос восьмим нотами, що в сукупності створює вже елемент поліфонічної фактури. Далі бачимо синкоповані восьмі, котрі знову приводять до половинної та четвертних, але вже в іншій послідовності і об'єднані в один низхідний мотив (Розділ *B*).

Наступний розділ є фактично повторювальним тематичним матеріалом першого розділу теми. Ми бачимо ті ж самі два чотирьохтактні висхідні мотиви, котрі вміщують в себе четвертні, тріольні четвертні, тріольні восьмі, синкоповані восьмі заліковані з половинними та четвертними нотами, але в зовсім іншій ритмічній комбінаториці та послідовності (Розділ *A2*).

В заключному розділі інтерпретованої по новому теми звучить неначе відповідь на всі попередні питання, в перших 4-х тактах якого звучать висхідний гамо-подібний мотив, котрий у другому такті виглядає у вигляді прихованої поліфонії, де лінія ніби ділиться на два голоси, верхній з яких рухається вверх підкріплюючись сильним акцентними звуковидобуттям до

найвищої ноти в темі («ре» другої октави), а нижній виконує функцію контрапункту, залишаючись на місці і підтримуючи гармонію стійкою ступеню акорду. Після чого бачимо спуск шістнадцятими та обігрування тонічного звуку восьмими і закінчується на половинній ноті в наступному такті. А далі тема починає перекликається частково вже з самою імпровізацією (ніби готуючи слухача до нової частини в творі), в якій також є поліфонічний елемент – на фоні верхньої ноти на велику сексту нижче синкопованими тривалостями повторюється одна нота створюючи короткий контрапункт. Після чого починається буквально обігрування гармонії – тема являється верхнім опорним голосом, а останні два такти звучать як так званий «імпровізаційний» вихід. Приклад:

The musical score is written on a single staff in 4/4 time. It consists of 29 measures. The notation includes various musical symbols such as treble clef, key signature of one flat (B-flat), and various note values including eighth, quarter, and half notes. There are several triplet markings (indicated by a '3' over a bracket) and some notes with accidentals (sharps and flats). The score is divided into sections marked with letters in boxes: A1 (measures 1-4), B (measures 9-12), A2 (measures 17-20), and C (measures 25-29). Measure numbers 5, 9, 13, 17, 21, 25, and 29 are indicated at the start of their respective lines. The final measure (29) ends with a double bar line.

Також має відмінність і гармонізація останніх чотирьох тактів в розділі *C*, котра буде звучати на протязі всіх хорусів. А саме:

$$I \ B^b/F \ I \ F^\sharp/F \ I \ E/ F \ I \ D/ F \ I$$

3. 3. Імпровізація Г. Бертона.

Перший імпровізаційний хорус. Першим розпочинає своє соло вібрафоніст з четвертного октавного ходу вверх, ніби заявляє, що він лідер, а потім одразу спускається по збільшеному септакорду вниз, після чого такою ж короткою фразою в ритмічному розширенні піднімається вверх: спочатку восьмі тріолі, восьмі і четверть. Далі бачимо ідентичне повторення низхідного тетракорду в різному ритмічному викладі, котрий далі в гамоподібному русі спускається вниз до ноти «фа» малої октави, після чого бачимо скачок на інтервал малої нони, котра стає одразу початком оспівування квантового звука однієї тональності.

Продовжує імпровізаційну думку пасаж розміром у два такти, котрий складається з двох протилежних одна одній ліній: спочатку стрімкий підйом тріольними восьмими, основаними на пентатоніці, який змінює лінія-спуск гамоподібного типу, котра починаючись з тридцять других нот і продовжується восьми, дві останні з яких оспівують ноту наступного такту. Після цього звучить скачок вверх на малу сексту, з повторенням верхнього звука, ніби підтверджуючи попередньо сказане, а за тим слідує восьмий такт, котрий слугує вже відголоском попередньо зіграного розділу та інтонаційним виходом для наступної фрази. (Розділ *A1*). Приклад:



Наступний восьмитакт звучить як відповідь на попередній розділ, але включає інші мелодично-структурні елементи. Починається він низхідного, а потім висхідного мелодичного малюнку, побудованого на звуках арпеджіо, що приводить до двох інтонаційно схожих ритмічних мотивів. Далі бачимо двох-тактовий вихід з двох схожих фраз, котрі починається четвертними і продовжуються восьмими нотами і приходять до мелодичного спуску, в основі якого хроматизми, після яких фраза завершується стрибком вверх на малу сексту. Далі слідує висхідна фраза, побудована з двох висхідних коротких мотивів по чотири ноти, котрі приводять ніби до трьох висхідних музично-речитативних реплік загальним звучанням на два такти. Перших дві ритмічно однакові – четверть і дві восьмі, а третя дзеркальна їм – дві восьмі і четверть. Вони відділені одна від одної четвертними паузами і звучать як наголошення, в також граються з метро-ритмічним зсувом, неначе в розмірі 3/4. Їхні опорні точки припадають на першу, четверту долі 7-го такту і на третю долю восьмого такту. (Розділ **B**). Приклад:



В подальшому розвитку бачимо трішки іншу музичну картину, в якій в першому такті звучить короткий мотив тріольними восьмим по звукам тонічного акорду у вигляді питання. В подальших трьох тактах неначе звучить відповідь у вигляді висхідної фрази спочатку в гамоподібному вигляді, а потім у вигляді ритмічних секвенцій у вигляді четверті і двох восьмих: в першій – музична декламація на однієї ноті, а інша має різну висоту нот і включає з інтервальні стрибками, що приводить до однієї трьохдольної ноти. Наступні чотири такти починають з такого ж короткого

мотиву складеного з четверної та двох восьмих, з присутньою речитативністю, але інтонаційно направлений вниз, після якого звучить квартових хід вверх і має питальний характер. Відповіддю йому стає висхідна фраза, складена з двох зменшених тризвуків по краях (ніби арка) та коротким елементом гама в середині, яка приходить до ідентичного по ритму питального мотиву. Остання фраза ніби підтвердження останньому, але в більш розвернутому вигляді з оспівуванням та арпеджіо восьмими вниз, яка слугує зв'язкою з іншою музичною ідеєю. (Розділ A2). Приклад:



Заключний восьмитакт ніби підсумовує все вище сказане. Музична фраза впевнено починається двома восьмим висхідними нотами, після яких різкий спад на велику сексту, а після починається мелодійний рух вверх, котрий побудований по принципу «від більшого до меншого». Спочатку впевнено граються три висхідних четвертних ноти, рух котрих продовжують дві секвенційні побудови восьмими, котрі об'єднуються з низхідний мінорним тризвуком та мелодичним оспівування тонічного звуку, котрий припадає на слабку восьму 4-ї долі, заліговану з четвертною наступного такту.

А далі, з затакту почнеться нова, поліфонічного типу фраза, побудована по принципу, який вже використовувався вібрафоністом в інтерпретації теми-стандарту. Починається з затакту до 5-го такту, спочатку у вигляді прихованої поліфонії: тобто ніби верхній голос рухається вверх з акцентним видобуттям, а нижній виконує функцію підтримки на слабкі восьмі 3-ї та 4-ї долей. В наступному такті вже явна поліфонія: попередня верхня лінія

продовжується, але вже не восьмим, а четвертною та половинною нотами, а на їхньому фоні в нижньому голосі звучить така ж сама лінія в слабкі восьмі 1-ї, 2-ї та 3-ї долей, котрі разом складають елемент контрапункту. Це вказує на те, що музикант використовує педалізацію, що означає показ всіх тембральних можливостей вібрафону. Після такого гарного поліфонічного показу дві лінії об'єднуються в одну низхідну лінію, котра починається з ноти «соль бемоль» другої октави і доходить до «сі бекара» малої октави, включаючи в себе цікаві ритмічні фігурації у вигляді звичайних восьмих, дзеркального свінгового малюнку – восьма нота з четвертною об'єднані в тріоль, тріольні восьмі. А в 7-му та восьмому тактах на перший погляд ніби все просто рухається восьмими. Але вони інтонаційно згруповані в короткі п'ять мотивів по три ноти, котрі звучать як секвенції, які ніби стоять на місці, а рухається тільки один прихований глос, котрий змінює свою висоту відповідно гармонічній послідовності. (Розділ С). Приклад:



Другий імпровізаційний хорус. Початком слугує мелодичний підйом у вигляді ламаного тонічного арпеджіо, який подовжує гамоподібний рух, котрий затримується на верхній ноті ніби дійшов до вершини, після чого звучить стрімкий пасаж на цілий тріольними восьмим, який навіть заходить на першу долю наступного такту і закінчується октавними стрибком вверх, а потім вниз останньої ноти попереднього пасажу. А далі з форшлагом з'являються тріольні четвертні направлені вниз, лінію яких продовжить низхідний мажорний септакорд, після якого звучить квінтовий стрибок вверх, де верхня нота також грається з форшлагом, який слугує прикрасою в

мелодичній лінії. Після чого лінія мелодії змінює рух в них у вигляді зменшеного тризвуку, котрий переходить у висхідний мотив, побудований по принципу ламаних кварт. Розв'язується ця складна мелодична лінія низхідним гамоподібним пасажем восьмим нотами, після якого звучить заключна фраза з двох коротких мотивів з трьох нот, котрі рухаються по гамі, але мають різні ритмічні малюнки. (Розділ *A1*). Приклад:



Продовжує почату думку висхідний пасаж тріольними восьмим, який зупиняється в першу долю наступного такту, але ніби не все спитавши, музикант з наступної долі такту знову починає інший подібний вихід, котрий розвертається вниз квінтою, а потім, ніби в дзеркальному вигляді розвертається вверх вже малою секстою. Далі вперше звучать шістнадцяті ноти, котрі граються по хроматизму вниз, неначе збігають на потрібну їм висоту в стійку половинну ноту, після якої октавний скачок вверх і повторює хроматичний спуск, але вже восьмим нотами, котрі переходять в низхідне арпеджіо по мінорному тризвуку і стрибком вверх переходить в оспівування. Остання фраза займає цілих три такти і звучить неначе відповідь попереднім п'яти тактам. Вона починається у високому регістрі тріольними четвертями і продовжує свій висхідний рух спочатку шістнадцятими, а після восьмим нотами, остання з яких лігується з наступною нотою такту, котра слугує початком технологічно складної комбінації основаної на низхідних чотирьох звучних акордах восьмим в їх різних мелодичних оберненнях, верхні ноти яких також складають низхідний мінорний септакорд і приводять до іншої секції гармонічного квадрату. (Розділ *B*). Приклад:



Наступний восьмитакт продовжується музичну лінію попереднього, але в іншій ритмічній комбінаториці. Ми бачимо низхідний великий мажорний септакорд в тріольній пульсації, котрий повторюється чотири рази, але бере свої акцентовані початки з різних долей такту що зсовує загальну метро-ритмічну, котра звучить у ритм-секції: перший починається в 2-гу долю, другий – в третю восьму 3-ї долі, – третій – в другу восьму 1-ї долі наступного такту і четвертий в третю долю, а далі в такий же спосіб переходять в інші акорди, котрі змінюють по руху гармонічної послідовності. Далі звучать низхідний мажорний тризвук восьмим, ніби заспокоєння, після якого звучить двохдольна хроматизована фраза шістнадцятими, після яких знову звучать низхідні мелодичні акорди, але вже восьми нотами. І після октавного стрибка вгору і затримання на верхній ноті мелодична думка розвертається і після знову ж таки ніби дзеркального октавного стрибка вниз починається висхідний пасаж гамоподібного типу майже в діапазоні двох октав, після якого звучить котрий низхідний мотив тріольними восьмим, котрий і завершає дану секцію. (Розділ A2). Приклад:



Заключний розділ імпровізації починається з однієї довгої трьохтактової фрази, котра ритмічно змінюється в кожному такті: в першому – два мелодично-різні хроматизовані висхідні мотиви восьмим, котрі з'єднуються з тріольними четвертними в другому такті і продовжують свій рух четвертною та восьмими, котрі між собою лігуються і досягають своєї кульмінаційної вершини. Після чого звучить емоційний зріз у вигляді спуску арпеджіо на дециму і ніби не все запитавши розвертає свій рух окличним мотивом, підкресленим акцентним видобуттям. Далі звучать синкоповані восьмі в 3-ю та 4-ту долі такту октавою нижче, котрі виглядають так званим «трампліном» для останньої низхідної фрази, котра вміщає великий спектр ритмічних комбінацій – починаючи від тріольних восьмих, пунктирного ритму, ломбардського ритму, восьмих та четвертих, котрі заповнюють весь простір останніх трьох тактів і завершають складну, але дуже цікаву імпровізацію маестро. (Розділ С). Приклад:



3. 4. Імпровізація Дж. Лейджа.

Перший імпровізаційний хорус. Право на свій вислів надається гітаристу, котрий одразу підхоплює після лідера ініціативу і продовжує створювати музичну тканину даного імпровізаційного твору. Після двохчетвертної паузи він сміливо починає свою фразу восьмими, котрі приводять до коротких трьохзвучних мотивів, зіграних на різній висоті, після яких звучить довга фраза спочатку вниз, включаючи в себе як хроматизми, альтерації, оспівування і інтервальні стрибки, так і вверх, де звучать ламані

арпеджіо і один повторювальний звук на кінці, котрий є початком оспівування тонічного звуку. (Розділ *A1*).

Далі звучать дві секвенційні фрази, що займають разом чотири такти, але мають різне розв'язання у зв'язку з гармонічною послідовністю, на яку вони попадають. Продовжують їх три гамоподібні мотиви, в кожному з яких по три ноти, які складають низхідну секвенцію, але відрізняються ритмічними групуванням. За ними слідує твердо свінгована фраза в спочатку в низхідному русі, з використанням ламаних інтервалів, а після них слідує гамоподібний підйом котрий виходить на свою вершину. (Розділ *B*).

Починається даний розділ з довгої тривалої ноти у верхньому регістрі, зіграну характерним прийомом для гітари (або любого струнного інструменту), таким як бендування (в даному випадку ніби в'їзд в ноту знизу), за якою звучить подібна нота, але вже з хроматичним глісандо перед нею, після яких звучить короткий спуск восьмим, з короткими зупинками, ніби осмислює щойно почуте. Продовжує думку цікава фраза, котра починається з відірваних одна від одної нот у вигляді синкоп, які переходить в секвенційно повторюваний мотив на одній з стрибком верх на велику терцію, але які звучать дуже різно в динамічному плані, кожен раз підсилюючись перед терцієвим ходом. Це показує, що музикант дуже добре володіє динамічними можливостями інструменту бездоганно розуміє принцип фразування. (Розділ *A2*).

Попередня речитативна фраза була ніби накручуваною пружиною котра вистрілила інтервальним стрибком верх на велику секту, після якої музикант грає майже чотирьохтактну фразу, яка звучить спочатку вниз, а потім розвертає свій рух піднімається вверху. Вона містить в собі як хроматизми, рух по звукам арпеджіо, ламані інтервали, інтервальні стрибки, так і альтеровані звуки, котрі додають складності в звучанні. Дана музична фраза приходить до двох патернів, кожен з яких обіграє по два акорди і змінюється свої ладову структури відповідно руху гармонії. (Розділ *C*).

Другий імпровізаційний хорус. Продовжує імпровізаційну думку фразу, котра почалась в останньому такті попереднього розділу і ніби склеює два соруси між собою. Вона має висхідний рух і будується по звукам септакордів у викладі арпеджіо, але кожний звук повторюється двічі, неначе підкреслює важливість інформації і доходить до своєї кульмінаційної вершини, де синкопами грається тричі одна нота. Після неї логічно відбувається емоційний спуск в гамоподібному вигляді, після якої секвенціями грається два висхідні патерни, котрі переходять у довгу фразу восьмими, котра вмішає в себе, як і гамоподібний рух, так і інтервальні стрибки і займає діапазон більше октави. (Розділ **A1**).

Початок звучить як розслаблення після попередньої активності у вигляді трьохзвучного патерна в діапазоні терції, котрий змінюється ритмічно, де перший звук дробиться на три ноти з форшлагом до них і розширюється завдяки діапазону вже по звукам низхідного мажорного тризвуку. Продовжують наступні чотири такти фрази, основана на дублюванні кожної ноти (як ми вже бачили раніше), але у вигляді ламаних октав що додає масштабності і туттійності гітарному звучанню. (Розділ **B**).

Наступний восьмитакт виглядає абсолютно по новому, і використовує нові технічні та фактурні можливості. Починається з короткого мелодичного патерну вниз а потім вверху, котрий приводиться до синкопованого акорда. Він стає початком нової фрази, котра базується повністю на блокакордах (коли гармонізується кожна нота мелодії), а верхній звук є мелодичною лінією, після чого звучить низхідна фраза основана на тріольних четвертних, котра ніби розбавляє тільки що зіграний музичний концентрат інформації і переходить в іншу низхідну фразу, основану вже на восьмих і розірвану по середину інтервальним стрибком вверху. (Розділ **A2**).

Заключний розділ починається з фрази спочатку в низхідному русі восьмими, включаючи альтеровані ступені, яка продовжується ламаним висхідним арпеджіо і змінюється наступною фразою, ритмічна основа якої складають четвертні тріолі, мелодичні інтервальні стрибки і оспівування в

різних регістрових зонах. Продовжують імпровізаційну лінію два короткі мотиви, котрі звучать як одне питання з декількох слів, а на відповідь грається фраза восьми нотами, основана на комбінації тризвуків та їх обернень. (Розділ **C**).

3. 5. Імпровізація В. Неселовського.

Перший імпровізаційний хорус. Соло музикант починає з другого такту і дуже спокійно звучить два ритмічно подібних коротких мотивів в партії правої руки піаніста, основані на четверних нотах з маленьким вкрапленням восьмих. Початкові звуки обох мають речитативний характер, що показано повторюванням першого звуку п'ять разів в зростаючій динаміці. Перший направлений вгору на малу терцію, а потім вниз на кварту – ніби в питальній формі, другий – тільки вниз з хроматизмом на початку та квартовим ходом після нього. (Розділ **AI**).

Наступний восьмитакт продовжує думку попереднього, починаючи також з двох коротких висхідних мотивів, в гармонічній основі котрих лежать мінорний та мажорний септакорди. Перших опирається на четверті, а в другому – синкопований ритм та заліковані восьмі. Далі звучить хроматичний хід вниз з інтервальним стрибком в кінці назад вгору, ніби повертається в початкове положення, так як повторює буквально на тон нище ідентичну секвенційну ланку. Після чого прозвучать два акорди в партії лівої руки піаніста, від яких він ніби відштовхнеться і зіграє коротких висхідний мотив в діапазоні малої сексти. (Розділ **B**).

Продовжується музична тією ж фразою, але зміненою ритмічно і має інше психологічно-емоційне сприйняття, так як грається на основі іншої гармонії. На основі цієї фрази, опираються на одні і ті ж звуки розгортається низка секвенцій, котрі постійно мелодично змінюються і переростають у розгорнуту фразу восьми нот спочатку гапоподібним рухом вниз і опирається на альтеровану ступінь, на якій затримується на четвертну, неначе хоче, щоб її почули і звернули увагу. Відштовхнувшись від цього звуку фраза

продовжує свій розвиток вже у висхідному русі по звукам септакорду в прямому, а потім ламаному вигляді і закінчується секвенційним мелодичним повторюванням в діапазоні кварта. (Розділ **A2**).

Закінчення попередньої фрази стає за тактовим початком нового висхідного гамоподібного мотиву, котрий вийшовши на свою інтонаційну опору спускається вниз короткою поспівкою на велику секунду, а потім на малу сексту. Наступна фраза ніби аркою окутана секвенційними ланками. На початку мелодичний тризвучний рух в діапазоні терції, котрий приводить до висхідних інтервальних ходів, котрі приводять до іншої нисхідної секвенційної ланки в поліритмічному викладі, де основна ніби завуальована думка звучить в останніх нотах цих мотивів. І дійшовши до свого завершення знову речитативне повторення одного звуку, котрий продовжує супроводжувати мелодію вигляді гармонічної підтримки, нагадуючи прийоми фортепіанної манери *blues piano*. (Розділ **C**).

Другий імпровізаційний хорус. Починається з довгої низхідної фрази на чотири такти, котра бере свій початок у 7-му такті попереднього розділу і закінчується в другому такті даного, об'єднуючись з двома короткими мотивами-патернами в широкому інтервальному викладі на нестійких альтерованих звуках ладу. Далі звучить низхідний мотив по звукам септакорду, після якого грається складна секвенція з чотирьох ланок, котрі на початку своєї побудови опирається на оспівування альтерованих звуків а в продовженні на висхідні акорди різних типів. (Розділ **A1**).

Не перериваючись на паузу попередня фраза перетікає в наступну гамоподібну фразу спочатку вверх, а потім вниз. Набираючи обертів, після короткої фрази звучить наступна, котра починається з секвенційного повторювання двох звуків і також рухається в гамоподібному вигляді, але навпаки попередній фразі – спочатку вниз, а потім вверх, котрі приходять до двох повторювальних мотивів, верхні звуки яких мають мелодичний рух вверх, але самі мотиви звучать в низхідному русі закінчуючись речитативним повторюванням четвертними одиниць звук. (Розділ **B**).

Такі ж четвертні ноти продовжуються звучати і в даному розділі, ніби нагадуючи оригінальний тематичний матеріал, котрий викладений в основному четвертними нотами. Але вже відбувається рух мелодії то на ніби гостру малу секунду вгору, а також ладовий та інтервальний рух, що розташовується аж на чотирьох тактах. Далі звучить швидка фраза шістнадцятими, котра складається як з секвенційних ланок, ладів та інтервалів, так і займає звуковий простір чотирьох тактів. Відчутно, що піаніст має великий композиторський досвід, так як дуже вдало порівняв дані фрази, знаючи, що сприйняття любого явища людиною ґрунтується на порівнянні з вже відомим їй. Саме тому щойно почуті четверті дали велику протилежність шістнадцятим, котрі на їх фоні звучали дуже віртуозними. (Розділ А2).

Заключний розділ даної імпровізації звучить як розв'язання та спрощення всіх попередніх питань, недомовок та експресій. Піаніст грає довгу фразу на чотири такти, викладену восьмими нотами у висхідному русі і тільки в кінці розширюється до четвертних тріолей. Продовжує цю фразу речитативний мотив, подібний тим, які грав музикант на початку, котрий змінюється наступним, подібним по ритму, але вже складається з оспівування тонічного звуку та інтервального стрибка вниз на малу сексту, після якої звучить інтервальний тетрахорд вгору, котрий ніби говорить, що «далі буде» (Розділ С).

3. 6. Репризне повторення теми та кода.

В репризному повторенні ми бачимо таку ж інтерпретаційну концепцію викладу тематичного матеріалу, як і в першому проведенні. Безумовно, цей варіант не є ідентичним першому і має свої особливості, виражені по іншому ритмічній комбінації фраз, їх інтонування та акцентування. Особливістю даного проведення є в тому, що вона не дограється до кінця а переходить в код за чотири такти до закінчення розділу С теми.

заміною тоніки, а саме в великий Мі-мажорний септакорд, котрий звучить як своєрідний еліпсис, який ніби розчиняється завдяки мелодичним розсипам по звукам ладу та акорду вібрафоніста та піаніста і шелестінням ударних тарілок барабанщика.

Пропонуємо загальну структуру форми всієї композиції:

Intro (8 тактів)	Хорус 2 Тема А-В-А-С (32 такти)	Хорус 2 імпровізація Г. Бертона А-В-А-С (32 такти)	Хорус 3 імпровізація Г. Бертона А-В-А-С (32 такти)	Хорус 4 імпровізація Дж. Лейджа А-В-А-С (32 такти)
Хорус 5 імпровізація Дж. Лейджа А-В-А-С (32 такти)	Хорус 6 імпровізація В. Неселовського А-В-А-С (32 такти)	Хорус 7 імпровізація В. Неселовського А-В-А-С (32 такти)	Хорус 8 Тема А-В-А-С (28 тактів)	Coda (16 тактів)

Висновки до Розділу 3

Отже, джазова виконавська інтерпретація є багаторівневим композиторсько-імпровізаційним явищем, в якому враховуються всі можливі чинники, котрі можуть вплинути на весь музичний підхід джазмена. Найзагальнішим поняттям тут слугує «імпровізація». Її рамки та правила направляють весь процес мислення музиканта, який виступає автором та виконавцем художнього музичного тексту в один і той же момент. Вібрафон, як інструмент, практично зі всіма фактурними функціями стає основним інтерпретаційним прикладом і впливає на формування імпровізацій, виконаних на інших інструментах. Ці загальні установки потребують детального вивчення та унаочнення на прикладі інших музичних джазових зразків, що і складає перспективи подальших досліджень.

ВИСНОВКИ

Дані висновки узагальнюють основний зміст дослідження у відповідності з його метою та завданнями, сформульованими у вступі.

1. Окреслюючи органологію вібрафона, слід зазначити, що, по-перше, він є досить «молодим» інструментом, по-друге, в межах свого сімейства «молоточкових» виконує особливу функцію, поєднуючи власне ударне звучання з «тягучим», «щільним» звуком. В межах джазових інструментальних саундів «п'як» цієї діяльності припадає на зародження бібопу. Інструментальні та змішані композиції-імпровізації починають тоді оснащуватися не традиційними для джазу інструментами різних сімейств – від мідних басеткорнів до дерев'яних сопілок тощо.

Сучасний слухач, як «тембровий гурман» (вираз Арнольда Шонберга) доволі швидко звик до стандартної тембрової побудови свінгових імпровізацій, став очікувати не лише видозмін у гармонії та ритміці, але й нових тембрів.

2. Вібрафон був один з таких інструментів в роботі на основі численних посилок показані та систематизовані типові прийоми ксилофонної гри, які зводяться до наступних трьох: 1) Традиційний «замок» – там, де всередині розташовані палички; 2) «Бертонська постановка» із зовнішніми молоточками зверху; 3) Постановка Musser (або Stevens), де палички не торкаються одна одну, тому що тримаються в руці через два пальці. До числа прийомів вібрафонної гри відносяться також комплекс засобів гасіння звуку, запропоновані Е. Сайндоном: 1) ручне відключення вібрації; 2) гасіння інтервалів руками; 3) гасіння паличкою бруска (чи пластини); 4) гасіння рукою; 5) згладжування слайдів.

3. Музична практика показує, що вібрафон, як у класиці так і у джазі, спочатку переважно використовувався як акомпануючий інструмент. Свій інструмент збоку походження та функцій Г. Бертон зазначав, що первинною його функцією в музиці різних пластів була акомпануюча. Разом

з тим, як і інші молоточкові інструменти, зокрема фортепіано, вібрафон тяжів до виокремлення дрібної техніки, традиційної для джазового імпровізаційного мислення. Зазначено, що вібрафон у його універсальних якостях органічно вписався до музики ХХ століття з її поєднанням трьох пластів – фольклорного, академічного та «третього» (класифікація В. Конен). Джаз стає благодатним підґрунтям для різноманітного використання вібрафону, звучання якого генетично походить від цимбал, фортепіано, ксилофона та інших інструментів різного пластового ужитку.

4. Типологія різних стильових втілень вібрафонного звучання та техніки гри завжди передбачає декілька складових: 1) еволюція розвитку даного інструменту; 2) кластичний та джазовий стилі, які характерні для нього; 3) виконавські колективи, які тим чи іншим способом впливають на стилістику звучання, музичне мовлення, форму твору; 4) музиканти-віртуози, творчість яких формувала різні музичні напрями та стилі. Яскравим представником є Г. Бертон, творчість якого вміщає в собі всі ці складові. В своєму шляху становлення як джазового вібрафоніста-віртуоза можна побачити величезне розмаїття музичних стилів та складів музичних проєктів. Починаючи від «класики», року, фольклору до традиційного джазу та авторської новаторської музики. Такі різні музичні напрями частково диктували камерність або масштабність звучання, котрі впливали на кількість музикантів в ансамблі чи оркестрі – від сольного виконання чи дуету, до великих джазових оркестрів. Прикладом цьому слугують такі проєкти як легендарний дует Г. Бертон та Ч. Коріа, квартет С. Гетца, його власний квінтет «Next Generation» та участь у концертно-студійному проєкті під назвою «All Stars Big Band».

5. Імпровізаторська та інтерпретаторська складові створення джазового твору є одними із ключових. Яскравим зразком цих складових є тема-стандарт «My Romance». Зазначені причини написання пісні «My Romance», музику до якої створив Річард Роджерс, а автором слів став Лоренц Харт. Охарактеризовано історію мюзиклу Біллі Роуза «Jumbo», в

якому і отримала своє перше життя дана композиція. В подальшому дана пісня стала саундтреком до фільму, який виконала актриса та співачка Доріс Дей. Зазначено, що історія пісень з мюзиклів завжди має окреме життя від тих великих музичних постанов чи фільмів, до яких вони входили з самого початку, або увійшли пізніше. Підкреслено, що велика кількість джазових музикантів різних спеціалізацій, в творчості яких ця тема-стандарт була не тільки ключовою і входила в постійний концертний репертуар, але й нерідко ставала заголовком їхніх альбомів та концертних програм. Проаналізовано музичну версію цього джазового стандарту у виконанні джазового квінтету Г. Бертона «Next Generation». Виявленні особливості індивідуальних підходів та різних інструментальних рішень в імпровізаторському процесі.

Отже, мистецтво джазу та вібрафонного музикування відображає на прикладі творчості Г. Бертона всі процеси розвитку як в академічній музиці, так і у джазі. Вібрафон постає як унікальний та самобутній інструмент, котрий вміщає в собі різні функції, завдяки яким може втілювати цікаві музичні рішення та створювати оригінальне колоритне звучання. Аналіз музичних альбомів та окремих композицій-імпровізацій Г. Бертона доводить, що вібрафон вже є невід'ємною складовою джазу, в якому завжди присутній пошук сміливих музичних ідей та нових звучань.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Баташев А. Искусство джаза в музыкальной культуре. *Советский джаз : Проблемы. События. Мастера* : сб. ст. / сост. и ред. А. Медведев. М., 1987. С. 80–96.
2. Борисенко М. Ю. Жанр транскрипції в системі індивідуального композиторського стилю : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2005. 17 с.
3. Денисов Э. В. Джаз и новая музыка. *Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники*. 1986. С. 328–335.
4. Кинус Ю. Г. Импровизация и композиция в джазе : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Ростов н/Д, 2006. 30 с.
5. Коллиер Дж. Л. Становление джаза : попул. ист. очерк : пер. с англ. / предисл. и общ.ред. А. Медведева. М. : Радуга, 1984. 390 с.
6. Конен В. Пути американской музыки : очерки по истории музык.культуры США. Изд. 3-е, перераб. М. : Совет.композитор, 1977. 445 с.
7. Конен В. Рождение джаза. 2-е изд. М. : Совет.композитор, 1984. 312 с.
8. Назайкинский Е. В. Стил ь и жанр в музыке : учеб.пособие. М. : Владос, 2003. 248 с.
9. Овчинников Е. История джаза : учебник. М. : Музыка, 1994. 238 с.
10. Панасье Ю. История подлинного джаза./ пер. с фр. Л. А. Никольской. Изд. 2-е. Л. : Музыка, 1978. 128 с.
11. Сарджент У. Джаз: Генезис. Музыкальный язык. Эстетика. М. : Музыка, 1987. 296 с.
12. Симоненко В. С. Лексикон джаза. Київ : Муз. Україна, 1981. 111 с.
13. Стецюк Б. О. Композиция «Bud Powell» Чик Кория как «музыкальное приношение» мастеру бибоба. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2014. Вип. 40. С. 438–451.

- 14.Фейертаг В. Б. Джаз. Энциклопедический справочник. 2-е изд. СПб. : Скифия, 2008. 696 с.
15. Чугунов Ю. Гармония в джазе : учеб.-метод. пособие : для фп. М. : Совет.композитор, 1988. 152 с.
- 16.Шаповалова Л. О взаимодействии внутренней и внешней формы в исторической эволюции музыкальной жанровости : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Киев, 1987. 23 с.
17. Юрченко И. В. Джазовый свинг: явление и проблема : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 2001. 22 с.
18. Berendt J. The Jazz Book. St Albans, Herts: Paladin 1976.
19. Blake M. An interview with vibist Ed Saindon. Percussive Notes, April: 42,43. Percussive Notes, July Vol. 23, No.5: 36 - 38. 1998.
- 20.Blake M. Eclectic mallet virtuoso; Ed Saindon. Interviewed by. 1985.
- 21.Burton G. Country Roads & Other Places. The Gary Burton Quartet. Liner notes by Jean-Paul Guiter. RCA French reissue PL 45139. 1982.
- 22.Burton G . Duster. Liner notes by Michael Zwerin. RCA PL 43260 AlB reissued on RCA 74321 257302.1967a.
- 23.Burton G. Four Mallet Studies. Glenview, Illinois: Creative Music. 1968.
24. Burton G. Introduction to Jazz Vibes. Glenview, Illinois: Creative Music. 1965.
- 25.Burton G. Lofty Fake Anagram. RCA PL 43260 CID.1967b.
- 26.Burton G. New Vibe Man in Town. Liner notes by George Avakain. RCA reissued as 52420-2. 1962.
- 27.Burton G.The Vibe Man. RCA CL 43237.1980.
28. Burton G.Who is Gary Burton? Liner notes by Marty Gold. RCA LPM 2665.1963.
29. Collier G. Jazz. London: Cambridge University Press. 1975.
30. Hampton L.Methodfor Vibraharp, Xylophone and Marimba. Edited by David Gornston. New York: Robbins Music Corporation. 1939.

31. Howland H. Gary Burton; The enfant terrible at forty. Percussive Notes, April: 59 - 61.1983.
32. Lipner A. Playing a jazz standard on vibes, Part 1: Concepts. Percussive Notes, February: 49-51. 1997.
33. Lipner A. The Vibes Real Book. Stamford, CT: MalletWorks Music.1996.
34. Mallows F. Interview with Gary Burton. Full transcript in Appendix D.2003.
35. Mallows F. Joe Locke Clinic at Berklee College of Music Mallet Festival. Transcript in Appendix I.2003.
36. Mattingly R. Gary Burton; The innovators of the vibraphone. Percussive Notes, October: 8-14. 1999.
37. Mendoza V. Vibe workshop; Vibes in Latin music. Editor's note by Ed Saindon. Percussive Notes, July, Vol. 22, No.5: 65 - 67.1984.
38. No author given. From the PAS museum collection: Leedy Vibraphone. Percussive Notes (June): 80.1999.
39. Piltzecker, T. The art of practising. Percussive Notes, Winter, Vol. 25, No. 2: 14 - 16.1987.
40. Rehbein S. Evolution of improvisation on the vibraphone: Red Norvo, Milt Jackson and Gary Burton. Percussive Notes, August: 62-64.1999
41. Rogers L. Red Norvo: the \$100,000 mallet man. Percussive Notes, June: 70-72. 1997.
42. Saindon Ed. Chord solos. Percussive Notes, Winter, Vol. 19 no. 2: 59,60. 1981.
43. Saindon Ed. New age solo vibraphone techniques. Percussioner International, Vol.2 No.1: 30 - 35. 1987.
44. Saindon Ed. Pianistic playing part 1. Percussioner International, Vol.1 No.1, June: 171 - 182.1984.
45. Saindon, Ed. Vibe workshop; Solo playing. Percussive Notes, October Vol. 21 No. 1: 82 - 84.1982.
46. Schietroma R. Interview with Mike Mainieri. Percussive Notes. Vol. 22, No. 1, October: 56 - 58.1983.

47. Schroeter J. Gary Burton Stick It Magazine, February: 36 - 43. 1998.
48. Shearing G. Recorded in Concert, Santa Monica, Calif. The George 1963.
49. Shearing Quintet. Liner notes by Leonard Feather. Capitol Records T 1992.
50. Tirro F. Jazz - a History. New York: W W Norton and Company. 1977.