

УДК 785.11:789

В. В. Фрик, С. П. Зуєв
Сумський державний педагогічний
університет імені А. С. Макаренка

ТЕОРЕТИКО-МЕТОДИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ОВОЛОДІННЯ ДЖАЗОВОЮ РИТМІКОЮ НА УДАРНИХ ІНСТРУМЕНТАХ

У статті висвітлено теоретико-методичні особливості оволодіння джазовою ритмікою на ударних інструментах. Розглянуто ритм у джазовій музиці як багаторівневу систему й виділено її складові: чергування біту та офф-біту, синкопування та акцентування, поліритмічність, свінгування. Визначено головні установки сучасних методик з опанування афро-кубинськими стилями, а також стилями фанк і хіп-хоп.

Ключові слова: ударні інструменти, джаз, свінг, афро-кубинські стилі музики, фанк, хіп-хоп.

Постановка проблеми. Одним із найважливіших компонентів джазу, що впливає на специфіку його музичної мови, є ритм. Саме ритм у поєднанні з блюзовим інтонуванням стає для слухача найбільш важливим показником новизни й оригінальності цієї музики. Роль ритму в інших музичних напрямках також помітна, проте в джазі ритм набуває виняткового значення й виконує специфічні завдання. Зміна певних параметрів звучання (гармонії, мелодичного контуру, тембру, гучності) саме по собі не утворює «джазового» ефекту, але навіть не джазова мелодія звучить по-джазовому, якщо її зіграти за законами джазового ритму.

Комплекс виражальних засобів ударних інструментів у джазовому мистецтві спрямований на виконання певних функцій. Ударні інструменти – це той «диригент», який утримує єдиний темп твору й керує його агогічними змінами. Ударник за допомогою свого інструментарію задає метричні параметри жанру та втілює ритмічні особливості стилю. Він також вступає в діалоги із солюючими інструментами і, нарешті, сам виконує яскраві соло, що стали невід’ємною частиною джазових композицій.

Сьогодні відчувається нестача вітчизняних науково-методичних і методичних праць, які б розкривали особливості оволодіння на ударних інструментах джазовою ритмікою.

Аналіз актуальних досліджень. Науково-методична література, присвячена питанням підготовки виконавців на ударних інструментах, є досить розгалуженою. Так, існує низка методичних праць, які містять відомості з теорії виконавства, практичні поради та вказівки, музичні вправи, етюди та твори, спрямовані на розвиток ударниками виконавських навичок, знань, умінь. Серед відомих праць пострадянського простору можна назвати посібники Л. Єгорчкіна [1], М. Ковалевського [2], Р. Янбекова [7]. Е. Кунін [4],

О. Степурко [6] займалися проблемою опанування стилів джазової музики й розробили методики, спрямовані на розвиток джазової ритміки.

Особливої уваги заслуговують методичні праці, автори яких – визнані джазові барабанщики – діляться власним досвідом опанування основ джазової музики. Це методичні посібники «Афро-кубинська координація для ударних» М. Мартінез [9], «Вправи для розвитку контролю й техніки» Дж. Морелло [10], «Керівництво з поліритмії для музикантів» П. Магадіні [8], «Гра на ударних у стилях фанк і хіп-хоп» Е. Росетті [5].

Метою статті є визначення теоретико-методичних особливостей опанування джазової ритміки на ударних інструментах.

Виклад основного матеріалу. Ритм у джазі є складною багаторівневою системою. У процесі еволюції від простої дводольної («ту-біт») ритмічної структури маршу через чотиридольну («фоур-біт») джаз перейшов до більш складної офф-бітової структури, що проявляється як періодичне посилення слабких долей у такті й послаблення сильних. У різних виконавських стилях ці структури доповнюються складною системою синкоп і акцентів (випадкових або постійних).

Гармонічна синкопа в джазі пов'язана з ритмічною. Її зміст міститься в перенесенні гармонії, що традиційно грається на сильній долі такту, на слабку (наприклад, розв'язання домінантсептакорду на другу долю). Така синкопа, що використовується одночасно з ритмічною, створює ще більшу динамічну напруженість музичної тканини. Найбільш характерна для джазу синкопа, у якій сильна доля переноситься на попередню слабку. Така синкопа має виняткове значення у свінгу.

Часто акцент, що сприймається як синкопа, в дійсності може бути лише засобом порушення єдиного ритмічного плану. Синкопування в джазі часто є побічним результатом складної системи перехресних наголосів. Багатоплановість поліритмічності джазу були відзначені й видатною дослідницею джазу та естрадної музики В. Конен: «У світі розвитку джазу від регтайму до більш складних ритмічних варіантів, наприклад до бугі-вугі, ця багатопланова поліритмічна основа ускладнилася. Дводольній основі, що пульсує, протиставляється інший, самостійний візерунок, призначення якого – викликати зміщення акцентів і створити враження другого, паралельного ритмічного центру» [3, с. 223]. Отже, наявність декількох ритмічних площин, що розвиваються одночасно, для джазу є нормою. Це особливо характерно для свінгу.

У вищих проявах поліритмії характерним є і постійне порушення періодичності лінії акцентів у свідомості слухача, що викликає ефект нестійкості музичного розвитку. За словами В. Конен, «слухач охоплений відчуттям, що в музиці джазу весь час переважає прагнення зруйнувати основу, що незмінно пульсує» [3, с. 224].

Особливого значення в джазовій музиці має свінг, що може бути представлений, з одного боку, як фундаментальний принцип існування джазу, з іншого – як особливий часовий континуум, властивий усій культурі США.

Перехід до свінгу від пануючої дводольності маршів і регтаймів був заслугою музикантів новоорлеанського й чиказького періодів, які почали застосовувати чотиридольну ритмоструктуру, але у два рази швидше (частіше). Вони намагалися при цьому зберегти синкопованість регтайму, що традиційно спирається на характерне для нього групування тривалостей (дві фігури по три восьмі й одна по дві). Виходило цілком природно, що музикантам, які грали на ударних інструментах, доводилося робити по одному удару на першій і третій долях такту та по два коротких на другій і четвертій, що створювало видимість «рівноправності» долей. При цьому контрабас продовжував виділяти сильні частки такту, а банджо природним чином акцентували слабкі, б'ючи по струнах вниз на другу й четверту долі, вгору – на першу та третю. Слід згадати, що в європейській академічній музиці більш поширений протилежний штрих – перша та третя частини вниз, а друга й четверта вгору. Таке звучання призводило до створення ефекту «розгойдування» метричних долей, тобто до свінгу.

Однак, у 1930-х років критерії свінгу кілька ускладнилися. До специфіки співвідношень між долями такту додалась і особливість трактування ритмічних співвідношень усередині долі (чверті). Фігура «восьма з крапкою та шістнадцята» прагнула наблизитися до ритмічної групи тріолей («чверть та восьма»), причому остання тяжіла чи то до «своєї» чверті, чи то до наступної.

Трактування восьмих усередині долі, що балансує між тріольністю та восьмою з крапкою та шістнадцятою, а також особливості використання цих метричних фігур різними інструментами ансамблю під час виконання є однією з найважливіших ритмічних характеристик джазу будь-якого періоду та складає його головну рису, що відрізняє його від інших музичних напрямів.

Ритм є також необхідною умовою для виникнення творчої імпровізації. Фронтальне використання принципу імпровізації, який є стрижнем джазу, стало можливим саме на основі використання принципу біта. Цей принцип запозичений з африканської музичної традиції та представляє собою рівномірну, акцентовану ударну пульсацію. Вона утворює звукову канву, до якої «вплітаються» інші елементи джазового виконавства.

У діалектичній єдності з бітом у якості одночасної інтерферентної пульсації цілком природно знаходиться офф-біт. Це тип джазової ритміки, заснований на постійному відхиленні від метричної пульсації, випередженні або запізненні ритмічних акцентів по відношенню до часток такту, що можна вважати одним із найбільш важливих засобів наповнення й активізації ритмічного руху. Поєднання біта та офф-біта дозволяє імпровізаторам створювати музичні суперструктури без остраху втрати зв'язності.

Для втілення біта в джазовому ансамблі сформувався специфічний апарат – ритм-секція, або ритм-група. Її основу складають набір ударних інструментів і контрабас, що будь-якому джазовому виконанню надає також особливий тембровий характер. Значення джазової метроритміки, що її створює ритм-секція, є надзвичайно важливим. По суті, це головний

критерій, за яким визначається, чи сприймається певне виконання як джаз. Період латино-американського джазу привніс не тільки нові прийоми гри на ударних інструментах, але й нові інструменти. Так, до інструментарію оновленої ударної групи ввійшли конга, пандейро, ганза, кунка, сурдо, агого, реко-реко. Ця група отримала назву «перкусійні інструменти» та не входить до складу ударної установки.

З єдністю принципу біта й імпровізації пов'язані інші специфічні елементи джазової музики, які формуються на їх основі та проявляються в тих чи інших пластах джазового виконавства. Наприклад, у джазі виконавці прагнуть до максимальної індивідуалізації звучання. Тому кожен із них прагне створити свій особливий і властивий тільки йому спосіб звуковидобування. До цього додаються використання певних стереотипних мелодико-гармонічних зворотів, структурних схем і створення максимально індивідуалізованого фразування.

Серед сучасних ефективних методик оволодіння джазовою ритмікою можна виділити методичні праці, авторами яких є успішні музиканти-практики. У них відомі джазові барабанщики надають рекомендації щодо опанування різними аспектами джазового виконавства й оволодіння специфікою джазової ритміки.

Автор методичного посібника «Афро-кубинська координація для ударних» М. Мартінез [9] пропонує комплекс вправ і рекомендацій щодо оволодіння специфічними стилями мамбо, мозамбік, сонго та наніго. Не зважаючи на те, що ударна установка ніколи не була традиційною частиною стилів мамбо, мозамбік та наніго, їх активна адаптація сучасними барабанщиками латино-джазу зробило ці стилі популярними. На думку автора, пристосування до афро-кубинської координації для ударника пов'язано з проблемою поєднання гібридних ритмів афро-кубинських стилів із практикою латиноамериканського джазу.

Книга включає в себе великий матеріал, присвячений розвитку вміння грати малюнки лівою ногою на хай-хеті або за допомогою педалі, встановленої на Cowbell або Jam Block, – техніку, яка стала все більш популярною серед багатьох гравців ударних. Поєднуючи остінатні малюнки з координаційними завданнями та варіаціями, книга пропонує досить складні вправи для барабанщиків. При цьому координація рухів під час виконання афро-кубинських ритмів на установці виходить за межі просто механіки навчання. Книга наповнена ритмічними фразами, характерними для афро-кубинського стилю, які допомагають перейти від практичних координаційних вправ до відтворення музики.

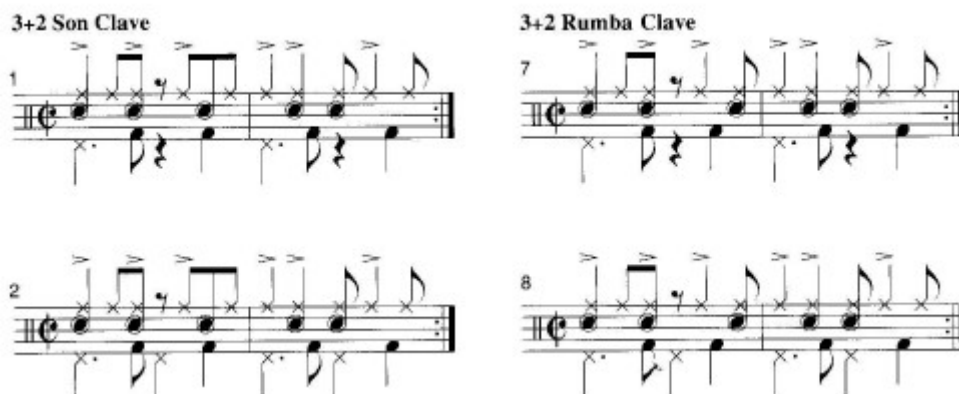
Фундаментальним ритмічним малюнком кубинської музики є клавe – це дворядкова ритмічна фраза, один такт якої містить три ноти, а другий – дві ноти. Звідси назва «3 + 2 клавe» або «прямий клавe». Для того, щоб змінити напрямок клавe, потрібно просто поміняти місцями два такти, в результаті чого з'явиться «2 + 3 клавe» або «зворотний клавe». Як правило, ритмічне відчуття або мелодія пісні визначають напрямок клавe. При цьому всі

інструменти в ансамблі відтворюють музичні фрази відповідно до напрямку й ритмічного відчуття клав:



[9, с. 7].

Перш ніж намагатися відтворити кожну вправу на барабані, М. Мартінез пропонує співати ритмічні варіації тарілок, одночасно плескаючи базовий ритм клав. Це допоможе усвідомити координацію та відтворювати кожну варіацію краще.



[9, с. 9].

Незважаючи на те, що барабанщик від початку не був частиною стилю мамбо, сучасні барабанщики адаптували ритми цього популярного стилю й грають їх на традиційних ударних інструментах. Традиційний ансамбль зазвичай використовує конга, тембали, гійо, ключі, бонго / дзвін, бас, фортепіано та вокал. М. Мартінез пропонує основні візерунки мамбо з шаблонами 3 + 2 та 2 + 3 клав, які відтворюються перехресною грою паличок на барабані, а також фігуру тумбао, яку грають на бас-барабані в стилі мамбо одночасно з варіаціями для хай-хета. Це стандартний шаблон «cascara» – двотактова фраза, яку можна грати у клав 2 + 3 або 3 + 2 або в стилі румба.

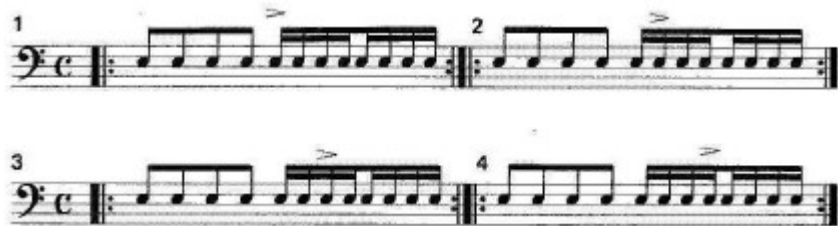
Автор також пропонує варіації мамбо, що виконуються на symbal (або tambo bell) у чотирьох різних клав. Усі ці варіанти можуть бути відтворені за допомогою бас-барабану. Як правило, барабанщик відтворює стандартний двотактовий малюнок розділу «А» мелодії у формі «ААВА» на хай-хеті та варіації на два такти на тарілці чи колібри під час секції «В» або «бриджу».

У процесі оволодіння афро-кубинськими стилями М. Мартінез радить дотримуватися принципу поступовості. Так, переходити до виконання вправ на всій установці потрібно лише тоді, коли барабанщик відчуває себе

комфортно з остинатними ритм-вправами, виконуваними ногою та на хай-хеті. Для подальшого розвитку координації більшість візерунків можуть бути відтворені правою рукою на тарілках у поєднанні з остінато. Ці ритми, однак, не характерні для афро-кубинського стилю та представлені лише з метою вдосконалення необхідної координації під час імпровізації в афро-кубинському стилі з одночасним виконанням клаве лівою ногою [9, с. 18].

Відомий джазовий барабанщик Дж. Морелло в посібнику «Вправи для розвитку контролю й техніки» [10] акцентує увагу на особливій ролі метроному в повсякденних заняттях ударника. Він окреслює межі функцій метроному й застерігає від абсолютного підпорядкування йому. Так, на думку музиканта, метроном допоможе бути ритмічно точним і може бути використаний для оцінки розвитку. Однак, метроном не може бути завданням або метою занять. Він також не може навчити свінгу [10, с. 5].

Дуже корисною вправою для опанування джазовою ритмікою є вправа на акценти, що зміщуються. Мета її полягає в досягненні свободи у процесі акцентуванні будь-якої долі такту. Дж. Морелло пропонує виконувати вправу з різними ступенями гучності (неакцентовані ноти на «р» – акцентовані на «tr»; неакцентовані ноти на «tr» – акцентовані на «f»; неакцентовані ноти на «f» – акцентовані на «ff»).



[10, с. 49].

Ефективною вправою, що вчить витримці та дозволяє відпрацювати удар кожною рукою окремо перед тим, як почати грати двома руками, є так званий «вбивця каменю». Як видно, спочатку пропонується накопичувати кількість ударів однією рукою від чотирьох до шістнадцяти. Згодом тривалості скорочуються й кількість ударів зростає:

Section 1



[10, с. 55].

Видатний американський барабанщик, перкусіоніст, педагог і автор методичних робіт з ударних інструментів П. Магадіні у своєму посібнику

«Керівництво з поліритмії для музикантів» [8] розкриває специфіку оволодіння найважливішою компетенцією для джазового барабанщика, а саме вмінням виконувати поліритмічні малюнки. Планомірно, розділ за розділом, він опрацьовує особливості опанування поліритмічних паттернів «3 проти 2 або 6 проти 4 (математично 1 1/2 бити проти 1)», «3 проти 4 (математично 3/4 удару до 1)», «5 проти 4 (математично 1 1/4 удару до 1)», «7 проти 4», «11 проти 4», «13 проти 4».

Важливою складовою навчання поліритмії П. Магадіні вважає виконання вправ без інструменту. Він пропонує спочатку стукати по будь-якій поверхні долонею «проти ритму», у той час як метроном відбиває основний імпульс. Потім ця сама вправа виконується двома руками. При цьому потрібно слідкувати за вірною координацією рук. Наступним варіантом вправи є використання руки (рук) і ноги:



[8, с. 15].

Посібник Е. Росетті «Гра на ударних у стилях фанк і хіп-хоп» [5] присвячена особливостям виконання барабанщиком відповідних стилів. Автор виділяє певні складові процесу оволодіння стилями. Так, він акцентує увагу на специфіці виконання сильних долей, синкопованих парних долей, слабких долей, рівної пульсації, свінгу, шаффлу. У посібнику Е. Росетті розподіляє навчальний матеріал на: ритми (grooves) – одно-, дво- та чотиритактні ритмічні малюнки; заповнення та фразування (fills and phrasing) – фрагменти, що тривають кілька долей неповного такту й використовуються для заповнення закінчення фраз і розділів; схеми (chart) – форма пісні з усіма її частинами. При цьому автор наполягає на створенні учнем власних ритмічних малюнків до кожного розділу посібника.

Е. Росетті також пропонує три варіанта занять ритмікою. Перший пов'язаний із розвитком власного почуття ритму, власного «внутрішнього годиннику» та спирається на гру з рахунком «про себе», записом виконання на магнітофон і контрольним прослуховуванням результату. Другий – це гра під клік, у якості якого музикант пропонує використовувати коубелл. Нарешті, третій варіант – гра під секвенсер або драм-машину як частину музичного аранжування. Цей спосіб потребує максимальної уваги та контролю над виконуваною партією.

Під час виконання вправи на синкоповані парні долі Е. Росетті звертає увагу на відсутність хай-хету на «4-ї», що дає можливість парним долям «дихати» [5, с. 14].



Важливим завданням Е. Росетті вважає розвиток умінь заповнювати фрази дрібними тривалостями, що створює складні, синкоповані ритмічні малюнки. Спочатку необхідно відпрацювати малюнки на малому барабані, і лише потім переходити до всієї установки. Автор пропонує поєднувати різні паттерни, чергувати їх. Однак, варто додержуватися головного правила: заповнення за своїм змістом не повинно контрастувати з основним ритмом [5, с. 23].



Висновки. Серед сучасних ефективних методик оволодіння джазовою ритмікою можна виділити методичні праці, авторами яких є успішні музиканти-практики. У них автори надають рекомендації щодо поєднання гібридних ритмів афро-кубинських стилів із практикою латиноамериканського джазу, опанування різних видів клавесу, виконання поліритмічних малюнків, виконання сильних, синкопованих парних, слабких долей, рівної пульсації, свінгу, шаффлу в різних стилях, окреслюють функції метроному в повсякденних заняттях ударника. Вони також підкреслюють ефективність вправ без інструменту (відбивання ритму долонями, ногами, спів тощо).

ЛІТЕРАТУРА

1. Егорочкин, Е. (1998). *Школа игры на ударных инструментах*. М.
2. Ковалевский, М. (2002). *Методика обучения основам ритмической организации ритм-секции джазового оркестра, ансамбля. Авторский курс*. М.
3. Конен, В. (1990). *Рождение джаза*. М.: Советский композитор.
4. Кунин, Э. (2001). *Секреты ритмики в джазе, рок и поп-музыке*. Раменское: Синкопа.
5. Росетти, Э. (2008). *Игра на ударных в стилях фанк и хип-хоп*. М.
6. Степурко, О. (2006). *Скэт-импровизация*. М.: Камертон.
7. Янбеков, Р. (2012). *Записная книжка барабанищика*. Ростов н/Д: Феникс.
8. Magadini, P. (1993). *Polyrhythms*.

9. Martinez, M. (1999). *Coordination for drumset: the essential method and workbook*.

10. Morello, J. (1983). *Exercises for the development of control and technique*.

РЕЗЮМЕ

Фрик В. В., Зуев С. П. Теоретико-методические особенности овладения джазовой ритмикой на ударных инструментах.

В статье освещены теоретико-методические особенности овладения джазовой ритмикой на ударных инструментах. Рассмотрен ритм в джазовой музыке как многоуровневая система и выделены ее составляющие: чередование бита и офф-бита, синкопирование и акцентирование, полиритмичность, свингование. Определены главные установки современных методик по освоению афро-кубинских стилей, а также стилей фанк и хип-хоп.

В процессе эволюции джаз перешел к более сложной офф-битной структуре, проявляющейся как периодическое усиление слабых долей в такте и ослабление сильных. В разных исполнительских стилях эти структуры дополняются сложной системой синкоп и акцентов. Особое значение в джазовой музыке имеет также свинг, который может быть представлен, с одной стороны, как фундаментальный принцип существования джаза, с другой – как особый временной континуум, присущий всей культуре США.

Период латино-американского джаза привнес не только новые приемы игры на ударных инструментах, но и новые инструменты (конга, пандейро, ганза, кунка, сурдо, аго-го, реко-реко), которые получили название «перкуссионных» и не входят в состав ударной установки.

Среди современных эффективных методик овладения джазовой ритмикой можно выделить методические работы, авторами которых являются успешные музыканты-практики. В них известные джазовые барабаники дают рекомендации по освоению приемов джазового исполнительства и овладения спецификой джазовой ритмики.

М. Мартинез в пособии «Афро-кубинская координация для ударных» предлагает комплекс упражнений и рекомендаций по овладению специфическими стилями мамбо, мозамбик, сонг и наниго. «Упражнения для развития контроля и техники» Дж. Морелло акцентирует внимание на особой роли метронома в повседневных занятиях ударника. Автор определяет пределы функций метронома и предупреждает от абсолютного подчинения ему.

Выдающийся американский барабаник, перкуссионист, педагог и автор методических работ по ударным инструментам П. Магадини в своем пособии «Руководство по полиритмии для музыкантов» раскрывает специфику овладения важнейшей компетенцией для джазового барабаника, а именно, умением исполнять полиритмические рисунки.

Пособие Е. Россетти «Игра на ударных в стилях фанк и хип-хоп» посвящена особенностям исполнения барабанищиком соответствующих стилей.

Ключевые слова: ударные инструменты, джаз, свинг, афро-кубинские стили музыки, фанк, хип-хоп.

SUMMARY

Frik V. V., Zuiev S. P. Theoretical-methodological peculiarities of mastering jazz rhythm on percussion instruments.

The article highlights theoretical-methodological peculiarities of mastering jazz rhythm on percussion instruments. The rhythm in jazz music is considered as a multi-level system and its components are highlighted: alternation of beat and off-beat, syncopation and accentuation, polyrhythm, swinging. The main settings of modern techniques for development of Afro-Cuban styles, as well as funk and hip-hop styles are defined.

In the process of evolution, jazz transferred to a more complex off-bit structure, manifested as periodic strengthening of weak beats in tact and weakening of strong ones. In various performing styles, these structures are complemented by a complex system of syncope and accents. Of particular importance in jazz music is also swing, which can be represented, on the one hand, as the fundamental principle of the existence of jazz, on the other – as a special time continuum inherent in all US culture.

The period of Latin American jazz introduced not only new techniques of playing percussion instruments, but also new instruments (conga, pandeiro, ganza, kunkka, surdo, agogo, recoco), which were called “percussion” and do not belong to drum set.

Among the modern effective methods of mastering jazz rhythm can be identified methodological works, the authors of which are successful musicians and practitioners. In them, well-known jazz drummers make recommendations for mastering the techniques of jazz performance and mastering the specifics of jazz rhythm.

M. Martinez in the manual “Afro-Cuban coordination for percussion instruments” offers a set of exercises and recommendations for mastering specific styles of mambo, Mozambique, song and nanigo. Exercises for development of control and technology” by J. Morello emphasize the special role of the metronome in the daily activities of the drummer. The author determines the limits of functions of the metronome and warns against absolute subordination to it.

The outstanding American drummer, percussionist, teacher and author of methodological works on percussion instruments P. Magadini in his manual “Guide to polyrhythm for musicians” reveals specifics of mastering the most important competence for a jazz drummer, namely, the ability to perform polyrhythmic pattern. Manual of E. Rossetti “Playing the drums in the styles of funk and hip-hop” is devoted to the characteristics of the drummer performance of the relevant styles.

Key words: percussion instruments, jazz, swing, Afro-Cuban music styles, funk, hip-hop.