

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

Яслінький Антон Станіславович

**Виникнення і шлях ритмічного малюнку «jazz ride cymbal pattern»
з початку ХХ ст по 40-ві роки**

Спеціальність 025 - Музичне мистецтво
Профілізація – Джазові оркестрові інструменти

Бакалаврська робота

Науковий керівник –
кандидат мистецтвознавства,
ст. викладач
кафедри джазу та популярної музики
Войтович Олександр Орестович

Рецензент –
доцент
кафедри джазу та популярної музики
Дашак Богдан Зенонович

Львів – 2021

ЗМІСТ

Вступ	3
Розділ 1 Історичні умови виникнення установки та формування патерну	
1.1 Коріння патерну і його виникнення	5
1.2 Історичні та економічні умови які сприяли розвитку	5
1.3 Коротка історія установки. Огляд патерну в перших записах.....	7
Розділ 2 Аналіз патерну та його шлях від малого барабану та перкусії до тарілки “Ride”	
2.1 Перші записи свінгового патерну.	10
2.2 Щітки та їх вплив на розвиток і становлення патерну.....	13
2.3 Поступовий перехід на тарілки	15
2.4 Хай хет і його вплив на свінговий патерн.....	17
2.5 Перехід на тарілку райд.....	19
Висновки	21
Список використаних джерел	22

Вступ

Актуальність дослідження.

Оскільки ударна установка та джазове виконавство в цілому молоде мистецтво яке зародилося в США, в Україні деякі теми є малодослідженими і літератури або хоча б статей, не так багато як хотілося б. Однією з таких тем є виникнення найвідомішого джазового ритмічного малюнку «jazz ride cymbal pattern».

Цікаво те, що не дивлячись на те що у всіх цей ритмічний патерн асоціюється з тарілкою "Ride", він не завжди виконувався на ній. Спершу він виник і виконувався на таких інструментах як малий барабан, вуд блоки, китайські том томи, та інша перкусія. Для розуміння музики яку грає виконавець варто не просто знати правильні ноти, і розуміти їх значення, та знати історію музики яку граєш. Саме тому історія виникнення патерну «jazz ride cymbal pattern», було вибране темою цього наукового дослідження.

Метою даного дослідження це надати історичний та музичний аналіз свінгового патерну, з моменту його виникнення, прослідкувати його еволюцію і розвиток, і зміну інструментів на яких він виконувався: від вуд блоку, малого барабану, щіток, малих тарілок, перших тарілки типу райд та «чайна», до сучасної райд тарілки.

Відповідно до мети, ставляться такі **завдання**:

- виділити умови завдяки яким формувалося джазове виконавство на ударних
- сформувані історичну картинку виникнення ударної установки, та її еволюцію
- прослідкувати витоки та патерну
- визначити на яких інструментах виконувався «jazz ride cymbal pattern»
- проаналізувати закріплення малюнку у музиці, як з часом він грався все більше і більше, поки не досяг свого кінцевого етапу

Об'єкт дослідження – виникнення ударної установки та мистецтва гри на ній, в джазі на початку ХХ ст

Предмет дослідження – поява, шлях і виконання барабанщиками ритмічного малюнку «jazz ride cymbal pattern»

Методологія дослідження базується на комплексному поєднанні:

- історичного методу – пошук витоків, аналіз умов та обставин виникнення патерну
- аналітичного методу – аналіз різних етапів існування та шляху патерну

Наукова новизна дослідження полягає в тому, щоб вперше надати структуровану україномовну інформацію щодо виникнення джазового патерну «jazz ride cymbal pattern».

Структура роботи. Робота складається з двох розділів, висновків. Протягом роботи надаються нотні приклади, таблиці з аналізом творів. Список використаних джерел містить 13 позицій.

Початком дослідження є перші записи де можна почути цей ритм.

Дослідження завершується 40-ми роками, коли Кенні Кларк експериментував з цим ритмом. В цей період джазовий патерн досяг свого завершального етапу, і більше сер'озно не видозмінювався.

Цей відомий і впізнаваний патерн не завжди виконувався на тарілці райд. Загально прийнятим проміжком часу коли патерн почав пересуватися на тарілки це кінець 20х років. Одним з перших аудіо записів на якому зафіксований як свінговий патерн грається на малих тарілках, це «Clarinet Marmalade» зіграний Frank Trumbauer & His Orchestra у 1927, на ударних Chauncey Morehouse (00:43-00:58).

Другий ранній запис це «Hot Lips» у виконанні колективу Bill Brown and His Brownies. На ударних Reggie Brown, під час гри на тарілці, він як і в першому записі, глушить її лівою рукою, а правою грає на ній паличкою.

Одним з перших записів де можна почути виконання цього патерну на тарілці без приглушення рукою, це I'll Be A Friend With Pleasure - Big Beiderbecke & His Orchestra (02:02), на ударних Gene Krupa, використовував тарілку з початку імпровізації, після проведення тем і до кінця твору.

Розділ 1 Історичні умови виникнення установки та формування патерну

1.1 Коріння патерну. Його виникнення

Важливість використання металевих інструментів на зразок коло колів можна відслідкувати ще в західноафриканських музичних культурах. Вони використовували ковбели, аґого. Використання цих інструментів є важливою умовою для успішної взаємодії полі ритмічних ударних малюнків. Звуки цих інструментів завдяки своїй високій частоті, пробиваються крізь низькі звуки барабанів, співи і танці. Джаз райдовий патерн виконує ту саму функцію, він виконується металевому високочастотному інструменті, що дозволяє йому бути почутим серед біг бенду який грає у приміщенні повному танцюристів. Повторюваний патерн важливий ключ для поліритмії і імпровізації, він дозволяє іншим інструментам у ансамблі підключатись, нашаровуватись і створювати складну ритмічну композицію. [11, с 90]

1.2 Історичні та економічні умови які сприяли розвитку

По мірі розвитку економіки та технологій, у 20ті роки у музикантів з'явилося набагато більше можливостей щоб подорожувати, музиканти часто їздили у Чікаґо та Нью Йорк для запису, при цьому не проживаючи там. Більшість музичних подій відбулося коли музиканти з Чікаґо перебиралися до Нью Йорку. Барабанщики асоціювалися з містом у якому вони найбільше записувались. Наприклад Джин Крупа, був невідомою частиною Чикаґського саунду, але він часто їздив у Нью Йорк і нарешті туди остаточно переїхав у 1929 році.

Причина завдяки якій Нью Йорк, Чикаґо та Новий Орлеан були такими важливими у становленні джазового патерну в тому, що в них майже одночасно відбулися спалахи його виконання. Також дослідження американських музикознавців, вказують на те, що у Нью Йорку почали раніше експериментувати з цим патерном ніж у Чикаґо [4, с 85-86]. Багато культурних, і соціальних напрямків з'явилися саме у Нью Йорку завдяки притоку емігрантів в це місто і його культурному різноманіттю. От що зробило Нью Йорк таким впливовим.

Музичні дослідження кажуть що цей патерн грали не тільки барабанщики які були вихідцями з Нового Орлеану, але все ж таки перший записаний приклад був створений саме там. Антоні Сбарбаро був частиною Original Dixieland Jazz Band, і був першим у світі джазовим барабанщиком якого записали. Завдяки участі у цьому колективі і його запису, його вважають першим хто записав аудіо джазового патерну.

Манера гри Сбарбаро трохи відрізнялася від манери гри його сучасників, він використовував декілька джерел для підтримання ритму, такі як вуд блок та китайський том том. Це можна почути у творі “Oriental Jazz”, найбільш чітко можна почути його виконання на вуд блоці 1:04-1:06 та 1:07-1:16, на китайський том том він переходив на більш короткі періоди. Іншу частину твору він грав варіації цього патерну.

Логічно припустити що патерн створювався як акомпанемент під рег тайм. Багато музикантів перебиралися з Нового Орлеану до Чикаго. Такі барабанщики як Бебі Додс та Затті Сінглтон, теж переїхали у Чикаго, працювали разом з Луї Армстронгом та зробили з ним культові записи Hot Five та Hot Seven. [1]

Записи з Нью Йорку на початку 1920 років, показують що не всі барабанщики які використовували цей патерн, були з Нового Орлеану. На записах 1920 та 1921 року можна почути як барабанщик Каїзер Маршал з Нью Йорку, який грав з Флетчеорм Хендерсоном, використовував цей патерн. Пізніше його найняв Луї Армстронг, і він став одним з найбільш записуваних барабанщиків, які грали з Армстронгом.

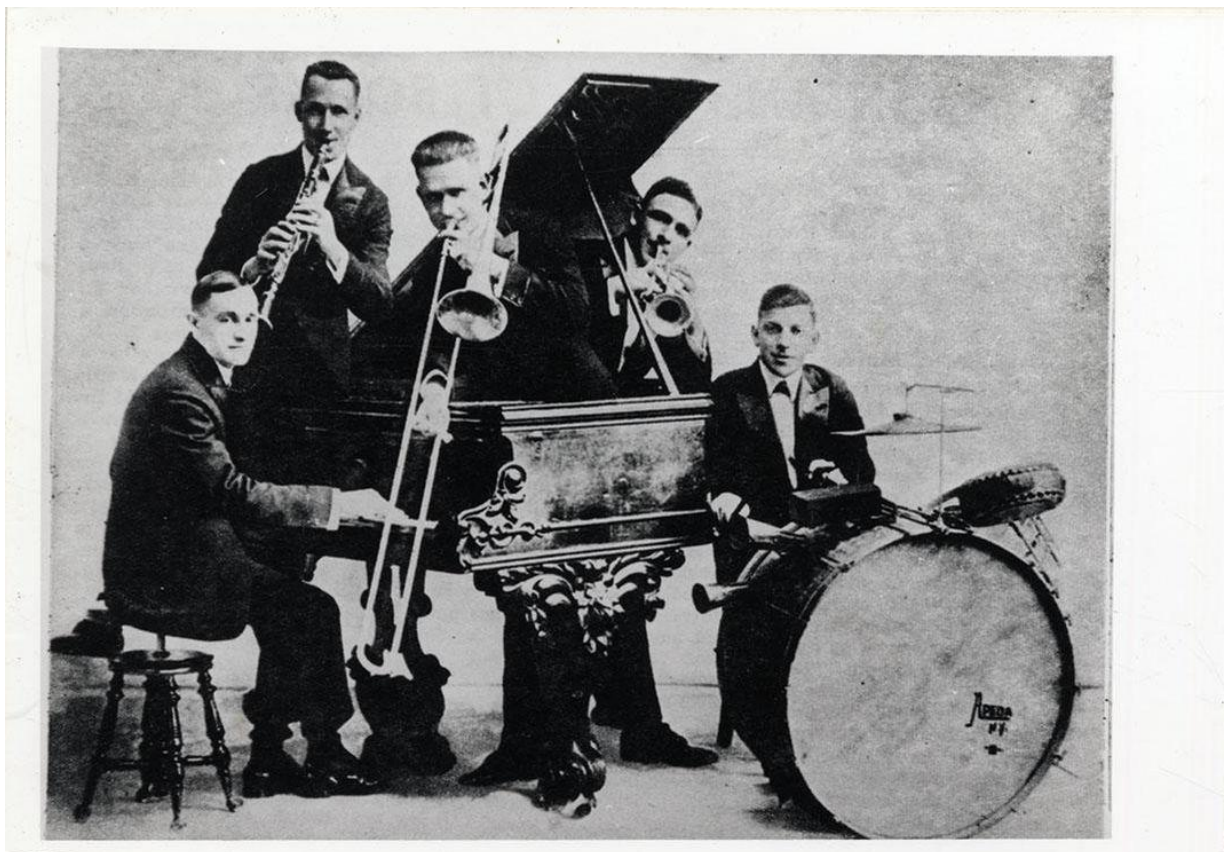
1.3 Коротка історія установки. Огляд патерну в перших записах

Базове розуміння розвитку ударної установки дуже важливо, для розуміння еволюції ритмів.

У дев'яностих роках дев'ятнадцятого століття музиканти з Нового Орлеана і з інших міст США намагалися пристосувати малий барабан і великий барабан військового оркестру для сценічного виконання так, щоб один виконавець міг грати відразу на декількох інструментах. Ця ідея що один музикант може виконувати три різні партії, була нова. У той же час розвивався новий стиль гри, що базувався на колективній імпровізації, згодом отримав назву «jazz».

У 1909 році музикант і музичний майстер Вільям Ф. Людвіг (William F. Ludwig) створив першу педаль для гри на великому барабані. Правда, до цього вже існували деякі недосконалі механізми для тієї ж мети. Це був перший серйозний крок на шляху до створення сучасної ударної установки. [12] До другої половини 1920-х років нью-Орлеанського барабанщика (Бемі Доддс (Baby Dodds), Затті Сінглтон (Zutty Singleton) грали на комплекті, що складався з великого барабана з прикріпленою до нього тарілкою, малого барабана, китайського тому-томи з прибитої цвяхами шкірою, ковбелу, вуд блоку.

На фото нижче зображений Original Dixieland Jazz Band, і комплект барабанщика Тоні Сбарбаро, чітко видно. Це був типічний комплект ударних з 1917 по 1927. Пізніше це комплект постійно змінювався і оновлювався.



Подібні комплекти (часто з додаванням сирен, свистків, манкою і т.п.) використовувалися барабанщиками водевілів, цирків та інших театральних постановок.

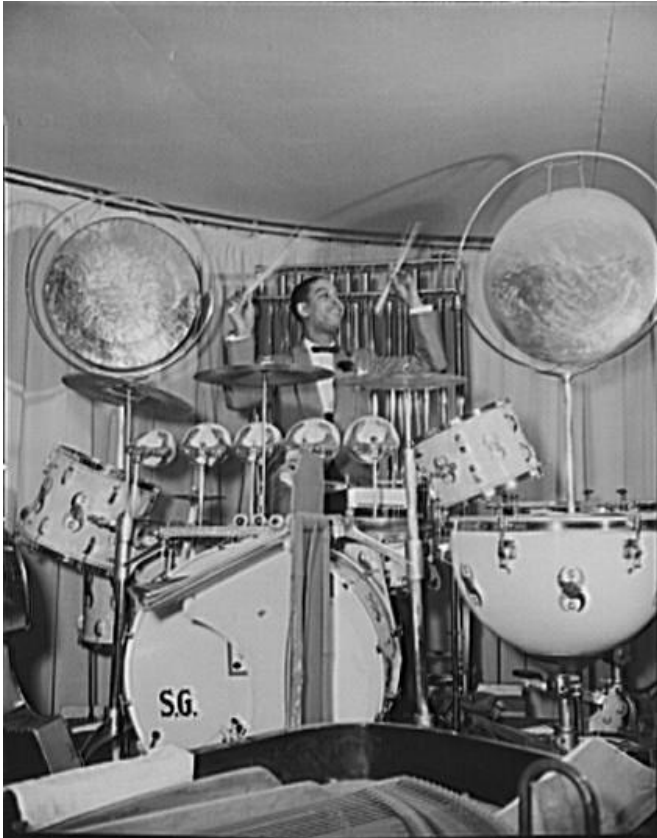


На початку двадцятих років на сцені з'являється «snowshoe» або чарльстон - ножна педаль, що складалася з двох пластин розміром із стопу, з прикріпленими до них двома тарілками.

У 1927 році з'явився перший «high boys» або «high hat», що дозволяв виконавцеві грати на ньому як ногою, так і руками.

До кінця двадцятих років установка включала в себе великий барабан, малий барабан, один або більше том-том, тарілки Zildjian (більшого розміру і більш гучні, ніж китайські), Ковбелли і коробочку. [12]





Звичайно, кожен ударник створював свій комплект, своє звучання. Наприклад, Сонні Грір використовував литаври, віброфон, дзвони, Темпл-блоки, гонги. Музика і технології йшли рука об руку.

Більшість естрадної музики того часу базувалося на ритмі «two beat feel» (рахунок на два). І поява нових інструментів (хай-хет) в установці тут же спричинило за собою виникнення нових ритмів. Все, здавалося б, відбулося дуже буденно: Затті Сінглтон розучував партію нової п'єси і виявив, що

йому зручніше грати великим барабаном не на першу і третю частини, а на всі чотири. Ця випадкова на перший погляд знахідка стала визначальним фактором розвитку джазового ритму на 4 \ 4. [12]

Розділ 2 Аналіз патерну та його шлях від малого барабану та перкусії до тарілки “Ride”

2.1 Перші записи свінгового патерну.

Перш ніж тарілка райд стала основним інструментом на якій грався свінговий патерн, він виконувався на малому барабані, китайських том томах, вуд блоках. Якщо проаналізувати період 1917-1924 років, можна помітити, що як правило свінговий патерн у своєму чистому вигляді, не виконувався більше двох-трьох тактів підряд без використання варіацій. З часом, тривалість його виконання збільшувалася. Далі я буду надавати відсоткову статистику що до використання свінгового патерну у творах.

Тоні Сбарбаро з Original Dixieland Jazz Band - Oriental Jazz

Цілком логічно що вперше задокументовано зіграний свінговий патерн можна почути у цьому колективі, запис якого історики вважають першим джазовим записом. Чітко його можна почути у творі «Oriental Jazz».

У цьому творі можна почути декілька варіацій свінгового патерну який Сбарбаро виконував використовуючи обидві руки.

Можна почути як на «А» частині Сбарбаро грає патерн на китайському том томі, а для підкреслення «В» частини переходить на високочастотний вуд-блок. Можна виділити 4 проміжки часу коли патерн грався без змін:

- 1:10-1:15
- 1:21-1:24
- 1:25-1:30
- 1:31-1:34

Що в сумі складає 16 секунд, з 212 (3хв 32сек). Це 7,5% від всього запису.

Каїзер Маршал та Люсіль Егамін (Lucille Hegamin and Kaiser Marshall)

Наступними прикладами записаного свінгового патерну є плоди співпраці барабанщика Каїзер Маршал та вокалістки Люсіль Егамін. Твори «Everybody's Blues» та «Strut Miss Lizzie».

У творі «Everybody's Blues» Каїзер Маршал грав патерн у трьох різних частинах:

- 0:58-1:01
- 1:05-1:08
- 2:32-2:34

використовуючи при цьому вуд блок. Кожен раз як він грав свінговий патерн,

він як правило грав його 2 такти у чистому вигляді тільки правою рукою, а потім намагався урізноманітнити його варіаціями, використовуючи дві руки та флеми.

В сумі 8 секунд при тривалості твору 168 секунд (2:48), це складає 4,7%.

Другий твір «Strut Miss Lizzie» є повністю інструментальним. Граючи свінговий патерн, Маршал використовує в цьому творі для нього вуд блок, китайський том том, та малий барабан зі спущеними струнами, місцями граючи доволі голосно.

У нижче представлених трьох проміжках він використовував малий барабан граючи зі спущеними струнами на форте:

- 0:50–0:55
- 1:20–1:25
- 2:58–3:03

А в наступних трьох більш коротких проміжках він грав на вуд блоці більш короткі серії:

- 0:58- 1:01
- 1:05-1:09
- 2:31-2:34

Нижче наведена транскрипція його гри на вуд блоці:

The image shows a musical transcription for woodblock in 4/4 time. The notation is on a single staff with a 4/4 time signature. It begins with a 2-measure swing pattern (two eighth notes followed by a quarter rest). This is followed by three triplet variations, each marked with a '3' above the notes. The transcription is labeled 'woodblock' and 'Kaiser Marshall "Everybody's Blues"'. A time signature box at the top left indicates '1:05-1:09'. A small purple square is visible at the end of the staff.

Як бачимо спершу він грав по два такти стандартного свінгового патерну, скоріше за все однією рукою, а далі грав різноманітні варіації використовуючи дві руки.

Сумарна тривалість патерну складає 25 секунд при тривалості твору 193 секунди (3:13), це складає 13% від твору.

Нижче у таблиці наведені підсумки аналізу цих трьох творів.

Дата запису	Барабанщик/Твір/ Колектив	Трив. твору (сек)	Трив. патерну (сек)	Відсоткове співвідношення
1917 р. 24 листопада	Sbarbaro: "Oriental Jazz" - ODJB	212	16	7,5%
1920 р. листопад	Marshall: "Everybody's Blues" - Lucille Hegamin	168	8	4,7%
1921 р. травень	Marshall: "Strut Miss Lizzie" - Lucille Hegamin	193	25	13%

Як підсумок цієї глави, можна сказати що Каізер Маршал та Тоні Сбарбаро, були одними з найперших барабанщиків які записувались та використовували свінговий патерн, їхній та вклад та вклад бенд лідерів з якими вони працювали, був суттєвий стосовно розвитку і утворення свінгового патерну.

Також важливо відзначити що хоч і свінговий патерн в першу чергу асоціюється з тарілкою райд, виник і виконувався він спершу на інших інструментах, таких як: малий барабан, китайський том том, вуд блок.

2.2 Щітки та їх вплив на розвиток і становлення патерну.

Вплив щіток на становлення і розвиток патерну був великий. Барабанщики отримали змогу грати інструментом з більш м'якою атакою ніж у паличок. Вперше в історії ударних інструментів барабанщики могли грати більш легато, довгі ноти. Вони могли грати довгі ноти лівою рукою і одночасно ритмічні малюнки правою рукою.

Також з появою щіток у 20х роках, все більше зростало використання патерну у творах. Як на мою думку щітки, активно цьому сприяли.

Цілком можливо ще саме щітки стали перехідним етапом у перенесенні патерну на тарілки.

Історія щіток.

Одним з перших патентів на щітки датований 1912 роком, і називалося «flyswatter» - мухобійка [5]. А у 1921 році була запатентована “combined flyswatter and brush” яка вже ціле направлено використовувалася для гри на ударних [6]. Після цього принцип і будова суттєво не змінювались. У 1920 роки було модним мати багато різних назв для одного предмету. Також однію з назв було «jazz sticks». Хоча щітки були єдиним інструментом дозволяючим грати легато, на постійній основі вони почалися використовуватися тільки у кінці 20х років.

Прослуховуючи записи цих в років, де використовувалися щітки важливо підкреслити що час виконання свінгового патерну почав рости.

Jelly Roll Morton, Baby Dodds і Zutty Singleton

Бебі Доддс та Затті Сінглтон не тільки працювали з одним самим бенд лідером в Новому Орлеані, але згодом працювали з Джеллі Ролл Мортонем і Луї Армстронгом у Чикаго.

Бебі Доддс можна почути разом з Джеллі Ролл Мортонем у творі «Wolverine Blues», на соло кларнету Доддс використовує щітки та свінговий патерн в наступні проміжки часу:

- 2:09-2:23
- 2:25-2:38

Також використовує палички на приглушеній тарілці:

- 2:59-3:12

В сумі це 40 секунд гри традиційного патерну за 198 секунд твору, що складає 20% від виконання.

Наступним цікавим прикладом є “Funny Feathers” у виконанні колективу Hot

Seven Луї Армстронга та вокалістки Вікторії Спайві. На цьому записі грає Затті Сінглтон на ударних.

Сінглтон починає грати щітками з

- 0:00- 1:26 , потім він знову грає щітками
- 2: 26-3: 15

Загальний час виконання патерну щітками становить 135 сек (2:15) при тривалості композиції 198 (3:18) що складає 68% від виконання.

“ Funny Feathers ” було записано 10 липня 1929 р.

2.3 Поступовий перехід на тарілки

Одним з перших творів в який можна назвати перехідним, це “Mournful Serenade” Джеллі Ролл Мортон, в якому звучить барабанщик Томмі Бенфорд.

Бенфорд грає щітками на малому барабані, а потім щітками по заглушеній сплеш тарілці. Загальний час гри патерну це вся композиція.

Іншим перехідним твором є Futuristic Rhythm зіграні Фрэнкі Трамбауеромта його оркестром. На ударних Стен Кінг.

Твір так само починається зі щіток на малому барабані,

- 0:10-:45
- 0:47-1:33

Патерн зупиняється на 1:33 для фортепіанної вставки, а потім вже продовжується грати на тарілці.

В цій композиції Стен Кінг грає патерн майже протягом всього твору, і закінчує його так само граючи на тарілках. Час в який Стен грає в тарілку:

- 1:35-2:12
- 2:34-2:44
- 2:45-2:55

Загальна час виконання свінгового патерну складає 185 секунд, в які входять гра щітками в малий барабан і паличками у тарілку.

Результати

В таблиці номер два, можемо побачити статистику стовно кількості зіграного патерну у творах 1927-1930 років , і якщо порівняти з першою таблицею яка враховує твори 1917-1921 року, то можна побачити що кількість зростає на 70% за дуже малий проміжок часу.

Після Джеллі Ролл Мортон, кількість свінгу у творах вже не була нижчою за 60%

Дата запису	Барабанщик/Твір/ Колектив	Трив. твору (сек)	Трив. патерну (сек)	Відсоткове співвідношення
1927 р. 10 червня	Dodds: "Wolverine Blues" Jelly Roll Morton and His Red Hot Peppers	199	40	20%
1929 р. 10 липня	Singleton: "Funny Feathers" Victoria Spivey	195	135	68%
1928 р.	Benford: "Mournful Serenade" Jelly Roll Morton and His Red Hot Peppers	215	200	93%

Підсумки

Аналізуючи твори в яких використовувалися щітки, та тривалість використання використання в цих творах свінгового патерну, можна зробити висновки що гра щітками дійсно спонукала грати свінговий патерн набагато довше ніж перед цим, що допомагало йому стверджуватися.

Також перехід від гри щітками до гри паличками в тарілку в одному й тому самому творі, створює рух вперед, за рахунок збільшення гучності, підвищення звуковій висоті інструменту.

Перехід на тарілку райд остаточно закріпився в еру свінгу, так як біг бенди грали у великих залах наповненими танцюючими людьми і барабанщикам було життєво необхідно задавати ритм у більш чіткій і голосний спосіб.

2.4 Хай хет і його вплив на свінговий патерн.

На початку двадцятих років на сцені з'являється «snowshoe» або чарльстон - ножна педаль, що складалася з двох пластин розміром із стопу, з прикріпленими до них двома тарілками. Близько 1925 року барабанщики стали вживати «low boy» або «sock» тарілки - пара тарілок, закріплених на низькій, обладнаній пружиною підставці, керованій ногою.



У 1927 році з'явився перший «high boys» або «high hat», що дозволяв виконавцеві грати на ньому як ногою, так і руками, або комбінувати обидва способи. Чик Уебб (Chick Webb) і Джо Джонс (Jo Jones) стали першими віртуозами гри на хай-хеті.

Використання хай хету Каїзером Маршаллом.

Завдяки презентації хай хету, у цьому ж 1927 році відбулися найбільші зміни у біг бендовому драмінгу. Декілька записів, зокрема Каїзера Маршалла (з оркестром Флетчера Хендерсона) та Куби Остіна (з McKinney's Cotton Pickers), демонструють популярність гри на хай хеті та тарілках. На "Whiteman Stomp" Маршалл використовує хай-хет для супроводу ансамблю, а також у кількох сольних брейках; можна почути як Куба Остін грає в хай хет на записі "Four or Five Times".

У творі "Whiteman Stomp," Флетчера Хендерсона чітко прослуховується використання хай хету в паузах. В кінці твору можна почути легку гру Маршалла в хай-хет 2:41-2:42.

З іншої композиції з тієї ж студійної сесії, "I'm Coming, on Virginia," незрозуміло, чи Маршалл грає патерн. Якість запису не така чітка, як інші, але це чудові приклади першої гри на хай-хеті.

Останній приклад гри на хай хеті Маршалла можна почути під мелодію «Hop Off». Маршал в паузах грає на хай хеті демонструючи своє володіння ним та вміння солювати. Це можна почути з 2: 22. Додавання хай-хету в установку Маршалла було явно зручним, що робило інтеграцію нового інструменту успішною.

Уолтер Джонсон

Перша сесія звукозапису, в якій Уолтер Джонсон грав з Флетчером Хендерсоном була 3 жовтня 1930 року в Нью-Йорку, через рік після останньої сесії з Маршаллом.

У першому творі Джонсон зіграв патерн на закритому хай-хеті тарілки. Трек має назву "Chinatown, My Chinatown". Там дуже чітко чути відкриття та закриття хай хету під час першого проведення теми. [13, с25]

Починаючи з 0:13, Джонсон демонструє, те що стало важливою частиною ери свінгу, а саме виконання свінгового патерну на хай хеті використовуючи його відкриття і закриття, відкриття на 1 і 3, закриття на 2 і 4.

У творі «Hot And Anxious» Джонсон використовує закритий хай хет граючи акомпанемент солісту. Він лише епізодично відкриває хет для додавання різноманітності. Вже тоді починав дозрівати підхід в якому ліва рука грає в малий барабан, тоді як патерн свінгу грався на райді.

У 1929 році хай хет став стандартною частиною ударної установки, а свінговий патерн займати свою позицію, перейшовши від малого барабану, вудлоків та китайських том томів. Це є вирішальний крок до повноцінного перенесення у тарідку райд.

2.5 Перехід на тарілку райд

Однією з початкових цілей цієї роботи було знайти першого барабанщика, який грав патерн свінгу на тарілці райд. Це питання навіть задавали Сонні Гриру в інтерв'ю, проведеному. На що він відповів що ймовірно то був Каїзер Маршал.

Для того, щоб правильно побачити еволюцію використання патерну на тарілках, відправною точкою має бути гра на малих тарілках, яка була приглушена лівою рукою, а наступним кроком гра патерну на великій тарілці райд яка вже не була приглушена.

Приклади гри на маленьких тарілках

Найбільш ранній приклад джазового патерну який грається на малій тарілці, можна почути у творі "Clarinet Marmalade" у якому на ударних зіграв Чонсі Морхаус. Цей трек був записаний у 1927 разом із Френкі Трумбауером та його Оркестром.

Можна почути, як Морхаус грає акомпанує соло на тромбоні з 0:43-0:48 і 0:50-0:55. Він використовує малу тарілку і глушить її лівою рукою.

Морхаус знову починає грати свінг з 3:01-3:04 та з 3:07 до кінця твору.

У 1927 Олівер Тайнес зіграв свінговий патерн на записі "Hot Lips" разом з Bill Brown and His Brownies. Чути як він грає патерн, починаючи з 2:10- 2:23. Потім грає малюнок з 2:25 і грає до 2:34 і знову при 2:38-2:40. Це один з найбільш ранніх репрезентативних записів свінгу на маленькій тарілці яка приглушена лівою рукою.

Великі тарілки райд

Великі тарілки райд почала виробляти американська фірма Zildjian. На той момент її власником був Аведіс Зілджан, він познайомився з Джином Крупою який підштовхнув його адаптувати тарілки призначені для маршової гри. Вони почали робити більш тонкі тарілки і більшого розміру. Цей момент важливий для подальшого розвитку тарілок і їх використання у музиці. Коли барабанщики почали переносити функцію підтримки часу з хай хету на тарілки не приглушуючи їх, вони виявилися замалими і не справляються з задачею чіткого пульсу, тоді Зілджан створили тарілки Вор-Ride та Ping-Ride. А розміри почали коливатися від 18" до 22". [2]

По суті як малих тарілках так і на тарілці райд грався один і той самий малюнок, різниця була тільки у тому що відтепер тарілку не глушили взагалі.

Перші записи.

Одним з перших прикладів є Varsity Drag – Ейба Лімана який був бенд лідером і барабанщиком, та ROOM 1411 Бенні Гудмана.

Стосовно твору Varsity Drag, є не просто аудіо, а і відео виконання. Нажаль через якість аудіо не дуже чути як він грає свінг у тарілку, але дуже добре видно відео що він грає саме його. Тарілка не глушиться і прикріплена до бас барабану. Ліман був з Каліфорнії, але запис був зроблений у Чикаго, на нього могли мати вплив чиказькі барабанщики.

Ще один яскравий приклад того, як джаз райдовий на тарілці райд, можна почути у виконанні Затті Сінглтона разом з Луї Армстронгом " Skip the Gutter ". Початок о 1:45 Сінглтон грає свінг під програш кларнету.

Наступним прикладом є гра Джина Крупи у композиції "I'll Be a Friend 'With Pleasure,'" записана з Біксом Бейдербеком. Крупа грає свінг на тарілці після проведення теми під імпровізації духових інструментів. (1:58-2:24)

Стиль гри Джина Крупи був сформований завдяки досвіду перебування і гри у різних музичних ситуаціях, а також завдяки тому що йому пощастило слухати і бачити багатьох видатних джазових барабанщиків того часу таких як Бен Поллак, Бебі Доддс, Зутті Сінглтон.

Чудовим прикладом гри у тарілку райд в сучасному розумінні записаний Кенні Кларком у творі "I Hear Music " 1940 року виконавцю разом з Біллі Холідей.

Він не грав багато варіацій в правій руці, але додав синкопи в лівій руці на малому барабані та ногою в бас барабан. Це був новий тип мислення.

Так поступово відбувся перехід від ери свінгу до експериментів с бі-бопом. Завдяки експериментам Кенні Кларка, патерн еволюціонував і акомпанемент малого барабану та бас барабану напряму впливав на виконання і варіації партій в тарілку райд. Патерн використовувався у якості основи але більше не виконувався без змін. Права рука в сумі з свободою та координацію інших кінцівок, стала новою нормою, того що мав грати барабанщик.

Барабани більше не були інструментом який грає тільки акомпанемент. Кларк активно працював над тим щоб зробити барабани таким солюючим інструментом як і інші інструменти ансамблю. [8, с 25]

Експериментаторство Кенні Кларка призвело до того що його звільнили з бенду Тедді Хілла, але він познайомився і почав працювати разом з Діззі Гулеспі з яким вони створювали бі-боп.

Кінцеві висновки.

В цій праці досліджувалась еволюція та виникнення найвідомішого ритмічного джазового патерну. То як він переміщався з одного інструменту на інший, як інструмент змінювався відносно того як змінювались технології, музика і техніки гри на ударних.

Було підкреслено що великий вплив відіграла міграція барабанщиків у великі міста. Барабанщики з Нового Орлеану вчинили великий вплив на багатообіцяючих молодих барабанщиків з Чикаго.

Були підрахована протяжність використання патерну відносно різних часових відрізків. Якщо в період 1917 по 1921 середня тривалість свінгового патерну складала 5-10% за твір, то під кінець 20 років, ця цифра сягала 60-70%. Також були наведені приклади того як використання щіток в цей самий період закріплювало використання джаз райдового патерну.

Також була прослідкована еволюція хай хету, і як він став перехідним етапом для підтримання свінгової пульсації в тарілці замість барабанів і перкусії.

Перехід гри від маленьких тарілок до великих також мав вплив на затвердження цього патерну. Якщо відсоток гри свінгового малюнку на малих тарілках складав до 40% за всю композицію, то з появою великих тарілок райд це число збільшився до 60%.

Завдяки Кенні Кларку, чистота малюнку змінилася. Джаз перестав бути танцювальним жанром. Використання патерну у його чистому вигляді зменшилося за рахунок виконання різних інтерпретації, мислення стало більш творчим.

Список використаних джерел

1. Smithsonian Institution: Jazz Oral History Project, "Zutty Singleton Interview, Marge Singleton Participating,"
2. Zildjian. "Zildjian's Historical Background." Accessed January 28, 2019
3. Berliner, Paul F. "Hangin' out and Jammin': The Jazz Community as an Educational System." *Thinking in Jazz: The Infinite Art of Improvisation*, 36-59. Chicago
4. DeVeaux, Scott and Gibbons, Gary, *Jazz*, (New York: W.W. Norton, Second Edition, 2015), 85-86,
5. Allis, Louis and Wienes, Adolph R. Fly Killer. US Patent 1,055,998, filed May 20, 1912, and issued March 18, 1913. Brown, T. Dennis, "Kaiser Marshall." *Grove Music Online*, 2003.
6. Riek, Constance. Combined Fly Swatter and Brush. US Patent 1,393, 571, filed May 2, 1921, and issued October 11, 1921.
7. "Chick Webb with Gladstone Sock Cymbals." *Polarity Records*, accessed January 25, 2019. <http://www.polarityrecords.com/vintage-drum-kits-1920s-and-30s.html>.
8. Harding, John Ralph. "A Survey of the Evolution of Jazz for the General Reader." DMA diss., University of Miami, 1981.
9. Driggs, Frank and Haddix, Chuck. *Kansas City Jazz: From Ragtime to Bebop-A History*. Oxford University Press, 2005.
10. David Locke, "Africa/Ewe, Mande, Dagbamba, Shana, BaAka," 90.
11. Евгений Рябой "Гимн барабанному искусству"
<https://drumnet.ru/articles.php?sec=articles&id=8>
12. Jeffrey Mage, *The Uncrowned King of Swing: Fletcher Henderson and Big Band Jazz*, (New York: Oxford University Press), 25.
13. Gladstone, William David. Operating Device for Cymbals. US Patent 1,643,553, filed October 31, 1925.