I. ТЕОРЕТИЧНІ ПРОБЛЕМИ МИСТЕЦТВОЗНАВСТВА У ДЗЕРКАЛІ КУЛЬТУРОЛОГІЇ

УДК 78.036.9:781.5

DOI: <https://doi.org/10.33643/kmus.2019.58.01>

Ефим Марков,

заслуженный работник культуры Украины,
почетный профессор, заведующий кафедры джазовой музыки
Киевской муниципальной академии музыки им. Р. М. Глиэра
<https://orcid.org/0000-0002-7866-4654>
fishik33@gmail.com

Yukhym Markov,

Merited Worker of Culture of Ukraine,
Honorary Professor, Head of Jazz Music Department,
R. Glier Kyiv Municipal Academy of Music
<https://orcid.org/0000-0002-7866-4654>
fishik33@gmail.com

ДЖАЗОВЫЙ СТАНДАРТ: ОСОБЕННОСТИ СТРУКТУРЫ

Статья посвящена изучению специфики структуры джазового стандарта. Стандарт основан на двух разновидностях джазовых форм: 12-тактовом блюзе (*blues*) и песенной форме (*rhythm changes*). В статье рассматриваются процессы формирования джазовых форм, даются их характеристики, приводятся нотные фрагменты, а также примеры известных стандартов, включенных в книгу В. Симоненко «Мелодии джаза».

Ключевые слова: джазовый стандарт, джазовые формы, джазовая композиция, 12-тактовый блюз, песенная форма.

Markov Yukhym. Jazz standard: features of its structure. This paper discusses the structure of the jazz standard. Since the study of jazz forms and understanding of historical processes of their formation is one of the key goals in the initial stage of jazz education of the performing musician, it is **relevant** to provide a fairly brief summary of theoretical information, to describe historically determined features of the development of basic jazz forms, and to illustrate historical and theoretical concepts with musical examples. This paper is intended to fill in some of the topics and areas of knowledge that are still uncovered in the national jazz studies, since to this day the key source for studying a wide range of historical and theoretical aspects of jazz is the well-known work of W. Sargeant. The **scientific novelty** of the paper is in a comprehensive approach to presenting the theoretical and practical material necessary in the work of the student, based on the author's long-term teaching

experience. The *purpose* and *objective* of the paper is to present a comprehensive analysis (providing historical and theoretical data and practical musical examples) of the structure of the jazz standard, which is based on two varieties: the 12-bar blues and the song form (rhythm changes); characteristics of each of the varieties are described, ways of their historical formation are examined, musical extracts are given, as well as examples of well-known standards from the book «Melodies of jazz» by V. Simonenko. The *study method* is a set of principles and approaches of historical and theoretical analysis used in the study of various aspects of jazz music, in which the jazz standard is considered to be a well-formed and established structure that emerged from the development of jazz and the influence of various cultural factors (W. Sargeant, J. Collier, V. Konen, V. Symonenko, and others).

Results and conclusions. After examining the process of experimenting and, as a result of it, perfecting those jazz forms that have become the basis of the jazz standard, we can sum up as follows: improvisationalism, as one of the essential characteristics of free and individualized jazz thinking, which makes it possible to show imagination, musical ingenuity, performing and composing virtuosity that are not bound by any framework, is combined with clear patterns that are a certain basis, which is recognized by jazz musicians all over the world. The jazz standard, based on universal, time-tested forms, has established certain norms of the musical language of jazz that are still relevant to this day. It is based on two varieties of jazz forms: 12-bar blues and song form (rhythm changes); understanding the musical specifics of these structures is one of the foundations of historical, theoretical, and practical components of a modern jazz musician skill set. After all, the world of modern jazz, with all its attention to the national peculiarities of different musical cultures, is a single cultural space, which is not constrained by any restrictions or obstacles.

Keywords: jazz standard, jazz forms, jazz composition, 12-bar blues, song form (rhythm changes).

Марков Юхим. Джазовий стандарт: особливості структури. Статтю присвячено специфіці структури джазового стандарту. Оскільки вивчення джазових форм і розуміння історичних процесів їх становлення є одним із ключових завдань початкового етапу джазової освіти виконавця, очевидна *актуальність* звернення до досить стислого викладення теоретичних відомостей, надання історично обумовлених особливостей затвердження основних джазових форм, ілюстрації історико-теоретичних позицій нотними прикладами. Ця статтю покликано заповнити деякі, досі не розкриті у вітчизняній джазології теми та області знань, адже до цього часу ключовим джерелом для дослідження широкого кола історико-

теоретичних аспектів джазу є відома праця У. Сарджента. У комплексному викладенні теоретичного та практичного матеріалу, необхідного в роботі студента, що є підказаним багаторічним викладацьким досвідом автора статті, полягає **наукова новизна**. **Мета і завдання** – надати в комплексі (як історико-теоретичні дані, так і практичні музичні приклади) аналіз специфіки структури джазового стандарту, заснованого на двох різновидах: 12-тактовому блюзі (*blues*) і пісенній формі (*rhythm changes*), для чого охарактеризовано кожен із різновидів, розглянуто шляхи їх історичного формування, наведено нотні уривки, а також приклади відомих стандартів із книги В. Симоненка «Мелодії джазу». **Методикою дослідження** є комплекс принципів і підходів історико-теоретичного аналізу, що застосовуються в дослідженні різних аспектів джазової музики, при якому джазовий стандарт розглядається як сформована і усталена структура, що виникла в результаті розвитку джазу і впливу на нього різних культурних чинників (У. Сарджент, Д. Колліер, В. Конен, В. Симоненко та ін.).

Результати й висновки. Розглянувши процес експериментів і, в результаті, відточування тих джазових форм, які закріпилися в основі джазового стандарту, ми можемо підсумувати: імпровізаційність як одна з сутнісних характеристик вільного й індивідуалізованого джазового мислення, що дозволяє проявити не скуті жодними рамками фантазію, музичну винахідливість, виконавську й композиторську віртуозність, поєднується з чіткими закономірностями, які є певною базою, визнаною джазовими музикантами всього світового простору. Джазовий стандарт, заснований на універсальних, апробованих часом формах, встановив своєрідні норми музичної мови джазу, актуальні й дотепер. Його основу складають два різновиди джазових форм – 12-тактовий блюз (*blues*) і пісенна форма (*rhythm changes*); розуміння музичної специфіки цих структур – одна з основ як історико-теоретичної, так і практичної складових майстерності сучасного джазового музиканта. Адже світ джазу сьогодення, при всій увазі до національних особливостей різних музичних культур, становить єдиний, не скутий жодними обмеженнями чи перешкодами культурний простір.

Ключові слова: джазовий стандарт, джазові форми, джазова композиція, 12-тактовий блюз, пісенна форма.

Изучение джазовых форм и понимание исторической специфики их становления является одной из ключевых задач начального этапа джазового образования исполнителя. Это – одна из основ знаний студента,

без полноценного освоения которой невозможно представить его дальнейшее развитие как исполнителя, импровизатора, а в будущем – его деятельности грамотного музыканта-профессионала. В изложении теоретических сведений, исторически обусловленных особенностей становления основных джазовых форм, а также в подборе значительного количества музыкальных примеров состоит **актуальность** темы данной статьи. **Научная новизна** заключается в комплексном решении отбора и компоновки необходимой в работе студента информации, подсказанном многолетним опытом преподавательской работы автора данной статьи: в достаточно сжатом изложении основных аспектов, связанных со сложившимися в джазе распространенными формами-структурами, сообщении кратких сведений о происхождении и исторической эволюции двух основных джазовых форм и в иллюстрации нотными примерами, то есть – в создании научного историко-теоретического экскурса той степени лаконичности, которая требуется в процессе джазового обучения. Одновременно с тем, данная статья призвана восполнить некоторые до сих пор не раскрытые в отечественной джазологии области, поскольку и ныне основным источником для исследования целого круга историко-теоретических аспектов джаза является известный труд У. Сарджента [4].

Цель и задачи статьи – представить в комплексе (как историко-теоретические сведения, так и практические музыкальные примеры) анализ специфики структуры джазового стандарта, основанного на двух разновидностях: 12-тактовом блюзе (*blues*) и песенной форме (*rhythm changes*), для чего охарактеризовать каждую из разновидностей, рассмотреть пути их исторического формирования, привести нотные отрывки, а также примеры известных стандартов, включенных в книгу В. Симоненко «Мелодии джаза».

Методологией исследования является комплекс принципов и подходов историко-теоретического анализа, применяемых в изучении различных аспектов джазовой музыки, при котором джазовый стандарт рассматривается как сформированная и устоявшаяся структура, возникшая в результате развития джаза и влияния на него различных культурных факторов (У. Сарджент, Д. Коллиер, В. Конен, В. Симоненко и др.).

Общепринятое представление о джазовом стандарте (англ. *jazz standard*, иногда его называют *evergreen*) как о музыкальном произведении общеизвестного джазового репертуара верно лишь отчасти: понятие джазовый стандарт предполагает также опору на четкие композиционные закономерности, которые далее рассмотрим более подробно.

Весь классический джазовый репертуар – то есть, корпус джазовых стандартов – состоит из двух разновидностей пьес, имеющих фиксированное строение: это 12-тактовый блюз (*blues*, форма *ABC*) и песенная форма, называемая также *rhythm changes* (в массе своей с репризным строением *AABA*). Однако, такое строение эти две распространенные структуры приобрели не сразу.

Блюз в своем классическом виде (12 тактов и неизменное присутствие субдоминанты в пятом такте) сформировался лишь к середине 20-х, а песенная форма, или *rhythm changes* – еще позже, к концу 20-х годов XX века.

Поначалу ранний джаз основывался преимущественно на трех музыкальных жанрах: регтайме, марше и блюзе. Причем, зачастую они были сложными по структуре и не имели фиксированной формы, а части нередко были написаны в разных тональностях. Самыми популярными пьесами в то время были:

- «*Panama Rag*» (У. Тайерс) 1911 г. – $ABCDE = 96$ тактов ($C = 32$ т.) – 5 частей со сменой тональностей;
- «*That's A Plenty*» (Л. Поллак) 1914 г. – $ABCA = 64$ такта – 4 части со сменой тональностей;
- «*Tiger Rag*» (Н. Ла Рокка) 1917 г. – $ABC = 80$ тактов ($A = B = 24$ т., $C = 32$ т.) – 3 части со сменой тональностей;
- «*Nobody Sweetheart*» (Э. Шобель) 1924 г. – $AB = 40$ тактов ($B = 24$ т.) – 2 части со сменой тональностей;
- «*Muskrat Ramble*» (К. Ори) 1926 г. – $ABB = 48$ тактов – 3 части со сменой тональностей;
- «*Doctor Jazz*» (К. Оливер) 1927 г. – $ABC = 48$ тактов – 3 части со сменой тональностей;
- «*Dear Old Southland*» (Т. Лейтон) – $AAB = 48$ тактов – 3 части со сменой тональностей.

Примеры № 1–3 (джазовые стандарты, приведенные в книге В. Симоненко: «*That's A Plenty*» (Л. Поллак), «*Tiger Rag*» (Н. Ла Рокка), «*Dear Old Southland*» (Т. Лейтон) [5, с. 50, 56, 89]).

Ранние блюзы, исполняемые тогда джазовыми музыкантами, по сути были вокальными и также зачастую имели сложное строение: двух- и трехчастные или с версами, причем верс (так называлась первая часть) имел форму бытовавших тогда популярных шлягеров, а вторую часть составлял или 12-тактовый, или 16-тактовый блюз. Примерами многочастных блюзов могут служить:

- «*Memphis Blues*» (У. Хенди) 1913 г. – 28 тактов (I ч. – $AABA = 16$ т., II ч. – 12-тактовий *blues*);
- «*St. Louis Blues*» (У. Хенди) 1914 г. – 52 такта (I ч. – 2 х 12-тактовий *blues*, II ч. – $AA = 16$ т., III ч. – 12-тактовий *blues*);
- «*Weary Blues*» (А. Метьюз) 1915 г. – 28 тактов (I ч. – $AABA = 16$ т., II ч. – 12-тактовий *blues*);
- «*Sugar Blues*» (С. Вильямс) 1919 г. – 30 тактов. (I ч. – 12-тактовий *blues*, II ч. – $AB: A = 8$ т., $B = 10$ т.);
- «*Wild Man Blues*» (Дж. Р. Мортон) 1927 г. – 44 такта. (I ч. – $AB = 32$ т., II ч. – 12-тактовий *blues*).

Пример № 4 – «*St. Louis Blues*» (У. Хенди) [5, с. 48].

Блюзы с версами (*verses*):

- «*Beale Street Blues*» (У. Хенди) 1916 г. – 16 тактов *verse* + 24 такта *blues* (AB);
- «*Aunt Hagar's Blues*» (У. Хенди) 1920 г. – 24 такта *verse* + 16 тактов *blues* (AB);
- «*Jazz Me Blues*» (Т. Делано) 1921 г. – 8 тактов *verse* + 20 тактов *blues* ($A = 8$ т., $B = 12$ т.);
- «*Jimtown Blues*» (Ф. Роуз) 1925 г. – 16 тактов *verse* + 16 тактов *blues* ($AABC$).

Яркие образцы подобной структуры с 16-тактовым *verse* и 24-тактовым *blues*, а также 24-тактовым *verse* и 16-тактовым *blues* – композиции У. Хенди «*Beale Street Blues*» и «*Aunt Hagar's Blues*» (примеры № 5, 6).

Постепенно структура блюзов стала упрощаться до 8, 16 тактов или до количества, кратного им. Среди известных композиций, имеющих такую структуру, назовем наиболее популярные:

- «*Wabash Blues*» (Ф. Меинкен) 1921 г. – $AA_1 = 48$ тактов ($A = 16$ т., $A_1 = 32$ т.);
- «*Limehouse Blues*» (Ф. Брехем) 1922 г. – $AB = 32$ такта;
- «*Sobbin' Blues*» (В. Бертон) 1923 г. – $AB = 32$ такта;
- «*Wolvenine Blues*» (Д. Р. Мортон) 1923 г. – $AB = 32$ такта;
- «*Farewel Blues*» (Э. Шобель) 1922 г. – $ABA = 48$ тактов;
- «*Buddy Bolden's Blues*» (Д. Р. Мортон) 1928 г. – $AA_1 = 16$ тактов;
- «*Basin Street Blues*» (У. Хенди) 1928 г. – $AA_1 = 16$ тактов;
- «*Satanic Blues*» (Л. Шилдс) 1921 г. – $AA_1 = 16$ тактов;
- «*Careless Love*» (У. Хенди) 1920 г. – $AB = 16$ тактов;
- «*St. James Infirmary*» (обр. Дж. Ломакса) 1927 г. – $AA_1 = 8$ тактов;
- «*Trouble In Mind*» (Р. Джонс) 1926 г. – $AB = 8$ тактов;
- «*How Long Blues*» (Л. Карп) 1928 г. – $AB = 8$ тактов.

Пример № 5

Beale Street Blues

W.C.Handy

Intro

Intro

Chords: A, E7, A, E7, A, C°, Bm, E7, A, A7, D, D#°, A, 1. E7 A, 2. A E7 A D

Chorus

Chorus

Chords: D, A7, D, D7, G7, D, A°, A7, Gm, Bb7, A7, D, G7, Bb7, A7, D, G7, Bb7, A7, D, A°, A7, Gm, Bb7, A7, D, A7, D

Intro = 4 т., Verse = 16 т., Chorus = 24 т.

Пример № 6

Aunt Hagar's Blues

by W.C. Handy

Intro F7 E7 F7 Eb7 G9 Bb7/6b9

Verse F Cm7 F Cm7 F Cm7 F7

Bb C7 F7

Bb C7 F7 Cm7 F7

C9 Eb6 F7 D9 C9 Eb9 D9 D9 C9

F Bb7 F Bb7 F D9

G7b9 C9 F9 D9b9 F

Theme F F° C7 D7b C7 F7

Bbm7 Ab7 D7b Bbm C7

F7 D7b C7

F7 Bb D7b C7 D7b C7 F

Пример № 7

Wabash Blues

by Fred Meinken

1. G7 C E
2. G7 C C7
3. F C
4. A7 G7 Dm7/4 G7 G°
5. G7 C E°
6. G7 C7
7. G7 C
8. G7 1. C E° 2. C F7 C

Пример № 8

Satanic Blues

by C. Shields

1. E°
2. Bb7 Eb7 G7 F7 Bb7
3. Ab A° Eb C7 F7 Bb7 Eb

Пример № 9 – «*St. James Infirmary*» (записан и обработан Д. А. Ломаксом) [5, с. 29].

Постепенно все большую популярность стали приобретать инструментальные 12-тактовые блюзы, написанные самими играющими в то время музыкантами; эта структура вскоре вытеснила остальные формы блюзов.

Тогда закрепился стандарт, впоследствии составивший основу современного джазового репертуара. Это такие блюзы, как:

- «*Jelly Roll Blues*» (Д. Р. Мортон) 1915 г.;
- «*Tin Roof Blues*» (Л. Рапполо) 1917 г.;
- «*Royal Garden Blues*» (К. Вильямс) 1919 г.;
- «*Riverside Blues*» (Т. Дорси) 1923 г.;
- «*Jail House Blues*» (К. Уильямс) 1924 г.;
- «*See, See, Rider*» (Г. Рейни) 1925 г.;
- «*New Orleans Blues*» (Д. Р. Мортон) 1925 г.;
- «*Jackass Blues*» (М. Ститзель) 1926 г.;
- «*Dead Man Blues*» (Д. Р. Мортон) 1926 г.;
- «*Savoy Blues*» (К. Ори) 1927 г.;
- «*Creole Love Call*» (Д. Эллингтон) 1927 г.;
- «*West End Blues*» (К. Оливер) 1928 г.;
- «*Empty Bed Blues*» (Бесси Смит) 1928 г.

Примеры № 10, 11 – «*Tin Roof Blues*» (Л. Рапполо), «*Royal Garden Blues*» (К. и С. Уильямс) [5, с. 55, 62].

Все перечисленные выше пьесы исполняли в 20-е годы знаменитые музыканты и коллективы традиционного джаза: Луис Армстронг, Сидней Беше, Рэд Николс, Кинг Оливер, Кид Ори, Джелли Ролл Мортон, Томми Дорси, Бэсси Смит, ансамбли *Original Dixieland Jazz Band*, *New Orleans Rhythm Kings*, оркестр Флетчера Хендерсона и др., которые имели в своем репертуаре популярные в то время песни (шлягеры) и чарльстоны, наибольшую известность среди которых приобрели такие, как: «*My Melancholy Baby*» (Э. Барнетт), «*Rose Room*» (А. Хикман), «*After You've Gone*» (Т. Лейтон), «*Ja Da*» (Б. Карлтон), «*Whispering*» (Д. Шенбергер), «*Chicago*» (Ф. Фишер), «*Charleston*» (Дж. П. Джонсон), «*Yes, Sir, That's My Baby*» (У. Дональдсон), «*It Had To Be You*» (А. Джонс), «*My Blue Heaven*» (У. Дональдсон), «*Sweet Georgia Brown*» (М. Пинкард), «*Dinah*» (Х. Акст), «*Bye Bye Blackbird*» (Р. Хендерсон).

Названные пьесы также еще не имели строго фиксированной формы.

Пример № 12

The Man I Love

by G. Gershwin

Intro

Verse

Chorus (A)

Intro = 4 т., Verse = 16 т., Chorus = 32 т.

Пример № 13

Stardust

H. Carmichael

Intro

Verse

Chorus

Intro = 4 т., Verse = 16 т., Chorus = 32 т.

Примеры № 14, 15 – «*Lady Be Good*» (Дж. Гершвин), «*Autumn Leaves*» (Ж. Косма) [5, с. 93, 215].

К середине 20-х годов репертуар исполнителей традиционного джаза стал истощаться. Требовалось обновление. Новый материал поступил из американских мюзиклов, которые, начиная с 1922 г., получили в США бурное развитие. Музыкальные номера к этим мюзикам имели куплетную форму. Необходимо заметить, что куплетная форма как основная в музыке Бродвея и американской коммерческой эстрады закрепились по той причине, что наибольший вклад в создание музыкальных номеров мюзиклов внесли музыканты, эмигрировавшие из Европы, в частности из России, Одессы, южных районов Украины.

Воспитанные на традициях народных и городских песен, в большинстве имеющих куплетную форму, музыканты чаще всего избирали именно ее. Среди наиболее ярких и талантливых представителей – такие композиторы, как Джордж Гершвин, чьи родители эмигрировали из Петербурга; Эрвин Берлин (И. Балин), сам родившийся в Одессе; Гарольд Арлен (Х. Арлюк), родители которого эмигрировали в США из Украины; Вернон Дюк (Вл. Дукельский), выходец из украинского города, обучавшийся в Киеве; Леонард Бернстайн, родители которого эмигрировали из Украины (из-под Ровно); Зигмунд Ромберг, родившийся в Венгрии; Джером Керн, Коул Портер, Ричард Роджерс, чьи родители эмигрировали из Европы; а также Курт Вайль, родившийся в Германии (г. Дессау) и Фридерик Лоу (Ф. Лёве), выходец из Австрии (Вена).

Музыкальные номера мюзиклов, оказавшие на джаз огромное воздействие, писались по определенной схеме: 4 такта вступления (*introduction*) + 16, 20, 24, 26 или 28 тактов запева (*verse*) + 32 такта припева (*chorus*). Верс не имел фиксированной формы, он был облегченным по смыслу и как бы подготавливал появление хоруса, имевшего не только строго фиксированную репризную форму (в большинстве своем – *AABA*), но и неизменное количество тактов – 32. Он-то и нес основную смысловую нагрузку всего номера, поэтому чаще всего запоминался. Именно хорусы привлекли внимание джазовых музыкантов, ставших интенсивно включать их в свой репертуар, начиная с 1924 года.

Первыми в мире джаза утвердились песни Дж. Гершвина «*Lady Be Good*» и «*The Man I Love*» из мюзикла «Леди, будьте добры» (1924) и В. Юманса «*Tea For Two*» и «*I Want To Be Happy*» из мюзикла «Нет, нет, Нанетта» (1924), сразу пополнив репертуар Сиднея Беше и Рэда Николса соответственно. А следом за ними хлынул тот бурный поток песен из мюзиклов, который, наравне с блюзами, составил основу джазового

репертуара – именно ту песенную форму, которая из-за фиксированного количества тактов получила название «джазовый стандарт». Однако в полном виде, т. е. в первоначальном – с версом, в джазе закрепились и до сих пор исполняются всего несколько песен, среди которых наиболее известны «*The Man I Love*» (Дж. Гершвин), «*Stardust*» (Х. Кармайкл), «*My Man*» (М. Ивэн).

Примеры № 16–18: «*Tea For Two*» (В. Юменс), «*Stella By Starlight*» (В. Янг), «*Embraceable You*» (Дж. Гершвин) [5, с. 91, 205, 116].

Несмотря на определенное количество тактов, джазовые стандарты имеют довольно разнообразную структуру. Самая распространенная – это четырехчастная репризная форма $AABA = 32$ т., состоящая из четырех равных частей по 8 тактов, где части *A* и *B* отличаются друг от друга как мелодией, так и гармонией. Часть *B* носит название «*Bridge*», а последняя часть *A* – репризы. Наибольшее количество джазовых стандартов с такой формой дали миру песни классика американских мюзиклов Дж. Гершвина.

Пример № 19 – «*I Can't Give You Anything But Love*» (Дж. Мак-Хью) [5, с. 80].

Есть и другие стандарты с четырехчастной формой, где лишь две части имеют либо одинаковое строение (точная реприза), либо варьированное, т. е. с изменением кадансового оборота. Некоторые стандарты имеют различные, т. е. не повторные части – по 8 тактов.

Приведем примеры:

- $AABC$ – «*Autumn Leaves*»;
- $ABAC$ – «*Tea For Two*», «*You'll Never Know*»;
- $ABCB_1$ – «*Ol' Man River*» (средняя часть);
- $ABCD$ – «*Strike Up The Band*», «*Stella By Starlight*», «*You Do Something To Me*».

Часть стандартов имеет двухчастную форму – с различными частями по 16 тактов (AB) или с варьированными (AA_1). И здесь наибольшее количество стандартов также принадлежит Дж. Гершвину.

Приведем примеры таких композиций:

- AA_1 – «*Embraceable You*», «*Fascinating Rhythm*», «*Do It Again*», «*Do Do Do*», «*That Certain Feeling*», «*Funny Face*», «*Soon*», «*I've Got A Crush On You*», «*But Not For Me*», «*Who Cares?*», «*A Foggy Day*», «*Love Is Here To Stay*», «*Love Walked In*», «*All Of Me*», «*Rose Room*», «*Some Of These Days*», «*Stardust*», «*Whispering*», «*Sweet Georgia Brown*».

Пример № 20 – «*Love For Sale*» (К. Портер) [5, с. 120].

- AB – «*China Boy*», «*Easy To Love*», «*It Had To Be You*», «*I Can't Give You Anything But Love*».

Формула написання песен к мюзикам оставалась неизменной вплоть до 1930 года, когда известный американский композитор Коул Портер в свой мюзикл «Жители Нью-Йорка» включил песню, хорус которой имел 64 такта. Начиная с этого времени практически в каждый мюзикл этого композитора входили песни с нестандартным хорусом, что не помешало им занять достойное место в репертуаре знаменитых джазовых исполнителей.

Это такие песни, как:

- «*Love For Sale*» (мюзикл «Жители Нью-Йорка», 1930) – $AABA = 64$ т.;
- «*Night And Day*» (мюзикл «Веселый развод», 1932) – $AABA_1 = 48$ т. ($B = A_1 = 8$ т.);
- «*Begin The Beguine*» (мюзикл «Юбилей», 1935) – $AA_1BA_2CC_1 = 108$ т. ($C_1 = 20$ т.+8 т. Coda);
- «*Just One Of Those Things*» (мюзикл «Юбилей», 1935) – $AABA = 64$ т.;
- «*It's De Lovely*» (1936) – $ABA_1 = 36$ т. ($A = 16$ т., $B = 8$ т., $A_1 = 12$ т.);
- «*I've Got You Under My Skin*» (музыкальный фильм «Рожденная танцевать», 1937) – $ABC = 56$ т. ($C = 24$ т.);
- «*In The Steel Of The Night*» (1937) – $AABCA = 88$ т. ($B = 24$ т.);
- «*It's All Right With Me*» (мюзикл «Канкан», 1953) – $AABA_1 = 72$ т. ($A_1 = 24$ т.).

Пример Коула Портера послужил сигналом к нарушению неписаных правил и песни с нестандартными хорусами стали появляться у других композиторов мюзиклов.

Приведем примеры:

- $AABA_1 = 34$ т. ($A_1 = 10$ т.) – «*Nice Work If You Can Get It*» (Дж. Гершвин)¹;
- $AABA_1 = 35$ т. ($A_1 = 11$ т.) – «*They Can't Take That Away From Me*» (Дж. Гершвин);
- $AA_1BA_1 = 36$ т. ($A_1 = 12$ т.) – «*They All Laughed*» (Дж. Гершвин);
- $AA_1BA_1 = 36$ т. ($A_1 = 12$ т.) – «*Stormy Weather*» (Х. Арлен);
- $AA_1BA_1 = 36$ т. ($A_1 = 12$ т.) – «*My Funny Valentine*» (Р. Роджерс);
- $AA_1BA_1 = 36$ т. ($A_1 = 12$ т.) – «*All The Things You Are*» (Дж. Керн);
- $AABA_1 = 40$ т. ($A = 10$ т., $B = 8$ т., $A_1 = 12$ т.) – «*Where Or When*» (Р. Роджерс);
- $AABV_1A = 40$ т. – «*Get Happy*» (Х. Арлен);

¹ Любопытная деталь: один из самых популярных джазовых стандартов за всю историю джаза – «*I Got Rhythm*» Дж. Гершвина – в оригинале имеет точно такую же форму $AABA_1 = 34$ т., где часть A_1 идентична части A , но имеет расширенную коду = 2 т. Когда эта песня стала исполняться джазовыми музыкантами, они просто «обрезали» эти два такта, в результате чего получилась форма джазового стандарта – $AABA = 32$ т.

- $AABB_1A = 40$ т. – «*Chattanooga Choo Choo*» (Г. Уоррен);
- $AA_1A_2BB = 40$ т. – «*Lullaby Of Broadway*» (Г. Уоррен);
- $ABA = 48$ т. – «*I'll Remember April*» (Дж. де Поль);
- $AABA = 56$ т. ($B = 8$ т.) – «*Speak Low*» (К. Вайль);
- $AABA_1 = 60$ т. ($A = 16$ т., $B = 8$ т., $A_1 = 20$ т.) – «*The Lady Is A Tramp*» (Р. Роджерс);
- $AABBCA = 72$ т. ($B = C = 8$ т.) – «*Cheek To Cheek*» (И. Берлин).

Закрепились в джазовом репертуаре как пьесы традиционного джаза, так и песни из мюзиклов и ревю, хорусы которых имеют меньше 32 тактов:

- $A = 16$ т. – «*When The Saints Go Marching In*» (Г. Блейк);
- $A = 16$ т. – «*Yesterdays*» (Дж. Керн);
- $A = 16$ т. – «*Mack The Knife*» (К. Вайль);
- $AB = 16$ т. – «*Stairway To Paradise*» (Дж. Гершвин);
- $AA_1BA = 16$ т. – «*Ja Da*» (Б. Карлтон);
- $AB = 20$ т. ($B = 12$ т.) – «*After You've Gone*» (Т. Лейтон);
- $AB = 20$ т. ($B = 12$ т.) – «*The Darktown Strutter's Ball*» (Ш. Брукс);
- $ABA = 24$ т. – «*Bidin' My Time*» (Дж. Гершвин);
- $AABA_1 = 28$ т. ($A = 6$ т.) – «*Moonlight In Vermont*» (К. Сьюсдорф);
- $AA_1BC = 28$ т. ($A_1 = 4$ т.) – «*Way Down Yonder In New Orleans*» (Т. Лейтон).

Отдельно воспринимаются в джазе музыкальные номера Дж. Гершвина к опере «Порги и Бесс», где композитор дал полную волю фантазии и проявил все свое недюжинное мастерство в области джазовой гармонии и формы. Наиболее известные из них:

- «*Summertime*» – $AA_1 = 16$ т.;
- «*I Loves You Porgy*» – 8 т. verse + $AB = 16$ т.;
- «*It Ain't Necessarily So*» – $ABA_1 = 31$ т. ($A = 16$ т., $B = 6$ т., $A_1 = 9$ т.);
- «*Bess, You Is My Woman Now*» – $AA_1BA = 32$ т. ($A = 8$ т., $A_1 = 12$ т., $B = 10$ т.);
- «*There's A Boat Dat's Leaving Soon For N.Y.*» – $AABB_1A_1 = 55$ т. ($A = 9$ т., $B = 8$ т., $B_1 = 15$ т., $A_1 = 14$ т.);
- «*My Man's Gone Now*» – $AABB_1A = 60$ т. ($A = 13$ т., $B = 9$ т., $B_1 = 12$ т.).

Однако, прочно в джазовом репертуаре закрепились лишь такие номера, как «*Summertime*» и «*I Loves You Porgy*». Остальные, из-за их неквадратности, джазовыми музыкантами исполняются редко.

Результаты и выводы. Рассмотрев процесс экспериментов и, в результате, оттачивания тех джазовых форм, которые закрепились в основе джазового стандарта, мы можем подытожить – импровизационность как одна из сущностных черт свободного и индивидуализированного джазового мышления, позволяющая проявить

не скованною никакими рамками фантазію, музикальну изобретательність, исполнительську и композиторську виртуозність, соединяется с четкими закономірностями, являющимися определенной базой, признанной джазовыми музикантами всего мирового пространства. Джазовый стандарт, основанный на универсальных, апробированных временем формах, установил своеобразные нормы музыкального языка джаза, сохраняющие свою актуальность до сих пор. Его основу составляют две разновидности джазовых форм – 12-тактовый блюз (*blues*) и песенная форма (*rhythm changes*); понимание музыкальной специфики этих структур – одна из основ как историко-теоретической, так и практической составляющих мастерства современного джазового музыканта. Ведь сегодняшний мир джаза, при всем внимании к национальным особенностям различных музыкальных культур, составляет единое, не скованное никакими ограничениями или препятствиями культурное пространство.

1. Коллиер Д. Становление джаза : популярный исторический очерк / пер. с англ., предисл. и общ. ред. А. Матвеева. Москва : Радуга, 1984. 392 с.
2. Конен В. Пути американской музыки : 2-е изд., перераб. Москва : Советский композитор, 1977. 445 с.
3. Марков Е. Практика джазового басового аккомпанемента : рукопись. Киев, 1989. 200 с.
4. Сарджент У. Джаз : Генезис. Музыкальный язык. Эстетика / пер. с англ. ; общ. ред. и коммент. В. Ю. Озерова; вступ. ст. В. А. Ерохина. Москва : Музыка, 1987. 296 с.
5. Симоненко В. Мелодии джаза : антология : 4-е изд., перераб. и доп. Киев : Музична Україна, 1984. 317 с.

References

1. Collier, D. (1984). The formation of jazz: a popular historical essay. A. Matveyev (Ed., Trans.). Moscow: Raduga [in Russian].
2. Konen, V. (1977). Paths of American music. Moscow: Sovetskij kompozitor [in Russian].
3. Markov, Y. (1989). Practice of jazz bass accompaniment: manuscript. Kyiv [in Russian].
4. Sargent, W. (1987). Jazz: Genesis. Musical language. Aesthetics. V. Ozerov, V. Erokhin (Eds.). Moscow: Muzyka [in Russian].
5. Simonenko, V. (1984). Melodies of Jazz. Anthology. Kyiv: Muzichna Ukraina [in Russian].