

Міністерство культури та стратегічних комунікацій
Міністерство освіти та науки
Львівська національна музична академія імені М.В.Лисенка
Факультет фортепіано, джазу та популярної музики
Кафедра джазу та популярної музики

СІРИЙ БОГДАН ВІКТОРОВИЧ

ВПЛИВ АФРИКАНСЬКОЇ БАРАБАННОЇ МУЗИКИ НА ФЕНОМЕН СВІНГУВАННЯ

Спеціальність 025 – Музичне мистецтво
Профілізація – Джазові оркестрові інструменти

Магістерська робота

Науковий керівник –
Беркій Ольга Володимирівна
кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри джазу та популярної музики

Рецензент –
Войтович Олександр Орестович
кандидат мистецтвознавства
доцент кафедри джазу
та популярної музики

Львів – 2025

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. СВІНГ ЯК ФУНДАМЕНТАЛЬНИЙ ПРИНЦИП ДЖАЗОВОГО ВИКОНАВСТВА.	
1.1. Свінг (свінгування) як предмет дослідження.....	6
1.2. Свінг як стильовий напрям в джазовому мистецтві	10
1.3 Ключові компоненти техніки свінгування (тернарність, артикуляція, випередження і запізнення, поліритмія).....	13
РОЗДІЛ 2. ВПЛИВ АФРИКАНСЬКИХ РИТМІЧНИХ СТРУКТУР ТА ЧАСОВОЇ ОРГАНІЗАЦІЇ НА ФОРМУВАННЯ ДЖАЗОВОГО СВІНГУ.	
2.1 Концепції часу, темпу та ритму в африканській музиці.....	22
2.2 Африканські ритмічні основи та їх трансформація у ранньому джазі.....	28
2.3 Становлення та еволюція свінгу як ритмічної парадигми джазу в різних джазових стилях (бібоп, кул-джаз, хард- боп).....	39
РОЗДІЛ 3. ПРАКТИЧНІ ВПРАВИ ТА ПОРАДИ ПРИ ЗАСВОЄННІ ТЕХНІКИ СВІНГУВАННЯ.....	42
3.1. Рекомендації щодо опанування техніки свінгування.....	42
3.2 Практичні вправи з африканськими ритмами.....	51
ВИСНОВКИ.....	57
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	60

ВСТУП

Актуальність. Поняття **свінгу** (анг *swing*) у джазовому мистецтві має два значення. По-перше, це один з провідних критеріїв в ієрархії джазових цінностей, визначальний виразовий засіб у джазі.

По-друге, свінг має і конкретне хронологічно окреслене значення джазового стилю або стилю оркестрового джазу, що склався на рубежі 1920-30-х років в результаті синтезу негритянських і європейських стильових форм джазової музики.

В існуючій ієрархії джазових цінностей техніка свінгу (свінгування) посідає одне із провідних місць. Наявність або відсутність свінгу, його характер, інтенсивність є важливими критеріями, без яких важко оцінити естрадно-джазове виконання.

Джаз формувався на межі різних культур Африки та Латинської Америки, для яких спільною виявилась яскрава акцентна ритмічна організація. Тому саме ритм посідає центральне місце серед всіх компонентів джазу, а відтак, і специфічна джазова манера, яка носить назву свінгування.

Свінг – це є основний прийом джазової поліритмії, ритмічний феномен, який поєднує в собі неспівпадіння акцентів мелодичної і метричної лінії, та розгойдування метричних долей, адже як було вище сказати що (*swing* з анг. – це гойдатися, обертатися). Це все відбувається за рахунок синкопування, блукаючого акценту та особливої тріольності, (або її ще називають тернарність) ритмічних пропорцій та ритму з елементами пунктирності.

Свінг і його природа доволі складна та практично не досліджена. Специфіка джазового свінгування досі не отримала достатнього висвітлення в українському музикознавстві, що зумовило такий вибір теми дослідження, яке є логічним продовженням моєї бакалаврської роботи.

Мета дослідження: здійснити комплексний аналіз впливу африканської барабанної музики на формування і розвиток свінгування в джазовому мистецтві.

Поставлені наступні завдання:

1. окреслити дефініції «свінгу» та «свінгування» у джазовому мистецтві;
2. розкрити особливості ритмічної та часової організації в традиційній африканській музиці;
3. визначити та систематизувати ключові компоненти техніки свінгування: тернарність, артикуляцію, часову варіативність (випередження і запізнення), поліритмію;
4. обґрунтувати роль свінгу як стилістичної домінанти джазового виконавства та засобу індивідуалізації виконавської манери;
5. проаналізувати трансформацію африканських ритмічних структур та часової організації у процесі формування джазового свінгу в історичній перспективі;
6. розробити методичні рекомендації та практичні вправи для засвоєння техніки свінгування на ударних інструментах.

Об'єкт дослідження: вокальне та інструментальне джазове мистецтво.

Предмет дослідження: техніка свінгування в джазі.

Використані наступні методи дослідження:

1. метод аналізу теоретичних джерел;
2. аналітико-синтетичний метод;
3. метод спостереження;
4. метод узагальнення;
5. метод індуктивний та дедуктивний.

Теоретичною базою дослідження стали:

1. праці з історії і теорії джазу та свінгу Горват І. [1], Apel [11], Chernoff [16], Gridley [18] Magadini [21], Morello [23], Swecicki [29], Westermann [35];

2. електронні ресурси: Словопедія [3], теоретико-методичні особливості оволодіння джазовою римікою на ударних інструментах [4], та засади розвитку ритмічності естрадно-джазового вокаліста [5], Чернишов.[8], Филипчук [7], Slovnyk.me [4].

3. праці присвячені розвитку ритмічних навичок: Росетти [2],

Наукова новизна:

- у дослідженні узагальнено систематизовано технічні та виразові компоненти свінгування як ключового елементу джазової естетики;
- здійснено комплексний аналіз взаємозв'язку між африканськими ритмічними концепціями та формуванням джазового свінгу.

Практичне значення. Результати роботи можуть бути використані у курсах методики, історії та теорії джазового мистецтва, на предметах «Джазовий ансамбль», «Джазова імпровізація».

Структура дослідження. Робота складається зі Вступу, трьох розділів, висновків, списку використаних джерел та додатків. Загальний обсяг складає 64 сторінки, з них основного тексту 54 сторінки. Список використаних джерел налічує 37 позицій, з них 29 іншомовних джерел.

РОЗДІЛ 1.

СВІНГ ЯК ФУНДАМЕНТАЛЬНИЙ ПРИНЦИП ДЖАЗОВОГО ВИКОНАВСТВА.

1.1 Свінг (свінгування) як предмет дослідження.

Багато музико-, джазовознавців, виконавців, які намагалися дослідити особливості свінгу, інтерпретують його по-різному. Серед них можна увиразнити дві категорії.

Представники першої тлумачать свінгування як музично-технічну характеристику, в першу чергу як певний спосіб виконання пов'язаний з ритмічною та темповою агогікою. Особливий тип пульсації, заснований на постійному відхиленні ритму від опорних долей.

Друга категорія наголошує на особливому емоційному, психологічному стані, враженні, накопиченні значної внутрішньої енергії,

Перші хто досліджував природу свінгу (англ. swing – «хитання», «помах», «обертання»), були музикознавці, такі як: Йоост Ван Прааг і Ян Славе. Перший відзначав, що «свінг – це психічне напруження, яке створюється протяжністю ритма метром» [11, с. 196]. Ян Славе стверджував, що «сутність свінгу полягає у співвідношенні музичного твору з ритмом ... Головна властивість свінгу – створення ритмічних конфліктів між основним ритмом мелодії, цей конфлікт є музично-технічною основою джазу» [11, с. 200].

Французький дослідник Андре Одер підкреслює: «Ми знаємо, що поняття «свінгувати», – включає в себе якусь дію, яка не зовсім глибоко визначає це поняття, оскільки не захоплює емоційну сферу людини, що сприймає ефект цієї дії» [11, с. 257].

Відомий польський джазолог М. Свенчицький зазначав: «що свінг у широкому розумінні цього слова неможливий у процесі розсудливої, правильної гри, а виникає лише під час спонтанної гри, яка спирається на

відчуття» [13, с. 5]. Знаменитий в минулому джазовий музикант Б. Картер, дав відповідь на питання що таке свінг: «Для мене свінг – це відчуття, яке завжди присутнє в моїй грі» [13, с. 14].

Дослідник К. Мироненко розширює параметри розуміння свінгування ладовою характеристикою, зауваживши «Музичною підставою свінгу є два сутнісних ладо-ритмічних показника, це є – ритміка спонтанного характеру в комплексі з нетемперованим ладом і тактова ритміка у взаємодії з ладовою темпеацією. Їх діалектика утворює якісно новий ритмічний «лад», в якому закладений і новий енергетичний потенціал» [1, 188 с.].

До масштабів соціокультурної значимості підносить свінг американський джазовий кларнетист, диригент, композитор та поет, один з видатних і відомих музикантів «ери свінгу» Артї Шоу: «Свінг – це дія (процес), а не ознака (якість). Водночас свінг- не просто музична концепція, це певна соціокультурна категорія, яка заворожила спочатку Америку, пізніше Європу» [7,с. 104].

Коли Луї Армстронга запитали: Що таке свінг?, він дав відповідь: «Якщо ви про це питаєте, то вам ніколи його не зрозуміти» [7,с.1]. Очевидно, джазова легенда мала на увазі неловиме внутрішнє відчуття свінгу і складність його вербального відображення.

Однак, сучасні дослідники намагаються наблизити нас до розуміння цього складного феномену. Відтак, К. Мироненко зауважив, що: «свінг – є складним, багаторівневим конгломератом, що спирається на три основних параметри – комплекс ритмічних прийомів і ефектів, специфічну манеру звуковидобування (swinging) та суму виразних властивостей» [5]

Свінг — не просто ритмічна манера або стиль виконання в джазі, а складна багатовимірна музична парадигма, що охоплює ритм, часову організацію, акцентуацію, грув і навіть колективну динаміку ансамблю. Він залишається одним з найважливіших та водночас найважче піддаваних

точному визначенню явищ у джазовій музиці. Вивчення свінгу потребує глибокого розуміння як музичної практики, так і соціокультурного контексту, в якому він виник.

Огляд досліджень впливу африканської музики на джаз

Африканські музичні традиції значною мірою вплинули на формування ритмічного підґрунтя джазу, особливо в аспектах часової організації, поліритмії та моторної основи ритму. Згідно з дослідженнями таких авторів, як Кофі Агаву, Чарльз Кеїл, Джон Чернофф та Герхард Кубік, джазове свінгування не можна розглядати ізольовано від африканських музичних практик.

- **Герхард Кубік** наголошує на «інтерлокінгу» (ритмічній взаємодії між інструментами), що бере свій початок з африканських ансамблевих традицій.
- **Джон Чернофф** вводить поняття «ритмічної участі», де фізичне тіло музиканта є одночасно виконавцем і носієм ритму.
- **Кофі Агаву** описує африканську музику як систему часової логіки, де центральну роль відіграє моторна модель — рух як джерело ритму.
- **Чарльз Кеїл** аналізує «грув» як результат мікротаймінгу та «участі у розбіжностях» — цілеспрямованої гри трохи позаду або попереду метричного пульсу.

Ці наукові підходи закладають підґрунтя для розуміння того, як елементи африканської музики (ритмічна багат шаровість, тілесність ритму, імпровізація) були інтегровані в джаз і зокрема — у свінг.

Визначення ключових понять:

Свінг — ритмічне відчуття, притаманне джазовій музиці, яке виникає завдяки особливому розподілу часових акцентів, мікротаймінгу, «груву» та специфічному ставленню до метричних одиниць. Часто свінг описується як «пульс, що гойдається» (swinging feel).

Африканські ритмічні структури — системи організації часу, засновані на повторюваних патернах (візерунках), які включають поліритмію, таймлайни (основні патерни), варіативність і імпровізацію.

Часова організація — спосіб структурування ритмічного плину в музиці. В африканських традиціях час розглядається не як лінійна величина, а як циркулярний процес із відчуттям циклічності.

Поліритмія — одночасне поєднання двох і більше ритмічних структур із різною метричною основою, що створює ефект напруги, синергії та багатовимірності.

Синкопування — зсув акцентів із сильної долі на слабку або між ударами такту, що створює ефект несподіванки, «гойдання» та динамічного напруження.

Грув (groove) — відчуття ритмічного потоку, що об'єднує музикантів в ансамблі. Це своєрідний «ритмічний клей», який виникає завдяки мікротаймінгу, нюансам артикуляції та ритмічній взаємодії між інструментами.

Інтеграція в джазовий свінг

Процес трансформації африканських ритмів у свінг відбувався поступово. Вже в ранньому джазі (регтайм, новоорлеанський стиль) були помітні елементи поліметрії та синкопи. У 1930-х роках із появою оркестрів Дюка Еллінгтона, Каунта Бейсі, Чика Вебба свінг набуває чіткої форми як синтез афроамериканської тілесної ритміки, блюзу, імпровізації та європейських формальних структур.

1.2. Свінг як стильовий напрям у джазовому мистецтві

Ще одне тлумачення терміну свінг — це стиль джазу, одна з течій американської джазової музики, та стильовий напрямок музики та танцю, який з'явився в США в 1920-х роках та набув популярності у 1930-х та 1940-х роках. Широко представлений у «великих оркестрах» (Big Band).

Це тип музичного ансамблю джазової музики, який переважно складається з більше ніж 10 музикантів, з різними секціями: саксофонами, трубами, тромбонами та ритм-секцією. Свінгова музика характеризується сильною ритм-секцією, у складі контрабасу або бас-гітари та барабанів, як основа для ведучої секції духових інструментів, таких як труби, тромбони, саксофони та кларнети, а іноді і струнних інструментів, таких як скрипки і гітари. Свінг також відомий своїми танцями, такими як Лінді Хоп та Шаг, які з'явилися разом із музикою свінг. Ці танці характеризуються швидкими рухами, жвавими обертами та підскоками.

Свінг став дуже популярним у 1930-х та 1940-х роках, і його вплив поширився по всьому світу. Він став одним з найбільш впливових стильових напрямків у музиці та танцю, що вплинув на подальший розвиток джазу та багатьох інших музичних жанрів. Свінг досі залишається популярним в сучасному світі, і його вплив можна почути в багатьох сучасних жанрах музики.

В 30-х роках ХХ століття свінг в Америці був настільки популярний, що став музикою танців, надії, молодості та відпочинку. Свінг був як кисень, він перебував всюди в кожному куточку де тільки міг бути, від нью-йоркських клубів, залів до шкільних випускних. Кожну людину свінг не обійшов стороною, від молоді, до похилого віку, жінки чоловіки, та білі й чорні, вони всі знаходили в ньому щось таке, яке важко передати словами, але воно їх приваблювало в цій музиці.

Темп свінгу може бути як і дуже повільним, так і дуже швидким. Назва свінгу походить від фрази »свінгове відчуття», де акцент робиться off-beat чи на слабу долю в музиці (на відміну від класичної музики). Це створює ефект гойдання, який надає музиці жвавості та ритмічності. Переважно свінг представляв собою коло солістів, які імпровізували над мелодією, і також над аранжуванням.

Період з 1917 по 1929 рр., з кінця першої світової війни і до початку економічної кризи в США, якраз і передував ері свінгу. Якщо дивитися по хронології, цей період збігається з періодом традиційного джазу. Френсіс Скотт Фітцджеральд американський письменник, назвав цей період ерою джазу. Деякі критики називають період золотого століття джазу. Свінг – це танцювальний стиль, який характеризується великою кількістю біг-бендів, і відповідно бенд-лідерів, таких як Бенні Гудман. Його слава припала з 1935 по 1946 рр. в американській культурі, час, що відомий під назвою «Ера свінгу»

«Ера свінгу» – так називають період який був одним з найяскравіших в історії джазу, деколи критики називають цей період, ще як епохою свінгу. Вона народилася в 1930-ті рр. XX ст., в той час, коли була Велика економічна депресія в Сполучених Штатах Америки, та період коли великі оркестри (біг-бенди) сприймалися на ура слухачам. Оркестри були тоді об'єктами культу. Музика, яка виникла в період свінгу була ритмічна, та стала в США популярною, танцювальною, всенародною. Її слухали різні покоління, та різні прошарки економічного та соціального суспільства. Не тільки одна Америка була глибоко вражена і захоплена свінгом, також вся Європа розділяла з нею, цю радість. На той час в джазі переважала танцювальна музика. Попит був великий, відповідно і кількість оркестрів з кожним разом все ставало більше. Джордж Саймон у своїй книзі «Великі оркестри епохи свінгу» розповідає про становлення та історії розвитку джазового та танцювального оркестру цього періоду. Він зазначає що це були дійсно професійні бенди, також що по всій Америці сотнями нараховувалися аматорські оркестри.

Як вже вище було сказано що оркестрів та комбо було безліч в еру джазу. Один з найбільш відомих прикладів музики свінгу - це оркестр Бенджаміна Гудмена, який став одним з перших оркестрів, що грав у стилі свінгу. Оркестр Бенджаміна Гудмена був дуже популярним у 1930-х роках

і виконував музику з енергійним ритмом, який дозволяв слухачам танцювати і гойдатися під музику. Інші відомі музиканти та оркестри свінгу включають Дюка Еллінгтона, Каунта Бейсі, Бенні Гудмена, Чарлі Паркера, Джазових гігантів та багатьох інших. Музика свінгу також включає багато стандартів, які стали популярними в усьому світі, таких як «In the Mood» та «Take the 'A' Train».

Проте одним з найкращих вважався оркестр який базувався в Нью-Йорку, і був під керівництвом Флетчера Хендерсона. Саме Флетчер увійшов в історію джазу не тільки як один з найперших керівників бігбенду, але також як музикант як заклав оркестрові основи стилю свінг. Він був першим представником нью-йоркською школи саме цього стилю – свінгу.

Але потрібно сказати ще і про те, що біг-бенди в 1930-і рр. «виросли» не просто так. Попередні комбо і оркестри 1920-х років якраз і стали цією основою, для народження стилю свінг. Джаз еволюціонував завжди на принципі генеалогічного дерева, це коли впродовж до усього минулого додаються нові гілки. Він не був заснований на принципі поступального, це один стиль приходить на зміну іншому.

Концерт який відбувся в Чикаго на стадіоні в 1938 р. і відбувся за участю свінгових оркестрі Т. Дорсі та Е. Хайнса, зібрав понад 100 тисяч людей. Газета «Chicago Daily Times» назвала цей концерт «найбільшою істеричною оргією переповнених емоцій, яка була коли-небудь в Америці» [15, с. 33].

Слухачі з величезним бажанням і охотою чекали кожен новий номер «Dowbeat» і «Metronome», для того щоб змогли дізнатися, який оркестр кращий від іншого, та котрий переманив до себе відомого соліста. Адже на той час свінг був в топі категорій які були прибуткові, музиканти отримували велику заробітну плату, а прибутки компаній які займалися звуко записуванням збільшилися в декілька разів.

Основоположними техніками свінгу виступають: перехресний ритм, стомпінг, рифф, граунд-біт, офф-біт, фор-біт, рег (синкопа), «умпатідл»-ритм, «шаффл» (англ. shuffle); до числа специфічних технік виконання відносяться шаут, граул і скет, а також «драйв» і «хот». Тотожності свінгу – це баунс, джамп і джайв.

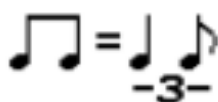
Неможливо уявити свінг без джазу, адже завдяки джазу і виник свінг.

1.3 Ключові компоненти техніки свінгування (тернарність, артикуляція, випередження і запізнення, поліритмія).

Свінг дає свободу для прочитання нотного тексту при спрощеній нотації, яка не фіксує фактично реалізованого звучання.

Свінгування як технічний прийом передбачає декілька способів втілення. Серед основних:

Тернарність або тріольність. Одну з вихідних метро-ритмічних характеристик свінгування можна відобразити у схемі:



Ця схема допомагає виконавця зрозуміти, якою повинна бути основа ритмічної пульсації у джазово-естрадних творах, пропустити цей мінімальний, але одночасно дуже важливий діапазон відхилень від сталого та фіксованого в тексті ритмічного малюнку, який потрібен для того щоб можна було досягнути ефект розгойдування. Інколи музиканти можуть використовувати замість умовної тріолі, так званий певний умовний пунктир, який потрібно виконувати не гостро, а наоборот пом'якшено. Цей прийом в музиці називається тернарністю(або іншими словами тріольністю), який використовується в музичних ритмах та мелодійних фігурах, які поділяють музичний такт на три рівні частини. Вона є одним із старих засобів та поширених способів організації музики. Такі ритми

можуть бути позначені як «1-2-3», де перший удар буде найсильніший, а другий та третій є слабкі.

Тернарні ритми є поширеними не тільки в джазових жанрах, але також і в інших жанрах, такі як: поп, рок, фольк, блюз та навіть в класичній музиці. Багато пісень популярних на весь світ виконавців, таких як «We Will Rock You» гурту Queen чи «Sweet Child o' Mine» гурту Guns N' Roses, мають тернарний ритм.

Також тернарність може відображатись у формі композиції музики, наприклад, в тернарних варіаціях або тернарних ариях у класичній музиці.

Взагалі, тернарність в музиці використовується для створення різноманітності в ритмічній структурі музичного твору та може надати йому особливого звучання та настрою.

Артикуляція. Також невід'ємною частиною свінгу є артикуляція, у музиці поняття «артикуляція» визначається як мистецтво виконувати мелодії, та музичний твір у цілому з тим рівнем розчленування або об'єднання всіх музичних елементів і у такий спосіб, який дозволяє створювати яскраве, виразне емоційне музичне враження. Також виступає елементом художнього виконання, та застосовується на музичному матеріалі, який виступає як і мелодичною лінією твору, так і ритмічним малюнком. Міняючи при цьому характер виконання, та смислові точки в процесі гри. В цей час музиканти мають можливість побачити роль та сутність у відтворенні фрази:



В свінгових творах розуміння ліги виступає як знаком для фразування, котрий вказує на те, що окремі звуки фрази не потрібно грати окремо. Але також це і не означає, що всі ноти треба з'єднувати класичним способом.

В широкому сенсі, артикуляція передбачає декілька функцій:

- Ритмічну функцію – це підкреслення особливостей ритмічної структури музичної думки;
- Динамічну функцію – яка впливає у разі зміни сили звучності, на рівень цензурності(це збільшення або зменшення тривалості дихання) між сусідніми тонами.
- Агогічну функцію – це є особливості музичного синтаксису. Також виразності різних цезур, які мають подібні до вербальної практики значення коми, крапки також окличної та запитальної інтонації, і глибокого або уривчастого дихання та інші.
- Акцентуативну (або іншими словами наголошувальну) функцію- виступає як і в окремих долях такту, так і в певній послідовності звуків різного ступеня активності акцентуації(наголосу).
- Темпову функцію – має в собі особливості використання тих або інших виконавських засобів у відповідному темпі руху музичної форми
- Акустичну функцію – застосовується відповідно до акустичних особливостей приміщення, в якому відтворюються, виконуються певні твори. Наприклад: «вологої» – ревербераційної або «сухої» – із швидким пропаданням звуку, які потребують різного способу музичного артикулювання.

Т. Веймеєр у своїй книзі «Ритміка і метрика» зазначав: «На жаль, різні визначення фразування та артикуляції зумовлені зверхністю. Фразування в музиці відповідає тому, що у вербальній мові здійснюється завдяки розділовим знакам. На відміну від цього музична артикуляція подібна різній вимові слів у реченні. У той час як на фразування припадає завдання зробити наочним співвідношення складових музичної думки, артикуляція схожа на ошатний одяг, що прикрашає думки композитора».

Т. Веймеєр характеризує артикуляцію, як засіб для оздоблення фрази із середини. Також слід сказати, що при намаганні визначити артикуляцію через її порівняння із фразуванням, не дають позитивного результату. Безперечно, фразування та артикуляція – це є різні явища. Сьогодні найбільш узаконений зміст поняття «артикуляції» є спосіб вимовлення, який використовується у грі на інструменті або у співі, як окремих звуків, так і цілої музичної фрази різних прийомів штрихової артикуляції.

Виконання прийомів артикуляції вимагає певних зусиль, та величезної чутливості і точності виконавця. Найменша помилка, втрата – і штрих (який мається під собою артикуляційний прийом), завданням якого є вияв змісту музики, яка перетворюється на свою протилежність, це – затемнення, руйнацію змісту музики. Використання свідомо артикуляційного штрихового прийому пов'язане наживо з усією сукупністю виразних засобів у музиці. Виникнення цезури артикуляційної стає плацдармом, на якому розгортають свої певні дії всі інші виразові засоби музики: визначаються миттєвості єднання або роз'єднання структур музичної думки, також її початок та закінчення, різка зупинка або переривчасте дихання, через що і музика набуває особливої виразності та стає засобом емоційно-образного впливу.

Випередження та запізнення є важливими елементами в джазовій музиці. Ці терміни використовуються, для того щоб описати техніки музикантів, які грають ритмічні фігури, які виходять за рамки стандартного метру чи темпу композиції.

Випередження - це коли музикант грає ноту або фразу раніше, ніж очікувано. Це може створити відчуття натяку на майбутній ритм, або викликати враження, що музикант «передбачає» музику.

Це може створювати відчуття «напруження» або «несподіваності» у музиці, додаючи до неї елемент неочікуваності та імпровізації.

Запізнення - це коли музикант грає ноту або фразу пізніше, ніж очікувано. Це може створити відчуття затримки, та додати більше напруження або драматизму до музики. Також може створювати відчуття «розслаблення» або «розгортання» у музиці, дозволяючи музикантам розіграти ноту або фразу більш детально і змістовно.

Випередження та запізнення - це часті елементи імпровізації в джазовій музиці. Вони дозволяють музикантам додавати власний стиль та інтерпретацію до композиції, роблять музику більш виразною та експресивною. Однак, використання цих технік також вимагає від музикантів досвіду та чуттєвості, оскільки вони повинні бути здатні грати в межах ритмічної структури композиції та співвідносити свої випередження та запізнення з іншими музикантами в групі.

Як писав А. Чернишов: «Як правило в джазі зустрічається «випереджуюче» синкопування. В джазовій літературі виникли певні назви випереджувальним синкопам до тактових долей: наприклад, «шотландська синкопа» (або «ломбардський ритм») до другої долі чи «Джазовий затакт (або «Джазова анакруза») до четвертої» [8, с. 24].

Поліритмія - це музична техніка, яка полягає в одночасному використанні двох або більше ритмів з різною метрикою. Це може створювати складні ритмічні взаємовідносини між різними інструментальними групами та змінювати характер музики.

Наприклад, у багатьох африканських музичних традиціях можна знайти приклади поліритмії. У таких музичних композиціях може використовуватись основний ритм (наприклад, 4/4), що грається на барабанах, а одночасно з ним можуть звучати інші ритми з іншою метрикою, що граються на інших інструментах, таких як маракаси чи підбиття.

У сучасній музиці поліритмія також використовується для створення складних та нетрадиційних ритмів. Наприклад, в деяких композиціях

можуть використовуватися два ритми з різною метрикою, які доповнюють один одного та створюють цікаві ритмічні текстури.

Не оминула поліритмія і джаз та його похідні стилі, свінг, блюз та інші, де може бути використана для створення складних ритмічних структур, що дають можливість музикантам проявити свої імпровізаційні здібності та створити нові музичні ідеї. В загальному, поліритмія є важливою складовою багатьох музичних жанрів, і її використання може створювати цікаві та незвичайні звукові ефекти.

Основоположними техніками свінгу виступають: рифф, оф-біт, рег(синкопа), перехресний ритм, «шафл» (англ. shuffle), стомпінг, «умпатідл»-ритм, граунд-біт; а до числа специфічних технік виконання свінгу відносяться такі техніки як граул, скет і шаут, а також «драйв» і «хот». Тотожності свінгу – це баунс, джамп і джайв.

Рифф – (англ. riff) - це мелодична техніка джазу, яка базується на тому, що відбувається багаторазове повторення одноманітної фрази, яка є коротка, та легко запам'ятовується, і має в собі незначні гармонічні та мелодичні зміни. Техніка риффу є характерною африканської хорової музики, звідки прийшла вона в афро-американську музику під виглядом питально-відповідальної структури. Техніка застосовується у багатьох стилях, зокрема в свінгу, бугі-вугі, регтаймі та в сучасних формах джазу. Техніка використовується не тільки для соліста- імпровізатора, але також і для ансамблевої гри.

Оф-біт – (англ. Off- beat – відкритий удар) – це музичний стиль, що походить від реггі та складається з багатьох елементів різних жанрів, таких як реггі, ска, соул, фанк та рок-н-рол. Стиль характеризується використанням акцентів на «офф-бітах» (наприклад, між бітами, або відхилення від класичної ритміки), що створює характерний ритмічний ефект.

Off-beat також пов'язаний зі свінгом, який використовує подібну ритміку. У свінг-музиці, яка розвивалася в 30-х та 40-х роках, головна увага приділялася ритмічному виконанню, зокрема зміні акцентів та темпу.

У свінг-музиці, як правило, акцент знаходився на другому та четвертому бітах, що створювало джазовий ритм. Однак, варто зазначити, що в деяких випадках у свінг-музиці можуть використовуватися також off-beat акценти, що дає можливість створити більш жваву та ритмічну мелодію.

«Шафл» (англ. Shuffle - товктись) – це остинатно ритмічна фігура, яка виконується в швидкому темпі, та має в собі 4 рівномірних акцентованих долей.

Рег (синкопа) – (від грец. συνκοπή, буквально — скорочення) – це зміщення акценту з сильної(або відносно сильної) долі такту на слабку. «Суть синкопи – створення суперечності між реальним акцентами та метричною нормою, а також дисонансу, який вимагає «розв'язання», тобто повернення до звичного акцентування» [3].

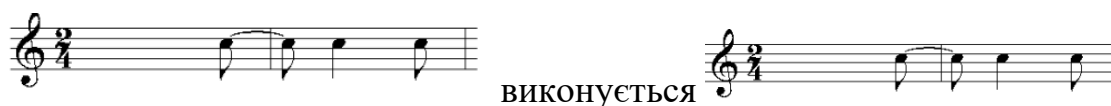
У виникненні свінгу беруть участь багато музичних та мовних засобів, це є динамічні, мелодичні, фактурні та інші. Вони не відносяться до сфери ритму, проте в кінцевому результаті зникаються на ній. Можна впевнено сказати, що свінг застосовується та використовується на двох ритмічних техніках, які в традиціях західної Європи мають назву: «поліритмія» та «синкопування». З моєї точки бачення, єдина правильна пара термінів є «рег» або (синкопа), (яка служить для опису прийомів синкопування) та «перехресна ритміка»(яка призначена для характеризувати поліритмічних процесів). Переважно у джазових творах «рег» виконується по-особливому. Це з сповільненням або на оборот з прискоренням, з зменшенням тривалості або збільшенням тривалості однієї ноти за рахунок іншої, наприклад:



Дуже часто музиканти, коли намагаються відтворити правильну інтерпретації при свінгуванні, не дотримуються правил, тому синкопову ноту грають трошки пришвидшено:



Також якщо «рег» переходить через тактову риску, вона повинна виконуватися коротко:



В даному випадку, коли виконується переднаголошений удар, важливо дотримуватися правильного свінгування. У творах які виконуються в швидкому темпі(з певним драйвом) акцент повинен зсуватися трошки вперед. А у творах які граються в повільному темпі, навпаки , акцент має бути чучуть відтягнутий назад, тобто має тенденцію до запізнення. Однак освінгування цього прийому, не повинно порушувати в жодного разі

зіграність та злагодженість колективу:



Потрібна і одночасно важлива умова оволодіння свінгом – це заохотити, та привчити виконавців самостійно дивитися і слухати найкращі зразки джазових творів, щоб перейнятися атмосферою природи цієї музики. І після того вже старатися відтворити її під час репетиційної роботи.

В фундаменті джазової музики, є щось емоційно-інтелектуальне, яка неможливо до кінця визначити, пояснити, що це таке, проте можливо відчувати. Найбільш вагоме місце в джазі займає особлива метрична пульсація, структура поліритмії та поліметрії, яка за дефініцією зображає собою «свінг».

«Граунд-біт» (від англ. ground — основа, beat — удар) – «стійка ритмічна пульсація, що співпадає з метричною структурою такту в джазі, організуюче начало та основа метро ритмічних суперечностей в джазовій музиці». [4]

«Граунд-біт» витримується практично самотійно ритм-групою, а не є пов'язаний мелодичною лінією, як в європейській музиці. Вільна та гнучка джазова ритміка, як правило протиставляється регулярному чітко організованому біту. Такі мінімальні зміщення, які виникають постійно на основі акцентів ритмічних порівняно до основних долей такту, додають ефекту імпульсивності, напруженості та внутрішньої конфліктності музичного руху.

Глядачі сприймають цю гру акцентів, як рух хвиль, хвилеподібний рух. Ці хвилеподібні рухи, які мають ритмічні «розхитування», «розгойдування» в джазі носять назву як «свінг». Він є основним засобом поліритмії джазової, й виникає завдяки неспівпадінню акцентів мелодичної та ритмічної лінії. Якщо джазовий музикант вміє впевнено так звано «балансувати» поміж цими «не суміщеннями», то він має в своєму доробку дійсно справжню свінгову манеру. Джаз – це високе виконавське мистецтво, в якому невід'ємне поняття біту та свінгу. Тільки музикант з добре розвиненим почуттям ритму, може створювати дійсно повноцінний біт та свінг.

РОЗДІЛ 2.

ВПЛИВ АФРИКАНСЬКИХ РИТМІЧНИХ СТРУКТУР ТА ЧАСОВОЇ ОРГАНІЗАЦІЇ НА ФОРМУВАННЯ ДЖАЗОВОГО СВІНГУ.

2.1 Концепції часу, темпу та ритму в африканській музиці.

Ритмічна архітектоніка африканської музики становить собою унікальний об'єкт епістемологічного інтересу, який стимулював появу численних міждисциплінарних дослідницьких дискурсів. Темпоральні структури, характерні для автохтонної музичної практики африканського континенту подекуди перевершують аналітичні рамки євроцентричної нотаційної системи та теоретичних концептів.

Один із ранніх дослідників у Південній Африці про ритмічне відчуття африканців писав: «Їх уявлення про мелодію дуже обмежене, тоді як їхнє відчуття часу є абсолютно досконалим, і сам факт, що кілька сотень чоловіків можуть співати різні військові пісні, ніби вони одушевлені єдиним духом, свідчить про те, що вони повинні дотримуватися найточнішого ритму.» [36, с.139].. Ключі до розуміння ритму в африканській музиці втілені у різних векторах: ритм великого барабана, запропонований Вільямом Е. Вордом (1932а, 1932b, 1932с), відчуття метронома, яке висунув Річард Вотерман (1948), гемиола, запропонована Роузом Брандлом (1959), або стандартний ритмічний візерунок, приписуваний Дезмонду К. Таю, який працював з Артуром Моррісом Джонсом (1954). Квабена Нкетія описав таймлайн, варіацію стандартного ритмічного візерунка (1974).

Серед усіх підходів до пояснення ритму я пропоную зосередитися на одному: моторному, який Роберт Кауффман у своєму оглядовому дослідженні 1980 року визначив як один із пояснювальних підходів до африканського ритму.

«Моторний» означає рух, незалежно від того, чи створюється він людським тілом, як у випадку удару барабанщика по барабану, чи рухами ніг танцівника. Рух також можна визначити концептуально, тобто як «той, хто або те, що надає руху» [25, с. 699].

Різні теоретичні підходи в різні періоди історії були пов'язані з моторними поясненнями африканського ритму. Деякі підходи є очевидно більш потужними в аналізі часу в африканській музиці, хоча кожен з них, як мені здається, висвітлює певний аспект цього питання.

Еріх М. фон Горнбостель ще на початку XX століття — а саме у 1928 році досліджував специфіку африканських ритмів. Африканський ритм врешті-решт заснований на грі на барабанах. Гру на барабанах можна замінити плесканням у долоні або грою на ксилофоні, але справді важливим є сам акт удару.

Кожен окремий ударний рух знову ж таки двофазний: м'язи напружуються і розслабляються, рука піднімається і опускається. Лише друга фаза має акустичний наголос, але перша, яка є нечутною, містить своєрідний моторний акцент, що полягає в напруженні м'язів. Це передбачає суттєвий контраст між нашим сприйняттям ритму та африканським: ми виходимо із слухового сприйняття, вони — з руху.

Горнбостель стверджував, що ритм має моторну основу, наголошуючи не лише на акустичному звучанні як частині аналізу, але й на фізичному русі. Варто зазначити, що Горнбостель працював у інтелектуальному середовищі культурного еволюціонізму, і припущення цієї парадигми помітні, навіть якщо вони не висловлені прямо.

З часто цитованої фрази «Ми виходимо із слухового сприйняття, вони — з руху» [12, с.14] можна зробити висновок, що Горнбостель приписує вищий рівень когнітивного функціонування тим, хто сприймає ритм через слух, на відміну від тих, хто сприймає його через рух. Рух тіла може сприйматися як більш інстинктивний і менш раціональний.

Дослідник далі зазначає: «Вони зрештою покладаються на психофізіологічні умови. Рухи тіла звільняються від зусиль завдяки повторенням. Вони формуються у точну структуру та відбуваються відповідно до власних законів, ніби самі по собі» [12, с.17].

Було б легко відкинути цю ідею Горнбостеля як застарілу, недостатньо обґрунтовану або просто не варту уваги. Однак причина звернутися до неї полягає в тому, що протягом більш ніж пів століття етномузикологи займалися вивченням моторної основи ритму, навіть змінюючи теоретичні підходи, з яких вони його досліджували.

Джон Блекінг у 1955 році, приблизно через двадцять п'ять років після початкового твердження, звернувся до ідеї Горнбостеля і виявив у ній деякі аспекти, що заслуговують на увагу. Він зазначає: «Я став свідком одного з найбільш вражаючих доказів на підтримку теорії Горнбостеля... у Булавайо... Усі хори мали виконувати задані твори європейської музики... Цими хорами диригували африканські вчителі, які їх готували. Я був вражений, коли побачив, що кілька з них енергійно давали рух угору на всіх сильних долях, тоді як я би давав рух донизу... Після цього я обговорив це питання з деякими африканськими вчителями, і вони сказали, що однозначно відчували сильну долю саме на русі вгору» [14].

Блекінг зазначив, що, повне значення моторної концепції не було належним чином оцінене. Його етнографічне дослідження в цьому випадку, ймовірно, базувалося на структурному функціоналізмі, а також феноменологічній соціології. Він спостерігав явище — акцентування сильної долі там, де він вважав її слабкою — що суперечило його власному сприйняттю, і після цього поставив запитання вчителям, які диригували у специфічний спосіб.

Важливо, що Блекінг у своєму дослідженні розглядав концепцію, схожу на ту, яку вивчав Горнбостель. Однак він підходив до неї з зовсім іншої теоретичної перспективи.

Джон Чернофф описав деякі деталі моторних аспектів ритму, коли сказав: «Музиканти самі підтримують додатковий такт, як це часто спостерігалось, рухаючи якою-небудь частиною тіла під час гри, не в емоційний, як у скрипаля, а в сталий, регулярний спосіб. Ті, хто казав, що барабанщики танцюють, коли вони грають, мали рацію в тому сенсі, що барабанщики підтримують ритм таким чином, щоб їхня гра в позатактному ритмі була точною» [16].

Чарльз Кеїл звернувся до ще одного виміру моторних концепцій, коли описав «відчуття», «грув», у 1960-х роках. Наприкінці 1980-х він позначив це як «участь у розбіжностях». Те, що він намагався зрозуміти, знову стосувалося моторної основи ритму. Кеїл, як і Кубік, відзначив, що музиканти часто навмисно і в певній стилізації грають вперед або позаду ритму. У 1990-х роках він зазначає: «Чи не може бути, що в багатьох культурах діти вчаться слухати, поки вони вчаться танцювати? Спостерігаючи за африканським батьком, який підтримує свою дитину, поки та піднімає і опускає ноги під ритми «хайлайфу», що лунає з радіо, хочеться так думати. Нервова система — це єдине ціле, і такою є й сама навчання, пам'ять і виразна особистість». Кеїл продовжує розмову про моторні питання, коментуючи ідеї Хорнбостеля та відповідь Блекінга, підтримуючи ідею Блекінга про створення естетики, основаної на тілі [18, с.57]. Теоретична орієнтація Кеїла охоплює широкий спектр, хоча він спеціально посилається на фрейдистську психологію в обговоренні відчуття.

Кофі Агаву у 1995 році запропонував модель ритму північного Еве в Гані, яка, з огляду на генетичні структурні лінгвістичні моделі, починається з жесту, характеризованого вільним ритмом мовлення, і закінчується стилізованим жестом, що характеризується стилізованим ритмом мовлення. Він зазначає: «... так само, як модель імітує рух через

тимчасовий спектр, вона також пропонує рух через географічний простір» [10].

Час як рух: моторна концепція ритму.

Одним із ключових підходів до розуміння ритму в африканській музиці є моторна концепція, яка наголошує, що ритм — це не просто послідовність звуків, а результат фізичного руху. Удар по барабану, крок у танці, навіть рух руки диригента — усе це втілює ритм не як абстрактну часову сітку, а як живий, тілесно відчутний процес. Роберт Кауффман у своїх дослідженнях розглядає моторність як одну з ключових рис африканського музичного мислення. Це підкріплюється думками Еріха Моріца фон Горнбостеля, який наголошував: «Ми сприймаємо ритм через слух, вони — через рух» [20, с. 399].

Цей підхід яскраво проявляється в африканських танцювально-музичних практиках, де звук і рух нерозривно пов'язані. Ритм тут не лише «чується», а «виконується» тілом — навіть слухачі підсвідомо включаються у ритмічний процес, рухаючи головою, плескаючи в долоні або підтанцьовуючи.

Поліритмія та концепція часу

Іншою характерною рисою африканської ритміки є поліритмія — одночасне звучання кількох ритмічних шарів, які можуть спиратися на різні метричні одиниці. Наприклад, триольна фраза може звучати одночасно з дводольною, утворюючи складні ритмічні структури, такі як гемиоли. Саме через такі поєднання виникає «чуття часу», де важливішим за строгий метр стає взаємодія між шарами пульсації.

Дослідники, як-от Вотерман, Таю, Нкетія, аналізували африканський ритм через поняття таймлайнів (часових структур), стандартних ритмічних візерунків, або метрономного відчуття часу. Ці концепції описують внутрішню часову сітку, яка не завжди очевидна на слух, але є основою

синхронізації учасників ансамблю. Учасники спільно орієнтуються на певну ритмічну модель, яка задає темп і дозволяє імпровізувати в її межах.

Рух, музика і тіло: втілення ритму

Ритм в африканській культурі — це не абстракція, а дія. Це проявляється у спостереженнях етномузикологів, таких як Джон Блекінг, який відзначав, що африканські вчителі-музиканти, диригуючи хорами, робили акцент на сильну долю не вниз, як у європейській традиції, а вгору. Це вказує на інше тілесне відчуття часу, яке не збігається з західною традицією, але є абсолютно функціональним у власному контексті.

Моторний підхід до ритму також прояснює феномен «груву» — того унікального почуття руху, яке виникає між музикантами. Чарльз Кеїл описував це як «участь у розбіжностях» — грув з'являється тоді, коли музиканти свідомо варіюють точне попадання в ритм, граючи трохи позаду або попереду бітів. Така ритмічна еластичність — не випадковість, а естетично усвідомлений прийом.

Соціальне та культурне втілення ритму

В африканському контексті музика і ритм — це також соціальне явище. Ритм є засобом комунікації, способом залучення громади до ритуалу, святкування чи обряду. Навчання ритму часто відбувається через тілесну участь — діти не вчать слухати ритм у теоретичному сенсі, вони вчать рухатись у ритмі, танцюючи разом із дорослими, засвоюючи музичну культуру через досвід тіла. Як зазначає Кеїл, слухання і рух в африканських культурах — це два боки одного процесу.

Таким чином, у африканській музиці час, темп і ритм — це не лише музичні категорії, а глибоко вкорінені у тілесність, соціальну практику і культурну традицію. Ритм — це водночас рух, комунікація, вираз і спільна дія. Саме тому він є настільки точним, природним і невід'ємним елементом музичного мислення у багатьох африканських культурах.

2.2 Африканські ритмічні основи та їх трансформація у ранньому джазі.

Хоча джаз виник в Америці, на нього вплинули події та музиканти з Африки та Європи, а особливо він має глибоке коріння в західноафриканській спадщині, яку принесли з собою раби разом із традиціями. Це можна побачити як у Сполучених Штатах Америки, так і на Кубі.

У цих країнах рабовласники негативно ставилися до музичних ритуалів африканських рабів, зокрема до гри на барабанах, але дозволяли їм збиратися приватно, використовуючи тупіт ніг і плескання в долоні як заміну барабанному ритму. Більше свободи надавали в Плас Конго (Квадрат Конго) — площі в Новому Орлеані, де рабам дозволяли танцювати, співати та грати на ударних інструментах, банджо, скрипці та інших музичних інструментах [30. с, 6-7]. Вони виконували це у великих колах, які називалися *Ring Shouts* (ритуальні танці). Ці церемонії значною мірою ґрунтувалися на культі вуду [37. с, 5].

Новий Орлеан зазвичай вважається місцем, де зародився джаз, а потім поширився по всій території Сполучених Штатів. Протягом XIX століття музика на площі Конго слугувала способом комунікації для африканських племен, подібно до «говорячих барабанів» їхньої батьківщини. Взаємодія африканських культур із традиціями іммігрантів з інших країн сприяла появі нових музичних жанрів. Так наприкінці XIX століття в Новому Орлеані зародився джаз. Музичні мотиви, що використовувалися під час рабських танців на площі Конго, з часом перейшли у творчість музичних ансамблів, якими керували такі музиканти, як Бадді Болден (1877–1931) і Джо «Кінг» Олівер (1885–1938) зі своїм *Creole Jazz Band* у 1920-х роках. Звідти джаз поширився по всій Америці та усьому світу, розвинувшись у різноманітні та нетрадиційні форми, такі як свінг, бібоп, фрі-джаз, кул-джаз і джаз-рок ф'южн.

Зародження регтайму та «Stomptime»

Близько кінця XIX століття такі темношкірі музиканти, як В. С. Генді (1873–1958) і Скотт Джоплін (1868–1917) — «Король регтайму» — грали на піаніно в новому стилі, який називали «джиг-піаніно» або регтайм. Цей стиль виник на основі негритянської танцювальної музики, що вимагала великої ритмічної майстерності. Частково його коріння можна простежити у вигуках та скрипковій музиці гуллахів (нащадків поневолених африканців) уздовж східного узбережжя США, які були серед останніх груп темношкірих, привезених до Америки із Західної Африки (Тірго: 6-7). Стил Джопліна також увібрав у себе музику мінстрельних шоу, релігійних зібрань (*camp meetings*) та мандрівних музикантів, переплітаючи всі ці елементи у мелодійне та ритмічне полотно.

Регтайм — це передусім ритм. У піанінному регтаймі ліва рука забезпечує перкусійний танцювальний ритм, тоді як права рука виконує синкоповані мелодії, використовуючи мотиви, що нагадують скрипкові та банджо-танці. Популярними композиціями цього стилю стали «*Maple Leaf Rag*» і «*The Entertainer*» Джопліна, а також «*Cuban Cake Walk*», написана Тімом Браймном (1881–1946). Коли регтайм став популярним завдяки використанню його як музики для танцю «кейквок», він швидко вийшов за межі темношкірих спільнот і був прийнятий білими музикантами. Також він став частиною американського джазу. Після смерті Джопліна з'явилася більша імпровізація, і разом із бугі-вугі — простим фортепіанним стилем, заснованим на блюзі — регтайм відіграв важливу роль у народженні джазу.

Негритянські робочі пісні (та дитячі пісні) і їхній вплив на джаз

Негритянські робочі пісні (а також дитячі пісні) у США набули власних унікальних рис, хоча й походили від поліритмічних візерунків та

стилю «запитання-відповідь» Західної Африки. Їхнім внеском у ранню джазову музику став *New Orleans Stomp* або *Stomptime*.

Цей стиль був додатково розвинений креолами — значною субкультурою афроамериканців із французьким і іспанським походженням, які володіли знаннями про західноєвропейську академічну музику (Yurochko: 10). Найвідомішими музикантами цього напрямку були Фердінанд «Jelly Roll» Мортон (1885–1942) зі своїм гуртом *Red Hot Peppers* та Сідні Беше (1897–1959).

Stomptime будується на ритмічній фігурі, яка використовується як мелодійна лінія і повторюється у вигляді остінато або рифу, що веде до поліфонічної акцентуації. Це створює потужний ритмічний імпульс у межах імпровізаційної поліфонії [30. с. 129-130].

Jelly Roll Morton і перехід від регтайму до джазу

Jelly Roll Morton привніс у джаз екзотичний стиль, який символізує перехід від регтайму до джазу. У композиції «*Black Bottom Stomp*» інструменти використовуються для перкусійного підкреслення синкопованого ритму, а між трубою та рештою ансамблю застосовується техніка «запитання-відповідь».

Мортон писав музику, використовуючи поліфонію, гармонізовані фрази, сольні імпровізації та незвичайні поєднання інструментів. Від найперших днів джазу в його музиці чітко простежуються всі музичні принципи та естетичні цінності африканської музики, які продовжують впливати на цей жанр: взаємопов'язані та перкусійні ритми, синкопація, насиченість звуку або поліфонія, остінато, імпровізаційні варіації та техніка «запитання-відповідь».

Поліритмічні та полиметричні структури

«Перкусія відіграє основну роль у майже всій музиці народів тропічної Африки. Вона включає перехресні ритми та множинні ритмічні шари, а також, меншою мірою, одночасне використання різних темпів, що

накладаються один на одного» [22]. «Зазвичай одночасно грає кілька барабанщиків, створюючи переплетені ритмічні візерунки з контрастними ударами та акцентами, і кожен із них може грати у своєму власному тактовому розмірі» [16, с.45].

«Одна партія ударних може мати ритм із 6 ударами, а інша — з 8, розділяючи загальний 24-ударний музичний цикл на різні підцикли. Це є типовим для музики пігмеїв БаМбуті» [31, с. 171]. «Переплетені ритми також використовуються у творах на мбіра (африканське «піаніно для великих пальців») народу шона із Зімбабве, таких як «*Nhemamusasa*»» [31, с. 166].

Стійкий пульс або метрономічне відчуття в африканському ритмічному ансамблі, де різні ударні інструменти накладають додаткові ритмічні особливості на основний ритмічний малюнок, має свій аналог у джазовій ритм-секції. Важливу роль відіграє акцентуація пульсу в обох формах музики. В африканській музиці підкреслюються «слабкі долі», тому в тактовому розмірі 4/4 акцентуються другий і четвертий удари. У танцях народу еве з Гани розташування акцентованих ударів побудоване так, що жоден барабан не грає домінуючий сильний удар на першій і третій долях такту.

Аналогічно, джазові барабанщики часто ведуть ритм у стилі «*boom CHICK boom CHICK*» (один ДВА три ЧОТИРИ) замість «*BOOM chick BOOM chick*» (ОДИН два ТРИ чотири). Ця синкопація є однією з основних ознак джазового звучання.

Поліритмія в африканській перкусії та джазі.

В африканській перкусії сильна доля одного інструмента може стати слабкою долею для іншого. Це може майже непомітно зміщувати ритмічний малюнок, відкриваючи третій або навіть четвертий контрритм у складі африканських ударних ансамблів. Усі ці різні ритми використовуються для вираження ритмів життя.

Джазові піаністи, такі як Маккой Тайнер (нар. 1938), який грав із саксофоністом Джоном Колтрейном (1926–1967), також застосовують короткі джазові рифи, створюючи поліритмічні або полиметричні ефекти. Це дозволяє піаніно на короткий час вийти з синхронізації з ритм-секцією, а потім повернутися назад. Так само, як і в африканській музиці, у джазі мелодійні інструменти можуть виконуватися в перкусійному, ритмічному стилі, залежно від характеру твору. Наприклад, у біг-бендах Дюка Еллінгтона 1930-х років провідний трубач Куті Вільямс (1911–1985) грав на своєму мелодійному інструменті в перкусійній, синкопованій манері.

Синкопація.

Подібно до того, як у барабанних ансамблях народу еве, де високотональний дзвіночок контрастує з ударами барабанів, у джазі окремий підвішений райд-цимбал створює повторюваний, синкопований ритмічний малюнок, що накладається на дисонантні акорди фортепіано та духових інструментів

Синкопація – це ритмічний ефект, що виникає, коли очікуваний ритмічний малюнок навмисно зміщується, акцентуючи слабкі долі такту. Це може створювати відчуття нерівномірного ритму або заповнювати простір між основними ударами, і цей прийом походить із складної африканської ударної традиції.

У 1910-х роках афроамериканські диригенти очолювали синкоповані оркестри (які пізніше стали називатися джазовими оркестрами). Ці танцювальні оркестри та духові оркестри стали ще одним попередником джазу, коли почали виконувати регтаймові композиції, такі як «*Didn't He Ramble*», а також синкоповані марші під час церемоній.

Каунт Бейсі (1904–1984) і Лестер Янг (1909–1959), дві видатні постаті в музиці біг-бендів, у своєму творі «*Taxi War Dance*» дозволяють тромбоністу Дікі Веллсу (1907–1985) грати швидкі вісімкові ноти, акцентуючи слабкі долі. У результаті народжується те, що відоме як *свінг*

Серед інших відомих творів Каунта Бейсі – «*One O'Clock Jump*» та «*Jumping at the Woodside*». Свінг є важливою особливістю джазу. Відчуття ритмічного пульсу в ньому походить з африканської музичної традиції і простежується у таких композиціях, як «*Yarum Praise Song*» (рабська пісня), яка має стійкий, незмінний основний ритм із доданими синкопами.

Поліфонія та біг-бенди.

Джеймс Різ Європа (1881–1919) заклав основу для розвитку великих джазових оркестрів (*big bands*) [28, с.34] впровадивши новаторські ідеї, зокрема створення до 10–12 різних партій для кожної групи інструментів у своєму оркестрі. Це надало музиці повноти та симфонічного звучання, якого не було в інших ансамблях того часу [14, с.17]

Після Джеймса Різа Європи рух біг-бендів популяризував Флетчер Гендерсон (1898–1952). Він додав у музику яскравість і використав нетрадиційні інструментальні поєднання, залучивши альтові та тенорові саксофони, кларнети й тубу, створивши оркестр із 16 виконавців.

Чік Вебб (1905–1939), майстер перкусії, збагатив стиль швидкою та вибуховою манерою гри, що сприяло народженню таких афроамериканських танців, як *лінді-хоп*.

Джазові новатори того періоду активно використовували африканську музичну спадщину, включаючи складні ритми, гнучкість інтонації, поліфонічні мелодійні структури, техніку *запитання-відповідь* та колективну імпровізацію. Коли один інструмент (наприклад, труба) виконує мелодію або її варіацію, а інші інструменти імпровізують навколо неї, це створює поліфонічне звучання. Поліфонія також є важливою рисою джазу Нового Орлеана.

Роль Чіка Вебба, Еллі Фіцджеральд та розвиток бі-бопу.

Саме Чік Вебб відкрив світові свою вокальну протеже Еллу Фіцджеральд (1917–1996). У 1940-х роках вона популяризувала стиль бі-боп – швидко, технічно складну форму джазу, що використовує заплутані

мелодії, складні ритми та дисонантні гармонії, у яких домінує соліст. Вона оживила бі-боп, акцентуючи увагу на сольних імпровізаціях, що стало новаторським підходом без поліфонічного забарвлення.

Проте поліфонічні біг-бенди продовжували процвітати, незважаючи на розвиток інших джазових стилів. Вони ставали все більш інноваційними. Стен Кентон (1911–1979), відомий своїми нестандартними композиціями, провокаційними аранжуваннями та яскравими солістами, розширив склад своїх біг-бендів, додавши більше духових та ударних інструментів.

Дюк Еллінгтон і розквіт біг-бендів.

Дюк Еллінгтон став символом ідеального «свінгового біг-бенду». Його бурхливий пост-регтайм/бугі-вугі стиль був авангардним, а його композиції виходили за межі традиційних жанрів. Його оркестр мав багато облич, що проявлялося у таких творах, як «*Caravan*», «*Latin American Suite*», «*Prelude to a Kiss*», а також у композиціях, натхнених африканськими мотивами.

Електрифікація джазу та поява джаз-року.

До 1960–70-х років джаз став електрифікованим. У цей період музиканти експериментували зі звуком, створюючи хаотичні та атмосферні текстури. Трубоч Майлз Девіс (1926–1991) здійснив революцію в джазі, випустивши альбом «*Bitches Brew*», що фактично започаткував жанр джаз-року. Цей стиль включав електронні інструменти, потоки звукових ефектів, хаотичні музичні текстури та вільну імпровізацію, але залишався структурно пов'язаним із потужною ритм-секцією, натхненною роком.

Африканські традиційні впливи також знайшли своє місце у джаз-рок-ф'южн, який виконували такі гурти, як *Weather Report*.

Остинато.

У багатьох африканських музичних традиціях кожен учасник має активну роль і виконує певну партію. Це особливо характерно для культури пігмеїв БаМбуті (Turino: 170–171). Для залучення всіх музикантів широко використовуються постійні повторення ритмічних фігур або *остинато*. Вони можуть здаватися монотонними, проте створюють міцний фундамент для спільного музикування та забезпечують стабільність ритмічної структури.

«У джазі подібну функцію виконують короткі музичні фрази, які називають *ріффами*. Вони можуть слугувати відправною точкою для імпровізацій соліста або створювати динаміку й енергію всередині ансамблю. Ця техніка була помітною ще на ранніх етапах джазу, зокрема у грі бугі-вугі піаністів» [18, с.44].

Професійні музиканти *джалі* народу мандінка з Малі та інших регіонів Західної Африки використовують повторювані басові партії *кумбенго* як остинато під час гри на корі (21-струнний арфі з гарбузовим резонатором). Повторювані басові фігури й ритмічні патерни на металевому інструменті *каріньян* також є характерними для народних пісень Малі, наприклад, «*Hunter's Dance*» [27, с. 99].

Традиційні твори для мбіри (африканського ламелофона) з Зімбабве також побудовані на остинатах, які поступово спадають і повторюються. Аналогічно, у творі «*One O'Clock Jump*» Каунта Бейсі простий ріфф, виконаний саксофонами, додає композиції свінгового відчуття.

Також саксофоніст *фрі-джазу* Арчі Шепп (нар. 1937) у своїй композиції «*Le Matin Des Noire*» («*Ранок чорних*») використовує африканські ритмічні патерни, щоб передати соціальне становище темношкірих американців. Його музичні коментарі включають остинато в імпровізаціях, синкоповані фрази та специфічне «гудіння» в звуці інструмента.

Імпровізація.

Використання дзижчання, передувань, різких криків і зойків насправді є техніками, що застосовуються в імпровізації. Зазвичай імпровізація передбачає створення персоналізованих мелодій і ритмів у контексті виконуваної музики, але також може виходити за ці межі шляхом використання широкого спектра орнаментаций. Імпровізація є ключовим елементом джазової музики і бере свій початок із субсахарської Африки, де її використовують багато племінних груп і ансамблів барабанщиків. У барабанному ансамблі мандінка старший гравець має більше свободи для імпровізації, ніж інші, проте всі учасники можуть трохи варіювати свої партії під час гри [18, с.40]. «Гравець на корі використовує інструментальну інтерлюдію з вокальною імпровізацією, яка називається бірімінтіно, як свою форму імпровізації» [31, с. 164].

У джазі імпровізаційні техніки просто розвинулися і набули власного стилю, проте базовий елемент — соліст, який використовує перкусійні або мелодійні якості, — все ще має зв'язок з африканською музикою, так само як і різні шерехи, дзижчання або дзвінкі звуки, які можна включати до ідеї соліста. Барабанщики в ансамблях ударних інструментів народу еве в Гані можуть використовувати металеві кришечки навколо своїх барабанів, щоб створювати дзижчання, а музиканти, які грають на мбіра в Зімбабве, досягають подібного ефекту, використовуючи гарбузові резонатори. Джазові ударники, своєю чергою, можуть вставляти заклепки в тарілки, щоб вібрації створювали шиплячий звук [18, с.44]. Так само багато джазових інструменталістів створюють унікальні звуки, експериментуючи з якістю тону, а не лише з мелодією чи ритмом. Це «забруднення» звуку є естетичною рисою, притаманною багатьом видам африканської музики, зокрема шляхом додавання деренчання та дзижчання до тональних звуків.

Луї Армстронг (1900-1971), відомий джазовий трубач, під час імпровізацій відходив від основної мелодії, створюючи нові мелодії. Це ознаменувало перехід від групової імпровізації ранніх духових оркестрів до імпровізацій окремих виконавців. Його ритмічний стиль також сприяв переходу від жорсткої структури регтайму до вільно плинного свінгу.

Але для Чарлі Паркера (1920-1955), саксофоніста бібопу, свінг став повторюваним. Мелодійне, ритмічне та гармонічне чуття Паркера, а також його довгі, складні імпровізації були надзвичайно плавними та миттєво захоплюючими. Це стало революцією 1940-х років.

Видатний саксофоніст Джон Колтрейн (1926-1967) довів використання унікальних звуків до крайнощів, створюючи тони від шерхотливих і дзижчачих до гладких і гортанних, від повних до пронизливих. Це найбільш помітно в його масштабних творах, таких як «*Kulu Se Mama*» (з великою кількістю африканських ритмів) і «*Ascension*» Бурхливі вигуки та пронизливі джазові «крики душі» Чарльза Мінгуса (1922-1979) справляють таке ж емоційне враження під час його гри на контрабасі.

В імпровізації також можуть використовуватися ноти «між» нотами, що походять із різних ладів. Це дозволяє музиканту зберігати певний настрій, граючи в межах однієї гама або ладу. Саме такий модальний підхід формує основи африканської (та європейської) джазової музики. Майлз Девіс, граючи на трубі, записав такі знакові альбоми, як «*Milestones*» і «*Kind of Blue*», використовуючи модальний стиль.

Call-and-response (Запитання-відповідь).

Традиція запитання-відповіді, що походить з африканської музики, збереглася в урбаністичному джазі та зустрічається в ранніх композиціях, таких як «*West End Blues*» Джо «Кінга». Олівера (1885-1938). У джазі цей прийом використовують через антифональні взаємодії між двома соло-інструментами або між солістом та ансамблем. У багатьох формах це

передбачає виконання провідним вокалістом або інструментом короткої фрази (запитання), на яку слідує відповідь від хору або групи інструментів.

В Африці пігмеї БаМбуті часто використовують схему || C1/R C1/R C2/R C2/R ||. Незалежно від того, наскільки проста чи складна структура, головна ідея запитання-відповіді полягає в створенні циклічного ритму за рахунок постійних повторень. Так само цей принцип застосовується в ансамблях ударних інструментів народу еве в Гані [31, с.178]., зокрема між середніми барабанами *sogo* та *kidi*.

Вокально Луї Армстронг використовував цей прийом, коли інструмент подавав основний запит, а його вокальна скет-імпровізація ставала відповіддю, яку він прикрашав і змінював у ході виконання. Наприклад, він міг використовувати скет у діалозі з гітаристом, наслідуючи або повторюючи музичну фразу.

Запитання-відповідь між духовою секцією та саксофонами у великих біг-бендах також було дуже поширеним. Наприклад, у творі Дюка Еллінгтона «*Cottontail*» можна почути повторювану взаємодію між двома секціями, причому їхні фрази стають коротшими та інтенсивнішими ближче до фіналу.

Хоча безпосередній африканський вплив на джаз у США вже був віддалений на кілька поколінь, він все ж таки існував як еволюційне явище, починаючи з примусового переселення африканців у рабство.

Ця «чорношкіра експресивність» та її вплив можна побачити в таких музичних рисах, як:

- імпровізація та емоційна виразність,
- спонтанність,
- свінговий ритм,
- повторювані музичні фрази (ріфи),
- складні, переплетені ритмічні структури.

Розвиток афро-латиноамериканського джазу, зокрема афро-кубинського джазу, ще раз демонструє, як африканські впливи поширилися на Кубу, де вони мали ще більш безпосередній вплив на музику. Згодом ця окрема музична традиція проникла в США, ставши «латиноамериканським» впливом на джаз.

Це ще один доказ різноманітності та багатогранності джазу і його безперервної еволюції. Водночас, це свідчення життєздатності та динамічності африканських культур, які змогли зберегти свою музичну спадщину, незважаючи на століття утисків та поневолення.

2.3 Становлення та еволюція свінгу як ритмічної парадигми джазу в різних джазових стилях (бібоп, кул-джаз, хард-боп).

Свінг як ритмічна парадигма не є статичним поняттям — він змінювався разом із розвитком джазу, набуваючи нових форм, інтонацій та функцій. У різних стилях джазу — зокрема, в бібопі, кул-джазі та хард-бопі — поняття свінгу трансформувалося, зберігаючи при цьому основну суть: створення специфічного «гойдання», внутрішньої пульсації, яка лежить в основі джазового фразування та імпровізації.

Бібоп: фрагментація ритму та персоніфікація свінгу.

Після епохи класичного свінгу 1930-х років, що асоціювався з великими біг-бендами, в 1940-х роках виникає стиль бібоп, в якому свінг набув більш складної, інтелектуальної форми. Характерною рисою бібопу стало ускладнення ритмічної структури, дрібніша пульсація, більша швидкість, часті зміни акцентів, імпровізаційна свобода. Свінг перестав бути лише основою танцювального груву і перетворився на особистісну манеру виконавця, індивідуальне відчуття часу.

У цьому контексті важливим стало зміщення ритмічного центру з ударних на контрабас, а райд-тарілка стала основною для тримання пульсу. Барабанщики, як-от Кенні Кларк, використовували райд не просто

для підтримки темпу, а для гнучкого, ритмічно варіативного свінгу, який дозволяв створювати рухливе середовище для імпровізації солістів. Свінг у бібопі — це внутрішній імпульс, що живе в інтерпретації, а не в строго нотаційному поділі ритму.

Кул-джаз: стриманий свінг та нове ритмічне дихання.

У 1950-х роках виникає кул-джаз як реакція на енергійність бібопу. У цьому стилі свінг набуває плавнішого, стриманішого звучання, з менш вираженими акцентами, більшою увагою до фразування та лінійної мелодики.

Свінг у кул-джазі часто приглушений, підкреслено інтелектуальний, втрачає агресивну енергію бібопу, але зберігає внутрішню пульсацію, що базується на триольності та ледь помітному зміщенні ритмічних акцентів. Тут особливо відчутна впливова роль пауз, тиші та простору. Свінг стає більш суб'єктивним, тонким, іноді майже «невловимим», але завжди — присутнім.

Виконавці, як-от Майлз Девіс і Дейв Брубек, створювали композиції, де свінг був не імперативом, а настроєм, іноді — фоном, іноді — глибинною пульсацією, яка проявляється в гнучкому фразуванні.

Хард-боп: повернення до енергії і коріння свінгу.

У середині 1950-х років джаз повертається до більш емоційного, експресивного звучання в стилі хард-боп. Це стало своєрідним синтезом бібопу і блюзу, з активнішим використанням афроамериканських музичних елементів. Тут свінг відроджується як енергетична сила, як потужна основа ансамблевої взаємодії.

Свінг у хард-бопі — це фізична енергія, щільна групова пульсація, яка поєднує технічну складність бібопу з емоційною наснаженістю госпелу і соулу. Часто саме ударник є джерелом цієї потужної пульсації, створюючи «кач» у ритм-секції. Тут знову набуває значення грув —

стійкий пульс, який є основою як для імпровізації, так і для взаємодії музикантів.

Отже, еволюція свінгу в джазі — це шлях від зовнішньої танцювальності до внутрішнього музичного дихання. Від масової стилістики біг-бендів до індивідуального ритмічного світу кожного джазмена. У різних стилях — бібопі, кул-джазі та хард-бопі — свінг постає то як інтелектуальна формула, то як емоційний пульс, але завжди залишається серцем джазової мови.

РОЗДІЛ 3

ПРАКТИЧНІ ВПРАВИ ТА ПОРАДИ ПРИ ЗАСВОЄННІ ТЕХНІКИ СВІНГУВАННЯ.

3.1. Рекомендації щодо опанування техніки свінгування.

Оволодіння свінгом, це насправді складний і тривалий процес, який потребує достатньо часу, аналізу та особливого підходу. Для належної роботи джазовому музиканту необхідне тонке відчуття свінгу, адже без нього музикант так і не зможе зрозуміти сутність свінгування. Часто аксіологічними¹ критеріями джазового виконавця слугують саме інтенсивність та вишуканість напруження та послаблення звукової матерії, а саме характеристики свінгування.

Особливо увагу на заняттях потрібно приділяти саме розвитку відчуття темпу, синкопуванні, поліритмії та точної атаки (від якої залежить опанування особливим джазовим staccatto і legato).

Відомий джазовий барабанщик Джо Морелло (Joe Morello) був американським джазовим барабанщиком, найвідомішим своєю роботою з Дейвом Брубекем у складі його квартету з 1956 по 1968 рік. Він народився 17 липня 1928 року в місті Спрінгфілд, штат Массачусетс, і почав грати на барабанах у віці 15 років.

Морелло був відомий своїм технічним майстерністю та точністю в грі, його знайомі з ним вважали, що він міг грати ритми настільки точно, що вони могли б бути виміряні годинником. Він також був майстром у використанні поліритмів та поліметрії, що додавало нові можливості до композицій квартету.

У складі квартету Дейва Брубєка Морелло записав багато класичних композицій, таких як «Take Five», «Blue Rondo à la Turk» та «Unsquare

¹ Аксіологія - теорія цінностей, розділ філософії, що з'ясовує природу та різновиди цінностей, взаємовідношення між ними (досліджує системи або множини взаємопов'язаних цінностей).

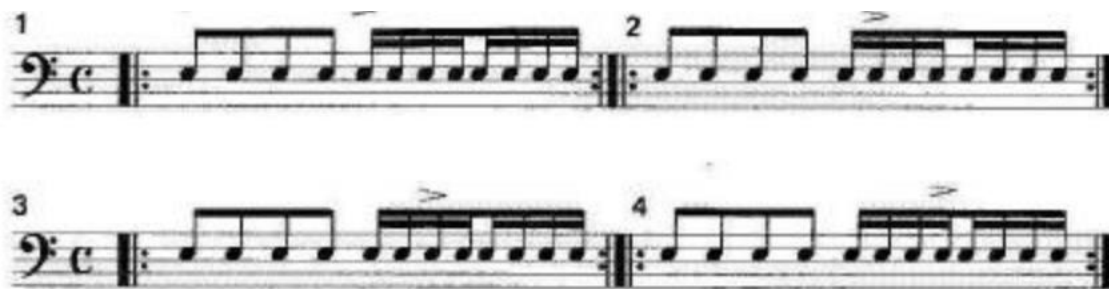
Dance». Його гра на барабанах була настільки видатною, що він став відомим не лише серед джазових шанувальників, а й серед широкого загалу.

Після того, як Морелло залишив Брубeka у 1968 році, він продовжував грати на барабанах та викладати майстер-класи по всьому світу. Він також записав кілька своїх сольних альбомів та виступав з такими відомими джазовими музикантами, як Тоні Беннетт, Квінсі Джонс та Тал Фарлоу. Джо Морелло помер у своєму будинку в Нью-Джерсі 12 березня 2011 року, він мав 82 роки. Він залишився вічним символом джазової історії, а його техніка та стиль гри залишаються великим джазовим надбанням.

Джо в підручнику «Вправи для розвитку контролю й техніки» [23, с 7.]. Акцентує увагу на особливій ролі метроному в повсякденних заняттях ударника. Він підкреслює функції метроному, та застерігає музикантів від того, щоб вони підпорядковувалися повністю йому. Метроном допомагає бути ритмічно точним, та також для того, щоб перевірити технічний розвиток. Проте самий метроном не можна ставити собі як мета або завдання занять. «Метроном не може навчити свінгу» [23, с 10]. І я абсолютно згідний з автором, тому що свінгом потрібно жити, переживати, відчувати кожну нотку, кожне похитування.

Під час своєї практики я помітив, що дуже корисною вправою для того щоб опанувати свінговою ритмікою є вправа на зміщення акцентів. Завдання цієї вправи полягає в тому, щоб досягнути абсолютної свободи в процесі акцентування будь-якої долі такту. Звісно що цю вправу я не сам придумав, вона вже давно існує.

Дж. Морелло пропонує виконувати вправу з різними ступенями гучності (неакцентовані ноти на «р» – акцентовані на «тр»; неакцентовані ноти на «тр» – акцентовані на «f»; неакцентовані ноти на «f» – акцентовані на «ff»).



[23, с.49]

П. Магадіні – це видатний американський джазовий барабанщик, педагог, перкусіоніст та автор методичних робіт з ударних інструментів у своєму підручнику «Керівництво з поліритмії для музикантів» [21] розкриває специфіку оволодіння найважливішою компетенцією для джазового барабанщика, а саме вміння виконувати поліритмічні малюнки. Поступово, крок за кроком, розділ за розділом, він опрацьовує особливості опанування поліритмічних паттернів, наприклад: «3 проти 2 або 6 проти 4 (математично $1\frac{1}{2}$ бити проти 1)», «3 проти 4 (математично $\frac{3}{4}$ удару до 1)», «5 проти 4 (математично $1\frac{1}{4}$ удару до 1)», «7 проти 4», «11 проти 4», «13 проти 4»» [6, с. 250].

Також дуже важливою частиною навчання є виконання і практика вправ без інструменту. Я сам дуже часто користуюся цією методикою, так як не завжди є під рукою барабани. Права рука грає по правому коліні (собі імітуємо, що ми граємо по тарілках), ліва рука грає по лівому коліні (ніби в живих барабанах по малому барабану), права нога стукає по землі, імітуючи при цьому удар бас бочки. В навушниках звучить метроном, і потрібно стукати якби «проти ритму», коли сам метроном стукає основну долю. При цьому необхідно слідкувати за правильною координацією рук. Та поступово збільшувати темп. Коли впевнено виходить руками, можна пробувати додавати ноги. Як варіанти можуть бути такі вправи:



[21, с.15].

Е. Росетті також пропонує три варіанта занять ритмікою:

1. Пов'язаний із розвитком власного почуття ритму, також такого певного «внутрішнього годинника», та спираючись на гру з рахунком «про себе», при тому записуючи свою практику на гаджети, для того щоб проаналізувати результат своєї праці.

2. Це гра під метроном (click), в якості якого може бути будь-який інструмент, але Е. Росетті радить використовувати cowbell (це коров'ячий дзвіночок, ідіофонний ручний перкусійний інструмент, який використовується в різних стилях музики)

3. Грати під драм-машину або секвенсер, як частину музичного аранжування. (Насправді дуже гарно прокачує музиканта, коли він має можливість поспробувати всі ці способи, які були вище перелічені).

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» [2, с. 14].



[34, с. 199].

Важливим завданням є розвиток навичок заповнювати певні фрази, маленькими дрібними тональностями, які створюють складні, але одночасно синкоповані ритмічні малюнки, які характерні для свінгу. Спочатку музикант відпрацьовує ці малюнки на малому барабані, і лише після того як він впевнено себе почуває, може переходити до всієї установки. В практиці потрібно поєднувати різні патерни, і мішати їх, чергувати між собою. Проте, потрібно дотримуватися головного правила: що заповнення за змістом, не повинно переважати і дисонувати з основних ритмом.

Основна техніка свінгування вимагає, щоб довгі ноти, які зазвичай є на непарних пульсах, були зіграні зі зміщенням у часі, так щоб вони займали менше часу, і щоб короткі ноти, які зазвичай є на парних пульсах, були зіграні зі зміщенням у часі, так щоб вони займали більше часу.

Отже, ось кілька практичних вправ та порад, які допоможуть вам засвоїти техніку свінгування:

- Слухайте свінговану музику та намагайтеся розібрати її ритмічну структуру. Послухайте, як музиканти зміщуються у часі, щоб створити ефект свінгу.
- Практикуйте грати ритмічні фігури та мелодії в стилі свінгу. Спочатку грайте повільно та ретельно дотримуйтеся ритму.

Потім поступово збільшуйте швидкість та додавайте більше свінгованості до своєї гри.

- Вправляйтеся в грі разом з іншими музикантами. Грати в групі допомагає розвивати співчуття та взаємодію між музикантами, що дуже важливо для свінгової музики.
- Не забувайте про важливість артикуляції та динаміки у свінгованій музиці. Змінюйте довжину та гучність нот, щоб додати більше виразності та витонченості до своєї гри.
- Практикуйте свінгування на різних темпах та в різних ритмічних ситуаціях. Це допоможе вам стати більш гнучким та реагувати на будь-яку музичну ситуацію з впевненістю та почуватися комфортно)

Говорячи про свінг, не можливо оминати стороною його яскраві твори, та представників. Думаю що кожен музикант знає що «королем свінгу» вважають Бенні Гудмена. Це неймовірний блискучий виконавець, великий джазмен, композитор, актор та письменник. Також його називали ще «Патріарх кларнета» – через те, що він мав феноменальні вміння при використанні його.

Бенні був настільки талановитим віртуозним музикантом виконавцем, що будь-яку думку, котра приходила до нього в голову, він спокійно без особливих зусиль міг перекласти на мову свого улюбленого інструменту(кларнет). Його оркестр - Benny Goodman Orchestra - був одним з перших білих музикантів, які стали успішними в світі свінг-музики. Колектив був відомий своїми енергійними танцювальними ритмами та сольними імпровізаціями.

Гудмен має в своєму доробку дуже багато композицій, при чому багато буквально зразу за дуже короткий час ставали хітами та входили в Топ 10. Декілька його композицій які варто прослухати «Let's Dance», «After You've Gone», «Avalon», «Stompin At the Savoy», «Flying Home»,

«Symphony», «Somebody Stole My Ga», «How Am I to Know?», «Goodbye», «Jersey Bounce», «Why Do not You Do Right?», «Clarinet a la King», а також найбільш відомі твори це - «Sing, Sing, Sing» – пісня, яка була написана Луї Примою, це італійський та американський співак та композитор. Але інструментальний варіант мелодії, котрий був виконаний оркестром Бені Гудмена, став настільки популярним що почав вважатися гімном свінгу. Цікавим фактом, є те, що версія у виконанні оркестру Гудмена є набагато довшою, від стандартної, вона могла тривати від 8 до 12 хв, в той час як стандартна триває близько 3 хв.

6. «Do not Be That Way» – пісня, стала класикою свінгу, та джазовим стандартом, котра виникла в результаті спільної творчості Бені Гудмена та Едгара Семпсона. Найбільшу свою популярність отримала після виконання на легендарному концерті блюзмена в січні 1938р.

Ще один яскравий представник епохи свінгу це є Каунт Бейсі(англ. *Count Basie*, справжнє ім'я — Вільям Джеймс Бейсі) – американський джазовий піаніст, органіст та знаменитий керівник біг-бендів. Каунт був одним з найбільш визначних фігур в історії свінгу, який був відомий своїм ритмічним грувом та вишуканим аранжуваннями. Бейсі має в своєму доробку дуже багато власних написаних альбомів, деякі з них:

7. Bennie Moten's Kansas City Orchestra (1929—1932)
 8. Basie Beginnings (1929—1932)
 9. The Swinging Count!, (1952)
 10. Count Basie Presents Eddie Davis Trio + Joe Newman (1958)
- Відомі його твори: «One O'Clock Jump», «Jumpin' at the Woodside»
«Taxi war Dance.»

В кожному з цих творів присутні нотки свінгу, кожен твір пронизаний цією епохою, цим переживання і одночасно легкістю. Присутні риси свінгу, похитування, розгойдування. В творах присутнє відчуття синкопування.

Також потрібно сказати ще і про Луї Армстронга(це американський джазовий трубач, музикант, вокаліст чудесний та керівник біг-бенду). Отримав премію «Греммі» в 1965р. Найбільш визначні його твори, такі як: «What a wonderful world» «Let my people go». Кожен другий знає ці всесвітньо відомі твори.

Дюк Еллінгтон – також американський джазовий музикант, піаніст, композитор та керівник біг-бенду Duke Ellington Orchestra - один з найвідоміших інструментальних ансамблів епохи свінгу, Дюк відомий своїми зразковими аранжуваннями та імпровізаційними сольними партіями.

Chick Webb Orchestra - гурт ударника та бенд-лідера Чіка Вебба, який відомий своїми драйвовими та енергійними виконаннями, зокрема з вокалісткою Еллою Фітцджеральд. Елла Фітцджеральд (Ella Fitzgerald) є однією з найбільш визнаних вокалісток в історії свінгу та джазу. Вона здобула славу завдяки своєму неперевершеному голосу та здатності імпровізувати на музику.

У 1930-х роках, коли свінг-музика стала домінуючим жанром в американській поп-культурі, Елла Фітцджеральд почала співпрацювати з відомими свінг-оркестрами, такими як Chick Webb Orchestra, Benny Goodman Orchestra та Duke Ellington Orchestra. Вона виконувала яскраві танцювальні мелодії, а також балади та соул-композиції. Елла Фітцджеральд була відома своїм вражаючим вокальним діапазоном та здатністю імпровізувати на музику, що відразу привернуло увагу публіки та критиків. Вона володіла унікальною здатністю до скетчінгу (scat singing)- полягає в імпровізації слів та звуків, які не мають змісту, але створюють ритмічний та мелодійний ефект. Вона також співпрацювала з такими відомими музикантами, як Луї Армстронг, Дюк Еллінгтон, Каунт Бейсі та Чик Коріа. Завдяки своїй талантивості та внеску в свінг-музику, Елла Фітцджеральд стала легендою цього жанру.

За свою кар'єру Елла Фітцджеральд записала безліч хітів, в тому числі «A-Tisket, A-Tasket», «Undecided», «Flying Home», «How High the Moon» та «Mack the Knife»

Tommy Dorsey Orchestra - гурт тромбоніста Томмі Дорсі, який був відомий своїми ліричними та мелодійними виконаннями, зокрема з вокалістом Френком Синатрою.

Френк Синатра - є одним з найвідоміших та найвпливовіших виконавців свінг-музики. Він відомий своїм романтичним та меланхолійним підходом до виконання пісень, а також здатністю діяти як соліст та зорієнтувати роботу великих оркестрів. Синатра став зіркою в 1940-х роках, коли свінг-музика досягла свого піку популярності.

Своїми виконаннями Синатра приніс свінг-музику до нового рівня витонченості та душевності. Він створив багато музичних ікон, які досі залишаються популярними серед слухачів різного віку та національностей. Він зберігав свій статус зірки до кінця життя та став легендою світової музичної сцени. Його репертуар включав багато стандартів свінгу та джазу, які стали хітами в ті часи, зокрема «I've Got You Under My Skin», «Night and Day», «The Lady is a Tramp», «Fly Me to the Moon» та «New York, New York».

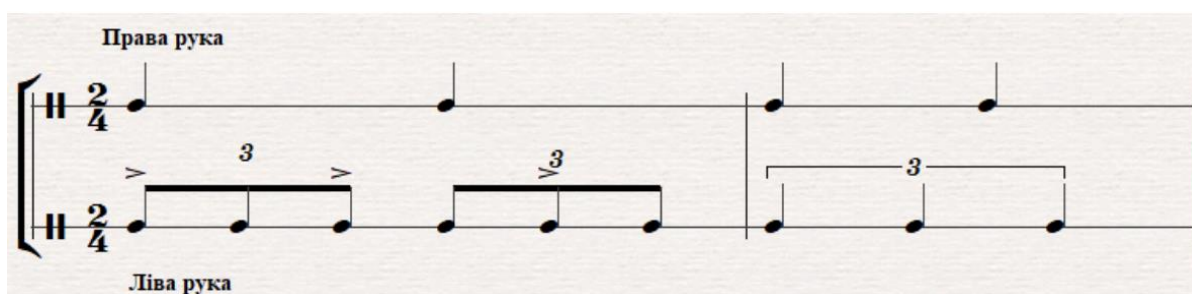
Інші відомі виконавці та гурти епохи свінгу включають Artie Shaw Orchestra, Lionel Hampton Orchestra, Jimmie Lunceford Orchestra та Benny Carter Orchestra.

Оволодіння технікою свінгу вимагає глибокого розуміння не лише специфіки джазової ритміки, а й історичних витоків цієї ритмічної парадигми, зокрема — африканських ритмічних структур. Нижче наведено набір практичних вправ і порад, які поєднують традиційні джазові елементи з африканськими ритмічними моделями.

3.1 Практичні вправ з африканськими ритмами :

- Одним з найпоширеніших поліритмів є геміола, або три проти двох. Він також може позначатися як 2:3. Всі поліритми, включаючи геміолу, можна взаємозамінно називати X:Y та Y:X. У цьому поліритмі 3 ноти в тризвуку граються проти 2 нот в дуплеті, причому кожна пара нот синхронізується на 1 долі.

Вправа:

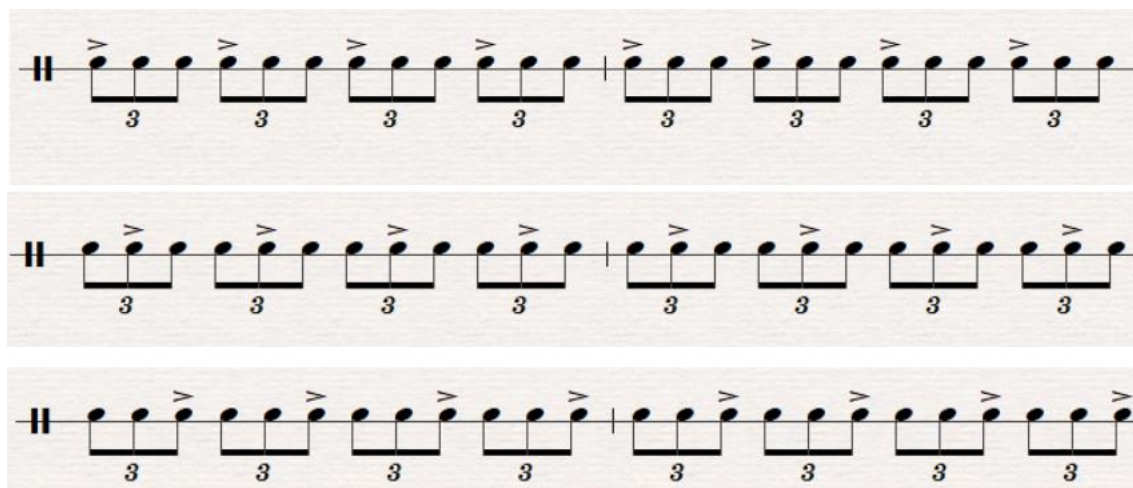


[33, с. 199]

- Ступнями або ударом долонь грається двійковий пульс (1-2, 1-2...).
- У руках, наприклад плесканням, виконується тридольна фраза: 1-2-3, 1-2-3... на тлі попереднього.
- Використовуйте склади «Та-кі-та» для тріолей і «Та-ка» для двійок.

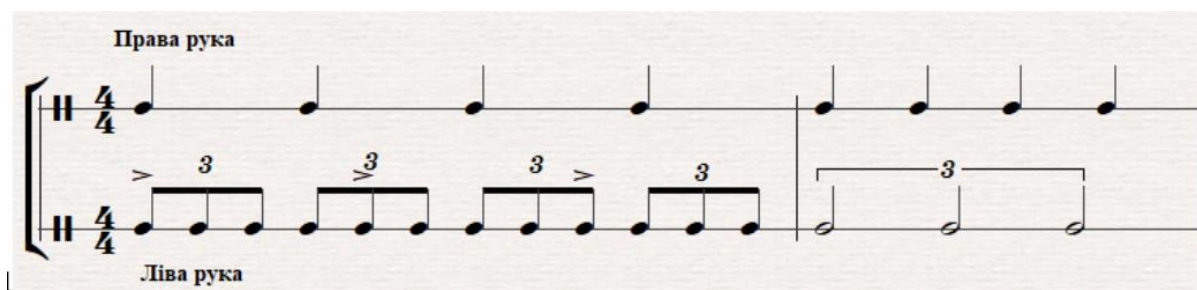
Це допомагає відчувати одночасну присутність кількох метричних рівнів — базовий навик для свінгу, де «гра попереду/позаду біта» часто базується саме на таких накладаннях.

Для практики цієї поліритмії рекомендується під метроном проплескати наступні малюнки:



[33, с. 201]

- *Поліритмія 3-на-4*



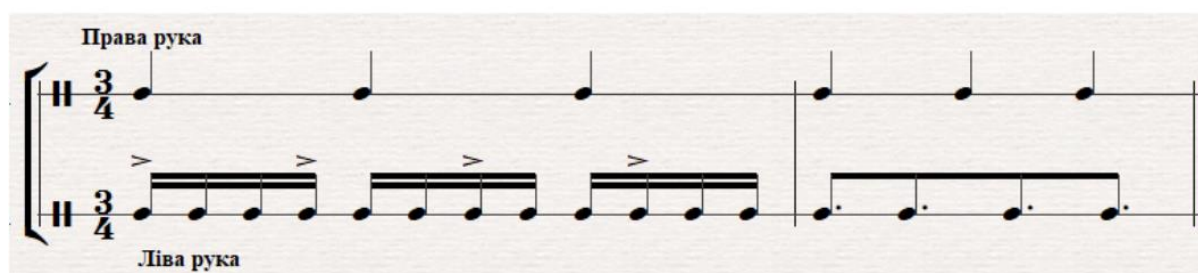
[33, с. 202]

Вправа допомагає розвинути координацію та відчуття складних ритмів.

Вправа: Під метроном:

- Права рука — чотири удари на три долі.
- Ліва рука — три удари на чотири долі.
- Рахуйте «1-2-3-4» для правої руки і «1-2-3» для лівої, намагаючись синхронізувати удари.

- *Поліритмія 4-на-3*



[33, с. 202].

У цьому випадку ми працюємо з поділом однієї долі на чотири шістнадцяті ноти. Щоб не заплутатися в розміщенні акцентів, я рекомендую використовувати систему складів Конакола. Вона допомагає чітко усвідомлювати ритмічну структуру:

- для двох нот — «Та-ка»,
- для трьох — «Та-кі-та»,
- для чотирьох — «Та-ка-ді-мі»,
- для п'яти — «Да-ді-гі-на-дум».

- Варто зазначити, що «Та-кі-та» не обов'язково стосується лише тріолей — це можуть бути й три восьмі ноти, згруповані разом у межах певного ритмічного малюнку.

У нашому прикладі ми маємо безперервну пульсацію шістнадцятими нотами, а акценти потрібно виконувати (наприклад, плескати в долоні) після кожної третьої ноти. Щоб краще зорієнтуватися, зручно рахувати як «Та-кі-та», і при кожному повторі робити акцент на перше «Та», не втрачаючи при цьому шістнадцяткової пульсації.

- *Поліритмія 5 на 4*

Щоб краще опанувати цю поліритмію, варто почати з простукування квінтолей під метроном у повільному темпі. Це потрібно для того, щоб ритм став автоматичним і внутрішньо відчутним. Після цього можна переходити до вправ із акцентами, використовуючи ритмічні склади — наприклад, «Та-ка-ді-мі», де акценти слід робити на кожен склад «ТА»,

водночас зберігаючи квінтольну пульсацію.



[33, с. 210]

Для початкової практики корисно освоїти склад «Да-да-гі-на-дум», який відповідає поділу однієї долі на п'ять рівних частин. У цьому прикладі пульсація відбувається на рівні шістнадцяток, але акценти слід розставляти після кожної п'ятої ноти. Спочатку спробуйте під метроном у повільному темпі програти рівні шістнадцяті ноти з акцентами на кожну долю, а згодом — додати відповідні ритмічні склади й робити акцент лише на перше «Та» або «Да» в кожному циклі.

Ритмічні вправи з африканською тайм-лінією (timeline)

Африканські музичні системи часто організовані навколо фіксованого ритмічного патерну — так званої тайм-лінії. Один із найпоширеніших — бел-патерн (bell pattern), який складається з 12 ударів:

| X . X . X X . X . X . X . |

Вправа:

- Відстукувати бел-патерн у руках або на ударному інструменті (можна використовувати хай-хет або ковбел).
- Одночасно ступнями або голосом (вголос) тримати основний пульс у 4/4 — як у свінговому джазі.
- Після засвоєння — імпровізувати прості фрази на інструменті чи вокалом, залишаючи бел-патерн як «каркас».

Ця вправа розвиває поліметричне мислення — вміння одночасно утримувати кілька шарів ритму, що є характерним і для африканської музики, і для джазу.

- *Свінг-інтерпретація африканського ритму*

Візьміть просту африканську ритмічну фразу, наприклад:

| X . . X . X . . X . X . |

(це може бути варіант традиційного патерну з Гани чи Нігерії)

Вправа:

- Виграти її на хай-хеті у свінговому темпі.
- Бочка — на 1 і 3, малий барабан — на 2 і 4.
- Імпровізувати фрази, використовуючи цей патерн як остінато.
- Варіант: грати цей ритм у «позаду біта» (laid-back feel), потім — у «попереду біта» (pushed feel), щоб відчувати гнучкість свінгу.

- *Ритм-танцювальні вправи (body percussion)*

Тіло — один із основних інструментів у африканській традиції.

Варто тренувати моторну пам'ять і відчуття граву через рух.

Вправа:

- Плескання в долоні + притупи + удари по грудях.
- Наприклад:
- Ступня — основний пульс (4/4)
- Долоні — ритмічна фраза у 12/8
- Голосом — свінговий скет

Це розвиває координацію, чуття акцентів та допомагає глибше інтегрувати ритм на фізичному рівні.

- Варіації стандартного джазового свінгу з афро-впливом
- Грати свінговий патерн райд-барабана, але додавати африканські акценти (наприклад, на слабкі частки такту, у стилі highlife).

- Вправа: тримати стандартний свінг:

| ding-ding-da-ding |

та імпровізувати лівою рукою по малому барабану, використовуючи африканські ритми як джерело ідей.

- *Імітація афро-джазових виконавців*

Прослуховування та транскрибування гри музикантів, які поєднують джаз і африканську ритміку:

- Тоні Аллен (афро-біт + джаз)
- Абдула Ібрагім (Cape jazz)
- Юссу Ндур, Фела Куті (ритміка вокалу)

Вправа:

- Повторити вокальні або інструментальні фрази, які мають свінгове відчуття, але з африканськими ритмічними коріннями.
- Аналізувати, де саме виникає «свінг» у фразуванні.
- Тренуйте відчуття пульсу всередині тіла — спочатку на простих вправах, потім у грі з ансамблем.
- Працюйте з метрономом, який розміщує клацання не на 1 і 3, а на 2 і 4 — це допоможе автоматично відчувати свінг.
- Записуйте себе та прослуховуйте з акцентом на **таймінг** — чи звучите ви в ритмі, чи «живете» в ньому?

Таким чином, засвоєння техніки свінгування є невід'ємним компонентом формування стилістично автентичного виконання джазової музики. Систематичне впровадження цілеспрямованих вправ, орієнтованих на розвиток ритмічної точності, фразування та внутрішнього відчуття пульсації, сприяє поглибленню розуміння свінгу як ключової естетичної категорії джазового виконавства. Запропоновані методичні поради й практичні завдання дозволяють адаптувати навчальний процес до індивідуального рівня підготовки студента, забезпечуючи поступове набуття технічної майстерності та музичної виразності в межах свінгової стилістики.

ВИСНОВКИ

Результатом проведеного дослідження стало обґрунтування виняткової ролі свінгу та свінгування у джазовому виконавстві, а також комплексний аналіз впливу африканської барабанної музики на формування і розвиток свінгування як одної з провідних характеристик джазового стилю.

В ході роботи було здійснено наступні кроки:

1. Окреслено дефініції свінгу та свінгування у джазовому мистецтві:
 - По-перше, це техніка виконання, один з визначальних виразових засобів у джазі та провідних критеріїв в ієрархії джазових цінностей. Свінг – це є основний прийом джазової поліритмії, ритмічний феномен, який поєднує в собі неспівпадіння акцентів мелодичної і метричної лінії, та розгойдування метричних долей, адже як було вище сказано, що (swing з анг. – це гойдатися, обертатися). Це все відбувається за рахунок синкопування, блукаючого акценту та особливої тріольності, (або її ще називають тернарність) ритмічних пропорцій та ритму з елементами пунктирності. Наявність або відсутність свінгу, його характер, інтенсивність є важливими критеріями, без яких важко оцінити естрадно-джазове виконання.
 - По-друге, свінг має і конкретне хронологічно окреслене значення джазового стилю або стилю оркестрового джазу, що склався на рубежі 1920-30-х років
2. Розкрито особливості ритмічної та часової організації традиційної африканської музики. Зокрема, охарактеризовано такі явища, як поліметрія, тернарність, поліритмія, синкопа, артикуляція, випередження та запізнення. Було з'ясовано, що африканська ритмічна система базується на глибокій взаємодії між ритмом і соціально-культурним контекстом, де ритм виконує не лише музичну, а й комунікативну функцію. Завдання виконано в повному обсязі, оскільки розкрито ключові компоненти

африканської ритмічної традиції та їх значення у формуванні музичної виразності.

3. визначено та систематизовано ключові компоненти техніки свінгування: тернарність, артикуляцію, часову варіативність (випередження і запізнення), поліритмію;

- Тернарність: У роботі була досліджена тернарність в контексті створення своєрідної триольності звучання свінгованих творів. Було показано, що тернарність може створювати враження руху та динаміки в музиці, а також впливати на сприйняття темпу та емоційну виразність композицій.
- Артикуляція: В рамках дослідження було досліджено артикуляцію як важливий аспект виконавської практики. Артикуляція описує спосіб фонічного втілення музичного матеріалу, зокрема звуків та фраз. Було виявлено, що правильна артикуляція може впливати на якість тону, виразність та артистизм виконання музики.
- Випередження і запізнення: У роботі були розглянуті поняття випередження і запізнення в контексті музичного виконання. Випередження відноситься до виконавської техніки, коли виконавець випереджає встановлений ритм для створення особливої ефектності або виразності. Запізнення, натомість, описує відставання від ритмічного плану, що може бути використано для створення особливого акценту або напруження в музиці. Випередження і запізнення можуть бути використані для створення виразності та інтерпретації музичного матеріалу.
- Поліритмія: Дослідження показали, що поліритмія може бути використана для створення конфліктів та співвідношень між різними ритмічними шарами, створюючи цікаву музичну напруженість та непередбачуваність. Крім того, поліритмічні ефекти можуть бути використані для підкреслення особливих моментів у композиції або створення враження глибини та

багатогранності у музиці. Поліритмія є складною інтерполяцією ритмічних структур з різною кількістю пульсацій. Було встановлено, що поліритмія може створювати складну та багатогранну музичну текстуру, додавати напруги та наповнювати музику енергією.

4. Обґрунтовано роль свінгу як стилістичної домінанти джазового виконавства та засобу індивідуалізації виконавської манери. Свінгування є важливою характеристикою джазової музики, а також зустрічається в інших жанрах, таких як блюз і рок. Ця техніка полягає в розміщенні акцентів на першій і третій долях, створенні "тріольного" ритму. Вона також включає в себе розташування нот поза точними ритмічними ділянками, що додає музиці глибини та динаміки. Імпровізація невід'ємно пов'язана зі свінгуванням, оскільки саме воно дозволяє музикантам виразити свою творчість та індивідуальність через гнучкість ритму та фразування. Вивчення особливостей техніки свінгування є важливим кроком у розвитку музичного виконавця, оскільки розуміння та вміння використовувати свінгування додають гнучкості, експресивності та індивідуальності до виконання музики.

5. Проаналізовано трансформацію африканських ритмічних структур та часової організації у процесі формування джазового свінгу в історичній перспективі;

На основі порівняльного аналізу було обґрунтовано еволюцію африканських ритмічних принципів, які зазнали адаптації в нових культурних умовах, зокрема в афроамериканському середовищі. Встановлено, що саме ці ритмічні основи стали підґрунтям для виникнення феномена свінгу, що пізніше став визначальним для джазового виконавства. Завдання було реалізовано шляхом простеження історичних і стилістичних етапів становлення джазу, виявлення джерел свінгової техніки та її тісного зв'язку з африканськими ритмічними моделями.

6. Розроблено методичні рекомендації та практичні вправи для засвоєння техніки свінгування на ударних інструментах.

Поради які допомагають засвоїти техніку свінгування:

- Поступове збільшення швидкості виконання свінгових ритмів, разом з вправами на розташування ритмів на різних частинах барабанів, розвиває координацію і точність.
- Використання метронома допомагає підтримувати стійкий ритм і розвивати точний час, з поступовим збільшенням швидкості до досягнення комфортного темпу.
- Вивчення записів відомих барабанщиків і аналіз їх техніки рухів дозволяє наслідувати їх грув і фразування, та впроваджувати їх у власну гру.
- Запис власного виконання дозволяє слухати свою гру, виявляти слабкі місця і працювати над ними, спостерігати прогрес і шукати можливості для вдосконалення.
- Експериментуючи з динамікою і ацентами, гравці можуть додати виразності і груву до своєї гри.
- Гра з іншими музикантами є найкращим способом вивчити свінгування, розвивати спілкування та грати в реальному виконанні.
- Розслаблення м'язів і правильне дихання під час гри є важливими для збереження фізичної витривалості та уникнення травм.

Отже, дослідження впливу африканської барабанної традиції на формування феномена свінгування засвідчує глибоку культурну та ритмічну спадковість африканського музичного досвіду в джазі. Характерні ознаки африканської музики — поліритмія, акцентуація на слабких долях такту, синкопування та циклічна структура — стали фундаментом для виникнення свінгу як ритміко-естетичної категорії, що визначає специфіку джазового пульсу та фразування. В умовах культурної

трансформації та взаємодії африканських і західних музичних традицій, елементи барабанної музики не лише збереглися, а й еволюціонували, адаптуючись до нових художніх форм. Таким чином, свінгування постає як результат синкретизму, в якому африканські ритмічні моделі не просто інтегрувались у західний музичний контекст, а й визначили самобутність джазової естетики в її історичному та стилістичному вимірах.

Список використаних джерел.

1. Росетти Е. Ігра на ударних в стилях: фанк і хіп-хоп. 2008. 14 с.
2. Сірий Б.В. Бакалаврська робота Поняття свінгу у джазовому мистецтві. 2023. 30 с.
3. Словопедія. Музичні терміни: Синкопа [Електронний ресурс]. Режим доступу: <http://slovopedia.org.ua/58/53409/387894.html>
4. Slovnyk.me. Словник-довідник музичних термінів: граунд-біт [Електронний ресурс]. Режим доступу: https://slovnyk.me/dict/music_terms/граунд-біт
5. Теоретико-методологічні засади розвитку ритмічності естрадно-джазового вокаліста [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://www.google.com/url>
6. Теоретико-методичні особливості оволодіння джазовою ритмікою на ударних інструментах [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://repository.sspu.edu.ua/handle/123456789/7352?locale=en>
7. Филипчук М. С. Особливості використання свінгу у творах джазової музики [Електронний ресурс]. Режим доступу: <http://dspace.tnpu.edu.ua/handle/123456789/1620>
8. Abbeele G. V. Travel as metaphor from Montaigne to Rousseau. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1992. P. 21–34.
9. Agawu K. African rhythm: a Northern Ewe perspective. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 1995. P. 93–111.
10. Apel W. The Harvard brief dictionary of music. Washington: Sdu Press, 1962. 257 p.
11. Blacking J. Some notes on a theory of African rhythm advanced by Erich von Hornbostel // African Music. 1955. Vol. 1(2). P. 12–20.
12. Blacking J. How musical is man? Seattle: University of Washington Press, 1973. P. 123–166.
13. Büttikofer J. Reise aus Liberia. Leiden: E. J. Brill, 1890. P. 13–24.

14. Chicago Daily Times. 1938. No. 5. P. 33–34. 33 c.
15. Chernoff J. M. African rhythm and African sensibilities. Chicago: University of Chicago Press, 1979. P. 50–59.
16. Gioia T. The history of jazz. Oxford: Oxford University Press, 1997. P. 10–14.
17. Gridley M. C. Jazz styles: history and analysis. 5th ed. Prentice Hall, 1994. P. 133–151.
18. Hammond D., Jablow A. The Africa that never was: four centuries of British writing about Africa. 1992. P. 77–84.
19. Kauffman R. African rhythm: a reassessment // Ethnomusicology. 1980. Vol. 24(3). P. 393–415.
20. Magadini P. Polyrhythms. 1993. P. 233–334.
21. McGill D. D., Demory R. S. Introduction to jazz history. 4th ed. Prentice Hall, 1996. P. 111–134.
22. Morello J. Exercises for the development of control and technique. 1983. P. 12–54.
23. Nketia J. H. K. The music of Africa. New York: Norton, 1974. P. 54–72
24. Oxford English Dictionary. 1986. P. 699.
25. Rouget G. Une experience de cinema synchrone au ralenti // L'Homme. 1971. No. 11. P. 113–117.
26. Stone R. M. Motion film as an aid in transcription and analysis. 1978. P. 63–64.
27. Sutro D. Jazz for dummies. IDG Books Worldwide, 1998. P. 93–104.
28. Swecicki M. Kompleksywna realizacja tytmu w jazzie. Poland, 1961. 56 p.
29. Tirro F. Jazz: a history. 2nd ed. WW Norton & Co, 1993. 22c.
30. Turino T. The music of Sub-Saharan Africa // Excursions in world music. 2nd ed. Ed. by B. Nettl. Prentice Hall, 1997. P. 161–190.

31. Waterman R. A. African influence on the music of the Americas // *Acculturation in the Americas*. Ed. by Sol Tax. Cooper Square Publishers, 1967. P. 207–217.

32. Walser R. Rhythm, rhyme, and rhetoric in the music of Public Enemy // *Ethnomusicology*. 1995. Vol. 39, no. 2. P. 193–217.

33. Wallaschek R. *Primitive music*. New York: Da Capo Press, 1970 [1893]. P. 44–55.

34. Westermann D. *Die Kpelle*. Göttingen: Vandenhoeck and Ruprecht, 1921. c.23

35. Whitehurst D. W. Whitehurst journal // *African Repository*. 1836. Vol. 12. P. 105–315.

36. Yurochko B. *A short history of jazz*. Nelson-Hall Publishers, 1993. P. 96–127.