



ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑ
Εθνικόν και Καποδιστριακόν
Πανεπιστήμιον Αθηνών
— ΙΔΡΥΘΕΝ ΤΟ 1837 —

ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΣΧΟΛΗ

ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

ΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

**Η ΕΞΕΛΙΞΗ ΤΗΣ ΕΝΟΡΧΗΣΤΡΩΣΗΣ ΓΙΑ BIG BAND ΑΠΟ
ΤΟ 1940 ΕΩΣ ΤΟ 1975, ΥΠΟ ΤΟ ΠΡΙΣΜΑ ΤΡΙΩΝ
ΔΙΑΦΟΡΕΤΙΚΩΝ ΕΚΤΕΛΕΣΕΩΝ ΤΟΥ ΤΡΑΓΟΥΔΙΟΥ
“TAKE THE 'A' TRAIN”**

Στέργιος Πουλιέζος

Επιβλέπων: Πάυλος Σεργίου, Αναπληρωτής Καθηγητής

**ΑΘΗΝΑ
ΙΟΥΝΙΟΣ 2021**

ΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

Η εξέλιξη της ενορχήστρωσης για Big Band από το 1940 έως το 1975, υπό το πρίσμα τριών διαφορετικών εκτελέσεων του τραγουδιού “Take the 'A' train”

Στέργιος Πουλιέζος

A.M.: 1569201200052

Τριμελής Επιτροπή: **Πάυλος Σεργίου**, Αναπληρωτής Καθηγητής
Νίκος Μαλιάρας, Καθηγητής
Ιάκωβος Σταϊνχάουερ, Επίκουρος Καθηγητής

Σημείωμα του/της συγγραφέα

Το δοκίμιο αυτό αποτελεί πτυχιακή εργασία η οποία συντάχθηκε για το Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών και υποβλήθηκε προς εξέταση τον Ιούνιο του 2021. Ο/η συγγραφέας βεβαιώνει ότι το περιεχόμενο του παρόντος έργου είναι αποτέλεσμα προσωπικής εργασίας και ότι έχει γίνει η κατάλληλη αναφορά στην εργασία τρίτων, όπου κάτι τέτοιο ήταν απαραίτητο, σύμφωνα με τους κανόνες της ακαδημαϊκής δεοντολογίας.

Οι απόψεις που παρουσιάζονται στην παρούσα εργασία εκφράζουν αποκλειστικά τον/την συγγραφέα και όχι τον/την επιβλέποντα/επιβλέπουσα Καθηγητή/τρια.

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Ιστορικά αναφορά στη big band.....	3
Το «Take the A train» σε ενορχήστρωση Billy Strayhorn, 1941.....	6
Το «Take the A train» σε ενορχήστρωση Don Sebesky, 1961.....	18
Το «Take the A train» σε ενορχήστρωση Rob McConnell, 1974.....	35
Συγκριτικά συμπεράσματα.....	56
Βιβλιογραφία.....	62

Ιστορική αναφορά στη big band

Η εργασία αυτή θα ασχοληθεί με το μουσικό σύνολο γνωστό ως «big band», όπως αυτή διαμορφώθηκε από τις αρχές της δεκαετίας του 1940 έως τα μέσα της δεκαετίας του 1970. Θα γίνει αναφορά στη δομή της ορχήστρας, στις τεχνικές ενορχήστρωσης και στις στυλιστικές εξελίξεις στη μουσική, σε σχέση με την εκάστοτε περίοδο, υπό το πρίσμα τριών διαφορετικών εκτελέσεων του τραγουδιού “Take the A train”.

Η διαμόρφωση της big band, η οποία επικράτησε στη τζαζ μουσική από τις αρχές της δεκαετίας του 1920 έως τα τέλη της δεκαετίας του 1940 στις Η.Π.Α, βασίστηκε, σε πρώτη φάση, στις μεγάλες ορχήστρες χορευτικής μουσικής (*dance bands*) των αρχών του 20^{ου} αιώνα σε ξενοδοχεία και αίθουσες χορού.¹ Οι ορχήστρες αυτές αποτελούνταν από ομάδες χάλκινων και ξύλινων πνευστών με ένα μικρό αριθμό οργάνων στην κάθε μία (δύο έως τρεις τρομπέτες, ένα έως δύο τρομπόνια και τρία σαξόφωνα), οι οποίες αναλάμβαναν το μελωδικό-αρμονικό υλικό της ενορχήστρωσης, και από το τμήμα του ρυθμού (*rhythm section*), που είχε συνοδευτικό ρόλο και συγκροτούνταν από πιάνο, μπάτζο ή, εναλλακτικά, κιθάρα, κοντραμπάσο ή τούμπα και τύμπανα.² Ουσιαστικά, αποτελούσαν εξέλιξη των μικρότερων *dixieland jazz* συνόλων της παράδοσης της Νέας Ορλεάνης, ως προς την επιλογή και τη λειτουργία των οργάνων, με τη διαφορά ότι το ενδιαφέρον μετατοπίστηκε από τον συλλογικό αυτοσχεδιασμό στην προετοιμασμένη ενορχήστρωση.³

Τρεις άνδρες συνέβαλαν στον σχηματισμό της ορχήστρας χορού από τα μέσα της δεκαετίας του 1910 μέχρι το 1930, ο Ferd Grofé, ο Art Hickman και ο Paul Whiteman.⁴ Μετά το 1916, ο Ferde Grofé εισήγαγε νέες πρακτικές ενορχήστρωσης, ενσωματώνοντας μελωδίες και ρυθμούς από τη τζαζ των καμπαρέ. Όταν η συνήθης διαδικασία ήταν οι διαρκείς επαναλήψεις της μελωδίας με μικρές διαφοροποιήσεις κάθε φορά, ο Grofé, στις ενορχηστρώσεις που έκανε για την ορχήστρα του Hickman, έκανε τροποποιήσεις σε διάφορα σημεία, επιτρέποντας σε ένα όργανο να κάνει αυτοσχέδιο σόλο γύρω από τη μελωδία και εναρμονίζοντας τα όργανα με διάφορους συνδυασμούς.⁵ Διαίρεσε την ορχήστρα σε σαξόφωνα και χάλκινα πνευστά, αντιπαραβάλλοντας τις δύο ομάδες μέσω αντιστικτικών φράσεων, οι οποίες σε ορισμένα σημεία κατέληγαν σε ομοφωνία, ενώ στη συνέχεια οι φωνές διαχωρίζονταν και πάλι. Η τεχνική αυτή, της αντιπαραθέσης των επί μέρους ομάδων της ορχήστρας, αποτέλεσε θεμελιώδες στοιχείο της ενορχήστρωσης για big band, ενώ παράλληλα ενισχύθηκε η δημοτικότητα και ο ρόλος των σαξοφώνων στην ορχήστρα, τα οποία μέχρι τότε αντιμετωπιζόνταν ως solo όργανα.⁶

Το 1919 ο Paul Whiteman, που είχε κλασική μουσική παιδεία, προσέλαβε τον Grofé στην ορχήστρα του και μέσα από τη συνεργασία τους δημιουργήθηκε ένα νέο είδος μουσικής, το οποίο συμπεριλάμβανε στοιχεία από τη τζαζ και την κλασική

¹ «The New Grove Dictionary of Jazz, Volume One», edited by Barry Kernfeld, Macmillan Press Limited, London 1988, σ. 57-58.

² Ο.π., σ. 57.

³ James Lincoln Collier, *Benny Goodman and the swing era*, Oxford University Press, New York 1989, σ. 40. Πρβλ. επίσης «The New Grove», ό.π., σ. 57-58.

⁴ Collier, ό.π., σ. 30-39.

⁵ «The New Grove», ό.π., σ. 60.

⁶ Ο.π., πρβλ. Collier, ό.π., σ. 34-35.

μουσική. Η «συμφωνική τζαζ», όπως ονομάστηκε, διέφερε από τη χορευτική μουσική καθώς επικεντρώθηκε στην ακρόαση της μουσικής και είχε συναυλιακό χαρακτήρα.⁷ Με τη μεγέθυνση της ορχήστρας του Whiteman δόθηκε στον Grofé το περιθώριο ανάπτυξης ενός ενορχηστρωτικού μοντέλου που επρόκειτο να αποτελέσει τον βασικό σχεδιασμό της big band. Έτσι, η μοντέρνα ορχήστρα χορού βασίστηκε στη διάκρισή της σε τρία τμήματα: χάλκινα, ξύλινα πνευστά και το τμήμα του ρυθμού, ενώ κάποιες φορές με περαιτέρω διαχωρισμό των χάλκινων σε ομάδες τρομπετών και τρομπονιών. Χαρακτηριστική ήταν η αντιπαράθεση των επί μέρους ομάδων μέσω αντιστικτικών εργαλείων, οι solo αυτοσχεδιασμοί σε τζαζ ύφος και τα γραμμένα ορχηστρικά περάσματα, που είχαν χαρακτήρα αυτοσχέδιου solo.⁸

Παράλληλα, ως προς την εκτέλεση της μουσικής έγιναν διακριτές δύο αντιθετικές τάσεις, η «sweet» και η «hot». Στις μπάντες που έτειναν προς την πιο «hot», «τζαζίστικη» πλευρά, οι ενορχηστρώσεις που χρησιμοποιούνταν παρείχαν περισσότερες ευκαιρίες για σόλο αυτοσχεδιασμό, ενώ τα γραμμένα περάσματα περιλάμβαναν πιο «τζαζ» ήχους και ρυθμούς.⁹ Μάλιστα, το τμήμα του ρυθμού σε αυτές τις ορχήστρες είχε μια πιο ανεπτυγμένη αίσθηση του *swing* από ό,τι εκείνη του Whiteman και ανάλογες ορχήστρες.¹⁰ Η τάση αυτή ενέπνευσε μια νέα γενιά από bandleaders όπως ο Duke Ellington, ο Fletcher Henderson, ο Don Redman κ.α., να παράγουν μια πιο εξωστρεφή εκδοχή συμφωνικής τζαζ, που αποτέλεσε τον πηρύνα της μουσικής *swing*.¹¹

Περνώντας στη δεκαετία του 1930, το *swing* εξελίχθηκε στο κυρίαρχο είδος χορού για τη νεολαία της Νέας Υόρκης και η δημοτικότητα των big bands αυξήθηκε ραγδαία.¹² Οι ορχήστρες σταδιακά μεγάλωσαν σε μέγεθος και πλέον αποτελούνταν από τρεις τρομπέτες, τρία τρομπόνια, τρία ή τέσσερα σαξόφωνα και ένα τετραμελές τμήμα ρυθμού με πιάνο, κιθάρα, κοντραμπάσο και τύμπανα. Με την επέκταση αυτή τα τρομπόνια μπορούσαν να αντιμετωπιστούν ως αυτόνομη ομάδα στην ορχήστρα, αντί να λειτουργούν ως τμήμα των χάλκινων πνευστών. Επιπλέον, το μπάτζο και η τούμπα εγκαταλείφθηκαν προς χάριν της κιθάρας και του κοντραμπάσου, τα οποία αντιπροσώπευαν καλύτερα το στυλ της εποχής, ενώ μπορούσαν να παιχτούν ταχύτερα.¹³ Μεταξύ 1935 και 1945 οι μεγάλες μπάντες διογκώθηκαν και παγιώθηκε η ενορχήστρωση για τέσσερις τρομπέτες, τέσσερα τρομπόνια (τρία τενόρο και ένα μπάσο), τέσσερα ή πέντε σαξόφωνα (δύο άλτο, δύο τενόρο και ένα βαρύτονο), και τμήμα ρυθμού. Συχνά οι σαξοφωνίστες έπαιζαν και κλαρινέτο, για τις ανάγκες της ενορχήστρωσης. Ενίοτε χρησιμοποιήθηκαν και όργανα της συμφωνικής ορχήστρας, όπως φλάουτα, γαλλικά κόρνα και βιολιά.¹⁴

Κατά τη χρυσή εποχή της μουσικής για big band, οι ορχήστρες διακρίνονταν σε δύο μέτωπα, αυτές των μαύρων και εκείνες των λευκών μουσικών. Ωστόσο, παρά τη δημοτικότητα των λευκών bandleaders στο ευρύ κοινό, λέγεται ότι τα έργα ορισμένων

⁷ Brian Harker, *Jazz, an american journey*, Pearson Education, New Jersey 2005, σ. 79-81. Πρβλ. επίσης «The New Grove», ό.π., σ. 60.

⁸ Collier, ό.π., σ. 35.

⁹ «The New Grove», ό.π., σ. 60, πρβλ. Collier, ό.π., σ. 188-189.

¹⁰ «The New Grove», ό.π., σ. 60.

¹¹ Ο.π.

¹² Harker, ό.π., σ. 111-115.

¹³ «The New Grove», ό.π., σ. 60.

¹⁴ Ο.π., σ. 60-61.

κορυφαίων μαύρων ήταν τα πιο αντιπροσωπευτικά της τζαζ της περιόδου. Οι πιο αξιόλογες big bands ήταν εκείνες του Duke Ellington, του Count Basie, του Fletcher Henderson, του Earl Hines και του Benny Carter. Ειδικότερα, ο Duke Ellington, σε συνεργασία με τον ενορχηστρωτή Billy Strayhorn, αναδείχτηκαν στους σημαντικότερους ενορχηστρωτές στην ιστορία της τζαζ. Ο τρόπος με τον οποίο απέδιδαν την αρμονία στις ομάδες των πνευστών, ο πειραματισμός τους με παράξενους συνδυασμούς οργάνων στην εκτέλεση μιας μελωδίας, αλλά και η χρήση διαφόρων ειδών σουρντίνας στα χάλκινα δημιούργησαν νέα ηχοχρώματα στην ορχήστρα.¹⁵ Παρ' όλα αυτά, οι αστέρες της εποχής του swing ήταν λευκοί bandleaders όπως ο Benny Goodman, ο Artie Shaw, ο Tommy Dorsey, ο Glenn Miller, ο Harry James και ο Charlie Barnet. Ο Goodman μάλιστα, απέκτησε τη φήμη του «βασιλιά του swing».¹⁶

Στα χρόνια του Β' Παγκοσμίου Πολέμου οι πολιτικές και οικονομικές συγκυρίες οδήγησαν στην κατάρρευση των big bands. Οι συνθήκες εργασίας ευνοούσαν τα μικρότερα σύνολα, ενώ ορισμένοι μαύροι νεωτεριστές έφεραν στην επιφάνεια το *bebop* ένα νέο είδος τζαζ μουσικής, πιο περίτεχνο σε αρμονικό και ρυθμικό επίπεδο από το *swing*.¹⁷ Παρά το γεγονός ότι στο bebop ο αριθμός των οργάνων δεν ξεπερνούσε τα έξι (ένα έως τρία πνευστά και τμήμα ρυθμού), στα τέλη της δεκαετίας του 1940 σχηματίστηκαν ορισμένες bop big bands, καθοδηγούμενες από τον Billy Ekstine και τον Dizzy Gillespie.¹⁸

¹⁵ Harker, ό.π., σ. 120-143.

¹⁶ Ό.π., σ. 144-151.

¹⁷ Ό.π., σ. 188-190.

¹⁸ «The New Grove», ό.π., σ. 62.

Το «Take the A train» σε ενορχήστρωση Billy Strayhorn, 1941

Το «Take the A train» είναι μια σύνθεση του Billy Strayhorn, που εξελίχθηκε σε αναπόσπαστο κομμάτι του ρεπερτορίου της τζαζ μουσικής μέχρι σήμερα, και ένα από τα κλασικά κομμάτια της big band. Ακολουθεί τη μορφή των τριανταδύο μέτρων τύπου AABA, η οποία παγιώθηκε ως κύριο μορφολογικό πρότυπο για τα περισσότερα τραγούδια της αμερικανικής δημοφιλούς μουσικής των πρώτων δεκαετιών του 20^{ου} αιώνα. Η πρώτη ενορχήστρωση του έργου έγινε το 1941 από τον ίδιο τον Strayhorn για την ορχήστρα του Duke Ellington, που τότε αποτελείτο από τρεις τρομπέτες, τρία τρομπόνια, πέντε σαξόφωνα (δύο άλτο, δύο τενόρο και ένα βαρύτονο), πιάνο, κιθάρα, κονταμπάσο και τύμπανα.¹⁹

Στην πρώτη εκτέλεση του κομματιού από την ορχήστρα του Ellington, προτού ακουστεί το θέμα, ο ίδιος εκτελεί μια σόλο εισαγωγή στο πιάνο. Πρόκειται για ένα δίμετρο μοτίβο βασισμένο στην ολοτονική κλίμακα, με μία κατιούσα μελωδική πορεία κατά τόνους, από το μι ως το λα-ύφεση. Το μελωδικό διάστημα 5^{ης} αυξημένης που δημιουργείται (μι – λα-ύφεση), καθώς και η αρμονική διαδοχή C προς D7b5, προαναγγέλλουν τον χαρακτήρα των πρώτων μέτρων του θέματος και θα αποτελέσουν χαρακτηριστικό στοιχείο της μελωδικο-αρμονικής σύστασης ολόκληρης της σύνθεσης.²⁰ Η εισαγωγή αυτή σύντομα έγινε πολύ δημοφιλής και ταυτίστηκε με το “Take the A train”, τόσο, που ενσωματώθηκε στις περισσότερες από τις μετέπειτα ενορχηστρώσεις του κομματιού για big bands, όπως θα διαπιστώσουμε στη συνέχεια, αλλά και στις εκτελέσεις μικρότερων οργανικών συνόλων.²¹

Έπειτα από τη σύντομη πιανιστική εισαγωγή, γίνεται η είσοδος ολόκληρης της ορχήστρας σε *mezzo forte*, με το τμήμα του ρυθμού να συνοδεύει σε 4/4 σουίνγκ. Η παρουσίαση του θέματος πραγματοποιείται από τα σαξόφωνα σε ταυτοφωνία. Με αυτή την τακτική ο Strayhorn εξασφαλίζει την επαρκή προβολή της μελωδίας απέναντι στην υπόλοιπη ορχήστρα, παρά το χαμηλό ρεζίτσο στο οποίο την τοποθετεί. Εάν αποδομήσουμε το πρώτο τετράμετρο του θέματος, έχουμε μία ανοδική χρωματική πορεία από το σολ ως 5^η της συγχορδίας της τονικής, στο σολ-δίεση, ως ελαττωμένη 5^η στο D7b5 ακόρντο, και τελικά στο λα, ως 9^η του G9. Η μελωδία ξεκινάει με πήδημα μεγάλης 6^{ης} προς τα πάνω, από το σολ στο μι, και, αφού κάνει αρπέζ στη συγχορδία της τονικής (μ. 2), καταλήγει ξανά στο μι και στο σολ-δίεση, ως 9^η και ελαττωμένη 5^η της συγχορδίας της διπλής δεσπόζουσας αντίστοιχα (μ.3). Χρωματική κίνηση έχουμε επίσης στο μ. 6 προς την 3^η και την 7^η του G9 (σολ – σολ-ύφεση - φα), που καταλήγει χρωματικά στη θεμέλιο της συγχορδίας της τονικής.²² Αξιοσημείωτο εδώ είναι το γεγονός ότι η μελωδία, ενώ «φεύγει» με πήδημα 6^{ης} προς τα πάνω από την 5^η στην 3^η της τονικής, καταλήγει με πήδημα έκτης προς τα κάτω, από τη θεμέλιο στην 3^η (μ.7), εκτελώντας την αντίθετη μελωδική πορεία.

¹⁹ Fred Sturm, *Changes over time: The evolution of jazz arranging*, Advance Music, New York 1995, σ. 9 και 221.

²⁰ Ο.π., σ. 153 και 173.

²¹ Ο.π., σ. 153.

²² Ο.π., σ. 28.

Απέναντι στη μελωδία, που εκτελείται *unisono* από τα σαξόφωνα, η ομάδα των χάλκινων πνευστών διαχωρίζεται, αντιπαραθέτοντας αντιφωνικές συνοδευτικές αρμονίες. Η πρώτη συνοδευτική γραμμή εισάγεται ομοφωνικά από τις τρομπέτες στην άρση του πρώτου χρόνου του μ. 5, με την τρίφωνη συγχορδία της τονικής σε ευθεία κατάσταση, μια οκτάβα πάνω από τη μελωδία των σαξοφώνων. Με την αλλαγή του ακόρντου στα μ. 3-4, οι τρομπέτες, συντονισμένες σε τρίφωνες συνηχήσεις, γεμίζουν το κενό από τον κρατημένο γθόγγο των σαξοφώνων, με συνεχείς ρυθμούς συγκοπών, επάνω στις αναστροφές του ακόρντου D9b5. Η χρήση σουρντίνας, που αποτελεί βασικό χαρακτηριστικό της εν λόγω εκτέλεσης, προσδίδει στις συγκοπές τους ένα πιο οξύ ηχόχρωμα. Στο μ. 5 μιμούνται το πρότυπο του πρώτου μέτρου, εναρμονισμένες με την 7^η, την 5^η και την 9^η (από πάνω προς τα κάτω) του G9. Τα τρομπόνια κάνουν την εμφάνισή τους στην άρση του τρίτου χρόνου, ως απάντηση στις τρομπέτες, ομοφωνικά, με τρίφωνες αναστροφές του C6, πράγμα που επαναλαμβάνουν στο μ.5, αυτή τη φορά στο αρμονικό περιβάλλον της δεσπόζουσας. Απέναντι στις συγκοπές των τρομπετών στα μ. 3-4, ο Strayhorn, επιχειρώντας να δημιουργήσει ρυθμική ποικιλία στις αντικρουόμενες συνοδευτικές γραμμές, τοποθετεί τα τρομπόνια κάπου ενδιάμεσα, με συγκοπές μεγαλύτερων αξιών, τονίζοντας την πρώτη και την τέταρτη κίνηση του μ. 3, και την τρίτη κίνηση του μ. 4. Η έμφαση στα συγκεκριμένα σημεία του μέτρου προκαλεί τη διασταύρωση αντιθετικών ρυθμών, που συνεπάγεται σε 3/4 επάνω στα 4/4 του τραγουδιού, φαινόμενο που επαναλαμβάνεται αργότερα στην ενορχήστρωση (*cross rhythms*). Τα *voicings* που χρησιμοποιεί για τα τρομπόνια στα μέτρα αυτά είναι (από πάνω προς τα κάτω) 7 – 3 – 1, 7 – b 5 – 9 και 9 – 7 – 3 αντίστοιχα του D7b5,²³ με τη χρήση της 9^η συνολικά από τα χάλκινα να δίνει ένα λαμπερότερο ηχόχρωμα στο ακόρντο.

Με την κατάληξη της μελωδίας στα μ. 7-8, συμπλέκονται αντιθετικά ρυθμικά σχήματα από τις επί μέρους ομάδες των χάλκινων, γεγονός που εντείνει την πολυρυθμία. Η χρωματική κάθοδος σολ-ύφεση προς μι της πρώτης τρομπέτας, πάνω στην οποία συντίθενται ομοφωνικά οι από κάτω φωνές σε *χρωματικό παραλληλισμό* (*chromatic parallelism*),²⁴ αντικατοπτρίζει, θα λέγαμε, την αντίστοιχη κάθοδο σολ – σολ-ύφεση – φα των σαξοφώνων που αμέσως προηγήθηκε στο μ. 6. Ενδεικτική, ωστόσο, στις αρμονίες των τρομπετών, είναι η εναλλαγή της μεγάλης και της μικρής 3^η της συγχορδίας της τονικής (μι και μι-ύφεση). Η βάρυνση της 3^η μιας μείζονος συγχορδίας που λαμβάνεται ως τονική, αποτελεί μία από τις χαρακτηριστικές «μπλε» νότες στη τζαζ,²⁵ και προσδίδει ένα «μπλουζ» ηχόχρωμα στη μουσική, το οποίο προκύπτει από την συνύπαρξη του «ματζόρε» και του «μινόρε» ακούσματος. Από την άλλη πλευρά, τα τρομπόνια συντίθενται *unisono* σε ένα σολ, ενώ στο μ. 8 συναντώνται για πρώτη φορά με τις τρομπέτες κατά την απόδοση της συγχορδίας της τονικής με *voicing* 6 – 3 – 1 – 9 – b 7 – 3 . Το 3^ο τρομπόνι διπλασιάζει την 3^η της συγχορδίας μια οκτάβα χαμηλότερα από τη 2^η τρομπέτα, ενώ η μικρή 7^η που παίζεται από το 2^ο τρομπόνι, αποτελεί ακόμη μία «μπλε» νότα, η οποία, στο τέλος της επανάληψης του τμήματος A, μετατρέπει τη συγχορδία σε δεσπόζουσα της τέταρτης βαθμίδας που θα ακολουθήσει στην έναρξη της *γέφυρας*.

²³ Για τον όρο *voicing* βλ. Sturm, ό.π., σ. 209. Πρβλ. επίσης Rayburn Wright, *Inside the score: a detailed analysis of 8 classic jazz ensemble charts by Sammy Nestico, Thad Jones and Bob Brookmeyer*, Kendor Music, New York 1982, σ. 187.

²⁴ Bill Dobbins, *Jazz arranging and composing, a linear approach*, Advance Music, New York 1986, σ. 11.

²⁵ Sturm, ό.π., σ. 207.

Η λειτουργία της *γέφυρας*, η οποία αντιστοιχεί στο Β τμήμα της μορφής ΑΑΒΑ, έγκειται, αφενός στην παρουσίαση δευτερεύοντος θεματικού υλικού, που αντλείται από το αρχικό θέμα, σε νέο αρμονικό περιβάλλον, αφετέρου στη σύνδεση του δεύτερου Α της μορφής με το τελευταίο.²⁶ Τα σαξόφωνα εξακολουθούν να έχουν το ρόλο της μελωδίας, κινούμενα σε ταυτοφωνία, με τη συνοδεία τρίφωνων συνηγήσεων από τα τρομπόνια.²⁷ Τα τελευταία οργανώνονται στα μ. 13-14, στα *voicings* 1 – 5 – 3 και 9 – 6 – 3 των ακόρντων F και F6⁹ αντίστοιχα, της τονικοποιημένης υποδεσπόζουσας. Στα μ. 15-16 γεμίζουν το κενό που αφήνει η κρατημένη νότα των σαξοφώνων, με ρυθμούς από συγκοπές, όπως έκαναν αντίστοιχα οι τρομπέτες στα μ. 7-8 του τμήματος Α, επάνω στην κρατημένη νότα του θέματος. Η συνοδευτική μελωδία ακολουθεί κατιούσα πορεία από το λα έως το ντο πάνω από το κλειδί του φα, για την εναρμόνιση της οποίας ο Strayhorn χρησιμοποιεί την τεχνική της *τονικοποίησης* (*tonicization*).²⁸ Συγκεκριμένα, η μέθοδος αυτή υλοποιείται μέσω της εναλλαγής τρίφωνων *voicings* της συγχορδίας της υποδεσπόζουσας, η οποία λαμβάνεται προσωρινά ως τονική, και της συγχορδίας της δεσπόζουσάς της (C7 – F). Στην άρση του τρίτου χρόνου του μ. 16, το ντο της πρώτης φωνής μένει κοινό, και οι υπόλοιπες φωνές λύνονται χρωματικά στη συγχορδία της διπλής δεσπόζουσας (D7), στην άρση του τέταρτου χρόνου, ως προήγηση του μ. 17.

Η κατάληξη της μελωδίας της *γέφυρας* πραγματοποιείται με μία ακόμη κρατημένη νότα, στην οποία αναλαμβάνουν να απαντήσουν και πάλι τα τρομπόνια (μ. 19-20). Για τον τρίτο και τέταρτο χρόνο του μ. 19 ισχύει για τα τρομπόνια η πρακτική εναρμόνισης του *διατονικού παραλληλισμού* (*diatonic parallelism*, ή αλλιώς *diatonic planning*). Όλες οι φωνές κινούνται παράλληλα στις βαθμίδες του σολ-μιζολύδιου τρόπου.²⁹ Στο επόμενο μέτρο εφαρμόζεται η μέθοδος της *τονικοποίησης*, μέσω της φα-δίεση ελαττωμένης συγχορδίας με ελαττωμένη 7η ως παρενθετική δεσπόζουσα (G7 – F#dim7 – G7), ενώ η αντίθετη κίνηση των εξωτερικών φωνών καταλήγει σε *voicings* 13 – 3 – 7 του ακόρντου G7, με την προσθήκη του b 9 από το θέμα. Η απουσία των τρομπετών από το Β τμήμα του θέματος στοχεύει στη μείωση του όγκου και της έντασης της ορχήστρας, πρακτική που συμβάλλει στην ανάδειξη του αντιθετικού χαρακτήρα της *γέφυρας* στη συνολική μορφή.

Το πρώτο *chorus* ολοκληρώνεται με την «επανεκθεση» του αρχικού θέματος από τα σαξόφωνα σε ταυτοφωνία, παράλληλα με πεντάφωνη ομοφωνική συνοδεία από τα χάλκινα.³⁰ Η δεύτερη τρομπέτα παραλείπεται από την ενορχήστρωση σε αυτό το τμήμα, προφανώς για την προετοιμασία του εκτελεστή για το επικείμενο σόλο του, δεδομένου ότι εκείνη την περίοδο τα σόλο εκτελούνταν μπροστά από την ορχήστρα. Η απουσία αυτή, ωστόσο, φαίνεται να μην επηρεάζει καθόλου το αρμονικό αποτέλεσμα. Στα μ. 21-22, η πεντάφωνη συγχορδία που σχηματίζεται από το σύνολο των χάλκινων είναι αυτή της τονικής μεθ' ενάτης, σε ευθεία κατάσταση. Επάνω

²⁶ Για τον όρο *γέφυρα*, βλ. Sturm, ό.π., σ. 207.

²⁷ Ο.π., σ. 173.

²⁸ Ο.π., σ. 209. Πρβλ. επίσης Dobbins, ό.π., σ. 11 και Wright, ό.π., σ. 187.

²⁹ Sturm, ό.π., σ. 207. Πρβλ. επίσης Dobbins, ό.π., σ. 11, και Wright, ό.π., σ. 185.

³⁰ Sturm, ό.π., σ. 173.

στη συγχορδία της διπλής δεσπόζουσας, τα χάλκινα σχηματίζουν ένα διάφωνο ακόρντο D9#5 με *voicing* 1 – #5 – 3 – 9 – 7 (μ. 23-24), ενώ στο επόμενο δίμετρο ένα G13 σε ευθεία κατάσταση, χωρίς θεμέλιο και 3^η, που καταλήγει σε ένα εξίσου διάφωνο G9b5, πάνω στη συγχορδία της δεσπόζουσας, με *voicing* 1 – 3 – 9 – 7 – b 5.

Με την κατάληξη του θέματος του τραγουδιού, η δυναμική της ορχήστρας μειώνεται αισθητά, για να ξεκινήσει, με την έναρξη του δεύτερου *chorus*, το solo της δεύτερης τρομπέτας. Στα πρώτα μέτρα του αυτοσχεδίου σόλο του, ο τρομπετίστας ενσωματώνει κύριο θεματικό υλικό, ενώ κάνει χρήση της απλής σουρντίνας για πιο χαλαρό άκουσμα. Το σόλο του συνοδεύει το τμήμα του ρυθμού, ενώ από τα πνευστά συμμετέχουν στη συνοδεία μόνο τα σαξόφωνα σε *mezzo piano*. Ο Strayhorn συνθέτει μια συνοδευτική μελωδική γραμμή για το πρώτο άλτο, την οποία εναρμονίζει με τετράφωνο *block voicing* σε κλειστή θέση (οι φωνές συμπυκνώνονται σε αρμονικά διαστήματα 2^{ας} και 3^{ης}, με κάποιες μεμονωμένες 4^{ες}).³¹ Η χρωματική κίνηση από το μι προς το σολ, στο μ. 29, εναρμονίζεται σε *χρωματικό παραλληλισμό* με την πρώτη φωνή. Στη συνέχεια, το αρπές προς το χαμηλό ντο, εναρμονίζεται με τις αναστροφές του C6, ενώ για το ρε προς το μι του επόμενου μέτρου, γίνεται τονικοποίηση, με σχέση V – I, με τη χρήση της Bdim7 ως δεσπόζουσα G7b9 χωρίς τη θεμέλιο. Η φράση ολοκληρώνεται με ένα σολ προς λα, όπου ο Strayhorn επιλέγει και πάλι την πρακτική της *τονικοποίησης* της μορφής V – I, με σχέση G7#5 προς C6. Ακολουθεί το μ. 31 ως αρμονική αλυσίδα με το μ. 29, στο περιβάλλον της διπλής δεσπόζουσας, και το μ. 32 εν είδει «καθρέφτη» του ανοδικού μι – σολ – λα του μ. 30, με την καθοδική χρωματική πορεία σι – σι-ύφεση – λα. Οι φωνές μετατρέπονται σε ανοιχτή θέση μόνο για το μ. 33, με *voicing* 13 – 9 – 7 – 3 του G7, έπειτα συμπυκνώνονται πάλι, με την πρώτη φωνή να «πέφτει» μια 5^η κάτω, για να λυθεί, από την ελαττωμένη 5^η του G7, βηματικά στην ένατη του C, εν είδει V – I, το οποίο έρχεται ως προήγηση του μ. 35. Μετά από μία σύντομη παύση, η λειτουργία της οποίας βασίζεται στην αποδέσμευση του μουσικού χώρου για τον σολίστα, ο συνθέτης μεταθέτει τη φράση στην ακραία υψηλή περιοχή των σαξοφώνων, με ένα κατιόν αρπές, που καταλήγει στη χρωματική λύση της πρώτης φωνής, μι-ύφεση – ρε, σαν αντιστροφή του ντο-δίεση – ρε που προηγήθηκε στο μ. 34. Η λύση αυτή μεταφράζεται αρμονικά ως τονικοποίηση V – I, με *voicing* # 5 – 3 – b 9 – 7 και 9 – 6 – 5 – 3 των G7#5b9 και C6⁹ αντίστοιχα.³²

Καθώς το solo της τρομπέτας συνεχίζεται στη *γέφυρα* του δεύτερου *chorus*, η συνοδεία από τα σαξόφωνα παρατείνεται.³³ Η συνοδευτική μελωδία της προηγούμενης ενότητας αντικαθίσταται από «τενούτες», με στόχο, αφενός τη δημιουργία χώρου για τον σολίστα, αφετέρου την ενίσχυση της αντιθετικής λειτουργίας της *γέφυρας* στη συνολική μορφή, τόσο σε αρμονικό όσο και μελωδικό επίπεδο. Τα μ. 37-40 περιλαμβάνουν τις τέσσερις αναστροφές του ακόρντου F6 σε κλειστή θέση. Στη συνέχεια ο Strayhorn κατεβάζει τη δεύτερη φωνή μια οκτάβα κάτω, για τη μετατροπή σε ανοιχτή θέση με *voicing* 9 – 5 – 3 – 7 του D9, που καταλήγει σε 9 – 7 – 5 – 3 του G9 (μ. 41-42). Τελικά οι φωνές επανέρχονται σε κλειστή θέση με μια συγχορδία G13, η οποία διαρθρώνεται ως 13 – 3 – 9 – 7, στην άρση του τέταρτου χρόνου του μ. 43.³⁴ Μετά από την επαναφορά της συνοδευτικής μελωδίας των μέτρων 29-36 από τα σαξόφωνα, ολοκληρώνεται το δεύτερο *chorus* της ενορχήστρωσης.

³¹ Ο.π., σ. 28.

³² Ο.π.

³³ Ο.π., σ. 173.

³⁴ Ο.π., σ. 82.

Το solo της τρομπέτας διακόπτεται, μετά το τέλος του δεύτερου *chorus*, και μεταξύ του δεύτερου και του τρίτου *chorus* παρεμβάλλεται ένα ορχηστρικό *ιντερλούδιο* στα μ. 53-56, με στόχο τη μετατροπία προς μια νέα τονικότητα. Παράλληλα, η συμμετοχή ολόκληρης της ορχήστρας σε *fortissimo* σηματοδοτεί την πορεία προς την κορύφωση της σύνθεσης. Οι τρομπέτες και τα τρομπόνια κινούνται σε οκτάβες μεταξύ τους (με τα επί μέρους όργανα στο εσωτερικό κάθε ομάδας σε ταυτοφωνία), σε μια ανιούσα χρωματική πορεία από το σολ μέχρι το σι-ύφεση, η οποία διπλασιάζεται και από το κοντραμπάσο, μια οκτάβα χαμηλότερα από τα τρομπόνια. Σε αρμονικό επίπεδο, η κίνηση αυτή μεταφράζεται ως χρωματική αλληλουχία δεσπόζουσων συγχορδιών G7 – Ab7 – A7 – Bb7, στο πλαίσιο της μετατροπίας προς τη Μι-ύφεση μείζονα τονικότητα.³⁵ Οι ρυθμοί των χάλκινων διασταυρώνονται με απαντητικά μοτίβα από τα σαξόφωνα, τα οποία είναι εναρμονισμένα σε κλειστή θέση, με το βαρύτονο να ντουμπλάρει το 1^ο άλτο μία οκτάβα χαμηλότερα, σχηματίζοντας τα λεγόμενα *supersax voicings*.³⁶ Στη δεύτερη κίνηση του μ. 56, η μονοφωνική φράση “σπάει” και τα χάλκινα εναρμονίζονται σε ένα πεντάφωνο Bb7, με voicing 1 – 3 – 7 – 5 – 1, για να δοθεί έμφαση στην άφιξη της νέας τονικότητας.

Το Α τμήμα του τρίτου και τελευταίου *chorus* της ενορχήστρωσης εισάγεται στην τονικότητα της Μι-ύφεση μείζονος, σχετική της ομώνυμης ελάσσωνος της τονικής. Ο Strayhorn αντιπαραθέτει τετράμετρες εναλλαγές εν είδει διαλόγου από το τμήμα των σαξοφώνων σε *forte* και τον σολίστα στην τρομπέτα, ο οποίος έχει αφαιρέσει τη σουρντίνα, στο πλαίσιο της αυξανόμενης δυναμικής της ορχήστρας γενικότερα. Το ενορχηστρωμένο υλικό που αντιπαραβάλλεται στον σολίστα αποτελείται από από ένα τετράμετρο *send-off riff*, με την ανιούσα Μι-ύφεση μείζονα κλίμακα σε ρυθμούς συγκοπών, που με την αλλαγή του ακόρντου σε F7b5, κατεβαίνει χρωματικά από τη θεμέλιο με τρίχη προς την ελαττωμένη 5^η.³⁷ Η φράση αυτή εναρμονίζεται για τα πέντε σαξόφωνα με *block voicings* σε κλειστή θέση, με το βαρύτονο να ντουμπλάρει το 1^ο άλτο μια οκτάβα χαμηλότερα.³⁸ Πιο αναλυτικά, με χρήση της *τονικοποίησης* στα μ. 57-58 (εναλλαγές Eb⁶ και Ddim⁷), και του *χρωματικού παραλληλισμού* στο μ. 59. Στο επόμενο τετράμετρο (μ.61-64), τα σαξόφωνα γυρίζουν σε *mezzo piano*, παράγοντας συνοδευτικό υπόβαθρο για τον σολίστα, με αρμονίες μεγαλύτερων αξιών. Χαρακτηριστικό στο σημείο αυτό είναι το *glissando* της solo τρομπέτας από το μεσαίο ντο στο κλειδί του σολ, μία οκτάβα προς τα πάνω, που αναδεικνύει τη δεξιοτεχνία του σολίστα.

Η *γέφυρα* του τρίτου *chorus* μεταφέρεται στο αρμονικό περιβάλλον της υποδεσπόζουσας της Μι-ύφεση μείζονος. Καθώς το solo της τρομπέτας παρατείνεται, ο Strayhorn παράγει εξάμετρο αντιστικτικό υπόβαθρο από τα σαξόφωνα, σε οκτάβες μεταξύ τους, και τρίφωνες συγχορδίες από τα τρομπόνια.³⁹ Οι μεγαλύτερες αξίες στη μελωδική γραμμή των σαξοφώνων, των μέτρων 65-68, λειτουργούν ως χαρακτηριστικοί φθόγγοι του AbMaj7 (σολ και φα ως μεγάλη 7^η και 13^η αντίστοιχα), και οι “μπλε” νότες σολ-ύφεση και σι, των τρίχων του μ. 67, ως χρωματικές προσεγγίσεις, μορφοποιούν αποτελεσματικά το σύντομο μελωδικό πέρασμα. Ταυτόχρονα, τα τρομπόνια γεμίζουν τις παύσεις των σαξοφώνων με μία ανοδική φράση, σχεδιασμένη εξίσου διατονικά και χρωματικά, μέσω

³⁵ Ο.π., σ. 173.

³⁶ Ο.π., σ. 207. Πρβλ. επίσης Wright, ό.π., σ. 186.

³⁷ Sturm, ό.π., σ. 159 και 173.

³⁸ Ο.π., σ. 173.

³⁹ Ο.π., σ. 82 και 173.

τρίφωνων δομών σε κλειστή θέση.⁴⁰ Το μ. 68 αποτυπώνει τις αναστροφές της Ab συγχορδίας, εμπλουτισμένες με την κατώτερη, χρωματικά γειτονική συγχορδία G σε δεύτερη αναστροφή, στην άρση του πρώτου χρόνου. Η συγχορδία-στόχος F⁷, του μ. 69 (που έρχεται ως προήγηση από το προηγούμενο μέτρο), δομείται σε ανοιχτή θέση, περιλαμβάνοντας την 3^η και την 7^η, ενώ στο επόμενο μέτρο μετασχηματίζεται σε κλειστή θέση, δομημένη σε 5 – 3 – 7, που με κοινή νότα την 5^η από το 1^ο τρομπόνι και τη χρωματική λύση των κατώτερων φωνών, λύνεται στη Bb⁷ συγχορδία, ως προήγηση του μ. 71.⁴¹ Στη συνέχεια ο Strayhorn θέτει τρία σαξόφωνα, δύο τρομπέτες, τα τρία τρομπόνια και το κοντραμπάσο, σε διαδοχικές εισόδους από κάθε όργανο ξεχωριστά, υπό μορφή πυραμίδας, το λεγόμενο *pyramidal formation* (μ. 71-72).⁴² Αφού πραγματοποιηθεί και η τελευταία είσοδος από το 2^ο άλτο, στην άρση του πρώτου χρόνου του μ. 72, όλες οι φωνές της πυραμίδας συναντώνται στη θέση του τρίτου χρόνου, σχηματίζοντας μια σύνθετη και ιδιαίτερα διάφωνα, εξάφωνα συγχορδία Bb13b5b9, αποτελούμενη από τη θεμέλιο, τη 13^η, την 3^η, τη μικρή 9^η, την 7^η και την ελαττωμένη 5^η.⁴³ Ο σχηματισμός της πυραμίδας αναδείχθηκε σε σήμα κατατεθέν της πρώτης εκτέλεσης του “Take the A train”, και αποτέλεσε σημείο κορύφωσης του έργου, με τη συμμετοχή όλων σχεδόν των πνευστών και του τμήματος του ρυθμού σε *fortissimo*, κατά την απόδοση μιας επιβλητικής, διάφωνης συγχορδίας.

Το solo της τρομπέτας έχει ολοκληρωθεί και μένει μόνο ένα καταληκτικό A τμήμα (μ.73-80) για την τελευταία παρουσίαση του θέματος στη νεοεισαχθείσα τονικότητα. Αυτή υλοποιείται, όπως και στο πρώτο *chorus*, από τα σαξόφωνα, σε οκτάβες μεταξύ τους, με τη συνοδεία εύστοχα τοποθετημένων πεντάφωνων συνηχήσεων από την ομάδα των χάλκινων (αποτελούμενη από δύο τρομπέτες και τα τρία τρομπόνια).⁴⁴ Οι συγχορδίες που σχηματίζονται από τα χάλκινα είναι η Eb6, με voicing 1 – 5 – 3 – 1 – 6 (μ. 73-74), η F7b5, με voicing 9 – 7 – b5 – 3 – 1 (μ. 75-76), η Fm με 7 – 5 – 9 – 5 – 3 και 5 – 9 – 7 – 3 – 1 (μ. 77), η Bb7, με 9 – 7 – 4 – 9 – 5 και b9 – #5 – 3 – 7 – b5 των Bb7^{sus} και Bb7#5b5b9 αντίστοιχα (μ. 78), και η Eb6 με 6 – 3 – 9 – 5 – 1 και 3 – 1 – 6 – 5 – 3 voicing (μ. 79-80). Μετά την ολοκλήρωση του καταληκτικού A, ο Strayhorn ορίζει την επανάληψη των μέτρων 73-80 για δύο ακόμα φορές και σταδιακή μείωση της έντασης της ορχήστρας σε κάθε επανάληψη, με στόχο την αποκλιμάκωση. Στο πλαίσιο αυτής της πρακτικής, ο συνθέτης υποδεικνύει στους εκτελεστές τις εξής τροποποιήσεις: στην πρώτη επανάληψη ζητάει από τον ντράμερ να αλλάξει από μπαγκέτες σε βούρτσες, και τη χρήση σουρντίνας από τα χάλκινα, πρακτικές που συμβάλλουν από κοινού στη μείωση της έντασης και στην απόδοση ενός πιο απαλού ήχου από την ορχήστρα. Επιπρόσθετα στην αλλαγή της έντασης που επιφέρει η χρήση σουρντίνας, δημιουργούνται και νέα, ιδιαίτερα ηχοχρώματα, μέσω των ξαφνικών εναλλαγών τοποθέτησης και απομάκρυνσης της σουρντίνας από τις καμπάνες των χάλκινων (που υποδεικνύονται στην παρτιτούρα με τα σύμβολα + και ο αντίστοιχα).⁴⁵ Το καταληκτικό τμήμα επαναλαμβάνεται μια ακόμη φορά, αλλά σε δυναμική *pianissimo*, με ένα ορχηστρικό “fade-out” που σηματοδοτεί το τέλος του έργου. Για το κλείσιμο προστίθεται, στο τελευταίο δίμετρο, η χαρακτηριστική καταληκτική

⁴⁰ Ο.π., σ. 82.

⁴¹ Ο.π., σ. 82-83.

⁴² Ο.π., σ. 82-83 και 208.

⁴³ Ο.π., σ. 82-83.

⁴⁴ Ο.π., σ. 173.

⁴⁵ Ο.π., σ. 119.

φράση, που από την τελευταία νότα της μελωδίας των σαξοφώνων, δηλαδή την τρίτη μελωδική βαθμίδα της τονικής κλίμακας, προσεγγίζει χρωμτικά την πέμπτη και ανεβαίνει διατονικά μέχρι το μι-ύφεση, ενώ παράλληλα το μπάσο κατεβαίνει διατονικά, σε αντίθετη κίνηση ως προς τη μελωδία.⁴⁶ Η φράση αυτή αποτέλεσε άλλο ένα χαρακτηριστικό του “Take the A train” και ενέπνευσε πολλά ακόμη κλεισίματα στις ενορχηστρώσεις της εποχής. Τέλος, ακούγεται μία τελευταία συγχορδία από τα σαξόφωνα, στην τέταρτη κίνηση του τελευταίου μέτρου, σαν κορώνα, που δομείται σε ανοιχτή θέση, με την 3^η, τη θεμέλιο, την 6^η, την 5^η, και τη διπλασιασμένη θεμέλιο από το βαρύτονο, μια οκτάβα χαμηλότερα από το 2^ο άλτο (σε συνδυασμό με το Eb του μπάσου).

ΥΠΟΜΝΗΜΑ: Για την εργασία αυτή εφαρμόστηκε η εξής μεθοδολογία: αρχικά, συγκεντρώθηκαν οι πάρτες των οργάνων από τις ενορχηστρώσεις που αναφέρονται, από διαδικτυακές πηγές. Έπειτα από την συλλογή τους, έγινε μεταφορά της κάθε πάρτας σε ένα score in C, κατά το πρότυπο αντίστοιχων scores, στις μελέτες των συγγραφέων Fred Sturm και Rayburn Wright. Πιο αναλυτικά, έγινε τρανσπόρτο των μερών των οργάνων μεταφοράς στην τονικότητα concert, και στο πραγματικό τονικό ύψος, διότι ορισμένα όργανα γράφονται μια οκτάβα υψηλότερα απ’ ό,τι ακούγονται, για λόγους ανάγνωσης. Στο τελικό score, το οποίο παρατίθεται στο τέλος κάθε ενότητας, συμπεριλαμβάνονται μόνο τα όργανα της ορχήστρας που θεωρήθηκαν απαραίτητα για τις ανάγκες της ανάλυσης, δηλαδή τα πνευστά και το μπάσο. Τα ντραμς παραλείπονται, όπως και η κιθάρα και το πιάνο, το μουσικό περιεχόμενο των οποίων υποδηλώνεται από τα ακόρντα. Τα σαξόφωνα μοιράζονται δύο πεντάγραμμα, σε κλειδί του σολ και κλειδί του φα. Αντίστοιχα, τα χάλκινα μοιράζονται δύο πεντάγραμμα, οι τρομπέτες στο κλειδί του σολ και τα τρομπόνια στο κλειδί του φα, ενώ, αν υπάρχουν άλλου είδους χάλκινα, αναγράφονται σε ξεχωριστό πεντάγραμμα. Το μπάσο αντιγράφηκε αυτούσιο, μια οκτάβα υψηλότερα από ότι ακούγεται. Η ανάλυση των ενορχηστρώσεων βασίστηκε στο score in C.

⁴⁶ Ο.π., σ. 162.

Take the 'A' train

arr. by Billy Srayhorn

Medium swing

INTRO C D7 G7

Saxes *mf*

Brass *mf*

10 C F

16 D7 G7

A D7 G7

C C D7

p

2nd trumpet solo

G7 C F

39

D7 G7 C

Musical score for measures 39-41. The system consists of four staves: two for the piano (treble and bass clefs) and two for the guitar (treble and bass clefs). Measure 39 has a whole rest in the piano treble and a whole note chord in the piano bass. Measure 40 has a whole note chord in the piano treble and a whole note chord in the piano bass. Measure 41 has a whole note chord in the piano treble and a whole note chord in the piano bass. The guitar part is silent in all three measures.

40

D7 G7

Musical score for measures 40-42. The system consists of four staves: two for the piano (treble and bass clefs) and two for the guitar (treble and bass clefs). Measure 40 has a whole note chord in the piano treble and a whole note chord in the piano bass. Measure 41 has a whole note chord in the piano treble and a whole note chord in the piano bass. Measure 42 has a whole note chord in the piano treble and a whole note chord in the piano bass. The guitar part is silent in all three measures.

41

C

Musical score for measures 41-43. The system consists of four staves: two for the piano (treble and bass clefs) and two for the guitar (treble and bass clefs). Measure 41 has a whole rest in the piano treble and a whole note chord in the piano bass. Measure 42 has a whole note chord in the piano treble and a whole note chord in the piano bass. Measure 43 has a whole note chord in the piano treble and a whole note chord in the piano bass. The guitar part is silent in all three measures. A dynamic marking of *f* (forte) is present in the piano bass staff at the beginning of measure 42.

First system of musical notation. It consists of four staves. The top two staves (treble and bass clef) contain a complex rhythmic accompaniment with many beamed notes. The bottom two staves (treble and bass clef) contain a simpler accompaniment with fewer notes. A chord symbol 'Eb' is written above the second measure of the top staff.

Second system of musical notation. It consists of four staves. The top two staves contain a complex rhythmic accompaniment. The bottom two staves contain a simpler accompaniment. Chord symbols 'F7', 'Fm7', 'Bb7', 'Eb', and 'Ab' are written above the first five measures. A dynamic marking 'mf' is written below the bottom staff in the fifth measure.

Third system of musical notation. It consists of four staves. The top two staves contain a complex rhythmic accompaniment. The bottom two staves contain a simpler accompaniment. Chord symbols 'F7' and 'Bb7' are written above the first two measures.

77

mf

mf

mf

mf

Eb F7 Fm7

Bb7

1. Eb

Repeat x3

2. Eb

Repeat x3

Repeat x3

Repeat x3

Το «Take the A train» σε ενορχήστρωση Don Sebesky, 1961 (Από την ηχογραφημένη εκτέλεση της big band του Ναυτικού των Η.Π.Α, το 2007)

Το 1961, είκοσι χρόνια μετά την πρώτη εκτέλεση του “Take the A train”, το κομμάτι είχε πλέον αποκτήσει διεθνή φήμη, ως ένα από τα αριστουργήματα της τζαζ, και είχε δεχτεί πολλές διασκευές για μικρότερα ή μεγαλύτερα οργανικά σύνολα. Εκείνη τη χρονιά, ο Don Sebesky, γνωστός ενορχηστρωτής και τρομπονίστας, έκανε μία δική του ενορχήστρωση στο “Take the A train” για την ορχήστρα του Maynard Ferguson, στην οποία εργαζόταν στις αρχές της δεκαετίας του 1960.⁴⁷ Στο διάστημα που μεσολάβησε από την πρώτη εκτέλεση του τραγουδιού, η ενορχήστρωση για big band εξελίχθηκε ραγδαία, παράλληλα με την αρμονία, ενώ εξερευνήθηκαν όλες οι εκτελεστικές δυνατότητες των οργάνων που την απαρτίζουν. Η ίδια η δομή της big band είχε αλλάξει δραματικά σε σχέση με παλιότερες ορχήστρες σαν αυτή του Duke Ellington, όπως ήταν δομημένη στις αρχές της δεκαετίας του 1940 σε τρεις τρομπέτες, τρία τρομπόνια, πέντε σαξόφωνα και το τμήμα ρυθμού (πιάνο, κιθαρα, κοντραμπάσο και τύμπανα). Η ορχήστρα του Ferguson αποτελείτο από τέσσερις τρομπέτες, τέσσερα τρομπόνια (τρία τενόρο και ένα μπάσο), πέντε σαξόφωνα και το τμήμα ρυθμού. Έκτοτε, η προσθήκη επιπλέον χάλκινων πνευστών παγιώθηκε, διαμορφώνοντας τη big band όπως τη γνωρίζουμε σήμερα.

Ωστόσο, στην περίπτωση του “Take the A train”, πολλά στοιχεία από την πρωτότυπη ενορχήστρωση, τα οποία ταυτίστηκαν με τη σύνθεση, διατηρήθηκαν και αναδιαμορφώθηκαν. Ο Don Sebesky αξιοποιεί το υλικό της εισαγωγής του Strayhorn, όχι μόνο στη δική του εισαγωγή, αλλά και γενικότερα στην ενορχήστρωσή του, ως συνδεδετικό πέρασμα μεταξύ των choruses.⁴⁸ Μετασχηματίζοντας το μοτίβο της πιανιστικής εισαγωγής του 1941, ο Sebesky το αναθέτει στις τέσσερις τρομπέτες σε οκτάβες, με τα τέσσερα από τα πέντε σαξόφωνα και τα τρία από τα τέσσερα τρομπόνια να παρουσιάζουν ομοφωνικές δομές πάνω στις δεσπόζουσες συγχορδίες A7, Ab7 και G7. Από την άλλη πλευρά, το βαρύτονο σαξόφωνο και το μπάσο τρομπόνι συντάσσονται με το τμήμα του ρυθμού στην απόδοση ισχυρών αντιχρονισμών τύπου *pedal* (μ. 1-9). Οι αρμονίες που σχηματίζονται από σαξόφωνα και τρομπόνια αντιστοιχούν σε voicing 7 – 3 – 13 – 5 – b 9 – 11 – 13 (με την προσθήκη του b 5 από τις τρομπέτες από το μ. 8), των ακόρντων A7, Ab7 και G7 αντίστοιχα. Η αρμονική πορεία της εισαγωγής έχει ως αφετηρία τη συγχορδία A7 και κατευθύνεται χρωματικά προς τα κάτω, προς τη δεσπόζουσα της Ντο-μείζονος, την τονικότητα αναφοράς του έργου, στην οποία πρόκειται να εμφανιστεί το θέμα.⁴⁹ Έτσι, ο ενορχηστρωτής διατηρεί το τονικό κέντρο της πρώτης εκτέλεσης του 1941, εμπλουτίζοντας όμως αρμονικά την εισαγωγική πορεία προς αυτό.

Στα A₁ και A₂ τμήματα της μορφής AABA του πρώτου chorus, παρουσιάζεται το θέμα από τα σαξόφωνα σε οκτάβες (μ. 11-26).⁵⁰ Τα σαξόφωνα εισάγουν το θέμα παίρνοντας το «λεβάρε» από το τελευταίο μέτρο της εισαγωγής (μ. 10), με ένα κατιόν μόρφωμα δεκάτων έκτων, πάνω στη Σολ-dominant bebop κλίμακα, που καταλήγει στην αυξημένη 5^η του G7 (ρε-δίεση), και μετά, περνώντας από την οξυμένη 9^η (λα-δίεση) και

⁴⁷ Ο.π., σ. 33 και 221.

⁴⁸ Ο.π., σ. 154.

⁴⁹ Ο.π., σ. 154-155.

⁵⁰ Ο.π., σ. 178.

τη βεβαρυμένη 9^η (λα-ύφεση), καταλήγει στην 5^η του C, τον εναρκτήριο φθόγγο του θέματος, ως προήγηση του επόμενου μέτρου. Βέβαια, η μελωδία του θέματος εμφανίζεται καλλωπισμένη, συγκριτικά με την πρωτότυπη σύνθεση του Strayhorn. Η παύση στο τέλος του πρώτου τετράμετρου του θέματος αντικαθίσταται από τρίηχα τετάρτων, με κατάβαση διατονικά από το μι του C έως το ντο του D7b5 και χρωματικά από το ντο ως το λα του Dm7 (μ. 14-15), που ενώνουν το σολ-δίεση του θέματος με το λα στην αλλαγή του ακόρντου. Επιπλέον, μία αρμονική διαφοροποίηση είναι ότι ανάμεσα στις δύο προδεσπόζουσες Dm7, παρεμβάλλεται η διαβατική συγχορδία Eb13#9. Στο τέλος της μελωδίας του A₁ εισέρχονται τα χάλκινα, συμπληρώνοντας το κενό με ομοφωνικές “off-beat” απαντήσεις, πάνω στην “turnaround” διαδοχή I – VI – V/V – V, με την προσθήκη του #9 και του #11 στις τρεις τελευταίες συγχορδίες μεθ’ εβδόμης. Καθώς η μελωδία του A₁ επαναλαμβάνεται από τα σαξόφωνα στο A₂, τα χάλκινα αντιπαραθέτουν μια μονοφωνική δευτερεύουσα μελωδική γραμμή συμπληρωματικού-απαντητικού χαρακτήρα, που προσδίδει μια αντιστικτική υφή στην ενορχήστρωση.⁵¹ Στο τέλος του A₂ ο Sebesky συνθέτει μια σύντομη φράση για τη σύνδεση της μελωδίας του A με εκείνη του B τμήματος. Αυτή εισέρχεται στο δεύτερο μισό του μ. 25, έχοντας ως πρώτη φωνή ένα ντο που ανεβαίνει διατονικά μέχρι το σολ και από εκεί προσεγγίζει χρωματικά το λα (την 3^η του F), στο πλαίσιο της τονικοποίησης της υποδεσπόζουσας, και εναρμονίζεται ομοφωνικά μέσω block εναρμόνισης για το σύνολο των πνευστών: οι τρομπέτες σε κλειστή θέση, ντουμπλαρισμένες από τα τρομπόνια, μία οκτάβα χαμηλότερα, και τα τέσσερα ανώτερα σαξόφωνα σε κλειστή θέση, διαχωρισμένα από το βαρύτονο, το οποίο διπλασιάζει τη γραμμή του κοντραμπάσου, με αποτέλεσμα να δημιουργούνται διαστήματα 5^{ης} και 7^{ης} ανάμεσα στο 2^ο τενόρο και το βαρύτονο. Μάλιστα, στην τελευταία συγχορδία των σαξοφώνων οι κατώτερες φωνές ανοίγουν και λύνονται αντίθετα στην πρώτη φωνή, διαμορφωμένες σε *basic chorale voicing*, που αποδεικνύεται αποτελεσματικό, σε οριζόντιο-μελωδικό επίπεδο.⁵² Ουσιαστικά, στο τελευταίο δίμετρο, το σύνολο των πνευστών ενισχύει το τμήμα του ρυθμού στη διαδοχή των συγχορδιών προς την πτώση στην υποδεσπόζουσα. Η αρμονική αλληλουχία διαρθρώνεται ως εξής: C6 – Bdim7 – C6 – Dm7 – Gm7 – C7#5#9 – F6, και καταγράφεται στις παρτιτούρες του τμήματος του ρυθμού, έναντι της αυθεντικής αρμονίας, στο πλαίσιο μιας ευρύτερης απόπειρας επανεναρμόνισης του τραγουδιού από τον Sebesky.

Στην είσοδο της *γέφυρας*, η μελωδία παύει να εκτελείται σε οκτάβες από το τμήμα των σαξοφώνων και «διασκορπίζεται» εναρμονισμένη στα πέντε σαξόφωνα, μέσω κάθετων δομών σε σχημαισμό “drop-2”: η ρίζη της δεύτερης φωνής μια οκτάβα χαμηλότερα, που μετατρέπει τις συγχορδίες σε ανοικτή θέση, αποδεικνύεται πιο αποτελεσματική ως προς την αποφυγή διαφωνιών που προκύπτουν από τη σύγκρουση των φωνών εξαιτίας των κοντινών διαστημάτων 2^{ας}, στις σύνθετες αρμονικές δομές του Sebesky. Η πρακτική αυτή έχει ως αποτέλεσμα τη δημιουργία διαστημάτων 9^{ης} ή και 10^{ης} μεταξύ των εξωτερικών φωνών. Οι πλούσιες συνηγήσεις του πρώτου τρίμετρου της *γέφυρας*, στο αρμονικό περιβάλλον της υποδεσπόζουσας, Φα-μείζονος, περιλαμβάνουν τη μεγάλη 7^η, την 9^η και τη 13^η, με το διάστημα της 4^{ης} ανάμεσα στα δύο κατώτερα σαξόφωνα. Στο μ. 32, ο ενορχηστρωτής μεταχειρίζεται τα σαξόφωνα χρωματικά, μέσα από φιγούρες τρίηχων, ενώ στο αμέσως επόμενο μέτρο παρατείνει το χρωματικό σχεδιασμό προς το ακόρντο Ab7b9#11 της τρίτης κίνησης, προτού μετασηματίσει

⁵¹ Ο.π.

⁵² Wright, ό.π., σ. 10 και 184.

αποτελεσματικά τα σαξόφωνα σε οκτάβες, στο πλαίσιο της προσέγγισης του σολ της μελωδίας του A_3 , αντίστοιχα με το μ. 10 της εισαγωγής. Οι πεντάφωνες συνηχήσεις των χάλκινων, τις οποίες ο ενορχηστρωτής αντιπαραβάλλει στη μελωδία των σαξοφώνων, αποτελούν χαρακτηριστικό του κλασικού στυλ “Basie”, κατά το οποίο τα τέσσερα τρομπόνια ντουμπλάρουν τις τέσσερις τρομπέτες μια οκτάβα χαμηλότερα. Στο μ. 34, οι εξάφωνες *altered dominant* συγχορδίες $A7b9\#11$, $Ab7b9\#11$ και $G7b9\#11$, διατηρούν τον διπλασιασμό στην οκτάβα μεταξύ της 1^{ης} και της 4^{ης} φωνής των δύο επί μέρους ομάδων των χάλκινων, όμως οι εσωτερικές φωνές τροποποιούνται, δημιουργώντας σχέσεις μεγάλης 7^{ης}, αντί για οκτάβες. Ως αποτέλεσμα, η 2^η τρομπέτα αναλαμβάνει την οξυμένη 11^η πάνω από την 5^η της συγχορδίας που βρίσκεται στο 2^ο τρομπόνι, και η 3^η τρομπέτα την οξυμένη 9^η πάνω από την 3^η, που ανατίθεται στο 3^ο τρομπόνι.⁵³ Όπως και προηγουμένως, τα χάλκινα συντονίζονται με το τμήμα του ρυθμού στην εκτέλεση εναλλακτικών συγχορδιών που αντικαθιστούν την απλούστερη αρμονία της πρωτότυπης σύνθεσης.

Κατά την επαναφορά της μελωδίας της πρώτης ενότητας στο A_3 , επαναλαμβάνεται το περιεχόμενο του A_2 , με ορισμένες διαφοροποιήσεις: στο τελευταίο τετράμετρο, η δομή της μελωδίας (που εκτελείται πάλι από τα σαξόφωνα), ανασκευάζεται, και η κατάληξη με τα συνεχόμενα όγδοα μετατίθεται από το πέμπτο μέτρο του A_3 , στην άρση του πρώτου χρόνου του έβδομου μέτρου. Το κενό που δημιουργείται από το μέτρο που μεσολαβεί, συμπληρώνεται από τα χάλκινα, παρατείνοντας τη δευτερεύουσα μελωδική τους γραμμή. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα τη στιγμιαία αντιστροφή των ρόλων στο εσωτερικό των πνευστών για το τελευταίο δίμετρο του A_3 . Η δευτερεύουσα μελωδία των χάλκινων προβάλλεται ως κύρια, ενώ η κύρια μελωδία των σαξοφώνων ακούγεται σαν απάντηση στα χάλκινα. Η αντιστροφή των ρόλων γίνεται πιο εμφανής και σε ευρύτερο πλαίσιο, αμέσως μετά την κατάληξη του A_3 , όπου ο Sebesky χρησιμοποιεί το υλικό της εισαγωγής ως ιντερλούδιο, πριν την είσοδο στο δεύτερο chorus: εν αντιθέσει με την εισαγωγή, αναθέτει τη μελωδική γραμμή στα σαξόφωνα και την ομοφωνική συνοδεία στα χάλκινα.⁵⁴ Ωστόσο, το επιπρόσθετο μέτρο της εισαγωγής, που την καθιστούσε εννιάμετρη, παραλείπεται από το ιντερλούδιο, με αποτέλεσμα την αποκατάσταση της συμμετρίας στη μορφή.

Έπειτα από την παρουσίαση του θέματος στο πρώτο chorus, ακολουθούν στα επόμενα choruses, τα σολιστικά μέρη. Το δεύτερο chorus διακρίνεται σε δύο ενότητες: ένα αυτοσχέδιο solo από το 1^ο τρομπόνι επάνω στα A_1 και A_2 τμήματα της μορφής, και ένα ενορχηστρωμένο solo για το τμήμα των σαξοφώνων στα B και A_3 .⁵⁵ Από το τελευταίο δίμετρο του A_1 , τα σαξόφωνα παράγουν συνοδευτικό υπόβαθρο για το solo τρομπόνι, ξεκινώντας με μια ανιούσα διατονική κίνηση από το ρε της τονικής κλίμακας, που προσεγγίζει χρωματικά την 7^η και εναρμονίζεται μέσω τεχνικών της *τονικοποίησης*. Κατόπιν, τα σαξόφωνα συνοδεύουν με αρμονίες μεγαλύτερων αξιών, παρέχοντας, αφενός πλούσιο αρμονικό υπόβαθρο, αφετέρου περισσότερο χώρο στον σολίστα. Σε όλο αυτό το μέρος, ο Sebesky θέτει τα σαξόφωνα σε ανοικτή θέση, μέσω “drop-2”, όπως αντίστοιχα στη γέφυρα του πρώτου chorus, αποφεύγοντας έτσι τη σύγκρουση των φωνών στις πλούσιες σε επεκτάσεις σχηματιζόμενες συγχορδίες. Ωστόσο, στο μ. 64 μετασχηματίζει τα σαξόφωνα σε *basic chorale voicing*, με το βαρύτονο να παίρνει πάλι το ρόλο του

⁵³ Sturm, ό.π., σ. 84-85.

⁵⁴ Ο.π., σ. 154 και 178.

⁵⁵ Ο.π., σ. 178.

διπλασιασμού του κοντραμπάσου, πάνω στις συγχορδίες Ab⁹ και G7b⁹, με τις οποίες ο ενορχηστρωτής αντικαθιστά την αυθεντική αρμονία. Στο μ. 65 τα ακόρντα μετατρέπονται σε κλειστή θέση, αποτελούμενα από δύο ή και τρία αρμονικά διαστήματα τόνου, στο πλαίσιο ενός ρυθμικού μοτίβου που επαναλαμβάνεται σαν απάντηση στο επόμενο μέτρο από τις τρομπέτες, σε κλειστή θέση. Στην απάντηση των τρομπετών, τα σαξόφωνα αλλάζουν μοτίβο, με αποτέλεσμα τη συνήχιση αντικρουόμενων ρυθμικών σχημάτων.

Στη *γέφυρα* εισάγεται το σολιστικό μέρος των σαξοφώνων, όπου ο ενορχηστρωτής παρουσιάζει πρωτότυπο μελωδικό υλικό, βάσει της αρμονίας της προυπάρχουσας σύνθεσης (μ. 67-83).⁵⁶ Το μέρος αυτό αποσκοπεί στην ανάδειξη της ομάδας των πέντε σαξοφώνων και των τεχνικών δυνατοτήτων των εκτελεστών, βέβαια η ρυθμικο-αρμονική συνοδεία συνεχίζεται κανονικά από το τμήμα του ρυθμού. Ο Sebesky αξιοποιεί τη μεσαία και την υψηλή περιοχή της εκτάσεως των σαξοφώνων (μέχρι το ρε στην τρίτη οκτάβα του 1^{ου} άλτο), ενώ “εκμεταλλεύεται” την κινητική ευχέρεια των οργάνων, δίνοντάς τους γρήγορα περάσματα τρίηχων, που θα ήταν πολύ πιο δύσκολο να παιχτούν από τα χάλκινα, και ειδικά από τα πιο βραδυκίνητα τρομπόνια. Ως προς τη μελωδικο-αρμονική υπόσταση του τμήματος, γίνεται χρήση χρωματικού και διατονικού-με τη μορφή αρπέζ- στοιχείου, παράλληλα με την προσθήκη της ολοτονικής κλίμακας, πάνω στο ακόρντο D9#5#11, στα μ. 71-72, η οποία προσδίδει ένα τροπικό αρμονικό ηχόχρωμα. Επιπλέον, τα σαξόφωνα τοποθετούνται σε ανοικτή θέση, με έως και δύο αρμονικά διαστήματα τόνου στις εσωτερικές φωνές, και ορισμένα διαστήματα 5^{ης} μεταξύ των κατώτερων φωνών. Το σόλο παρατείνεται μέχρι και το A₃, και τα χάλκινα παρεμβαίνουν μόνο απαντητικά μεταξύ των δύο φράσεων των σαξοφώνων (μ. 73-74), μέσω ελαττωμένων συγχορδιών με ελαττωμένη 7^η γύρω από τη δεσπόζουσα.⁵⁷

Ο Sebesky διατηρεί από την πρώτη εκτέλεση τη μετατροπία προς τη Μι-ύφεση μείζονα, επεκτείνοντας το *send-off* του Strayhorn, σε οκτάμετρο μεταβατικό ιντερλούδιο μεταξύ των choruses (μ. 83-90). Εν αντιθέσει με τον Strayhorn, αναθέτει τη διατονική άνοδο επάνω στη Μι-ύφεση μείζονα κλίμακα στα χάλκινα, εναρμονισμένη ομοφωνικά σε *block voicing*, απέναντι σε κατιούσες οκτάβες από τα σαξόφωνα, δημιουργώντας, σε συνδυασμό με την κατιούσα βηματική κίνηση του μπάσου, αντίθετη κίνηση. Βασισμένες στο A τμήμα της μορφής, οι θεμέλιοι φθόγγοι των ακόρντων D7 και G7, υποστηρίζονται μέσα από φιγούρες “*pedal point*” από το τμήμα του ρυθμού. Οι αρμονικοί σχηματισμοί των χάλκινων οδηγούνται μέσω *χρωματικού παραλληλισμού* από το G7 στο Bb7, κατά την προετοιμασία για τη μετατροπία στη Μι-ύφεση μείζονα.⁵⁸

Κατά την είσοδο στο τρίτο chorus, στη νέα τονικότητα, η 2^η τρομπέτα παίρνει το “λεβάρε” από το brake των μέτρων 91-92 για αυτοσχέδιο solo επάνω στα τμήματα A₁ και A₂.⁵⁹ Σε συνοδευτικό ρόλο, τα πέντε σαξόφωνα συντονίζονται με τα τέσσερα τρομπόνια στην παραγωγή ομοφωνικών σχηματισμών, με ρυθμικούς τονισμούς που υποδηλώνουν διασταύρωση ρυθμών, οίτει μέτρο 3/4 πάνω από 4/4, φαινόμενο που συναντάται, επίσης, στην ενορχήστρωση του Strayhorn. Οι συγχορδίες στα τρομπόνια βρίσκονται σε κλειστή θέση, περιλαμβάνοντας από ημιτόνια μέχρι και 4^{ες} στις μεταξύ τους φωνές, ενώ τα σαξόφωνα σχηματίζουν συγχορδίες ανοικτής θέσης σε μορφή *basic chorale voicing*, με τις εσωτερικές φωνές να απέχουν διαστήματα 4^{ης}, 5^{ης}, ακόμη και οκτάβες. Συνολικά, οι δύο

⁵⁶ Ο.π.

⁵⁷ Ο.π.

⁵⁸ Ο.π., σ. 160.

⁵⁹ Ο.π., σ. 178-179.

ομάδες παράγουν πλούσιες συνηχήσεις πάνω στην αρμονική ακολουθία του A_1 , που αντιστοιχεί σε voicing (από την ψηλότερη προς τη χαμηλότερη φωνή κάθε ομάδας) 1 – 6 – 3 – 5 – 1 / 1 – 6 – 5 – 9 του ακόρντου Eb_9 , 7 – #11 – 3 – 7 – 1 / 7 – 5 – #11 – 9 του $F13\#5\#11$ (με την αντικατάσταση του #11 από το #5 στο 2^ο άλτο, στην τελευταία άρση του μ. 96), 9 – 7 – 5 – 3 – 1 / 9 – 7 – 5 – 3 του Fm_9 , με τις φωνές κάθε ομάδας σε κλειστή θέση, και 9 – 7 – 5 – 13 – 1 / 9 – 7 – 5 του $Bb13$ του μ. 98, που έρχεται ως προήγηση από το προηγούμενο μέτρο. Από το μ. 99 τα τρομπόνια αποχωρούν και τα σαξόφωνα παρατείνουν τη συνοδεία με κρατημένες αρμονίες σε ανοικτή θέση, μέχρι το τελευταίο δίμετρο του A_2 , όπου συντονίζονται σε unisono. Αμέσως μετά διαχωρίζονται και πάλι σε συγχορδίες κλειστής θέσης, με εξαίρεση το βαρύτονο, που παίρνει το ρόλο του μπάσου, απέχοντας διαστήματα 6^{ης} και 7^{ης} από το 2^ο τενόρο, στο τέλος του μ. 108.

Ο Sebesky επιτυγχάνει εύστοχα την ανακύκλιση του θεματικού υλικού μέσα στην ενορχήστρωση: στη γέφυρα του τρίτου chorus (μ. 109-116), αντλεί μοτιβικό υλικό από τη μελωδία της αντιστικτικής επεξεργασίας του A_2 τμήματος του πρώτου chorus, για να το αναθέσει, με τον ίδιο τρόπο, στα χάλκινα, σε οκτάβες. Πίσω από τη μελωδία των χάλκινων τοποθετεί τα σαξόφωνα, σε συνοδευτικό ρόλο, μέσω ανοικτών αρμονιών σε μεγάλες αξίες.⁶⁰ Οι συγχορδίες των σαξοφώνων ενισχύονται από το rhythm section, στο πλαίσιο ενός αρμονικού καλλωπισμού της γέφυρας: το πρώτο τετράμετρο της γέφυρας, αντί να παραμείνει στην τονικοποιημένη υποδεσπόζουσα της Μι-ύφεση μείζονος, Λα-ύφεση μείζονα, περνάει διατονικά από τη 2^η βαθμίδα αυτής (Bbm_7), και χρωματικά από την 3^η βαθμίδα (Bbm_7 προς Cm_7), καταλήγοντας στην 6^η βαθμίδα (Fm_7). Το δεύτερο τετράμετρο ακολουθεί μια ανιούσα χρωματική διαδοχή συγχορδιών μεθ' εβδόμης, από το $Gb_7\#9$, μέχρι το $B_7\#9$, και “turnaround” για την επαναφορά στη Μι-ύφεση μέσω ii – V. Αξίζει να σημειωθεί, επίσης, ότι οι τρομπέτες, στο δεύτερο τετράμετρο, παίζουν τη μελωδία μία οκτάβα ψηλότερα, δηλαδή στην ακραία περιοχή, απέχοντας δύο οκτάβες από τα τρομπόνια. Η πρακτική αυτή έχει ως αποτέλεσμα την ενίσχυση του όγκου των χάλκινων και, σε συνδυασμό με το crescendo της ορχήστρας, σηματοδοτεί μια πρώτη κλιμάκωση στην ενορχήστρωση.

Το τρίτο chorus ολοκληρώνεται με την επαναφορά του τελευταίου οκτάμετρου του θέματος, στην τονικότητα της Μι-ύφεση μείζονος, το οποίο εκτελείται, όπως στο πρώτο chorus, από τα σαξόφωνα, σε οκτάβες. Ο ενορχηστρωτής προβαίνει ξανά σε αντιστικτική γραφή, αντιπαραβάλλοντας μια δευτερεύουσα φράση στο θέμα, διαφορετική από εκείνη του πρώτου chorus, εναρμονισμένη στα χάλκινα μέσω *block voicing* σε κλειστή θέση.⁶¹ Ακόμη, η κλιμάκωση που εξελίχθηκε από τα τελευταία μέτρα της γέφυρας εντείνεται, με τα πνευστά σε fortissimo και ανάλογη υποστήριξη από το rhythm section: τα τύμπανα συνεχίζουν να κρατούν τον ρυθμό σε 4/4 swing, ενισχύοντας ταυτόχρονα τις συγκοπές των χάλκινων με συντονισμένα “kicks” (τονισμούς), και συμπληρώνοντας τα ενδιάμεσα κενά των φράσεων με “fills” (γεμίσματα). Η συνολική “ένταση” εκδηλώνεται, επίσης, μέσα από την αρμονία, καθώς ο Sebesky τοποθετεί αναστροφές της συγχορδίας $Fdim_7$ στις τρομπέτες, πάνω από τις αναστροφές της $F\#dim_7$ των τρομπονιών, παράγοντας ιδιαίτερα διάφωνες συνηχήσεις.⁶² Αφού ολοκληρωθεί η θεματική μελωδία, στο οκτάμετρο προστίθεται ένα πλεοναστικό δίμετρο (μ. 125-126), που συνίσταται από το υλικό της εισαγωγής, ως συνδυαστικό πέρασμα για το επόμενο chorus. Εδώ οι τρομπέτες εκτελούν μια

⁶⁰ Ο.π., σ. 179.

⁶¹ Ο.π.

⁶² Ο.π., σ. 154-155.

δίφωνη εκδοχή του κατιόντος μοτίβου της εισαγωγής, στην ολοτονική κλίμακα, κατά την οποία η δεύτερη φωνή κινείται αντίθετα στην πρώτη, σε μορφή “καθρέφτη”.⁶³

Η επαναφορά της αρχικής τονικότητας, Ντο μείζονος, στο τέταρτο και τελευταίο *chorus*, υλοποιείται μέσω του ισοκράτη στη δεσπόζουσα από το μπάσο, σε συνδυασμό με το μοτίβο της εισαγωγής από τις τρομπέτες, μεταφερόμενο στη Σολ-ολοτονική κλίμακα (μ. 123-126). Η οκτάμετρη μελωδία του Α τμήματος του θέματος παρουσιάζεται επιπλέον δύο φορές, στην κύρια τονικότητα, από τα σαξόφωνα σε οκτάβες (μ. 127-136): την πρώτη φορά αντιστικτικά, μαζί με τη δευτερεύουσα μελωδία των χάλκινων, κατ’ αναλογία με το Α₂ του πρώτου *chorus*, τη δεύτερη φορά μόνο με τη συνοδεία του *rhythm section* και αυτοσχεδιασμό του πιάνου πάνω από το θέμα των σαξοφώνων (στην εν λόγω εκτέλεση ακούγεται μόνο το θέμα, χωρίς σόλο πιάνου).⁶⁴ Στο μεταξύ, η δυναμική της ορχήστρας μειώνεται σταδιακά σε *ripiissimo*, πριν το τελικό ξέσπασμα. Στο τελευταίο δίμετρο του θέματος (μ. 135-136), το *rhythm section* συνεχίζει τη συνοδεία *a tempo* με πτώση στην τονική της μορφής ii – V – I και πάνω σε συγχορδίες μεθ’ εβδόμης, χρωματικά προς τα κάτω από την τονική μέχρι τη δεσπόζουσα. Τα σαξόφωνα παραμένουν στον καταληκτικό φθόγγο της μελωδίας για το επόμενο τετράμετρο, όπου η ορχήστρα τίθεται σε *σχηματισμό πυραμίδας* (*pyramidal formation*), με σταδιακό *crescendo*.⁶⁵ Στο *rhythm section*, το πιάνο διπλασιάζει τη γραμμή του μπάσου, η οποία διαρθρώνεται ως ισοκράτης με τη μορφή συγχορδών σε οκτάβες και ενισχύεται από τον ισοκράτη των σαξοφώνων. Πάνω στη βάση αυτή εισέρχονται τα χάλκινα σε 4^{es}, με διαδοχικές εισόδους από το χαμηλότερο προς το ψηλότερο ρεζίστρο. Η πρώτη είσοδος γίνεται από το 2^ο τρομπόνι και η τελευταία από την 1^η τρομπέτα. Το μπάσο τρομπόνι, κατά την είσοδό του στο τέλος του μ. 138, δεν ακολουθεί το πρότυπο των υπόλοιπων χάλκινων, αλλά αναλαμβάνει το ρόλο της ενίσχυσης του ισοκράτη. Η αυξανόμενη “ένταση” αντανακλάται στην αρμονία, καθώς η *πυραμίδα* καταλήγει σε μια ιδιαίτερα διάφωνα συγχορδία C13_b5_b9#9. Παράλληλα, ο ισοκράτης της ορχήστρας, σε συνδυασμό με το *crescendo*, δίνουν χώρο στον ντράμερ για ένα σύντομο σόλο. Οι παραπάνω παράγοντες σηματοδοτούν την κορύφωση και ολοκλήρωση του έργου, προετοιμάζοντας το κλίμα για το *shout chorus* που ακολουθεί.⁶⁶

Εν αντιθέσει με τον Strayhorn, ο Sebesky εισάγει την *πυραμίδα* μετά την επανέκθεση του θέματος, στοχεύοντας στην επέκταση της μορφής, μέσω ενός *shout chorus*, το οποίο αποτελεί πρωτότυπη σύνθεση του ενορχηστρωτή (μ. 143-160). Παράλληλα, χρησιμοποιεί την *πυραμίδα* ως μετατροπικό εργαλείο για τη μετάβαση στην υποδεσπόζουσα, την τονικότητα του νέου τμήματος, μέσω του ισοκράτη στη δεσπόζουσα της, Ντο.⁶⁷ Η υποδεσπόζουσα, τονικότητα αναφοράς της γέφυρας, εύστοχα επιλέγεται στο *shout chorus*, ως συνδυαστικό στοιχείο με το Β τμήμα του θέματος, το οποίο παραλείφθηκε από την επαναφορά του στο τέταρτο *chorus*. Ωστόσο, η αρμονική ακολουθία συγκροτείται σε παραλλαγή της διαδοχής των ακόρντων του Α.⁶⁸ Η νέα μελωδία τοποθετείται στην 1^η τρομπέτα και εναρμονίζεται μέσω *block voicing* για το σύνολο των πνευστών, με τα χάλκινα σε κλειστή και τα σαξόφωνα σε ανοικτή θέση.⁶⁹ Από την άλλη πλευρά, το *rhythm*

⁶³ Ο.π.

⁶⁴ Ο.π., σ. 179.

⁶⁵ Ο.π., σ. 123 και 179.

⁶⁶ Ο.π., σ. 123. Για τον όρο *shout chorus* βλ. Sturm, ό.π., σ. 187.

⁶⁷ Sturm, ό.π., σ. 123.

⁶⁸ Ο.π., σ. 48.

⁶⁹ Ο.π., σ. 33, 48 και 179.

section εξακολουθεί να κρατάει το ρυθμό, υποστηρίζοντας ταυτόχρονα τους τονισμούς των πνευστών σε ορισμένα σημεία, σε συνδυασμό με τα γεμίσματα των ντραμς ενδιάμεσα από τις φράσεις. Ο ενορχηστρωτής εναρμονίζει τη μελωδία του βασισμένου σε μία οριζόντια προσέγγιση, που δίνει έμφαση στη βηματική κίνηση των φωνών και στην κατάλληλη λύση των φθόγγων από το ένα ακόρντο στο άλλο, εκείνο δηλαδή που στην ορολογία της τζαζ ονομάζουμε *voice leading*.⁷⁰ Ως 2^η βαθμίδα της Φα μείζονος, χρησιμοποιεί τη G_{9sus}, ενώ, στο τέλος του μ. 145, το μι της μελωδίας υποστηρίζεται αρμονικά μέσω της C#dim7 και της 6^{ης} βαθμίδας, Dm7 που παρεμβάλλεται. Στη δεύτερη κίνηση του μ. 146, η χρωματική κίνηση της μελωδίας υποστηρίζεται με χρωματικά παράλληλη κίνηση των κατώτερων φωνών από τη συγχορδία Ab9 προς τη G9, ενώ η C#dim7 παρέχει τη βηματική λύση των φωνών στη Gm7 που ακολουθεί. Στα επόμενα μέτρα, ο Sebesky αντικαθιστά την τυπική διαδοχή ii – V – I του τρυουδιού με τη διαδοχή Gm7 – G#dim7 – F6/A, δημιουργώντας ενδιαφέρουσα χρωματική κίνηση στο μπάσο. Στη συνέχεια οδηγούμαστε πίσω στην τονική, με κύκλο των 5^{ov} προς τη δεσπόζουσα (D9 – G7b9 – C9).⁷¹ Το τελευταίο δεκάμετρο δομείται ως συνέχεια του *shout chorus* που καταλήγει στο finale. Το μοτιβικό υλικό στα χάλκινα εξάγεται από το πρώτο τμήμα του shout chorus και τα σαξόφωνα απαντούν σε οκτάβες.⁷² Στο μ. 156 γίνεται ένα σύντομο *break*, όπου η ορχήστρα σταματά και μένουν μόνο τα σαξόφωνα κάνοντας μια τελευταία αναφορά στο θέμα, ενώ από το επόμενο μέτρο η 1^η τρομπέτα ξεκινά μια ανιούσα χρωματική κίνηση προς την τονική, που φτάνει μέχρι το φα πάνω από το πεντάγραμμα, στο κλειδί του σολ. Πρόκειται για τους ψηλότερους φθόγγους που δύναται να παράγει κάποιος στην τρομπέτα, γι αυτό και ο εκτελεστής της 1^{ης} τρομπέτας στη big band επιλέγεται με βάση την ικανότητά του να παίζει στην ακραία περιοχή. Η γραμμή της 1^{ης} τρομπέτας εναρμονίζεται για το σύνολο της ορχήστρας, με τα σαξόφωνα και το μπάσο σε αντίθετη κίνηση. Η φράση της τρομπέτας καταλήγει ακόμα ψηλότερα, στο σολ, οίτι στη 9^η της Φα μείζονος, της καταληκτικής συγχορδίας της ενορχήστρωσης, με τη συμμετοχή ολόκληρης της ορχήστρας σε fortissimo.

Εν τέλει, ο Sebesky παρουσιάζει μια ζωνηρή εκτέλεση του “Take the A train”, σε γρήγορο swing, η οποία διαφοροποιείται από την αρχική σύνθεση, του 1941. Εστιάζοντας στο εισαγωγικό πιανιστικό μοτίβο, συνθέτει μια εντυπωσιακή, πολυφωνική εισαγωγή, στην οποία κάνει αναφορά και μετά το τέλος του θέματος, ως συνδετικό πέρασμα για το επόμενο chorus. Ανάλογη μέθοδο ακολουθεί με το υλικό του *send-off*, το οποίο μετασχηματίζει σε οκτάμετρο μετατροπικό ιντερλούδιο, για τη μετάβαση στο solo της τρομπέτας. Επιπλέον, εμπλουτίζει το αρμονικό περιεχόμενο του τραγουδιού, επανεναρμονίζοντας τμήματα της μορφής, μέσω εξελιγμένων συγχορδιακών διαδοχών. Πέραν όμως αυτού, συνθέτει εξ’ολοκλήρου δικό του μελωδικό υλικό, στο σόλο των σαξοφώνων του 2^{ov} chorus και στο *shout chorus*, χρησιμοποιώντας μεικτές τεχνικές εναρμόνισης: ανοικτή θέση στα σαξόφωνα και *basic chorale voicing*, με έμφαση στη μελωδικότητα των εσωτερικών φωνών, και κλειστή θέση στα χάλκινα, οι φωνές των οποίων συχνά συμπικνώνονται τόσο που σχηματίζουν πολλές προσκολλημένες 2^{ες}. Ωστόσο, το πιο εντυπωσιακό σημείο στη διασκευή του Sebesky, είναι μάλλον η πυραμίδα, την οποία διαμορφώνει τελείως διαφορετικά από τον Strayhorn, ως τμήμα ισοκράτη στην 5^η της υποδεσπόζουσας, με στόχο τη μετατροπία.

⁷⁰ Βλ. Wright, ό.π., σ. 187.

⁷¹ Sturm, ό.π., σ. 48.

⁷² Ό.π., σ. 179.



Take the 'A' train

Bright swing

Arr. by Don Sebesky

The musical score is arranged in two systems, each containing four staves. The top two staves of each system are for Saxophones (Saxes) and Basses, both marked with a forte (*ff*) dynamic. The bottom two staves are for a Bass and a Bass line, also marked with *ff*. The score is written in 4/4 time and features a bright swing feel. The saxophones play a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, while the basses provide a steady accompaniment. The bass line consists of a simple, rhythmic pattern of eighth notes. The score includes various musical notations such as beams, slurs, and dynamic markings.

System 1: This system contains the first two measures of music. It features a grand staff with a treble and bass clef. The upper two staves (treble and bass) contain a melodic line with a forte (*f*) dynamic marking. The lower two staves (treble and bass) contain a bass line with a mezzo-forte (*mf*) dynamic marking. A chord symbol 'C6' is written above the bass line in the second measure.

System 2: This system contains measures 3 through 6. The upper two staves continue the melodic line. The lower two staves contain a bass line with various chords. Chord symbols are written below the bass line: D9b5, Dm7 Eb7(#9), Dm7 G7, C6 A7(#9#11) D7(#9#11), and G7(#9#11).

System 3: This system contains measures 7 through 10. The upper two staves continue the melodic line. The lower two staves contain a bass line with various chords. Chord symbols are written below the bass line: C6, D9b5, Dm7 Eb7(#9), Dm7, and G7.

System 1: Treble and bass staves with piano accompaniment. Chord symbols: C6, B⁷, C6, Dm7, Gm7C7, F6, F6, E6, F6, E69F6, Eb9.

System 2: Treble and bass staves with piano accompaniment. Chord symbols: Am7/D, D9, Eb5, D6, Db6, Ab9, Ab⁷, Ab7(b9).

System 3: Treble and bass staves with piano accompaniment. Chord symbols: C6, D9b5, Dm7, Eb7(#9), Dm7, G9.

Musical score system 1, measures 41-43. It features a piano (p) and bass line with eighth-note patterns, and a horn section with sustained chords. The horn parts are marked *ff*. Chord labels C6, G7sus, and C6 are present below the piano line.

Musical score system 2, measures 44-46. Continues the piano and bass lines with eighth-note patterns and the horn section with sustained chords. The horn parts are marked *ff*.

Musical score system 3, measures 47-50. The piano and bass lines continue. The horn section has a **1st trombone solo** starting at measure 47. The solo is marked with a '6' above the staff. The piano line has a '6' above it. Chord labels C6, Bb9A9, DmE7, G+7(#9), and C69 are present below the piano line. The instruction *(bass walks)* is written below the bass line.

System 1: Musical score for the first system, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The bass line includes the following chord labels: D13, Dm7, Ab9 G7(b9), C6, Dm7, C7 C6, C9sus, F7/C, F6, and F6.

System 2: Musical score for the second system, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The bass line includes the following chord labels: Fm6, B9, Bb9, D+9(#11), and Dm7.

System 3: Musical score for the third system, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The bass line includes the following chord labels: D#7, F#7, G7, C6, C6, C7, C6, and D+7(#11).

System 1: Piano accompaniment. Treble and bass staves show complex chordal textures. Chord symbols: Dm7, Dm7/G, Ebm7/Ab D7, G9sus.

System 2: Piano accompaniment. Treble and bass staves show complex chordal textures. Chord symbols: Eb7, Dm7C6 G7, C6. Dynamics: *ff*.

System 3: 2nd trumpet solo. Treble and bass staves show melodic lines. Chord symbols: Eb9, F+13(#11). Dynamics: *ff*.

System 1: Musical score for measures 95-100. The system includes a grand staff with treble and bass clefs, a piano part, and a bass line with chord symbols. Dynamics include *f* and *ff*.

Chord symbols: Fm9, Fm7/Bb, Bb7(b9), Eb6 C7b5, F+9 Bb+7, Eb69.

System 2: Musical score for measures 101-106. The system includes a grand staff with treble and bass clefs, a piano part, and a bass line with chord symbols. Dynamics include *f*, *p*, and *ff*.

Chord symbols: F-13(#11), Fm9, Fm7/Bb Bb7(b9), Eb6, Bbm7, A9sus A13, Abmaj9.

System 3: Musical score for measures 110-115. The system includes a grand staff with treble and bass clefs, a piano part, and a bass line with chord symbols. Dynamics include *mp*, *mf*, *f*, and *sfz*.

Chord symbols: Bbm7, Bm7, Cm7, Fm7, Gb7(#9), G7(#9), Ab7(#9), A7(#9), Bb7(#9), B7(#9).

System 1: Musical score for measures 117-121. The system includes a vocal line (treble clef), a bass line (bass clef), a piano accompaniment (treble clef), and a bass line (bass clef). The piano accompaniment features a series of chords: F7b5, Bb7b5, Eb6, Fm7, F#m, Gm7, Eb6, F13, F+9, Fm9, Fm9, and Bb13. The dynamic marking *ff* is present in both the piano and bass lines.

System 2: Musical score for measures 122-125. The system includes a vocal line (treble clef), a bass line (bass clef), a piano accompaniment (treble clef), and a bass line (bass clef). The piano accompaniment features a series of chords: F#7/F#7. The dynamic marking *ff* is present in both the piano and bass lines.

System 3: Musical score for measures 126-130. The system includes a vocal line (treble clef), a bass line (bass clef), a piano accompaniment (treble clef), and a bass line (bass clef). The piano accompaniment features a series of chords: C6 and D9b5. The dynamic marking *mf* is present in both the piano and bass lines.

1. 2.

133

pp *p*

Dm7 Eb13(#9) Dm7 G7 C6 A7(#9) Ab13 Db9sus G9sus C6 A7b5

pp

137

ff *ff* *ff* *ff*

C9sus F6 Fmaj9

141

Dm7 G9sus Dm7 C#7 Dm7 Ab9 G9 Ab7 Gm9 G#7 D9

150

sfz ff sfz ff

G7(b9) Gm7/C F69 F6 G+13(#11) Gm7 C9sus

156

sfz ff sfz ff

G7(b9) Gm7/C F69 F6 G+13(#11) Gm7 C9sus

Το «Take the A train» σε ενορχήστρωση Rob McConnell, 1974

(Από την ηχογραφημένη εκτέλεση της big band της Αεροπορίας των Η.Π.Α, το 2008)

Στην εργασία αυτή θα εξεταστεί και μία ακόμη διασκευή του “Take the A train”, από τον Rob McConnell. Ο McConnell ήταν Καναδός τρομπονίστας, συνθέτης, ενορχηστρωτής και bandleader πολυάριθμων μουσικών συνόλων, από ντουέτα μέχρι big bands.⁷³ Στα τέλη της δεκαετίας του 1960 ανέλαβε τη διεύθυνση της ορχήστρας “The boss brass”, για την οποία έκανε ενορχηστρώσεις, ενώ ταυτόχρονα συμμετείχε στο σύνολο ως τρομπονίστας. Αρχικά η ορχήστρα συνίστατο από τρομπέτες, τρομπόνια, γαλλικά κόρνα και rhythm section, που σημαίνει ότι ο πυρήνας της ήταν μόνο χάλκινα πνευστά. Το 1970, ο McConnell πρόσθεσε ένα τμήμα σαξοφώνων, κατά το πρότυπο της big band και μια πέμπτη τρομπέτα, το 1976.⁷⁴ Η παρουσία των γαλλικών κόρνων έδινε μια ιδιαίτερη χροιά στην ορχήστρα και την καθιστούσε μία μη συμβατική big band, αν και δεν ήταν σπάνιο φαινόμενο η χρήση πνευστών της συμφωνικής ορχήστρας στις big bands από το 1940 και ύστερα. Ενδεικτική βέβαια είναι η αντικατάσταση του κοντραμπάσου από το ηλεκτρικό μπάσο, δανεισμένο από τη ροκ μουσική, η οποία ασκούσε άμεση επηρροή στη δημοφιλή μουσική γενικότερα, της δεκαετίας του 1970. Το 1974, ο McConnell ενορχήστρωσε το “Take the A train” για την ορχήστρα “The boss brass”, χρησιμοποιώντας την πλήρη σύνθεσή της: πέντε τρομπέτες, πέντε τρομπόνια, πέντε σαξόφωνα, δύο γαλλικά κόρνα και rhythm section. Όπως και ο Sebesky, διατηρεί πολλά στοιχεία από την αρχική σύνθεση του Strayhorn. Ωστόσο, η καινοτομία του McConnell έγκειται στη διεύρυνση των στυλιστικών ορίων του έργου, που μέχρι τότε εκτελούνταν αποκλειστικά σε ρυθμό swing, τον χαρακτηριστικό ρυθμό της τζαζ. Ο ενορχηστρωτής μεταφέρει το χιτ της εποχής του swing στη σύγχρονη τζαζ, η οποία ενσωματώνει ρυθμούς από διάφορες μουσικές κουλτούρες, διασκευάζοντάς το σε βραζιλιάνικη samba, με σποραδικές εναλλαγές σε half-time swing, που σημαίνει swing στο μισό του αρχικού tempo.⁷⁵

Ως εισαγωγή χρησιμοποιείται το πιανιστικό μοτίβο της εισαγωγής του 1941, μετασχηματισμένο σε δίφωνο με μορφή καθρέφτη, και ενορχηστρωμένο στα τέσσερα ανώτερα σαξόφωνα ως εξής: τα δύο άλτο αναλαμβάνουν το αρχικό κατίον μόρφωμα, ενώ τα δύο τενόρο κινούνται ακριβώς αντίθετα ως προς αυτό. Προς ενίσχυση των σαξοφώνων, το δίφωνο διπλασιάζεται από το πιάνο. Από την άλλη πλευρά, το βαρύτονο σαξόφωνο τοποθετείται μαζί με τα χάλκινα, σε κοφτές ομοφωνικές απαντήσεις σε κλειστή θέση, απέναντι στο δίφωνο των σαξοφώνων.⁷⁶ Αν διακρίνουμε την εισαγωγή σε τρεις φράσεις, οι πρώτες δύο είναι το δίφωνο μοτίβο και η επανάληψή του, ενώ στην τρίτη φράση οι φωνές αντιστρέφονται. Στις απαντήσεις των χάλκινων συμμετέχει το κοντραμπάσο, κι έτσι ενισχύεται η προβολή των σαξοφώνων κόντρα στο ορχηστρικό σύνολο. Τέλος, τα γαλλικά κόρνα λειτουργούν αυτόνομα, ενισχύοντας την αρμονία μέσω κρατημένων φθόγγων, ενώ ενσωματώνονται στα χάλκινα, στο τελευταίο δίμετρο. Ακολουθεί μια εκτενέστερη συγχορδιακή απάντηση από τα χάλκινα και η εισαγωγή ολοκληρώνεται με ένα τετράμετρο σόλο από τα τύμπανα.

Το θέμα εοσάγεται στην τονικότητα αναφοράς του έργου, Ντο-μείζονα, σε ρυθμό

⁷³ Ο.π., σ. 219.

⁷⁴

⁷⁵ Ο.π., σ. 32.

⁷⁶ Ο.π., σ. 157 και 180.

samba (μ.13). Οι αξίες της μελωδίας του πρώτου τετράμετρου τροποποιούνται, προκειμένου να ανταποκρίνεται καλύτερα στις προδιαγραφές του δεδομένου ύφους και tempo. Σε αντιδιαστολή με τις προηγούμενες εκτελέσεις, η μελωδία εκτελείται από τα σαξόφωνα, εναρμονισμένη μέσω πεντάφωνου voicing ανοικτής θέσης.⁷⁷ Τα συνεχόμενα όγδοα των μ. 17-18 παίζονται σε οκτάβες, για ενορχηστρωτική ποικιλία, αλλά ο καταληκτικός φθόγγος της μελωδίας, στην πρώτη άρση του μ. 18, εναρμονίζεται σε voicing #11 – 3 – 9 – 7 – 13 του ακόρντου Bb13#11, με το οποίο αντικαθίσταται η τονική συγχορδία. Στο ίδιο μέτρο, κατά την κατάληξη της μελωδίας των σαξοφώνων, εισέρχονται σε επικάλυψη τα χάλκινα, πλην των κόνων, επαναφέροντας το δίφωνο μοτίβο της εισαγωγής, με την πρώτη φωνή στις τρομπέτες και τη δεύτερη στα τρομπόνια.⁷⁸ Έτσι, η φράση επεκτείνεται, και στο πρώτο οκτάμετρο του θέματος προστίθεται ένα πλεοναστικό δίμετρο, ως *turnaround*, όπου τα σαξόφωνα κινούνται σε ανοδική χρωματικά παράλληλη κατεύθυνση, μέσω συγχορδιών μεγάλης έβδομης προς την τονική: AMaj7 - BbMaj7 - BMaj7 - CMaj7, εναρμονισμένα σε ανεπτυγμένο voicing 5 – 9 – 7 – 13 – 3 του κάθε ακόρντου.

Κατά την επανάληψη του οκτάμετρου, στο A₂, το θέμα αποκτά αντιστικτική υφή, καθώς ο McConnell αντιπαραβάλλει στη μελωδία των σαξοφώνων μια δευτερεύουσα μελωδία από τα χάλκινα, σε οκτάβες, κατ' αναλογία με το αντίστοιχο τμήμα στην ενορχήστρωση του Sebesky.⁷⁹ Στη θέση του 2^{ου} χρόνου του μ. 16, τα χάλκινα συντονίζονται σε μια κοφτή, νευρική συνήχηση, σαν κραυγή, που πραγματοποιείται από τις τρομπέτες σε κλειστή θέση, τα τρία ανώτερα τρομπόνια σε 4^{ες}, και το 5^ο τρομπόνι σε ρόλο μπάσου, μια 11^η κάτω από το 4^ο. Το τελευταίο δίμετρο του A₂ προετοιμάζει την τονικοποίηση της υποδεσπόζουσας στη *γέφυρα*, μέσω χρωματικά συνδεδεμένων ελάσσονων συγχορδιών μεθ' εβδόμης προς τη δεσπόζουσα της Φ-μείζονος. Ενώ λοιπόν το 1^ο άλτο διατηρεί τον καταληκτικό φθόγγο της μελωδίας, τα κατώτερα σαξόφωνα υποστηρίζουν την αρμονία με παράλληλη χρωματική κίνηση εντός των συγχορδιών Bbm7 - Bm7 - C7#9.

Το τμήμα της γέφυρας (μ. 24-35), εμπεριέχει την κύρια μελωδία, η οποία αποδίδεται σε μια μέση τονική περιοχή, από τα τενόρο σαξόφωνα και τα τρομπόνια, σε ταυτοφωνία, χωρίς συνοδευτικές γραμμές, και ρυθμικά παραλλαγμένη, σε σχέση με την πρωτότυπη σύνθεση.⁸⁰ Ο McConnell διευρύνει την έκταση της γέφυρας, όπως έκανε με το A, ενσωματώνοντας ένα επιπρόσθετο τετράμετρο, σαν ανάπαυλα στη συγχορδία DbMaj9, η οποία λειτουργεί ως τρίτονη αντικατάσταση της δεσπόζουσας, με στόχο την επαναφορά της τονικής. Με άλλα λόγια, η δεσπόζουσα αντικαθίσταται από τη συγχορδία μεθ' εβδόμης που απέχει ένα τρίτονο από αυτήν (*tritone substitution*).⁸¹ Τα τενόρο σαξόφωνα, μαζί με το βαρύτονο, εναρμονίζονται σε τενούτες κλειστής θέσης 7 – 6 – 3, ενώ τα τρομπόνια σε ιδιαίτερα ανοικτή θέση, με διάστημα μεγάλης 6^{ης} ανάμεσα στη 2^η και την 3^η φωνή. Τα κόρνα, από την άλλη, σε ταυτοφωνία με την κιθάρα και το πιάνο, εκτελούν μια σύντομη μελωδική γραμμή τρήχων σε 4^{ες}. Το θέμα ολοκληρώνεται με την επαναφορά του A₂ (μ. 36-43), στο τελευταίο δίμετρο του οποίου ο ενορχηστρωτής αντικαθιστά με το finale από την εκτέλεση της ορχήστρας του Ellington: το ανοδικό μοτίβο των σαξοφώνων από την 3^η προς τη θεμέλιο της τονικής κλίμακας (Ντο-μείζονος).

Στο 2^ο chorus, ο ενορχηστρωτής παρουσιάζει μια μελωδικο-ρυθμική παραλλαγή του

⁷⁷ Ο.π., σ. 180.

⁷⁸ Ο.π.

⁷⁹ Ο.π.

⁸⁰ Ο.π.

⁸¹ Ο.π., σ. 209. Πρβλ. επίσης Wright, ό.π., σ. 187.

θέματος από το σύνολο των πνευστών, ομοφωνικά: η κύρια μελωδική γραμμή δίνεται στην 1^η τρομπέτα και εναρμονίζεται νότα προς νότα για κάθε επί μέρους ομάδα στα υπόλοιπα πνευστά. Οι τρομπέτες σχηματίζουν τετράφωνες και πεντάφωνες συγχορδίες, ως επί το πλείστον σε κλειστή θέση, με αρμονικά διαστήματα 2^{ος} και 3^{ος}, και, σε ορισμένα σημεία, διαστήματα 4^{ος} μεταξύ των εσωτερικών φωνών. Τα τρομπόνια διπλασιάζουν τις τρομπέτες μια οκτάβα χαμηλότερα, μέσω τετράφωνων συνηχήσεων, στις οποίες η κατώτερη φωνή ενίοτε κινείται σε 10^{ος} με τη διπλανή της, ενώ οι ανώτερες φωνές βρίσκονται σε κλειστή θέση. Τέλος, τα σαξόφωνα εναρμονίζονται σε *basic chorale voicing*, όπως σε ένα τετράφωνο χωρικό: οι τρεις ανώτερες φωνές σε ανοικτή θέση και η τελευταία σε ρόλο μπάσου, απομακρυσμένη από τις υπόλοιπες, ενώ οι φωνές συνολικά δεν ακολουθούν πάντα παράλληλη κίνηση. Γενικότερα, η αρμονική διάρθρωση των A₁ και A₂ του 2^{ου} chorus, εμπλουτίζεται με παρενθετικές δεσπόζουσες, ενδιάμεσα από τα δεδομένα ακόρντα: μεταξύ των μ. 44-45 παρεμβάλλεται η δεσπόζουσα G9#5, όπως και μεταξύ των μ. 52-53 ως G13b5. Στο μ. 47 δίνεται έμφαση στη θέση του 2^{ου} χρόνου από το σύνολο των πνευστών, σε συνδυασμό με το rhythm section, κατά τη χρωματική προσέγγιση C#9 – D9, εν είδει *τονικοποίησης* της διπλής δεσπόζουσας. Αντίστοιχα, στο μ. 51, έχουμε χρωματικά παράλληλη κίνηση των φωνών εντός των συγχορδιών BbMaj7 - BMaj7, όπως και στο μ. 57, μεταξύ D#dim – C7, όπου η ελαττωμένη συγχορδία λειτουργεί επίσης ως *tonicization*. Έχουμε ακόμη την παρεμβολή της 6^{ης} βαθμίδας Am7, μεταξύ των μ. 54-55, και την προσθήκη της 6^{ης} βαθμίδας Ab13b9, δανεισμένη από τον ελάσσονα τρόπο, στο μ. 49. Ο ενορχηστρωτής, αντιθέτως, δεν παρεμβαίνει στην αρμονική σύσταση της γέφυρας (μ. 60-67), ωστόσο κεντρίζει το ενδιαφέρον από μελωδικής πλευράς, ενσωματώνοντας με τρόπο χιουμοριστικό, μια οκτάμετρη φολκλορική μελωδία παιγμένη από τα σαξόφωνα, σε οκτάβες.⁸² Οι τρομπέτες δίνουν κοφτές απαντήσεις σε οκτάβες, τις οποίες διαδέχονται τα τρομπόνια τρεις οκτάβες χαμηλότερα (μ. 62-63 και 66-67).

Στο καταληκτικό A του 2^{ου} chorus (μ. 68-76), ο McConnell αλλάζει τον ρυθμό σε half-time swing, κατά τη θεαματική επαναπαρουσίαση του θέματος, το οποίο εκτελείται ομοφωνικά από το ορχηστρικό σύνολο.⁸³ Ενώ κανονικά το θέμα εισάγεται στην τονική, ο McConnell την αντικαθιστά με τη συγχορδία Bb13#11, θεωρώντας το σολ της μελωδίας (1^η τρομπέτα, κόρνα), ως 13^η της συγχορδίας αυτής, αντί για 5^η της τονικής (μ. 68).⁸⁴ Από το επόμενο μέτρο κατευθύνει την αρμονία καθοδικά, μέσω ελάσσονων συγχορδιών προς τη Gb13#11, η οποία λειτουργεί ως τρίτονη αντικατάσταση της δεσπόζουσας C7, που λύνεται στη FMaj7 που ακολουθεί (μ. 69-70).⁸⁵ Μέσω αυτής της τονικοποίησης της υποδεσπόζουσας, ο ενορχηστρωτής καθυστερεί την άφιξη της διπλής δεσπόζουσας D13#11, η οποία τοποθετείται ως προήγηση του δεύτερου χρόνου του μ. 70, με την 9^η στο μπάσο, συνεχίζοντας τη χρωματική του κάθοδο από το προηγούμενο μέτρο.⁸⁶ Κατόπιν, στο μ. 71, επεκτείνει τα αρμονικά όρια της σύνθεσης, εισάγοντας την ακολουθία Ebm11 – Ab13, ως σχέση ii – V κατά ένα τρίτονο από τη διπλή δεσπόζουσα (τρίτονη αντικατάσταση του D13#11), πρακτική που δίνει την εντύπωση μετατροπίας, μέχρι την αναπάντεχη λύση σε ii – V της τονικής, δηλαδή Dm9 – G13, στο επόμενο δίμετρο.⁸⁷ Αυτή η καθυστέρηση της πτώσης στην τονική, μέσω απομακρυσμένων ως προς την τονικότητα σχέσεων ii – V,

⁸² Sturm, ό.π., σ. 180.

⁸³ Ο.π.

⁸⁴ Ο.π., σ. 49.

⁸⁵ Ο.π.

⁸⁶ Ο.π.

⁸⁷ Ο.π.

ξεφεύγει από τις αρμονικές προδιαγραφές της μουσικής της εποχής του swing, κατά την οποία γράφτηκε το “Take the A train”, καθώς αποτελεί έναν από τους νεωτερισμούς του bebop. Βέβαια, εν προκειμένω, η ίδια η μελωδία του θέματος εξυπηρετεί την αρμονική καινοτομία, αφού το σολ-δίεση του D13#11, απλώς παρατείνεται στην ακολουθία Ebm11 – Ab13, ως λα-ύφεση.⁸⁸ Η φράση ολοκληρώνεται στο μ. 74, με την επαναφορά του δίμετρου finale της ενορχήστρωσης Strayhorn, αυτή τη φορά ημιτελής, διότι στο επόμενο μέτρο γίνεται ορχηστρικό *break*, ταυτόχρονα με την έναρξη του πρώτου αυτοσχέδιου solo.

Απότο 3^ο chorus ξεκινούν τα σολιστικά μέρη. Έπειτα από έναν ολόκληρο κύκλο από solo τρομπόνι σε αυτοσχεδιασμό σε στυλ samba, με τη συνοδεία του rhythm section, εισάγονται, κατά την παράταση του solo στο 4^ο chorus, κάποιες συνοδευτικές φωνές (*backing voices*), από τα υπόλοιπα τρομπόνια και τα σαξόφωνα.⁸⁹ Έτσι, στο A του 4^{ου} chorus (μ. 109-116), τα σαξόφωνα παράγουν συνοδευτικό υπόβαθρο, μέσω συγχορδιών ανοικτής θέσης, όπου οι φωνές λύνονται βηματικά από το CMaj7 στο D7#11, ενώ τα τρομπόνια, unisono, συμπληρώνουν την ομοφωνία με μία ακόμη φωνή, την 5^η του CMaj7, που λύνεται στην 11^η του D7#11. Έπειτα, στον 4^ο χρόνο του μ. 113, η ομοφωνία διακόπτεται, και ακούγεται μόνο ο θεμέλιος φθόγγος της δεσπόζουσας, σε χαμηλό ρεζίστρο, από το βαρύτονο σαξόφωνο, διπλασιασμένος από τα τρομπόνια, σε οκτάβες. Στη γέφυρα του ίδιου chorus (μ. 117-124), ο McConnell εναλλάσσει τους ρόλους των πνευστών στη συνοδεία του σολίστα, αφαιρώντας τα σαξόφωνα και συγκεντρώνοντας όλα τα χάλκινα, στην παραγωγή οκτάφωνων αρμονιών σε μεγάλες αξίες.⁹⁰ Στις αρμονίες αυτές, η κίνηση των φωνών είναι ανεξάρτητη, κάτω από μια κύρια μελωδική γραμμή σε οκτάβες (1^η τρομπέτα, κόρνα), με ανοδική τάση, η οποία ενισχύεται από ένα ορχηστρικό crescendo. Ο ενορχηστρωτής βασίζεται στις ηχηρές, απλωμένες συνηχίες των τρομπονιών, για να διαμορφώσει τα ακόρντα σε ανοικτή θέση, όταν οι υπόλοιπες τρομπέτες κινούνται διατονικά, κάτω από την κύρια μελωδική φωνή.⁹¹

Το σόλο ολοκληρώνεται στο τέλος του καταληκτικού A₃ (μ. 125-132), το οποίο δομείται κατ’αναλογία με τα A₁ και A₂. Πριν την έναρξη του επόμενου solo, ο McConnell παρεμβάλλει ένα οκτάμετρο ορχηστρικό ιντερλούδιο, σε half-time swing, εκτός μορφής, για τη σύνδεση των choruses, το οποίο αποτελείται από δύο τετράμετρες φράσεις, διαχωρισμένες από ένα σύντομο γέμισμα των ντραμς.⁹² Πρόκειται για ένα ακόμη σημείο όπου ο ενορχηστρωτής εισάγει πρωτότυπο μελωδικό υλικό, στη βάση της αρμονίας του A, εναρμονίζοντάς το νότα προς νότα για το σύνολο των πνευστών, χρησιμοποιώντας πολλαπλές αντικαταστάσεις των αρχικών συγχορδιών, σε πυκνό αρμονικό ρυθμό: στην ακολουθία των πρώτων τεσσάρων ακόρντων, το μπάσο κινείται χρωματικά προς τα κάτω, σε αντίθετη κίνηση ως προς τη μελωδία. Στο μ. 134 οι τρεις πρώτες συγχορδίες κινούνται κατά τόνους προς τα κάτω, καταλήγοντας στη F13, δεσπόζουσα της Bb7#11. Στο επόμενο μέτρο εισάγεται η Ab13, ως τρίτονη αντικατάσταση της D7#11.⁹³ Στην έναρξη της δεύτερης φράσης, στο μ. 136, η χρωματική κίνηση της μελωδίας εναρμονίζεται μέσω χρωματικού παραλληλισμού μεταξύ των ακόρντων C#13 – D13. Ο McConnell αντικαθιστά την τυπική διαδοχή Dm7 – G7 με μία F9, φρεσκάρωντας έτσι την αρμονία, ενώ η Ab7b5b9, λειτουργεί

⁸⁸ Ο.π.

⁸⁹ Ο.π., σ. 180.

⁹⁰ Ο.π.

⁹¹ Ο.π., σ. 86.

⁹² Ο.π., σ. 180.

⁹³ Ο.π., σ. 50.

ως bII7 της επερχόμενης G⁹_{sus}, όπως και λίγο αργότερα, στο μ. 138.⁹⁴ Κατά συνέπεια, η δεσπόζουσα Gb7b5b9, καθυστέρησε κατά δύο μέτρα από την κανονική της τοποθεσία στην αρμονική ακολουθία της αρχικής σύνθεσης, με λύση, εν τέλει, στην τονική C6, στο μ. 139.⁹⁵ Η αρμονική πολυπλοκότητα του εμβόλιμου τμήματος έρχεται σε αντίθεση με την απλότητα της βασικής μελωδικής γραμμής, η οποία εξάγεται από την πεντατονική κλίμακα.⁹⁶ Έπειτα από έναν τριανταδιάμετρο κύκλο σόλο πάνω στη μορφή AABA, από το 1^ο τενόρο σαξόφωνο, με τη συνοδεία του rhythm section, το σόλο του παρατείνεται για έναν ακόμα κύκλο στο επόμενο chorus, όπου τα υπόλοιπα πνευστά παράγουν συνοδευτικό υπόβαθρο, ακριβώς όπως στο 2^ο chorus του σόλο τρομπονιού (ομοφωνικά μοτίβα από τα υπόλοιπα σαξόφωνα και τα τρομπόνια στα A₁, A₂ και A₃, και ανοδική κατεύθυνση κρατημένων αξιών επάνω στην ολοτονική κλίμακα, από τα χάλκινα, στο B).⁹⁷

Περνώντας στο 6^ο chorus, μετά το τέλος του δεύτερου σόλο από το σαξόφωνο, ο McConnell αποτυπώνει τις δικές του ιδέες στο κομμάτι συνθέτοντας πρωτότυπο μελωδικο-αρμονικό υλικό, που καλύπτει ολόκληρη την τριανταδιάμετρη μορφή AABA (μ. 141-172).⁹⁸ Στο A₁ αναθέτει μια μελωδική γραμμή, βασισμένη στην πεντατονική κλίμακα, στις τρομπέτες, σε ταυτοφωνία με το 1^ο άλτο, ενώ το 1^ο τενόρο, μαζί με τα τέσσερα εκ των πέντε τρομπονιών, διπλασιάζουν την ίδια μελωδία, μια οκτάβα χαμηλότερα, ενισχύοντας τον όγκο και την προβολή της. Από την άλλη πλευρά, το 3^ο τρομπόνι, σε συνδυασμό με τα υπόλοιπα σαξόφωνα και τα κόρνα, διαχωρίζονται, παράγοντας συνοδευτικό αρμονικό υπόβαθρο στη μελωδία. Ως αποτέλεσμα έχουμε τον συνδυασμό οργάνων από διαφορετικές ομάδες σε ρόλους μελωδίας και συνοδείας αντίστοιχα, πρακτική που δεν είχαμε συναντήσει στις προηγούμενες ενορχηστρώσεις. Η ίδια διαδικασία εφαρμόζεται στο A₂, όπου η μελωδία επεκτείνεται με νέο υλικό.⁹⁹

Σε αντιστοιχία με το πρώτο δίμετρο του A₁, όπου η μελωδία εισάγεται στις μελωδικές βαθμίδες 5 – 6 – 1 της τονικής (σολ – λα – ντο), στο πρώτο δίμετρο του B (μ. 157-158), η μελωδία κινείται στις αντίστοιχες μελωδικές βαθμίδες της υποδεσπόζουσας (ντο – ρε – φα). Οι εν λόγω διαστηματικές σχέσεις σχετίζονται άμεσα με τις πεντατονικές κλίμακες, από όπου ο ενορχηστρωτής αντλεί μελωδικό υλικό (ντο και φα μείζονα πεντατονική αντίστοιχα). Αυτές οι κλίμακες αποτέλεσαν τη θεωρητική βάση των αυτοσχεδιασμών, των θεμάτων και των ριφ της τζαζ των δεκαετιών του 1930 και 1940. Επομένως, ο ενορχηστρωτής χρησιμοποιεί μελωδικά στοιχεία της παλαιότερης τζαζ, κάτω από μια σύγχρονη αρμονική οπτική. Ο ρυθμός της μελωδίας στο B, είναι πιο σύνθετος, με πολλές συγκοπές και αντιχρονισμούς. Επιπλέον, εισάγεται χρωματικό στοιχείο στη μελωδία, μέσω της χρωματικής προσέγγισης της 3^{ης} της συγχορδίας (σολ-δίεςη – λα), στα μ. 158-159. Το τελευταίο τετράμετρο της γέφυρας (μ. 161-164), συγκροτεί μια αρμονική αλυσίδα, όπου το μελωδικό περιεχόμενο του D7 μεταφέρεται στο G7. Εν γένει, το B διαρθρώνεται ως συνέχιση της ενορχηστρωτικής δομής του A: μια μελωδική γραμμή από τις τρομπέτες, σε ταυτοφωνία, το 1^ο άλτο και το 1^ο τενόρο σε ταυτοφωνία, και τα τέσσερα τρομπόνια μια οκτάβα χαμηλότερα, με συνοδεία σε μεγάλες αξίες από τα υπόλοιπα πνευστά.¹⁰⁰

⁹⁴ Ο.π.

⁹⁵ Ο.π.

⁹⁶ Ο.π., σ. 32.

⁹⁷ Ο.π., σ. 181.

⁹⁸ Ο.π., σ. 125 και 181.

⁹⁹ Ο.π., σ. 181.

¹⁰⁰ Ο.π.

Στο καταληκτικό Α (μ. 165-172), ο McConnell αποδομεί τη μελωδική γραμμή σε μικρά τεμάχια, τα οποία εκτελούνται αντιφωνικά, από επιλεγμένες φωνές μεταξύ των υποομάδων των πνευστών, τύπου ερώτηση-απάντηση (“call and response”).¹⁰¹ Με αυτόν τον τρόπο δημιουργείται πολυφωνία: οι κατιούσες φράσεις παίζονται από το 1^ο άλτο, τις δύο ανώτερες τρομπέτες και το 1^ο τρομπόνι, και οι ανιούσες απαντήσεις από το 1^ο τενόρο, τις υπόλοιπες τρομπέτες, το 2^ο και το 3^ο τρομπόνι. Από την άλλη πλευρά, τα υπόλοιπα σαξόφωνα (2^ο άλτο, 2^ο τενόρο και βαρύτονο), το 4^ο τρομπόνι και τα κόρνα, ενισχύουν την αρμονία μέσω κρατημένων φθόγγων, δημιουργώντας συνοδευτική υπόκρουση, κάτω από τις ερωτο-απαντήσεις. Οι κύριες φωνές συνντιούνται στον τρίτο χρόνο του μ. 168, όπου η μελωδική γραμμή επανασυντίθεται, σε διαφορετικά ρεζίστρα. Κατόπιν, στο τελευταίο δίμετρο του Α₃ (μ. 169 -170), ο ενορχηστρωτής επανέρχεται σε ομοφωνική γραφή, συντονίζοντας όλα τα πνευστά σε block συνηχήσεις.¹⁰² Τα σαξόφωνα σχηματίζουν αρμονικές σχέσεις τύπου κοράλ (*basic chorale voicing*), ενώ οι τρομπέτες και τα τρομπόνια, συγχορδίες, ως επί το πλείστον ανοικτής θέσης. Η εναρμονισμένη φράση tutti ολοκληρώνεται στην 4^η κίνηση του μ. 170, και ακολουθεί ένα δίμετρο *break* της ορχήστρας, με ταυτόχρονο γέμισμα από τα τύμπανα, που ολοκληρώνει το αναπτυξιακό chorus. Ουσιαστικά, ο McConnell παρεμβάλλει μια πρωτότυπη σύνθεση μεταξύ των σολιστικών μερών, σαν ένα διάλειμμα από τους παρατεταμένους αυτοσχεδιασμούς, προκειμένου να υπάρχει ισορροπία ανάμεσα σε αυτοσχέδιο και ενορχηστρωμένο υλικό.

Πριν από την έναρξη του τελευταίου αυτοσχέδιου solo, από τη 2^η τρομπέτα, ο ενορχηστρωτής εκμεταλλεύεται το πρώτο τετράμετρο του 7^{ου} chorus, δημιουργώντας ένα *send-off riff*, από το οποίο παίρνει τη σκυτάλη ο σολίστας, για να αυτοσχεδιάσει στο υπόλοιπο της μορφής.¹⁰³ Αποτελείται από δύο μονόμετρες ομοφωνικές φράσεις από την ορχήστρα στα μ. 173 και 175, και έναν ομοφωνικό τονισμό του 4^{ου} χρόνου του μ. 176. Τα σαξόφωνα είναι δομημένα σε *basic chorale voicing*, με απομακρυσμένες τις εξωτερικές φωνές. Τα τρομπόνια, σε κλειστές θέσεις, εκτός από το μ. 176, όπου περιλαμβάνουν δύο διαστήματα 4^{ης} στη συγχορδία τους, ενώ οι τρομπέτες, πιο απλωμένες, παρουσιάζουν ακόμα και διαστήματα 7^{ης}, ανάμεσα στην 1^η και τη 2^η φωνή, στην τελευταία συγχορδία του μ. 173 και του μ. 175.

Ο σολίστας της τρομπέτας αναλαμβάνει το υπόλοιπο του 7^{ου} chorus, με τη συνοδεία του rhythm section, ενώ το σόλο του παρατείνεται, όπως συνέβη και με τα προηγούμενα σόλο, στο επόμενο chorus, με νέες συνοδευτικές γραμμές (*backing voices*), από τα τμήματα των πνευστών. Έτσι, στο Α του 8^{ου} chorus (μ.237-246), ο McConnell παρουσιάζει εναλλαγές συνοδευτικών φράσεων από τα σαξόφων και τα τρομπόνια.¹⁰⁴ Τα πρώτα αποδίδουν ανοικτούς σχηματισμούς των ακόρντων (5 – 9 – 7 – 6 – 3 του CMaj13, 3 – 9 – 7 – 13 – 3 του D9#11 και 5 – 3 – 1 – 7 – 11 του Dm7), ενώ τα τρομπόνια απαντούν μονοφωνικά, σε ταυτοφωνία. Παρακάτω όμως, στη γέφυρα του ίδιου chorus, αντιστρέφει τους ρόλους, αναθέτοντας στα τρομπόνια το προηγούμενο ρυθμικό σχήμα των σαξοφώνων, υπό μορφή συγχορδιών κλειστής θέσης, με το βαρύτονο σαξόφωνο ενσωματωμένο στο τμήμα των τρομπονιών σε ρόλο μπάσου. Από την άλλη πλευρά, τα υπόλοιπα σαξόφωνα εισέρχονται στον 4^ο χρόνο του μ. 247, με ανοδικές τενούτες σε οκτάβες, κατ’αναλογία με τις τενούτες των χάλκινων στις γέφυρες των προηγούμενων σολιστικών choruses.¹⁰⁵ Στο μ. 254, τα τρομπόνια, μαζί με το βαρύτονο σαξόφωνο, σχηματίζουν ένα κλειστό voicing 13 –

¹⁰¹ Ο.π. σ. 125 και 181.

¹⁰² Ο.π. σ. 125

¹⁰³ Ο.π. σ. 181.

¹⁰⁴ Ο.π.

¹⁰⁵ Ο.π.

11 – 3 – b9 – 7 στη συγχορδία της δεσπόζουσας, με προήγηση από τον 4^ο χρόνο του προηγούμενου μέτρου. Η έμφαση στον 4^ο χρόνο του μέτρου αποτελεί βασικό χαρακτηριστικό της samba και των λατινοαμερικάνικων ρυθμών γενικότερα, γι' αυτό και συναντάται συχνά μέσα στην ενορχήστρωση. Τέλος, το καταληκτικό A₃ του chorus, δομείται κατ' αντιστοιχία με τα A₁ και A₂.¹⁰⁶

Πλησιάζοντας στο finale, μετά το τέλος των solo choruses, ο McConnell χρησιμοποιεί το κλασικό *send-off* τμήμα της πρώτης εκτέλεσης του 1941, στα μ. 263-275, με έναν εντελώς πρωτότυπο τρόπο: αναθέτει την αρχική μελωδική γραμμή στην 1^η τρομπέτα και στα κόρνα, σε ταυτοφωνία, εναρμονίζοντάς τη νότα προς νότα για κάθε υποομάδα των πνευστών ξεχωριστά. Στα σαξόφωνα, οι ανώτερες φωνές κινούνται ελεύθερα, χωρίς να ακολουθούν πάντα την κατεύθυνση της 1^{ης} φωνής, πρακτική που δημιουργεί ενδιαφέρουσες μελωδικές κινήσεις στις εσωτερικές φωνές. Το βαρύτονο διπλασιάζει την κατιούσα γραμμή του κοντραμπάσου, με αντίθετη κίνηση ως προς τη μελωδία, ενώ, σε αρμονικό επίπεδο, διαμορφώνονται συγχορδίες ανοικτής θέσης. Οι τρομπέτες σχηματίζουν τρίφωνες, τετράφωνες και πεντάφωνες συνηχήσεις, αρχικά σε κλειστή θέση, με μεικτή κίνηση στις εσωτερικές φωνές, οι οποίες, από το δεύτερο μισό του μ. 264, απλώνονται, όμως στα τρίηχα του επόμενου μέτρου συμπύσσονται και πάλι. Από την άλλη πλευρά, τα τρομπόνια σχηματίζουν απλωμένες συγχορδίες, και η κατώτερη φωνή βρίσκεται αρκετά απομακρυσμένη από τις υπόλοιπες, έως και διάστημα 10^η. Μάλιστα, στο μ. 263, οι συγχορδίες των τρομπονιών εμφανίζουν ξεκάθαρη αντίθετη κίνηση στην εναρμονισμένη μελωδική γραμμή που εκτελείται από τις τρομπέτες. Ενώ στην εκτέλεση του 1941 το *send-off* βασιζόταν στην παρουσίαση τετράμετρου ριφ από τα σαξόφωνα και τετράμετρου σόλο από τον σολίστα στην τρομπέτα, εν προκειμένω, το τετράμετρο, ομοφωνικά εναρμονισμένο riff, σε ρυθμό half-time swing, διαδέχεται ένα οκτάμετρο σόλο από τα τύμπανα, σε στυλ samba. Επομένως, η διαφοροποίηση έγκειται αφενός, στην αντιπαράθεση ανάμεσα στο ορχηστρικό σύνολο και τον ντράμερ, αφετέρου στις ρυθμικές εναλλαγές, ενώ υπάρχει και δομική ασυμμετρία μεταξύ των τμημάτων.

Το 9^ο chorus συμπεριλαμβάνει την επαναφορά του θέματος και το finale της ενορχήστρωσης. Έτσι, η μελωδία του πρώτου οκτάμετρου του θέματος παίζεται εναρμονισμένη από τα σαξόφωνα, χωρίς συνοδεία, ενώ στο δεύτερο οκτάμετρο (μετά από το επιπρόσθετο δίμετρο από την εισαγωγή), αντιπαραβάλλεται η δευτερεύουσα μελωδία από τα χάλκινα, κατ' αναλογία με τα A₁ και A₂ του 1^{ου} chorus.¹⁰⁷ Το επόμενο δεκάμετρο (*γέφυρα*), επανέρχεται και αυτό αμετάβλητο: η κύρια μελωδία εκτελείται από τα τενόρο σαξόφωνα και τα τρομπόνια, σε ταυτοφωνία, και έπειτα γίνεται μια τετράμετρη ανάπαυλα στη συγχορδία DbMaj7. Ουσιαστικά, η διαφορά μεταξύ του 1^{ου} και του 9^{ου} chorus, βρίσκεται στη διάρθρωση του καταληκτικού A₃: ενώ στο επιπρόσθετο τετράμετρο της γέφυρας του 1^{ου} chorus (μ. 32-35), η στάση στη DbMaj7, η οποία στο 1^ο chorus λειτουργούσε ως τρίτονη αντικατάσταση της δεσπόζουσας που λύνεται ύστερα στην τονική, καθιερώνεται, μέσω εναρμόνιας μετατροπίας, και μετατρέπεται σε τονικότητα αναφοράς του A₃. Στην πραγματικότητα, ο ενορχηστρωτής μεταφέρει αυτούσιο το A₃ του 2^{ου} chorus, στη θέση του καταληκτικού A του θέματος. Με άλλα λόγια, έχουμε την ακριβή επαναφορά των μ. 68-72, μεταφερμένα κατά ένα ημιτόνιο ψηλότερα, στην τονικότητα της Ρε-ύφεση μείζονος. Ο McConnell κάνει χρήση της μετατροπίας σε μια απομακρυσμένη τονικότητα από την τονική, προκειμένου να εντείνει την κλιμάκωση, εν όψει του επερχόμενου finale, σε συνδυασμό με την στυλιστική αλλαγή σε half-time swing και την

¹⁰⁶ Ο.π.

¹⁰⁷ Ο.π.

ομοφωνική παρουσίαση του καταληκτικού οκτάμετρου του θέματος από την ορχήστρα, σε forte.¹⁰⁸

Ως κλείσιμο στην ενορχήστρωση χρησιμοποιείται το κλισέ καταληκτικό μοτίβο από την πρώτη εκτέλεση, όπως και στο τέλος του 1^{ου} chorus, αυτή τη φορά όμως εναρμονισμένο, και σε μεγέθυνση, καλύπτοντας περισσότερα μέτρα, με ενδιάμεσα γεμίσματα από τα τύμπανα (μ. 282-288). Στο τελευταίο δίμετρο, τα σαξόφωνα απλώνονται και οι κατώτερες φωνές ακολουθούν αντίθετη κίνηση από την κύρια φωνή. Τα δύο κόρνα διαχωρίζονται και αυτά με αντίθετη κίνηση. Τέλος, οι τρομπέτες διαιρούνται ανά δύο, σε οκτάβες, σε ευθεία, ανοδική κίνηση, ενώ τα τρομπόνια κινούνται αντίθετα, προς τα κάτω, εναρμονισμένα σε τρίφωνες, απλωμένες συγχορδίες.

Εν κατακλείδι, ο McConnell παρουσιάζει μια διαφορετική εκδοχή του “Take the A train”, που συνδυάζει τα ανόμοια στυλ του swing και της samba, και δίνει στο κλασικό κομμάτι της τζαζ έναν πιο σύγχρονο, έθνικ χαρακτήρα. Παράλληλα, όπως και ο Sebesky, διατηρεί κάποια δεδομένα από την αρχική σύνθεση του Strayhorn, όπως την εισαγωγή και το *send-off riff*, παραλλάσσοντας το περιεχόμενο τους και ανακυκλώνοντάς το μέσα στην ενορχήστρωση, κατά τη σύνδεση των τμημάτων. Με αυτόν τον τρόπο, η μετάβαση από τη μία ενότητα στην άλλη γίνεται πιο ενδιαφέρουσα και ο ενορχηστρωτής βρίσκει χώρο για να αποτυπώσει τις δικές του ιδέες στη βάση της προϋπάρχουσας σύνθεσης. Επιπλέον, εφαρμόζει εναλλακτικές μεθόδους εναρμόνισης, χρησιμοποιώντας τον μέγιστο αριθμό οργάνων μιας big band: εν αντιθέσει με τον Strayhorn, ο οποίος εναρμονίζει τα σαξόφωνα σε κλειστή θέση και παράλληλη κίνηση, ο McConnell απλώνει τις φωνές σε ανοικτή θέση, με το βαρύτονο συχνά απομακρυσμένο, σε ρόλο διπλασιασμού του μπάσου. Αυτός ο διαχωρισμός των σαξοφώνων παραπέμπει σε αριστερό και δεξί χέρι του πιάνου και οι συγχορδίες των σαξοφώνων είναι διαμορφωμένες έτσι, σαν να επρόκειτο να παιχτούν από έναν πιανίστα. Κατ’ επέκταση, η ανεξάρτητη κίνηση των εσωτερικών φωνών σε σχέση με τη μελωδία, δημιουργεί ενδιαφέρουσες γραμμές στις εσωτερικές φωνές, πρακτική που ενισχύει τον οριζόντιο-μελωδικό παράγοντα, έναντι του κάθετου-αρμονικού. Ο ενορχηστρωτής δημιουργεί αντίθετη κίνηση, όχι μόνο στο εσωτερικό κάθε ομάδας των πνευστών, αλλά και μεταξύ των ομάδων, όπως, λόγου χάριν, στο *send-off riff*, το οποίο εξετάσαμε παραπάνω, ανάμεσα στις τρομπέτες και τα τρομπόνια. Οι τρομπέτες σχηματίζουν συγχορδίες μεικτής θέσης, και τα τρομπόνια τοποθετούνται ως επί το πλείστον σε ανοικτή θέση, με το μπάσο τρομπόνι να απέχει έως και διαστήμα 10^{ης} από την από πάνω φωνή. Αξιοσημείωτη, ακόμη, είναι η μείξη πνευστών από διαφορετικές ομάδες στην απόδοση μελωδικού και συνοδευτικού υλικού, ενώ, εν γένει, παρατηρείται ισορροπία μεταξύ μονοφωνικής, ομοφωνικής και πολυφωνικής γραφής.

¹⁰⁸ Ο.π.

Take the 'A' train

arr. by Rob McConnell

Samba in 2

The musical score is arranged in two systems. The first system includes staves for Saxes, French horns, Trumpets, Trombones, and Bass. The Saxes and Bass parts feature a rhythmic pattern of eighth notes and quarter notes. The French horns play a sustained note. The Trumpets and Trombones play chords. The second system continues the arrangement, including a section marked '(2nd time only)' with a 'CM13' chord symbol. The score uses a 2/4 time signature and includes various musical notations such as rests, notes, and chords.

1.

Chord symbols: D7#11, Dm7, G7, C, Bb13#11

1. 2.

Chord symbols: AM13, Bbm13BM13, CAm7 Bbm7, Bm7 C7#9, FM7

20

21 22 23 24 25 26 27

D9 Dm7 CM13

28 29 30 31 32 33 34

D7#11 G7 CC7/E F F#o G C G13

Chord symbols for the first system:

C	G9#5	C	D7	C#9	D9	Dm7	Ab13b9	G13b9	CM7	Ebm11	Bbm7	Bm7
---	------	---	----	-----	----	-----	--------	-------	-----	-------	------	-----

Chord symbols for the second system:

CM7	G13b9	C	D7	Am7	D13#11	Dm7	Ab13b9	Dm7/G	C	Dm7
-----	-------	---	----	-----	--------	-----	--------	-------	---	-----

The musical score consists of two systems of staves. The first system includes a piano part (top two staves) and a guitar part (bottom two staves). The piano part features a rhythmic melody in the right hand and a bass line in the left hand. The guitar part includes chord diagrams and chord names: D#dim, C7/E, FM9, and D9. The second system continues the piano part and adds a guitar part with more complex chord structures: Dm7, G7, Bb13#11, Am7 Gm7Gb13#11, F9 D13/E, and Ebm11 Ab13. The tempo is marked as *Half-time swing*.

Chord names in the first system: D#dim, C7/E, FM9, D9.

Chord names in the second system: Dm7, G7, Bb13#11, Am7 Gm7Gb13#11, F9 D13/E, Ebm11 Ab13.

Half-time swing

27 28 29 30 31 32

Dm7 G7 C7/E F F#o Dm7/G CM13

Samba in 2

33 34 35 36 37 38

D9#11 Dm7 G7 CM13 Gm7 C7 FM7

119

D9 Dm7 G7b9 CM13

1.

127

D9#11 Dm7 G7 Em7 A7 Dm7 G7 C B7#5 Bb13

Half-time swing

11. 112.

A7 Dm7/G F7 Bb D7#11 Ab13 C#7D7 F7 Ab13 Dm7/G F7 Ab7b13 C CM13

Samba in 2

113.

D7 Dm7 G7 C A13b9 D7#9 G13b9

Musical score for the first system, measures 1-6. The score is written for piano and includes a right-hand melody and a left-hand bass line. The right hand plays eighth-note patterns, while the left hand plays a steady eighth-note bass line. Chords are indicated below the bass line.

Chords: C, D7, Dm7, G13b9, C

Musical score for the second system, measures 7-12. The score continues the piano accompaniment from the first system. The right-hand melody and left-hand bass line are consistent. Chords are indicated below the bass line.

Chords: Gm7 C7b9, FM7, D9, G13b9

164

C D7 F/Eb AbM13 DbM9 CM9

171

2 4 24 32

Trumpet solo

C B7#5 D7 C#7#9 D7 Dm7 CM13

239

1. 2.

D9#11 Dm7 G7 Em7 A7 Dm7 G7 CM13

240

Gm7 C7#9 FM7 D9

193

Dm7 G13b9 CM13 D13#11 Dm7

198

G13b9 C Dm7/G F7#9 E7Eb7D7 C7#9 B7#5Bb13b9 A13Ab13#11 F13/Eb

Half-time swing

201 7

D.S. al Coda

7

D.S. al Coda

7

D.S. al Coda

7

D.S. al Coda

7

Dm7 D.S. al Coda

7

DbM13 G7b9 GbM7 B13 Bbm/Eb9#11 Em9 A13 Ebm9

Samba in 2 Half-time swing

D.S. al Coda

201

Ab7 C7b9 DbM9 C7#9#11 G7/B

Samba in 2

Συγκριτικά συμπεράσματα

Στην εργασία αυτή εξετάστηκαν τρεις διαφορετικές εννοηστροφώσεις του τραγουδιού “Take the A train” για big band: η πρώτη, αρχική εννοηστροφή από τον ίδιο τον συνθέτη, Billy Strayhorn, για την ορχήστρα του Duke Ellington, το 1941, η δεύτερη από τον Don Sebesky, για την ορχήστρα του Maynard Ferguson, το 1961, και η τρίτη από τον Rob McConnell, για την ορχήστρα “The boss brass”, το 1974. Η βασική διαφοροποίησή τους έγκειται, αφενός στον αριθμό των οργάνων που χρησιμοποιούνται, αφετέρου στο ύψος και το tempo. Ο Strayhorn χρησιμοποιεί μια ολιγομελή big band, αποτελούμενη από τρεις τρομπέτες, τρία τρομπόνια, 5 σαξόφωνα και rhythm section, για την εκτέλεση του έργου σε χαλαρό, μέτριο σε ταχύτητα swing. Από την άλλη πλευρά, ο Sebesky, γράφει για τέσσερις τρομπέτες, τέσσερα τρομπόνια, πέντε σαξόφωνα και rhythm section, υποδεικνύοντας σαφώς πιο γρήγορο tempo και πιο εξωστρεφή ήχο. Τέλος, ο McConnell, διασκευάζει το τραγούδι σε βραζιλιάνικη samba, με ενδιάμεσα τμήματα half-time swing, γράφοντας για μια υπερμεγέθη ορχήστρα, που απαρτίζεται από πέντε τρομπέτες, πέντε τρομπόνια, δύο γαλλικά κόρνα, πέντε σαξόφωνα και rhythm section. Μέσα από αυτές τις τρεις εκδοχές του “Take the A train”, οι οποίες αντιπροσωπεύουν διαφορετικές χρονικές περιόδους, γίνεται αντιληπτή η εξέλιξη στην εννοηστροφή για big band από τις αρχές της δεκαετίας του 1940 έως τα μέσα της δεκαετίας του 1970.

Οι τρεις εννοηστροφωτές μεταχειρίζονται διαφορετικά το μελωδικό-αρμονικό υλικό της σύνθεσης, ενώ στις διασκευές του έργου, μεταπλάθεται ακόμα και η βασική του δομή, μέσω της μεγέθυνσης ορισμένων τμημάτων. Ξεκινώντας από την εισαγωγή, στην πρώτη εκτέλεση του τραγουδιού, ο Strayhorn παρουσιάζει μια οκτάμετρη πιανιστική εισαγωγή, αποτελούμενη από ένα κατιόν μοτίβο, βασισμένο στην ολοτονική κλίμακα. Βάσει αυτής της εκτέλεσης, ο Sebesky δημιουργεί μια διπλάσια σε έκταση εισαγωγή, μεταφέροντας το κατιόν μοτίβο στις τρομπέτες, σε ταυτοφωνία, στο πλαίσιο δίμετρων αρμονικών αλυσίδων προς τη δεσπόζουσα. Τα σαξόφωνα, μαζί με τα τρομπόνια, εμπλουτίζουν τον χώρο μέσω ομοφωνικών συνηχήσεων, και, ως αποτέλεσμα, έχουμε μια πιο ηχηρή και εντυπωσιακή ορχηστρική εισαγωγή. Μάλιστα, προστίθεται ένα πλεοναστικό μέτρο, κατά το οποίο τα σαξόφωνα εισέρχονται στη θεματική μελωδία, με μια καλλωπισμένη είσοδο, “κλωνίζοντας” τη συμμετρία στη μορφή. Παρόμοια πρακτική εφαρμόζει ο McConnell, παρουσιάζοντας μια αντιστικτική παραλλαγή της πιανιστικής εισαγωγής, μετασχηματίζοντας το κατιόν μόρφωμα σε αλυσιδοποιημένο δίφωνο, υπό μορφή καθρέφτη, και διαιρώντας τα σαξόφωνα στις δύο φωνές. Εν αντιθέσει, το βαρύτονο, σε συνδυασμό με τα χάλκινα, απαντούν με κοφτές συγχορδίες. Στην επτάμετρη φράση των πνευστών προστίθεται μια τετράμετρη φράση από τα τύμπανα, σε solo, καθιστώντας την εισαγωγή εντεκάμετρη, γεγονός που προκαλεί ασυμμετρία σε σχέση με τη δομημένη σε οκτάμετρα μορφή της σύνθεσης. Παρατηρείται, λοιπόν, μια διαβάθμιση μεταξύ των τριών εννοηστροφώσεων, ως προς την έκταση των εισαγωγικών τμημάτων τους, ενώ, ειδικά εκείνες του Sebesky και του McConnell, παρουσιάζουν ασύμμετρες εισαγωγές, σε σχέση με την οκτάμετρη δομή του θέματος.

Σε κάθε εκδοχή του “Take the A train”, το θέμα παρουσιάζεται βάσει διαφορετικών μεθόδων εννοηστροφωσης. Στο τμήμα A της μορφής AABA του θέματος, ο Strayhorn αναθέτει την κύρια μελωδία στα σαξόφωνα, σε ταυτοφωνία, ενώ διαχωρίζει τις τρομπέτες από τα τρομπόνια, σε αντιφωνικές απαντήσεις, γεμίζοντας τον κενό χώρο που αφήνουν οι κρατημένοι φθόγγοι των σαξοφώνων. Αντιθέτως, ο Sebesky τοποθετεί τη μελωδία των

σαξοφώνων σε οκτάβες, ενισχύοντας έτσι τον όγκο της, ενώ, στο A_2 , κατά την επανάληψη του οκτάμετρου, αντιπαραβάλλει μια δευτερεύουσα, συμπληρωματική μελωδία από το σύνολο των χάλκινων, σε οκτάβες. Ο McConnell παρουσιάζει μια εντελώς διαφορετική εκδοχή του θέματος, εναρμονίζοντας τη μελωδία για τα σαξόφωνα και συμπληρώνοντας, στο A_2 , απαντήσεις από τα χάλκινα, σε οκτάβες. Μάλιστα, ο McConnell πρωτοτυπεί, προσθέτοντας ένα πλεοναστικό δίμετρο στο A_2 , ως αναφορά στην εισαγωγή, επαναφέροντας το δίμετρο μοτίβο της εισαγωγής, αυτή τη φορά στις τρομπέτες και τα τρομπόνια, αντιστρέφοντας έτσι τους ρόλους μεταξύ των πνευστών.

Όσον αφορά το Β τμήμα του θέματος, παρατηρείται ποικιλία ενορχηστρωτικών μεθόδων και συνδυασμών οργάνων. Ο Strayhorn παρατείνει το unisono της μελωδίας των σαξοφώνων από το Α στη γέφυρα, προσθέτοντας συνοδευτικό υπόβαθρο τρίφωνων συνηγήσεων από τα τρομπόνια. Από την άλλη πλευρά, ο Sebesky κάνει μια πιο θεαματική είσοδο στη γέφυρα, με το σύνολο των πνευστών σε ομοφωνική ανοδική κατεύθυνση προς την 3^η της υποδεσπόζουσας. Έπειτα, εναρμονίζει τη μελωδία στα σαξόφωνα, ενώ τα χάλκινα απαντούν στις φράσεις της μελωδίας, μέσω κρατημένων συνηγήσεων. Τέλος, ο McConnell αναθέτει τη μελωδία της γέφυρας στα τρομπόνια και στα δύο τενόρο σαξόφωνα, σε ταυτοφωνία, χωρίς συνοδευτικές γραμμές, συνδυάζοντας έτσι δύο όργανα διαφορετικής φύσης, αλλά με παρόμοια ωφέλιμη έκταση. Ωστόσο, επεμβαίνει και πάλι στη βασική δομή, προσθέτοντας στη γέφυρα ένα τετράμετρο, ως ανάπαυλα στη $DbMajor$, η οποία βρίσκεται σε σχέση τρίτονου με τη δεσπόζουσα. Ταυτόχρονα, εισάγει νέο μελωδικό υλικό, μια φράση τρίηχων, σε 4^{es}, από το πιάνο, την κιθάρα και τα κόρνα, σε ταυτοφωνία. Στη θέση του A_3 , της μορφής AABA του θέματος, ο Sebesky και ο McConnell τοποθετούν αυτούσιο το A_2 , δηλαδή τη μελωδία στα σαξόφωνα, σε οκτάβες, και εναρμονισμένη μέσω block chords, αντίστοιχα, σε συνδυασμό με μια παράλληλη συνοδευτική μελωδία από τα χάλκινα, σε οκτάβες. Ειδικότερα, ο McConnell, ενσωματώνει στην κατάληξη του A_3 το κλισέ καταληκτικό μοτίβο της πρώτης εκτέλεσης, του 1941, ως αναφορά στον Strayhorn. Ουσιαστικά, μόνο ο Strayhorn διαφοροποιεί το A_3 από τα A_1 και A_2 , συμπληρώνοντας στη μελωδία των σαξοφώνων πεντάφωνη ομοφωνική συνοδεία από τα χάλκινα. Μετά την έκθεση του θέματος, στο 1^ο chorus, ακολουθούν τα αυτοσχέδια μέρη, που αναδεικνύουν τους σολίστες σε κάθε επί μέρους ομάδα των πνευστών. Ο Sebesky, ωστόσο, πριν από την έναρξη του πρώτου solo, επαναφέρει, μεταξύ του 1^{ου} και του 2^{ου} chorus, το πρώτο οκτάμετρο της εισαγωγής. Η αναφορά στην εισαγωγή αποτελεί κοινό στοιχείο στις ενορχηστρώσεις του Sebesky και του McConnell, με διαφορετική, όμως, λειτουργία: ο McConnell, όπως προαναφέρθηκε, κάνει αναφορά σε μέρος της εισαγωγής, μεταξύ των A_1 και A_2 του θέματος, ενώ, αντίθετα, ο Sebesky χρησιμοποιεί ολόκληρη την εισαγωγή ως συνδεδετικό πέρασμα μεταξύ των choruses. Επιπλέον, μια ακόμη κοινή πρακτική μεταξύ των δύο ενορχηστρωτών, είναι η αντιστροφή των ρόλων: κατά την επαναφορά της εισαγωγής, ο Sebesky αντιστρέφει το υλικό των πνευστών, σε σχέση με την πρώτη εμφάνισή της, κατ' αναλογία με τον McConnell, αναθέτοντας το μελωδικό κατίον μοτίβο στα σαξόφωνα και την ομοφωνική συνοδεία στα χάλκινα.

Τα σολιστικά μέρη είναι αυτοσχεδιαστικά και δεν καταγράφονται στην παρτιτούρα, ωστόσο ο ενορχηστρωτής επιλέγει τα όργανα που θα αυτοσχεδιάσουν και συνθέτει συνοδευτικές φωνές για την υπόλοιπη ορχήστρα. Στην πρώτη εκτέλεση του "Take the A train" αναδεικνύεται ο τρομπετίστας Ray Nance, ως μοναδικός σολίστας, γεγονός που ταυτίζει τον σολίστα με το συγκεκριμένο τραγούδι. Το solo του καλύπτει ένα ολόκληρο chorus της τριανταδιαμέτρης μορφής AABA, και ο Strayhorn, για τα τμήματα Α, εναρμονίζει ένα μελωδικό, συνοδευτικό riff στα σαξόφωνα, ενώ στο Β συνεχίζει το συνοδευτικό υπόβαθρο των σαξοφώνων κάτω από τον σολίστα, μέσω κρατημένων

συγχορδιών. Το solo παρατείνεται σε ένα send-off chorus, όπου ο ενορχηστρωτής παρουσιάζει μια τετράμετρη εναρμονισμένη φράση στα σαξόφωνα, η οποία εναλλάσσεται με τον αυτοσχεδιασμό του σολίστα, ενώ εκείνος συνεχίζει μόνος του από τη γέφυρα και μετά. Από την άλλη πλευρά, ο Sebesky διαιρεί το πρώτο σολιστικό chorus σε δύο ίσα μέρη, θέτοντας το 1^ο τρομπόνι σε αυτοσχέδιο solo για τα A₁ και A₂, ενώ εναρμονίζει μια πρωτότυπη μελωδία, εν είδει ομοφωνικού solo από τα σαξόφωνα, για τα B και A₃. Μάλιστα, στο A₂ γεμίζει το solo του τρομπονιού με ομοφωνική συνοδεία από τα σαξόφωνα. Στη συνέχεια, εισάγει το τετράμετρο send-off riff του Strayhorn, αναπτύσσοντάς το σε ένα δεκάμετρο ιντερλούδιο, για τη μετάβαση στο επόμενο σολιστικό chorus, διαμορφώνοντας αντικρουόμενες μελωδικές γραμμές στα σαξόφωνα, σε οκτάβες, κάτω από τα block chords των χάλκινων. Με αυτόν τον τρόπο, η μετάβαση από το ένα solo στο άλλο γίνεται πιο ενδιαφέρουσα. Στο τελευταίο δίμετρο γίνεται ορχηστρικό break, για την είσοδο του solo της 2^{ης} τρομπέτας, η οποία αυτοσχεδιάζει για τα A₁ και A₂ του 3^{ου} chorus, με τη συνοδεία συγχορδιακών ρυθμικών σχημάτων από τα σαξόφωνα, σε συνδυασμό με τα τρομπόνια, ενώ για τα B και A₃, ο ενορχηστρωτής συνθέτει νέο μελωδικο-αρμονικό υλικό, κάνοντας χρήση πολυφωνικής γραφής, το οποίο καταλήγει σε μια τελευταία, συνοπτική αναφορά στην εισαγωγή. Αντίστοιχα, ο McConnell, συμπεριλαμβάνει τρία παρατεταμένα solo από το 1^ο τρομπόνι, το 1^ο τενόρο και τη 2^η τρομπέτα, διαχωρίζοντάς τα με σύντομα ή εκτενέστερα εμβόλιμα τμήματα. Στον δεύτερο κύκλο κάθε solo, τα σαξόφωνα και τα τρομπόνια συνοδεύουν μέσω ομοφωνικών ρυθμικών σχημάτων στα τμήματα A, ενώ στα B, όλα τα πνευστά παράγουν συνοδευτικό υπόβαθρο κρατημένων συγχορδιών ανοδικής κατεύθυνσης, πάνω στην ολοτονική κλίμακα (με εξαίρεση τα τμήματα A του δεύτερου κύκλου solo τρομπέτας, όπου συνοδεύουν μόνο τα σαξόφωνα με πεντάφωνες συγχορδίες). Ενδιάμεσα από τα solo του τρομπονιού και του σαξοφώνου, σε ρυθμό samba, παρεμβάλλεται ένα οκτάμετρο, ομοφωνικό πέρασμα από την ορχήστρα, σε half-time swing, δημιουργώντας αντίθεση, αλλά ταυτόχρονα, συνοχή μεταξύ των σολιστικών τμημάτων. Ωστόσο, ο McConnell δημιουργεί ακόμα μεγαλύτερο κενό, παρεμβάλλοντας, ανάμεσα στο σόλο του τενόρου και της τρομπέτας, ένα ολόκληρο ορχηστρικό chorus και ένα επιπρόσθετο τετράμετρο send-off riff, tutti, από το οποίο ο τρομπετίστας εισάγει το solo του. Στον δεύτερο κύκλο του solo της τρομπέτας χρησιμοποιούνται οι ίδιες συνοδευτικές φωνές με τα προηγούμενα solos, αλλά με διαφορετικούς συνδυασμούς οργάνων, με εξαίρεση το A₃, όπου τα σαξόφωνα και τα τρομπόνια τίθενται σε ρυθμικές εναλλαγές. Όπως και ο Sebesky, ο McConnell χρησιμοποιεί το τετράμετρο send-off riff της πρώτης εκτέλεσης, εναρμονισμένο για το σύνολο των πνευστών, σε αντιπαραβολή με ένα δυσανάλογο οκτάμετρο solo από τα τύμπανα. Επομένως, το send-off riff του Strayhorn διατηρεί την αρχική λειτουργία του στην περίπτωση του McConnell, όπου χρησιμοποιείται ως εργαλείο για την αντιπαραβολή της ορχήστρας με έναν σολίστα, ενώ σε αυτή του Sebesky, μετασχηματίζεται σε μεταβατικό ιντερλούδιο για την είσοδο του επόμενου solo.

Στις διασκευές τους, ο Sebesky και ο McConnell αξιοποιούν τα κύρια συστατικά της πρώτης εκτέλεσης, διατηρώντας έτσι ζωντανό τον αρχικό χαρακτήρα του έργου. Πέρα από το εισαγωγικό μοτίβο, που μεταπλάθεται και ανακυκλώνεται στην ενορχήστρωση, και την παραλλαγμένη μορφή του send-off riff, το οποίο αποκτά διαφορετική λειτουργία σε κάθε περίπτωση, οι δύο ενορχηστρωτές διατηρούν, επίσης, τη βασική ιδέα από τον πυραμιδικό σχηματισμό και το finale του Strayhorn. Εκείνος διαμορφώνει μια σύντομη, δίμετρη πυραμίδα από διαδοχικές εισόδους των πνευστών, στο τέλος του solo, με κατάληξη σε μια ομοφωνική ανάπαυλα στη δεσπόζουσα της Μι-ύφεση μείζονος, πριν την επαναφορά του θέματος στη νέα τονικότητα. Ο Sebesky, αντίθετα, επεκτείνει την πυραμίδα σε ένα

οκτάμετρο, τοποθετώντας τη μετά την επανέκθεση του θέματος στην κύρια τονικότητα, και με διαφορετική ενορχήστρωση: τα σαξόφωνα, σε συνδυασμό με το rhythm section, στέκονται σε έναν ισοκράτη στη δεσπόζουσα της Φα μείζονος, πάνω στον οποίο εισέρχονται διαδοχικά τα χάλκινα, στο πλαίσιο της μετατροπίας προς την υποδεσπόζουσα. Η πυραμίδα έχει, λοιπόν, μετατροπική λειτουργία, αντίστοιχα με εκείνη του Strayhorn, ωστόσο χρησιμοποιείται ως μεταβατικό τμήμα για την είσοδο σε μια νέα ενότητα, το shout chorus. Όσον αφορά το finale της ενορχήστρωσης, ο Strayhorn επαναλαμβάνει το A₃ του θέματος δύο ακόμη φορές, με σταδιακό fade-out της ορχήστρας σε κάθε επανάληψη, το οποίο υποστηρίζεται από τη χρήση σουρντίνας στα χάλκινα, και κλείνει με μια καταληκτική φράση, εναρμονισμένη στα σαξόφωνα, συχνά χρησιμοποιημένη στις ενορχηστρώσεις της εποχής, η οποία διαρθρώνεται ως ανιούσα διατονική κλίμακα από την 3^η ως τη θεμέλιο της τονικής κλίμακας, με χρωματική προσέγγιση της 5^{ης}. Το χαρακτηριστικό αυτό κλείσιμο ταυτίστηκε με το “Take the Atrain”, γι’ αυτό και ενσωματώθηκε, αυτούσιο ή τροποποιημένο, σε μεταγενέστερες εκτελέσεις του τραγουδιού. Ο Sebesky κλείνει την ενορχήστρωσή του με μια παραλλαγμένη μορφή, σε μελωδικό και ρυθμικό επίπεδο, της καταληκτικής φράσης του Strayhorn, ως ένα χρωματικό πέρασμα της 1^{ης} τρομπέτας προς την 9^η της Φα μείζονος, στην ακραία υψηλή περιοχή. Από την άλλη πλευρά, ο McConnell χρησιμοποιεί το καταληκτικό μοτίβο του Strayhorn ως βασικό εργαλείο στην ενορχήστρωση, ενσωματώνοντάς το συνολικά τρεις φορές, ανασκευάζοντας τη ρυθμική του δομή: αρχικά ως κατάληξη του θέματος στο 1^ο chorus, έπειτα σε ημιτελή μορφή, στην κατάληξη της θεματικής παραλλαγής του 2^{ου} chorus, και, τέλος, ως κατάληξη του A₃ του θέματος, στην τονικότητα της Ρε-ύφεση μείζονος, σε μεγέθυνση, μέσω παύσεων, εμπλουτισμένων από γεμίσματα του ντράμερ, και ολοκληρώνεται με αντίθετη κίνηση στις τρομπέτες.

Παρά την επηρροή που άσκησε η ενορχήστρωση του Strayhorn, τόσο στον Sebesky όσο και στον McConnell, οι δύο ενορχηστρωτές καταφέρνουν να πρωτοτυπήσουν και να αφήσουν το δικό τους στίγμα σε ένα πολυπαιγμένο χιτ της τζαζ. Όχι μόνο παρουσιάζουν πρωτότυπο μελωδικο-αρμονικό υλικό, ως συνδετικό πέρασμα μεταξύ των choruses, επιτυγχάνοντας συνοχή και ισορροπία ανάμεσα σε ενορχηστρωμένο και αυτοσχέδιο περιεχόμενο, αλλά δημιουργούν, επίσης, χώρο, προκειμένου να αναπτύξουν τις προσωπικές τους ιδέες, στο πλαίσιο ακόμη και ενός ολόκληρου chorus. Μετά την επαναφορά του θέματος στην κύρια τονικότητα, ο Sebesky χρησιμοποιεί τον πυραμιδικό σχηματισμό για τη μετάβαση σε ένα shout chorus, με έκταση όσο το μισό της μορφής του τραγουδιού. Μετασχηματίζοντας τη δεδομένη αρμονική διαδοχή του τμήματος A του θέματος, συνθέτει μια νέα μελωδία, την οποία αναπτύσσει σε δύο οκτάμετρα, στην τονικότητα της υποδεσπόζουσας, και την εναρμονίζει νότα προς νότα για το σύνολο των πνευστών. Με αυτόν τον τρόπο, επεκτείνει την ενορχήστρωση, ολοκληρώνοντας την προϋπάρχουσα σύνθεση με πρωτότυπο υλικό. Αντίστοιχα, ο McConnell παρουσιάζει ακόμη πιο εκτενές πρωτότυπο υλικό, μέσα σε δύο διαφορετικά choruses. Μετά την έκθεση του θέματος, ενσωματώνει, στο 2^ο chorus, μια μελωδική παραλλαγή, βάσει της δεδομένης αρμονικής διαδοχής: για τα A₁ και A₂, συνθέτει πρωτότυπο ομοφωνικό υλικό για το σύνολο της ορχήστρας. Στη γέφυρα του ίδιου chorus, διασκευάζει μια φολκλωρική μελωδία σε samba, για τα σαξόφωνα, σε οκτάβες, συμπληρώνοντας με κοφτές απαντήσεις από τα χάλκινα, ενώ στο A₃ παρουσιάζει μια ομοφωνική παραλλαγή της βασικής μελωδίας για το σύνολο της ορχήστρας, σε half-time swing. Ύστερα, ανάμεσα στο σόλο του τενόρου και σε αυτό της τρομπέτας, παρεμβάλλει, στο 6^ο chorus, μια νέα ενορχηστρωμένη μελωδία: οι τρομπέτες και τα τρομπόνια παίζουν τη μελωδία unisono, και τα σαξόφωνα, σε συνδυασμό με τα κόρνα, παρέχουν συνοδευτικό υπόβαθρο, ενώ, στο A₃, οι ομάδες των χάλκινων

αντιπαραβάλλονται αντιφωνικά. Εν τέλει, η παρεμβολή σύντομου ή εκτενέστερου ορχηστρικού περιεχομένου ενδιάμεσα από τα σολιστικά μέρη, αλλά και τα παρατεταμένα solos, καθιστούν την ενορχήστρωση του McConnell την εκτενέστερη εκ των τριών ενορχηστρώσεων που εξετάστηκαν.

Ως προς την αρμονική σύσταση, το “Take the A train” του Strayhorn, παρουσιάζει μια τυπική αρμονική διαδοχή, από την τονική (Ντο μείζονα), στη συγχορδία της διπλής δεσπόζουσας με ελαττωμένη 5^η, η οποία, στη συνέχεια, γίνεται προδεσπόζουσα, για την επαναφορά της τονικής συγχορδίας. Στη γέφυρα τονικοποιείται η υποδεσπόζουσα, και, μέσω της διπλής δεσπόζουσας, επανέρχεται η τονική στο A₃. Οι υπόλοιποι ενορχηστρωτές διατηρούν αυτόν τον βασικό αρμονικό κορμό, κατά την παρουσίαση του θέματος, ενώ στα επόμενα choques ανασκευάζουν την αρμονία, αφενός, προσθέτοντας στις συγχορδίες επεκτάσεις, συχνά αλλοιωμένες (π.χ. #11 ή b9), αφετέρου, αντικαθιστώντας πλήρως κάποια από τα δεδομένα ακόρντα, ενώ, παράλληλα, εκσυγχρονίζουν την αρμονία, μέσω της χρήσης της 4^{ης} ως βασικό αρμονικό διάστημα. Κάθετοι σχηματισμοί από 4^{ες} βρίσκονται στη μεταβατική πυραμίδα του Sebesky, πάνω από έναν ισοκράτη, και στην εισαγωγή του McConnell, στις κοφτές απαντήσεις των χάλκινων. Και οι δύο ενορχηστρωτές κάνουν χρήση της τρίτονης αντικατάστασης συγχορδιών μεθ’ εβδόμης, μεταβαίνοντας σε συγχορδίες εκτός των αρμονικών βαθμίδων της τονικής κλίμακας, προκαλώντας, σε ορισμένες περιπτώσεις, την αίσθηση μετατροπίας σε άλλη τονικότητα, χωρίς τελικά αυτή να πραγματοποιείται. Και οι τρεις ενορχηστρώσεις εισάγονται στη Ντο μείζονα. Ο Strayhorn, στο τέλος του 2^{ου} chorus, ενσωματώνει ένα τετράμετρο, ως ισοκράτη στη δεσπόζουσα, μετατρέποντας προς την, απομακρυσμένη από την τονική, Μι-ύφεση μείζονα, μέσω της δεσπόζουσάς της, Σι-ύφεση. Η νέα τονικότητα εισάγεται στο 3^ο chorus, και σε αυτήν επανέρχεται το θέμα και ολοκληρώνεται η ενορχήστρωση. Ανάλογη αρμονική δομή χρησιμοποιεί ο Sebesky, κατά τη μετατροπία προς τη Μι-ύφεση μείζονα, στο πλαίσιο ενός οκτάμετρου, στο τέλος του 2^{ου} chorus, ως ιντερλούδιο για τη μετάβαση στο solo της τρομπέτας. Ύστερα στην ενορχήστρωση, επαναφέρει το θέμα στην αρχική τονικότητα, ημιτελής, παραλείποντας τη γέφυρα, γι’ αυτό και, εύστοχα, κάνει μετατροπία στην τονικότητα της γέφυρας, Φα μείζονος, ως αναφορά στο τμήμα που παραλείφθηκε, στο πλαίσιο ενός shout chorus. Αντίθετα, η ενορχήστρωση του McConnell εισάγεται και παραμένει στη Ντο μείζονα, μέχρι τη γέφυρα του 9^{ου} chorus. Στο τελευταίο τετράμετρο της γέφυρας, η στάση στη Ρε-ύφεση διατηρείται, μέσω εναρμόνιας μετατροπίας (η συγχορδία αυτή, που λειτουργεί ως τρίτονη αντικατάσταση της δεσπόζουσας, λαμβάνεται ως τονική), κι έτσι το A₃ του θέματος επανέρχεται στη Ρε-ύφεση μείζονα, με ένα επιπρόσθετο, τετράμετρο κλείσιμο.

Μια ειδοποιός διαφορά, μεταξύ των τριών ενορχηστρωτών, έγκειται στις μεθόδους εναρμόνισης και στον τρόπο γραφής. Ο Strayhorn εναρμονίζει το μελωδικό υλικό του μέσω block εναρμόνισης σε κλειστή θέση, εστιάζοντας σε ομοφωνική γραφή. Ωστόσο, δημιουργεί πολυφωνία, αντιπαραβάλλοντας τις ομοφωνικά δομημένες ομάδες των πνευστών ματαξύ τους. Η πρακτική αυτή διακρίνεται, αρχικά, στην έκθεση του θέματος, όπου πραγματοποιείται διαδοχική είσοδος κάθε ομάδας των πνευστών, τα οποία διαχωρίζονται σε μελωδικό ή συνοδευτικό ρόλο, έπειτα, στο τετράμετρο ορχηστρικό ιντερλούδιο πριν από το send off riff, όπου αντιπαρατίθενται αντιστικτικά τα σαξόφωνα, εναρμονισμένα, και τα χάλκινα, σε οκτάβες, και, βέβαια, στον πυραμιδικό σχηματισμό. Από την άλλη πλευρά, οι δύο άλλοι ενορχηστρωτές συνδυάζουν ποικιλία πρακτικών, όπως tutti σε οκτάβες σε μία ομάδα και block εναρμόνιση στις υπόλοιπες, ή και συνύπαρξη ανεξάρτητων μελωδικών γραμμών, με αντιστικτική υφή, συχνά συνδυάζοντας όργανα από διαφορετικές ομάδες για την ίδια μελωδία. Ο Sebesky δομεί τις συγχορδίες των χάλκινων,

ως επί το πλείστον σε κλειστή θέση, ενίοτε σε στυλ *Basie*, κατά το οποίο τα τρομπόνια διπλασιάζουν τις τρομπέτες, μια οκτάβα χαμηλότερα. Τα σαξόφωνα, όμως, τοποθετούνται σε ανοικτή θέση, ενώ το βαρύτονο, ενίοτε διαχωρίζεται, απέχοντας έως και διάστημα 7^{ης} από τα ανώτερα σαξόφωνα. Έτσι, ουσιαστικά, τα σαξόφωνα διαμορφώνουν ένα πεντάφωνο *chorale*, με ανεξάρτητη κίνηση των φωνών, και το βαρύτονο, απομακρυσμένο, σε ρόλο μπάσου. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα τη δημιουργία ενδιαφέρουσων μελωδικών γραμμών στις εσωτερικές φωνές, κάτι που είναι πιο δύσκολο να επιτευχθεί μέσω του διατονικού ή του χρωματικού παραλληλισμού. Επιπλέον, μέσω της εναρμόνισης σε ανοικτή θέση, οι εσωτερικές φωνές ακούγονται πιο ξεκάθαρα. Ανάλογη, οριζόντια προσέγγιση ακολουθεί ο McConnell, θέτοντας τα σαξόφωνα σε *basic chorale voicing*, ενώ διαμορφώνει τις συνηγήσεις των χάλκινων άλλωτε συνεπτυγμένες και άλλωτε πιο απλωμένες. Στο ίδιο πλαίσιο, διαχωρίζει το μπάσο τρομπόνι από τα ανώτερα, συνεπτυγμένα τρομπόνια, ενώ άλλες φορές το ενσωματώνει σε αυτά.

Εν κατακλείδι, οι τρεις ενορχηστρωτές παρουσιάζουν τρεις διαφορετικές εκδοχές του “Take the A train”, οι οποίες μοιράζονται κοινά στοιχεία, όμως, ταυτόχρονα, διαφοροποιούνται ως προς τη δομή, την αρμονική σύσταση, το είδος γραφής και το μελωδικό υλικό. Η πρώτη ενορχήστρωση, του Strayhorn, η οποία εφαρμόστηκε στην πρώτη εκτέλεση του τραγουδιού από την ορχήστρα του Duke Ellington, το 1941, είναι, ίσως, η πιο απλή σε δομικό και αρμονικό επίπεδο, ωστόσο αντιπροσωπεύει το στυλ της ορχηστρικής τζαζ της εποχής κατά την οποία γράφτηκε, γι’ αυτό και συνιστά την πιο κατάλληλη χορευτική εκτέλεση. Γενικότερα, οι bandleaders και ενορχηστρωτές της εποχής του swing, μεταχειρίζονταν πιο μινιμαλιστικά τα κομμάτια που επρόκειτο να χορευτούν στις μεγάλες αίθουσες χορού, προκειμένου να είναι πιο κατανοητά, εστιάζοντας στη ρυθμική παράμετρο της μουσικής. Από την άλλη πλευρά, οι ενορχηστρώσεις του Sebesky και του McConnell αντιστοιχούν σε μεταγενέστερες χρονικές περιόδους, κατά τις οποίες η τζαζ είχε αποκτήσει πιο έντεχνο χαρακτήρα, αποκομμένη από τον χορό, ενώ, δεχόταν επηρροές από γειτονικά είδη μουσικής. Παράλληλα, η εξέλιξη της αρμονίας, η οποία, από τα μέσα της δεκαετίας του 1950 επηρεάστηκε από την έντεχνη ευρωπαϊκή μουσική του 20^{ου} αιώνα, παρείχε νέες ενορχηστρωτικές δυνατότητες, ενώ ο ενορχηστρωτής είχε το περιθώριο να αναπτύξει περαιτέρω τις προσωπικές του μουσικές ιδέες, βάσει μιας προϋπάρχουσας σύνθεσης. Όσον αφορά την ερμηνεία, η πρώτη εκτέλεση παρουσιάζει μεγαλύτερη αντίθεση στις δυναμικές και στα ηχοχρώματα, μέσω της χρήσης σουρντίνας στα χάλκινα, ενώ οι άλλες εκτελέσεις παράγουν την ίδια ενέργεια από την αρχή ως το τέλος, έχοντας πιο εξωστρεφή χαρακτήρα. Σε κάθε περίπτωση, η ενορχήστρωση του Strayhorn για το “Take the A train”, αποτελεί ένα κλασικό αριστούργημα της τζαζ για big band. Ωστόσο, ο Sebesky και ο McConnell κατάφεραν να αποδώσουν δύο ενδιαφέρουσες, αν όχι εντυπωσιακές διασκευές του τραγουδιού, ανανεώνοντάς το, σύμφωνα με την αισθητική της εποχής τους, χωρίς να αλλοιώνεται ο αρχικός χαρακτήρας του.

Βιβλιογραφία

James Lincoln Collier, *Benny Goodman and the swing era*, Oxford University Press, New York 1989.

Bill Dobbins, *Jazz arranging and composing, a linear approach*, Advance Music, New York 1986.

Brian Harker, *Jazz, an american journey*, Pearson Education, New Jersey 2005.

The New Grove Dictionary of Jazz, Volume One, edited by Barry Kernfeld, Macmillan Press Limited, London 1988.

Fred Sturm, *Changes over time: The evolution of jazz arranging*, Advance Music, New York 1995.

Rayburn Wright, *Inside the score: a detailed analysis of 8 classic jazz ensemble charts by Sammy Nestico, Thad Jones and Bob Brookmeyer*, Kendor Music, New York 1982.