

**НОВ БЪЛГАРСКИ УНИВЕРСИТЕТ
ДЕПАРТАМЕНТ „МУЗИКА“**

ВЕНКО ЙОРДАНОВ ПОРОМАНСКИ

**РОЛЯТА НА УДАРНИТЕ ИНСТРУМЕНТИ
В СЪВРЕМЕННАТА ДЖАЗ МУЗИКА. ВЛИЯНИЯ
ВЪРХУ ДРУГИ МУЗИКАЛНИ ЯВЛЕНИЯ**

АВТОРЕФЕРАТ

на

дисертация за присъждане на образователна и научна

степен „доктор“

по научна специалност

Музикознание и музикално изкуство

Научен ръководител:

Проф. Димитър Христов, д.н.

София, 2015 г.

СЪДЪРЖАНИЕ:

<i>УВОД</i>	3
<i>1. СИСТЕМАТИЗИРАНЕ НА УДАРНИТЕ ИНСТРУМЕНТИ В ДЖАЗА</i> ... 6	
1.1. Появата на комплекта барабани и формирането му като цялостен инструмент.	6
1.2. Перкусионни инструменти в джазовата ритъм секция.	9
1.3. Педагогическа литература. Школи.	10
1.4. Терминологичен апарат в джаза.	14
<i>2. ИЗПЪЛНИТЕЛСКИ СВОЕОБРАЗИЯ В ДЖАЗА</i> 16	
2.1. Световен опит. Стиллове и периоди. Представители.	16
2.2. Някои изяви в българския опит.	36
2.2.1. Интервюта с български музиканти от джаз, поп и рок музиката.	39
2.3. Етноджаз.	40
2.3.1. Интервюта с български музиканти от етноджаза.	40
<i>3. ДЖАЗЪТ ОТ ГЛЕДНА ТОЧКА НА ПОП МУЗИКАТА И ВЗАИМОДЕЙСТВИЯТА ИМ В БЪЛГАРИЯ</i> 41	
3.1. Интервюта с български музиканти от поп и рок музиката.	42
<i>ЗАКЛЮЧЕНИЕ</i>	43
<i>ИЗВОДИ И РЕЗУЛТАТИ</i>	44
<i>СПРАВКА ЗА ПРИНОСИТЕ НА ДИСЕРТАЦИОННИЯ ТРУД</i>	55
<i>ИЗПОЛЗВАНА ЛИТЕРАТУРА</i>	56

УВОД

Ударните инструменти съществуват от хиляди години, но в джаз музиката на XX и XXI век те стигат върхна точка в развитието си като владеене и приложение. На джаза се приписва и заслугата за създаването на сбора от компоненти, които днес наричаме комплект барабани. От средата на XX век до сега този инструмент се изучава в средни и висши музикални училища, използва се масово и намира място в множество жанрове. В практиката се доказва, че това е един развиващ се, лесноприспособяем и универсален инструмент, на който освен джаз може да се изпълнява и рок, поп, блус, фолклорна музика, ар ен би, хип хоп, и десетки други разновидности на масовата и не толкова масова музика. Причината е, че този инструмент допуска най-разнообразно използване, позволява да се селектират различни компоненти и аксесоари според нуждата на изпълняваната музика. Поради все по-широкото разпространение и всеобщо приложение на комплекта барабани в съвременната музика можем да очакваме интересни посоки в бъдещото му развитие и начини на използването му в практиката.

Мотивът за написването на настоящия дисертационен труд е личният ми професионален интерес както към джаза, така и към ударните инструменти. В продължение на моята почти 20-годишна кариера съм имал възможността да контактувам с много музиканти, някои от които са сред най-изявените изпълнители от световна величина. Процесът на практиката ми като изпълнител и като преподавател неизбежно беше съпътстван от теоретичното осмисляне на редица проблеми, свързани с овладяването на ударните инструменти. В българската литература няма цялостно изследване на

ролята на ударните инструменти в джаза и функцията им в други музикални явления, например в поп и рок музиката. В чуждоезичната литература са засегнати някои отделни аспекти в сравнително малко изследвания и статии, предназначени за по-широк кръг читатели¹. Всичко това обуславя необходимостта от едно по-цялостно изследване на проблематиката.

Обект на настоящата разработка е голямата група на ударните инструменти. Предмет на изследването е приложението и ролята им в джаза с акцент върху комплекта барабани.

Целта е да се проследи развитието на ударните инструменти от ерата на ранния джаз до наши дни, да се изследва приложението им в джаза и влиянието им върху други музикални явления от XX –XXI век.

Във връзка с реализацията на тази цел в изследването се обособиха следните **задачи**:

- да се опишат и систематизират ударните инструменти в джаза (наложени в практиката стандарти, инструментариум).
- да се разгледат изпълнителските своеобразия в различните хронологични периоди на джаз музиката, стиловите специфики и използваните технически средства в световната практика.
- да се проследи българския опит успоредно със световните течения.
- да се изследва приложението и ролята на ударните инструменти в българския етноджаз.
- да се определи взаимодействието между джаза и поп музиката в България.

За изпълнение на целта и задачите са използвани различни методи – исторически, сравнителен, описателен и аналитичен, всеки от

¹ Вж. сп. Modern Drummer. Percussive Notes. Rhythm. Drums & Percussion и други.

които допринася за по-цялостното разглеждане на заявената в заглавието проблематика.

Дисертационният труд се състои от увод, три глави, заключение и библиография.

В първа глава е разгледана етимологията и употребата на термините. Описани са основните ударни инструменти, използвани в джаза. Изложени са някои хипотези и причини за формирането на комплекта барабани като единен и цялостен музикален инструмент. Разгледани са част от широко използваните педагогически материали. Анализирани са съществуващи в литературата дефиниции на понятия като джаз и суинг.

Втора глава е посветена на изпълнителските своеобразия в джаза. Чрез хронологичен метод са описани стилове и техните особености и технически характеристики от гледна точка на ударните инструменти. Обхванат е период от началото на XX век до наши дни. Разгледан е българския опит, явлението етноджаз и специфичното приложение на ударните инструменти в него.

Трета глава разглежда взаимодействията между поп музиката и джаза в България. Поместването на интервютата на композитори, аранжори и изпълнители има за цел да илюстрира и потвърди изложените в текста идеи.

В заключението ще бъде направен опит за обобщение на проблематиката и за извеждане на приносните моменти в текста.

Настоящият труд борави с едни от най-често употребяваните понятия и термини в джазовата практика. Те обикновено са взаймствани от английски език и от професионалния жаргон на практикуващите музиканти.

1. СИСТЕМАТИЗИРАНЕ НА УДАРНИТЕ ИНСТРУМЕНТИ В ДЖАЗА

Ударни инструменти.

Думата „удар“ има по-широко тълкуване, когато става дума за ударни инструменти. В Музикалния терминологичен речник на С. Четриков е дадено следното определение: *„термин, с който се наименоват всички инструменти, при който произвеждането на звук става чрез удари с палки, чукчета, длани, или пръсти и др. и се използват в оркестъра за маркиране на акценти, подчертаване на ритъма, усилване на звуковата мощ или за предаване на характерен колорит²“*.

Перкусия (или перкусионен) идва от английската дума с латински произход „percussion“, което буквално преведено значи „удар“, „удрям“.

1.1. Появата на комплекта барабани и формирането му като цялостен инструмент.

Днес комплектът барабани се възприема като единен инструмент, макар всъщност да е сбор от различни инструменти. Всеки от тях има своя собствена история и съществува самостоятелно далеч преди появата на комплекта като такъв, както и след налагането му в музикалната практика. Основната причина за появата на комплекта е джаз музиката, макар в днешно време да се използва почти във всички музикални направления.

Защо идеята за комплект барабани влиза за първи път в джазовите състави? В симфоничния оркестър ударните инструменти с

² Четриков, С. Музикален терминологичен речник. София. Музика, 1979, с. 346.

неопределена височина на тона са няколко, изпълняват се чрез усилията на отделни изпълнители, присъстват само в конкретни откъслечни моменти от разгръщането на творбата, за да внасят акценти, темброви ефекти или търсена колоритност. Разкъсани по функции в партитурата, те трудно се изпълняват от един инструменталист, често свирят заедно два или повече инструмента. В оркестъра потребността от съвместяване на няколко инструмента в ръцете на един изпълнител не се очертава водеща. Партията на всеки от тези инструменти в оркестъра е с ограничено участие сред множество паузи. Ритмическата им игра е почти винаги разнообразна, рядко се превръща в остинатни движения.

В джаза ударните инструменти водят цялата ритмическа игра на състава, звучат непрекъснато, налагат едни и същи ритмически остинати, създава се необходимост един изпълнител да контролира участието на няколко ударни инструмента, защото в противен случай чрез двама или повече изпълнители, координацията се затруднява и води към други визуални изпълнителски ефекти. Ако всички инструменти се съберат в един изпълнител, той се превръща в централна виртуозна фигура, във визуална опора на джазовия състав, със солата си и магическата сякаш игра върху множество различни инструменти създава неотразими ефекти в майсторството си.

Технологичното развитие на комплекта барабани, усъвършенстването на елементите, от които е съставен, както и на механиката и на аергономичността му, представляват особен интерес за настоящата разработка.

Най-ранните джаз музиканти са заимствали от тогавашните духови оркестри инструменти като големия барабан (който по-късно започва да се произвежда със значително по-малък диаметър), малкия

барабан и чинелите. Малко по-късно започва да се използва и приспособление, което се състои от две малки дъски под формата на буквата „V“, на края на които са закрепени два чинела един срещу друг и които при натискане с крак се удрят. Въпросното приспособление е предшественик на днешния педален чинел.

Най-често в днешните джазови оркестри и малките (комбо) състави се използва бас барабан с размери 18 инча диаметър и 14 инча дълбочина. Това е сравнително малък бас барабан. Счита се, че именно при това съотношение диаметър-дълбочина се постига характерният за стила джазов звук. При подходяща настройка на двете кожи се постига нискочестотен звук, относително близък до тембъра на контрабаса. По този начин се получава типичното за този стил сливане на звуците на бас барабана и контрабаса в нискочестотния спектър.

Джазът не взема множество други ударни инструменти, съществуващи в оркестрите, а само тези, които са му необходими: бас барабан (взет от маршовите и от симфоничните оркестри), малък барабан (взаимстван пак от там), чинели, том-томи и дървени блокчета. От пластинковите ударни инструменти се срещат най-вече вибrafон и маримба. В продължение на повече от един век формирането на комплекта барабани с познатите вече компоненти звучи в особено широк честотен диапазон. Запълва вертикалното пространство, макар компонентите да са с неопределен тон. Получава се една своеобразна клавиатура. Цялото структуриране на музикалната тъкан е изградено на този принцип: ниско, средно и високо звучащи инструменти. В практиката се доказва, че комплектът барабани е един лесноприспособяем и универсален инструмент, на който освен джаз може да се изпълнява и рок, поп, блус, фолклорна музика, ар ен би, хип хоп, и десетки други разновидности на масовата и не толкова

масова музика. Причината е, че този инструмент допуска най-разнообразно използване. Ако го сравним с някои други акустични инструменти, например пиано, китара или саксофон, при комплекта барабани има много повече възможности той да бъде персонализиран и променян според нуждите на музиката. Комплектът барабани може да се определи като един комбинационен стандарт от ударни инструменти, съчетани и едновременно използвани от един изпълнител в джазовите състави.

Особено разпространена конфигурация е т. нар. „Four Pease Kit“ състояща се от четири мембранофонни инструмента (барабани) и четири идиофонни (чинели).

1.2. Перкусионни инструменти в джазовата ритъм секция.

В резултат от популяризирането на латин джаза в Америка през 50-те години на XX век. в ритъм секциите на много състави се появяват други ударни инструменти, различни от комплекта барабани. Те са разграничени като “перкусионни секции”, и за попълването им са били нужни по-голям брой музиканти. Всеки един инструмент свири специфична партия, която освен че се вписва в ритмичната група, трябва и да суингира в джазовия смисъл. Бенд лидери като Дизи Гилеспи и Стан Кентън са едни от първите, които включват перкусионисти от латиноамерикански произход в оркестрите си.

Друг важен перкусионен инструмент, срещан в джазовите състави е вибrafонът. Известно е, че в историята на джаза има няколко важни изпълнители, които чрез техническата си иновативност, виртуозност и музикална фантазия са спомогнали за изпълнителското развитие и утвърждаването на този инструмент в практиката. Това са

Лайнъл Хемптън, Ред Норво, Милт Джаксън, Тери Гибс, Боби Хътчерсън, Майк Маниери, Дейвид Самюелс и Гери Бъртън. Голяма част от тях се изявяват освен като участници в много различни състави и проекти, така и като бенд лидери.

С навлизането на модерния джаз през 60-те и 70-те години на ХХ век звученето и инструментариума на джазовите състави чувствително се променя. Голям брой музиканти възприемат инструментите и ритмите на рок музиката. Употребата на електрически инструменти, усилватели и електронни способи за промяна на звука на общоприетите инструменти намира широко приложение в джаза през 70-те. Резултатът от това е по-голямата звукова енергия при изпълненията на групите. Вибрафонът като акустичен инструмент често бива заглушаван от усилвателите на електрическите инструменти. За да компенсират това, вибрафонистите е трябвало да проявят изобретателност и да търсят начини за постигане на по-обемен звук. Твърди се, че появата на техника за свирене с четири палки (с по две във всяка ръка), позната като акордова, е следствие и от тези търсения.

1.3. Педагогическа литература. Школи.

За целите на настоящата работа е нужно да разгледаме някои от най-широко използваните материали в педагогическата практика в Европа, САЩ и у нас.

Advanced Techniques for the Modern Drummer Vol. 1 е една от най-използваните и разпространени школи. Неин автор е Джим Чапин, издадена е за първи път в Ню Йорк през 1948³. Материалът се среща и

³ Chapin, J. *Advanced Techniques for the Modern Drummer*, Vol.1, New York, 1948

с подзаглавието „*Coordinated Independence as Applied to Jazz and Bebop*“. Упражненията са систематизирани и подредени според степента на трудност, с постепенно въвеждане на нови проблемни елементи. Целта е развиване на т. нар. координирана независимост – тоест освобождаване на четирите крайника на музиканта - изпълнител от зависимостта им един от друг. Това освобождаване предоставя възможност да се изпълняват разнообразни по ритмика и тембър фигури без да се нарушава темпото и остинатната линия, образуваща се между райд чинела и хай-хета в джазовите стилове суинг, би боп и др. Примерите са дадени в шестнайсетинкова, триолова и осминкова пулсация, на базата на аналогични фрази, които неизменно се срещат в реалната музикална практика на изпълнителите.

Важна школа е „*Syncopation for the Modern Drummer*“, съставена от Тед Рийд, издадена през 1958⁴. В текста почти отсъстват обяснения как да се изработват дадените нотни примери, тъй като възможностите за интерпретиране на материала са многобройни. Школата става интересна от втората половина нататък, там от където започват синкопираните ритмични схеми. Материалът би могъл да се използва по много начини, тъй като с времето е доказано, че при правилно упражняване значително се подобрява координацията на инструменталиста, развива се усета за ритъм и музикално време, а също се разширяват възможностите за свободно солиране, акомпаниране и попълнения.

Школата на Питър Ърскин „*Drum Concepts and Techniques*“ от 1987⁵ обхваща широк кръг от постановъчни, технически и стилистични проблеми – от оптималното, аергономично поддръждане и настройване на комплекта барабани, през различните техники на свирене на

⁴ Reed, T. *Syncopation for the Modern Drummer*, Van Nuys, Alfred Publishing Co., Inc. 2002

⁵ Erskine, P. *Drum Concepts and Techniques*. 21st Century Music productions. Inc. 1987

популярни стилове като джаз, рок, фънк, суинг, самба, баяо, и други известни латино-американски ритми. От наша гледна точка школата е ценна и полезна поради добре синтезираната информация. Основните умения при овладяването на инструмента могат сравнително лесно и краткосрочно да бъдат постигнати по методите, описани в тази система.

Школата на Джон Райли *“The Art of Bop Drumming”* от 1994⁶ представлява детайлен поглед върху особеностите и развитието на би бопа и сходните му стилове

Не са излишни някои аналогии с други инструменталисти. Пианистът синхронизира двете си ръце, най-често те са с различна функция, работата с педалите в краката е сравнително облекчена заради опростените действия там. При органистите педалните тонове са трета линия на съзнателно овладяване. При щрайхистите двете ръце са синхронизирани при напълно различни функции (пръсти и лък). Всички духачи работят само с ръцете си, освен с дъха си, при това двете ръце са напълно синхронизирани. Певецът контролира гласа си без участието на ръцете и краката освен в сценични задачи. Перкусионистът в джаза напълно разсинхронизира двете си ръце и двата си крака, или по-точно казано – синхронизира ги с различни задачи. Това изисква разделяне на вниманието в четири посоки. От гледна точка на съзнанието това е възможно само чрез автоматизиране на дейностите, при които вниманието се прехвърля за мигове от една дейност в друга, за да контролира едновременно четворното действие. Психическото натоварване на перкусиониста е голямо, спасява го именно автоматизацията и, разбира се, изразяването само чрез ритъм и тембър при отсъствието на тонови височини.

⁶ Riley, J. *The Art of Bop Drumming*. Manhattan Music. Inc. 1994

И тук се навлиза в нова проблемна зона.

Перкусионистът работи само с ритъм и тембър. Това са два изразни компонента на музиката, които са достатъчно богати и интересни, за да заместят отсъствието на тонови височини (мелодия) и на едновременност на тоновете (хармония). Но ритмическият поток е в същността си мелодически, защото ритъмът е част от всяка мелодия, следователно може да се говори за ритмическа мелодия с цялата условност на този израз. Тук бихме могли да направим аналогия с разбирането на Арнолд Шьонберг от началото на ХХ век за темброва мелодия, където структура, образувана чрез редуване на различни тембри създава впечатление за мелодия. Известен е този опит на Шьонберг, където той взема тона си от малка октава, който тон го има във всички оркестрови инструменти, и озвучава тона си с различни инструменти един подир друг. Тонът е един и същ, а тембърът се сменя. Тази смяна на тембрите прави въпросната темброва мелодия. Наречена е *Klangfarbenmelodie*, (тоест звуково-цветна, темброва мелодия) – термин, въведен от Шьонберг за обозначаване на мелодическа идея, изложена не чрез височинна крива, а чрез последователно прозвучаване на еднакви по височина тонове, раздадени на различни инструментални тембри. При ударните инструменти с неопределена височина се получават своеобразни мелодии, които идват от смяната на тембрите в съставките на комплекта барабани или например от звукоизвличането при перкусионни инструменти като конги и бонгоси.

- Ритмически дисонанс можем да наречем например несъответствие, разногласие, непасване между две или повече паралелно протичащи ритмически линии. Тук не говорим за полиритмия, където два или повече ритъма най-често са в

съотношение един спрямо друг, а за деления, които не съвпадат с метрическите времена.

- Тембров дисонанс в нашият случаи може да се получи когато в рамките на една повтаряща се и установена конструкция влезе рязко, случайно или спорадично някакъв нов тембър

Тембровото разнообразие на т. нар. комплект барабани е толкова обстоятелствено и разнообразно, че може да се говори за темброва мелодия, отново с цялата условност на израза. В съчетание на ритъм и тембър перкусионистът всъщност имитира пълноценната представа за мелодия, за мелодически процес, за музициране въобще, като създава усещане за цялост. Множествеността на поредните остинатни конструкции в перкусионното музициране не опровергава и не облекчава изводите, тъй като най-често остинатните поредици се разнообразяват чрез вътрешно разкъсване посредством вмъкнати или контрастиращи единични или множествени ритмически дисонанси или темброви дисонанси, ако отново се приеме условността на тези изрази.

1.4. Терминологичен апарат в джаза.

Един толкова сериозен автор като Гридли прави смел опит да разкрие характеристиките на суинга, преди това и на джаза. Но, за съжаление, достига до най-общите черти, които се оказват типични и за голямата музика. Очевидно има други черти, които могат да навлязат по-удачно в изясняването на джаза и суинга. Освен това в голямата музика публиката е седяща и не може да извява танцуващи поведения, дори само чрез тропане с крак. Забранено е – проява на лош вкус – ако се вдига съпровождащ изпълнението шум, обаче седящият слушател на джаз или суинг може да пляска с ръце, да тропва с крак, да

подсвирква и така да изразява възторга си. Това още повече се извява при слушатели, които са прави, стоящи, те са свободни в движенията си и се ползват от тази свобода, като дори танцуват, размахват високо горе ръце. Следователно още в поведението на слушателя на ранния джаз и суинга започват отлики, които са съществени. Но за важните отличителни черти в джаза и суинга ще се опитаме да потърсим по-късно обяснения.

Грув (groove)

В музикалния контекст под думата грув се разбира двигателен, тласкащ и стимулиращ ритъм, който се получава от взаимодействието на музикантите в ритмичната секция и най-вече от определящата роля на ударните инструменти в нея. Според много инструменталисти това е интуитивно, субективно или неуловимо явление, което е познато на музиканти с богат практически опит или специфична чувствителност. Тук не става въпрос за синкопирането в джаза или за така наречения „off beat”, а за художественото възприятие и възпроизвеждане на ритъма и на музикалното време.

Безспорно понятието грув има много общо с ритъма, но не е негов синоним. Не би могло да се обясни само с точността на изпълнението спрямо темпото, нито със способността темпото да се поддържа и контролира. В два различни случая темпото може да е еднакво, ритмичните фигури да са едни и същи, но грувът да е различен.

Разположението на тоновете трайности, атаките и пространството между тях е кодът към логичното обяснение на това явление. В тази връзка наистина добрите музиканти в джаза имат способността да изместват тези трайности в зависимост от

настроението, темпото, а също и емоционалното и художествено съдържание на материала, който изпълняват.

Индивидуалния усет за музикалното време при участниците в ритмичната секция може да стане причина за проблем при сработването ѝ, тъй като повече музиканти свирят върху или около метричните времена като акомпаниатори. Взаимодействието на тези усещания става критерий за наистина високо професионално разбиране на тази естетика от страна на свирещите. При разглеждането на отделните проблеми се изясняват и съответните понятия.

2. ИЗПЪЛНИТЕЛСКИ СВОЕОБРАЗИЯ В ДЖАЗА

2.1. Световен опит. Стиллове и периоди. Представители.

Ранен джаз.

Известно е, че джазът е резултат от постепенното сливане на няколко музикални култури, което обхваща период от няколко века. Това сливане за пръв път започва да се разглежда като джаз около началото на XX-ти век. Звученето на ударните инструменти в ранния джаз се определя като рудиментарно. В практиката под рудиментарно се разбира използване на ритмически модели, базирани на комбинации от единични и двойни удари, взети от маршовия стил на свирене на барабани във военните оркестри. Рудиментите се смятат за основа и се прилагат от преподавателите (особено в САЩ) като технически упражнения, които трябва да бъдат заучавани и автоматизирани до степен, че да се свирят прецизно и чисто в различни темпа и динамики. Произходът на тези модели категорично е от милитаристичния стил на свирене, но благодарение на записите, които изслушахме, с убеденост можем да твърдим, че ранните джазови барабанисти успяват да

съчетаят равния и твърд маршов стил със суингираните фрази на мелодичните инструменти. По този начин рудиментарните модели добиват суингиращо звучене, което пасва на разтеглените пасажии на солистите и импровизаторите в ансамбъла.

Представители

Уорън “Бейби” Додс е сочен за един от най-забележителните инструменталисти в ерата на ранния джаз, участвал в съставите на Луис Армстронг, Кинг Оливър, Джели Рол Мортън и много други.

„На барабаниста от Нови Орлеан Уорън „Бейби“ Додс (брат на кларинетиста Джони Додс) се приписва въвеждането на райд ритъма, изпълняван от него на малкия барабан. По-късно в историята на джаза този ритъм се изпълнява на крачния чинел. С течение на времето през 50-те и 60-те години той става ритъм за отмерване на такта и се изпълнява на големия райд чинел“⁷. От нашата профилирана гледна точка можем да допълним Гридли, като уточним, че Додс въвежда техниката на натиснатото тремоло при боравенето с малкия барабан, което силно наподобява пулса на райд ритъма, появил се по-късно.

Друг съвременник на Уорън Додс е **Кристофър Голдсън**. Техническият стил на свирене на Голдсън можем също да определим като рудиментарен, но за разлика от този на Додс, Голдсън звучи по-ограничено откъм тембри и използване на инструменти. Основните звукови елементи при Голдсън са малкият и големият барабан, които се забелязват в записите на Оскар Селестин в пиесите “When The Saints Go Marchin’ In” и “Li’L Liza Jane”.

⁷ Гридли, М. Стиллове в джаза. София: Музика, 1982. С. 83

Артър „Зути“ Сингълтън също е представител на ранния джазов стил при ударните инструменти, последовател и заместник на Уорън Додс в съставите на Армстронг, Мортън и други. Известно е, че Сингълтън първи въвежда свиренето с четки на комплект барабани. При него те не заместват изцяло палките, но предлагат по-тих и лек звук, както и възможността да се извличат дълги и продължителни легатирани фрази при хоризонталното им, въртеливо движение по кожата на барабана. Също така в много източници се твърди, че той е притежавал изключителна техническа сръчност. В сравнение с другите представители на ранния джазов перкусионен стил, Сингълтън звучи по-изгладено и шлифовано. Във филма на Hudson Music “Legends of Jazz Drumming” барабанистът Луи Белсън казва: *„Сингълтън модернизира и изглажда някои от несъвършенствата на Додс и свири с вкус и сдържаност, но не се отдалечава от Ню Орлеанските си корени“*.

Тони Сбарбаро „Спарго“ е известен като барабаниста на Original Dixieland Jazz Band. Във филма “Legend of Jazz Drumming” споменат по-горе, е поместен кратък видеоклип на Сбарбаро с неговия бенд. Там също виждаме особена сръчност и лекота при боравенето с инструмента, но с приблизително същия набор от ударни инструменти като при другите му съвременници, Спарго импровизира по-свободно.

Нека изложим някои обобщени технически характеристики и стилови особености при ударните инструменти в ранния джаз:

- Рудиментарни ритмически модели, взаимствани от маршовия стил, също и синкопирани фигури, организирани в постоянно темпо, но свирени леко разтеглено и с чувство за суинг
- Тежнение на първо и трето време на такта (в размер 4/4)

- Отмерване на метричното време, но съсредоточено най-вече в малкия барабан
- Късо тремоло на малкия барабан на второ и четвърто време на такта, стакато четвъртини на първо и трето време
- Бас барабан най-често на първо и трето време на такта, от където идва впечатлението, че основният ритъм е на две, познат като Two beat Feel
- Използване на каубели, дървени блокчета и други малки перкусионни инструменти, които внасят темброво разнообразие както в акомпанимента, така и в солата на барабанистите
- Акцент с чинел на четвърто време на такта, който акцент служи като рамка на различните моменти и части в пиесите – интродукция, тема, соло и други

Ера на суинга.

Ударните инструменти през ерата на суинга – началото на 30-те до края на 40-те години на XX век. Популярността на биг бендовете.

По това време на историята си джазът се възприема като танцова музика, тъй като през ерата на суинга на него се е танцувало повече от всякога преди или след това. Само в определени случаи джаз музиката се изпълнява за слушателите. Както е известно, по-късно това изкуство се превръща почти изцяло в музика за слушане.

От технологична гледна точка, навлизането на крачния чинел (хай-хета) дава отражение върху звученето на ударните инструменти в ансамбъла, а също и върху изискващата се техника и координация при свирене на комплекта барабани. Разширяването на комплекта с допълнителни том-томи и чинели, усъвършенстването на механичните детайли и хардуер предразполага изпълнителите да търсят координационно по-сложни и разнообразни ритмически фигури.

Развитието на инструмента вече позволява да се свирят едновременно до четири независими линии с всеки отделен крайник. Тази координирана независимост я виждаме най-вече при солирането на барабанистите, където няколко ритмически модела се изпълняват едновременно върху целия диапазон на комплекта. Този етап съвпада с края на 30-те години на XX век, когато в биг бендовите аранжimenti се оставят пространства за по-дълги солови изяви на ударните инструменти.

Биг бенд барабанисти от ерата на суинга

Чик Уеб (1905 – 1939) е известен освен като блестящ инструменталист и като първия барабанист – бенд лидер. Стилът му е енергичен и разнообразен, използва богат набор от технически и ритмически фигури, също и от тембри, особено при изпълнение на сола. Уеб е представител на ранния биг бенд стил, където при акомпанирането не се забелязва подчертаване фигурите на духовата секция от страна на барабаниста. Характерен почерк на Уеб е по-изявеното звучене на големия барабан на всяко от четирите метрични времена. Това го наблюдаваме в записа на пиесата “Harlem Congo” от втората минута до края, включително и по време на солото на ударните инструменти.

Джо Джоунс (1911 – 1985) се асоциира с работата му в биг бенда на Каунт Бейзи. Приносът на Джо Джоунс към ударните инструменти в джаза, според нас, е както концептуален, така и технически. В неговия обичаен комплект липсват някои от аксесоарите, използвани от други негови съвременници (каубели, дървени блокчета и др.), но за сметка на това той постига тембровото разнообразие на инструмента чрез различни техники на звукоизвличане. В акомпанимента Джо

Джоунс се концентрира върху хай-хета, използва го по начин, непознат до тогава, като разширява възможностите за приложение на този инструмент. Характерното му боравене с хай-хета създава чувство на носещо групата движение и суинг, но не звучи натрапчиво в цялостния баланс на ритъм-секцията, а придава лекота и въодушевление в пулса ѝ.

Джийн Крупа (1909 – 1973) става известен на широката публика като барабанист на оркестъра на Бени Гудман през втората половина на тридесетте години на ХХ век. Известно е, че кларнетистът Гудман ръководи един от най-популярните биг бендове в ерата на суинга. Работата на Джийн Крупа в голяма степен допринася за еманципирането на барабаниста, за излизането му от ограничената роля на музикант, спазващ темпото, и превръщането му в солист. Поради голямата си артистичност и харизматична визия на сцена и пред камера, Крупа по онова време е превърнат в звезда, поради което е широко имитиран. Като артистично поведение Крупа умело задържа вниманието на публиката с различни комични мимики и преекспонирани движения на тялото, и по този начин прави изпълненията му да изглеждат по-виртуозни и по-трудни. Някои критици твърдят, че като изпълнител в ритмичната секция той не е подобър от други свои съвременници като Джо Джоунс или Чик Уеб, но участието му в бенда на Гудман, безспорно, се определя като движещата сила в звука на оркестъра.

Бъди Рич (1917 – 1987) масово е възприеман като „най-великия барабанист, живял някога“. Изключителната техника, сръчност, ловкост, бързина, виртуозност, музикалност и артистичност са само някои от характеристиките на този изпълнител. През своята кариера

той работи в много различни направления в джаза като диксиленд, суинг, би боп, и дори фюзън.

Една от характерните особености в маниера на Рич е създаване на впечатлението, че ударните инструменти звучат „пред оркестъра“ като време, тоест атаките на барабаните се разполагат преди влизането на духовите групи, без да се забързва темпото. По този начин се създава усещане за напрежение и един особен интензитет в звученето на целия биг бенд. Рич е изключително активен при попълненията си в моментите на подготовка, преди влизането на различните духови групи. Слушайки записи, можем да обобщим, че новото при Бъди Рич не са толкова самите фрази, а начинът, по който ги изсвирва – чистотата, бързината, артикулацията, отчетливостта и енергията. Също така специфичното при Рич е, че барабаните много често изсвирват в унисон почти всички мелодии, които духовите групи (независимо дали тропети, тромбони или саксофони) изпълняват в аранжиментите на пиесите. Това до голяма степен принуждава останалите музиканти да ритмизират и фразират по начина, по който звучат барабаните. Този маниер на акомпаниране не го срещаме при други биг бенд барабанисти от тази ера.

Би боп и пост боп барабанисти

Кени Кларк (1914 – 1985) в повечето съществуващи източници е определен като основоположник на би боп стила при ударните инструменти. На него се приписва заслугата за преместването на водещите ритми от малкия барабан и хай-хета на големия райд чинел. Темпото до тогава е излагано чрез четвъртини ноти на бас барабана.

При воденето на райд чинела забелязваме да се чуват най-вече четвъртини, и по рядко точкувани ноти, за разлика от неговите

предшественици, при които ритмическият райд модел се състои от осмини с точка и шестнадесетини. Характеристика на стила на Кларк е промяна в тембровата ориентация към по-лек звук на комплекта барабани в ансамбъла чрез използването на райд чинела като основен елемент, който поддържа ритъма. Склонността на Кларк към тази полиритмична формулировка впоследствие става известна като техника на координирана независимост.

Макс Роуч (1924 – 2007) също е един от пионерите на би бопа. Основният принос на Роуч към съвременния джаз е, че той разглежда комплекта барабани не само като ритмичен, а и като мелодичен и солиращ инструмент. Този новаторски за времето си подход разкрива възможността на комплекта барабани да се свирят определени мотиви, които създават у слушателя усещането за конкретни мелодии. В някои от албумите си Роуч включва солови пиеси. Те най-често са изградени като музикални композиции на комплект барабани, със съответните теми, интерпретации и импровизации, кулминационни моменти и др. Много от неговите фрази можем да открием по-късно при стила на популярните рок барабанисти от Англия Джон Бонам и Мич Мичъл например.

„Фили“ Джо Джоунс (1923 – 1985) е известен като барабанистът в квинтета на Майлс Дейвис между 1955 и 1958. Технически погледнато стилът на Фили Джо Джоунс е базиран върху рудиментарната подготовка. Звукът на комплекта на Фили Джо Джоунс е действително много овладян и контролиран като тембър и динамика, също така е по-нисък и плътен. Това се обяснява с факта, че той е предпочитал да използва по-големи размери барабани. Интелигентното му взаимодействие с другите музиканти в състава

прави впечатление и с избора на подходящи тембри на чинелите и умелата им смяна при акомпаниране на солистите.

Арт Блейки (1919 – 1990) е една от най-изявените фигури в хард боп стила при ударните инструменти. Стилът на Блейки най-общо се характеризира с отчетливо и настоятелно второ и четвърто време, с парливия и „цвърчящ“ звук на водещия райд чинел, и с ясните и енергични компиращи фрази. Първичен и не така изтънчен маниер, но все пак сходен с този на Кени Кларк и Макс Роуч.

Общото впечатление за звука на неговия комплект барабани е за по-кратко отзвучаване – стакато, и е сравнително ниско настроен. Райд чинелът му е разлят и по-малко отчетлив. Соловите изпълнения на Блейки подобно на тези на Макс Роуч, се базират повече на музикални идеи, отколкото на технически заготовки, вместиат се в определена форма и грув с ясно различими теми, подредени в логична и разбираема за слушателите рамка.

Елвин Джоунс (1927 – 2004) по мнението на много слушатели и специалисти е най-завладяващият барабанист в историята на джаза. Типично за него е склонността да подразделя 4/4 тактовете на групи от по 3/4 и 2/4. Често той започва делението на времето на 3/4 по средата или в края на такта, и продължава да излага редом с него суингиращо валсово чувство в продължение на няколко такта. През цялото това време той продължава да поддържа и основния четиривременен метрум. Способността на Джоунс да разделя музикалното време на по-дълги периоди често пъти провокира другите музиканти да свирят заедно с него в по-свободен и ритмически разкрепостен маниер. Слушайки записи с участието на Елвин Джоунс, забелязваме в определени моменти изпъкване на райд чинела в баланса както на сбора от тембрите на комплекта барабани, така и в общата картина на

ансамбъла. Целта на повечето би боп барабанисти е да постигат гладък и равен звуков поток от райд чинела. Общо казано, четвъртините ноти звучат с почти еднаква сила, а суинг нотите (слабите времена) са обикновено по-тихи. При райд линиите на Елвин Джоунс наблюдаваме обратната тенденция: повече тежест и акцентираност на слабите времена от такта за сметка на силните.

Маниерът на Елвин Джоунс създава впечатление за силно и шумно звукоизвличане на барабаните, но според нас то е по-скоро енергично и интензивно като негово лично усещане на музиката, което той предава на останалите. Също така свиренето му около бийта и честото му излизане от устойчивата и по-сигурна четвъртинова пулсация създава рискови ситуации в ритъм секцията и поражда интересно напрежение в звученето на групата.

Тони Уилиамс (1945 – 1997) става известен на широката публика едва на седемнадесет годишна възраст, когато започва да работи в квинтета на тромпетиста Майлс Дейвис. Свиренето на Уилиамс в този период е модерно и смело, в голямата си част е импровизирано и е резултат от музикалната ситуация, предизвикана от моментната инвенция на участващите музиканти. По-свободен и поддръжък изпълнител в ритмичната група в сравнение с неговите предшественици и съвременници като Пол Моушън, Фили Джо Джоунс или Макс Роуч. При Уилиамс е особено характерно отмерването на всяка една четвъртина от такта с левия крак на хайхета. Дотогава е прието този елемент да прозвучава на второ и четвърто време. В резултат се получава по-равна движеща пулсация. Активното, но балансирано използване на бас-барабана при акомпаниране и солиране създава усещане за по-ниско звучене на комплекта, тъй като се запълва и ниският регистър.

Според Уилиамс съвършеният барабанист би трябвало да притежава три основни качества: техника, чувство и креативност.

Джак Дежонет (1942) е музикант с дълга и многостранна музикална кариера и представлява една от най-важните фигури не само в ударните инструменти, но и в съвременния джаз. През 1969 заема мястото на Тони Уилиамс в групата на Майлс Дейвис. Известен в този период е интересът на Дейвис към модерните тогава рок стилове. Способността на Дежонет с лекота да комбинира импулсивни рок ритми с джазов суинг и импровизация, според нас, е оригиналният му принос към звученето на Дейвис тогава.

Като някои съвсем общи характеристики на стила на свирене на Джак Дежонет бихме могли да посочим следното: лекота при суингирането на райд чинела, естествено преливане от осминков към триолов ритъм, вмъкване на хай-хета в ритмите на райд чинела (подобно на Елвин Джоунс, но по-фино), плавни и вълнообразни фрази при солирането.

На базата на изложеното по-горе бихме могли да формулираме следните стилови характеристики и технически похвати на би боп барабанистите:

- Отпадат буквално прилаганите рудиментарни модели, използвани в ранния джаз и суинг ерата. Те вече не участват в конструкцията на ритмическата тъкан при акомпанимента. Срещат се при сола и попълнения.

- Бас барабанът не отчита метричните времена (поради бързите темпа), вместо това се използва по-фина и спорадична пунктуация, също и за акцентирание, влиза по-активно като елемент във фигурите за попълнения и брейкове.

– Малкият барабан участва много повече в компирането чрез фини динамики и сложни ритмически рисунки като синкопи, оф бийт фигури и полиритмии.

– Поддържащият темпото елемент е основно райд чинелът, подпомаган от хай-хета.

– Музицирането при ударните инструменти е реактивно спрямо художествените моменти, освободено е и често пъти е почти солистично. То произлиза от развиването на т.нар. координирана независимост на би боп барабанистите.

– Наблягането на второ и четвърто време не е характерно за би боп стила.

Джаз рок и фюжън

В края на 60-те години на XX век ситуацията в музикалната индустрия се променя, а джазът започва да усеща върху себе си ефекта и последиците от нахлуването на рок музиката. В резултат от взаимовлиянията на джаза и рока се наблюдават следните тенденции:

- По-широко използване на електрически пиана и синтезатори
- Въвеждането на електрическа китара и електрически бас.
Електронни модификации на акустични инструменти
- По-твърда и доминираща пулсация при ритъм секцията. Все по-честата поява на осминков рок ритъм и по-малко на триолов суинг.
- Повече внимание при процеса на звукозаписа, музикалното продуциране, изглаждане и прецизиране на звука в студио. На концерти се ползват по-модерни и по-мощни озвучителни системи, в резултат на това звуковата енергия при живите

изпълнения на джаз рок и фюжън групите е по-голяма, в сравнение с тази на би бопа и други акустични джаз стилове.

Когато джазът възприема електрическите инструменти, свързани с рока, а също и някои много типични за рока ритмични модели, той започва да разширява своята публика и да привлича почитатели на рок музиката. Излизането на ударните инструменти напред в звуковия план, ритмичната жизненост, наситеност и енергичност са определящи характеристики за джаз рока. Фюжън музиката в нашите представи и по наше мнение е резултат от развитието и усъвършенстването на джаз рока през 80-те и 90-те години на XX век. Много музиканти и специалисти твърдят, че не се очертава доминираща или наистина нова стилска тенденция в този период, с което твърдение ние също можем донякъде да се съгласим. Вместо това се осъвременяват установени вече стилове чрез по-нататъшно усъвършенстване на технологиите в звукозаписа, навлизането на компютрите като средство за музициране, и наблягането на все по-виртуозни инструментални и вокални техники.

От наша съвременна гледна точка барабанистите с особено голям принос за техническото развитие и музикалното приложение на ударните инструменти в джаз рока и фюжъна са Били Кобъм, Стийв Гад и Дейв Уекл.

Били Кобъм се отличава със своя стил още през периода си с Хорас Силвър, когато се вмести в разбиранията ни за хард боп звучене на ударните инструменти. Характерната суинг линия на райд чинела и затварянето на хай-хета на второ и четвърто време рамкира основната структура на ритъма в този стил. Бас барабана, томовете и малкият барабан са динамически по-тихи и се ползват за попълнения и акценти.

По-късно в албума на Майлс Дейвис “Tribute to Jack Johnson” Кобъм подхожда към материала с лекота и импровизаторска способност на джазов музикант, но третирането на инструмента може да се причисли към понятието за блус или рок интерпретацията, заради използването на големия и малкия барабан като “носеца конструкция” на ритъма. Придържането му към постоянен и непроменящ се “шафъл” ритъм е израз на “рок” подхода на Били Кобъм в албума на Дейвис. “Шафъл” ритъмът е характерен с триоловата си пулсация, обикновено е в размер 4/4 такт и се използва в блус свиренето, по-малко в рок пиесите.

По отношение взаимодействието му с идеите на солистите, Кобъм изгражда плавна динамическата линия чрез нарастване, като в началото се започва от тиха динамика на акомпаниране и постепенно чрез нарастване на хоризонталната плътност се получава изграждането в динамиката, която създава провокативна среда и открива пространства за изграждане на солата на тромпета, саксофона, също и на рифовите партии на китарата.

Търсенията на Кобъм в полето на рок стилистиката в ударните инструменти се задълбочават в първия му авторски албум, където вече е лидер. Албумът “Spectrum” издаден през 1973 е записан и продуциран от Кен Скот. Тонрежисьорът Скот е работил с Beatles, Pink Floyd, Elton John и много други. Всичките пиеси в албума са композирани от Кобъм. Спираме се на този запис, тъй като е смятан за един от значимите в джаз рок насоката.

Използването на сравнително голям комплект барабани става типично за Кобъм по онова време. В албума личи прецизният звукозапис на ударните инструменти, стерео разпределението и чистото, директно звучене на барабаните, което се дължи на близкото

разположение на микрофоните до инструментите, и използването на многоканална студийна техника. Друг важен факт е, че корпусите на комплекта барабани, използван в записите, е изработен от материала плексиглас, известен още като акрилно стъкло, определя тембровата специфика на ударните инструменти в албума. По наши наблюдения от практиката тези инструменти се отличават от дървените по високия си и пробивен звук. Това е една от причините ясно да се различава партията на ударните инструменти в общата музикална картина.

В аранжиментите е оставено широко пространство за ударните инструменти, където Били Кобъм развива соловите си партии. Забелязваме, че солата на ударните инструменти са изградени в голяма степен на базата на рудиментарния технически метод. Използването на парадидли в различните им разновидности в този албум поставя основен технически принцип в солирането на Кобъм, като се превръща в характерен белег на стила му. Този подход се запазва и в бъдещите му изпълнителски търсения.

В акомпанимента често се усеща липсата на динамическо третиране на ударните инструменти в смисъла на разликата между силно и слабо звукоизвличане. Така динамическите нива се формират от сгъстяването или разреждането на музикалната тъкан. Този подход до голяма степен е характерен за стилистиката на рок музиката, където впечатлението за разлика в динамиките се постига чрез добавянето или отнемането на звуци.

За разлика от акомпанирането, при изпълняването на сола Кобъм прибегва до използването на целия динамически диапазон на инструмента – от пианисимо до фортисимо. Чрез боравене с тънки нюанси, акценти, както и с крешендо и декрешендо създава гъвкава и колоритна линия на напрежение и отпускане, активност и покой.

Тук навлизаме в нова проблемна ситуация. От полза е да се отклони общият поток на изложението.

В музикалната практика два компонента – плътност и динамика (сила на звука) – са в тясна зависимост. Обикновено висока плътност на колективния звук се схваща като фортисимо, а ниска плътност – като пианисимо. В аранжиранията (оркестрациите) на колективното изпълнение така се постигат динамическите отлики: чрез висока плътност на общия звук се утвърждава форте и фортисимо, а чрез ниска плътност – пиано и пианисимо. Това позволява в изпълнителската практика да се свири с една и съща динамика, а чрез плътността да се внушават динамически различия.

Водеща лява ръка. (Left Hand Lead). Сходство със системата на проф. Добри Палиев. Ако приемем, че нормално перкусионистите водят с ръката, която е по-силна и бърза (при десничарите съответно е дясната, при левичарите - лявата), то при Кобъм водещите линии на хай-хета и райд чинела се изпълняват с лява ръка. Същото важи и за изпълняването на различни фигури на комплекта, които започват с лява ръка силните метрични времена. Известно е, че Кобъм по природа е десничар, а идеята за водеща лява ръка при него се появява следствие на експерименти в ранния му период, в търсене на удобство и аергономичност при свиренето на комплекта барабани. При водене с лява ръка на хай-хет или райд чинел, поставен вляво, се избягва кръстосването на ръцете, и също така се постига техническо уеднаквяване на двете ръце. Подобен принцип може да се види и в системата на нашия изтъкнат педагог проф. Добри Палиев: *“За да развие и изравни лявата ръка с дясната, основно правило е започването на силните метрични времена с лявата ръка. На дясната се пада друга отговорна задача – да влиза ритмично на слабите*

времена и да ги дозира динамически”⁸. Друго предимство на водещата лява лъка е възможността за свободно движение в двете посоки по комплекта барабани. В интервю от февруари 2010 поместено на интернет страницата www.drumdepartment.de Кобъм споделя своето мнение за слабите страни на някои барабанисти и за нуждата от адаптивност.

Стийв Гад има участие в стотици музикални проекти, като повечето от тях с право са смятани за високо художествени постижения в областта на джаз, поп и фюжън музиката. Работи с имена като Чик Къриа, Ал Ди Меола, Боб Джеймс, Лий Ритеноуър, Дейвид Сенборн, Ерик Клептън, Мишел Петручиани, Стийли Ден, Джордж Бенсън и много други. Има издадени два учебни видео филма от компанията DCI Music Video през 80-те, и един от Hudson Music през 2008. През 2005 в Бостънския “Berkley College of Music” му е присъдена степен “доктор хонорис кауза” за принос в съвременната музика.

Силно влияние върху стила на Гад, както самият той признава, са оказали Арт Блейки, Макс Роуч, Елвин Джоунс, Тони Уилиамс и други.

Техническата подготовка на Гад е изградена на базата на рудиментарните модели, които е овладял по времето на барабанните корпуси. Някои от примерите ги виждаме демонстрирани в учебното видео “Up Close”. Най-често използваните са двойки тремоло от пет и от седем удара, парадидли, започващи с форшлаг, както и акцентирани форшлази (flam accents). Прави впечатление иновативно прилагане на парадидли за постигането на интересни линии между хай-хета и малкия барабан и между хай-хета и райд чинела.

⁸ Палиев, Д. Методика на обучението по ударни инструменти. София. Държавна фирма „Музика“, 1993. С. 68

Като цяло техническият набор от средства в свиренето на Гад не е изключително голям, но това което той посочва като първостепенна важност е “...нещата да звучат комфортно и овладяно”. Друга особеност е преместването на лявата ръка върху хай-хета, а дясната върху малкия барабан. Така се получават различни от познатите до тогава ритмически модели. Гад разказва, че по пътя на експериментирането и в следствие на специфични изисквания на някои продуценти, с които е работил, са търсили оригинални ритми, които да придават характерно звучене на отделните пиеси. Пример за това е интродукцията на песента на Пол Саймън “50 Ways to leave your Lover”.

Дейв Уекл е един от най-ярките и атрактивни представители на фюжън вълната при ударните инструменти. Иновативен и същевременно широко имитиран, той владее изключително добре както инструмента си, така и звукозаписния процес, продуцирането, менажирането на собствените си проекти и съставите, които ръководи.

Стильт на Дейв Уекъл, според нас, представлява сбор от четири основни жанрови влияния – би боп, латин джаз, фънк и рок.

Първото, което прави впечатление, когато слушаме Дейв Уекл, е изключително чистото и прецизно техническо владение на инструмента. Личи една подреденост на мисълта дори в спонтанните и импровизирани моменти. За разлика от много други джаз музиканти, които рискуват повече в спонтанното музициране, при Уекл наблюдаваме огромен набор от изработени и проверени технически модели, които той подрежда в логична последователност. Разбира се, тези специфични за него модели оформят индивидуалния стил, музикалното мислене и оригиналното звучене на този музикант.

Друга особеност в стила на Уекл е честото изместване на метричните времена с една шестнадесетина напред или назад от основния четвъртинков пулс. Това създава илюзия у слушателя, че силните времена се намират на други места в такта и спрямо мелодията. Ритъмът звучи утвърдително, но с шестнадесетина встрани от основната и първоначална пулсация. Трудността при този похват се състои в запазването на плавността и гладкостта на звучене както на ритъма, така и на цялата група. При въпросните измествания се генерира напрежение, което впоследствие се разрешава като ударните инструменти се връщат на местата си и отново попадат на силните времена.

Известно е, че Уекл освен инструменталист е продуцент и тонрежисьор в собственото си студио. Вероятно поради дългогодишния интерес към тонрежисурата, а и от студийната практика звукът му е изключително прецизен, богат, колоритен и винаги добре балансиран.

Имали сме възможност да наблюдаваме звуковата проба и репетицията на Дейв Уекл и китариста Майк Стърн в София, преди концерта им в зала 1 на НДК. Тогава Уекл с помощта на смесителен пулт до себе си и слушалкова мониторна система собственооръчно постигна звука на ударните инструменти почти такъв, какъвто го чуваме в записите.

Елементи на съвременното свирене на комплект барабани в джаза:

– Време и темпо, чувство за музикално време. Интерпретиране на вътрешната пулсация в по-ситните звукови трайности, намиращи се в пространството между четвъртините. Разлика в разстоянието между силните и слабите времена (Down beat,

Up beat, Off beat) в суинг ритъма. Зависимост от темпо, стил и субективно усещане на музиканта.

– Създаване на ритмична организация. Основната, носеща пулсация в суинга и би боп джаза се генерира най-често от райд чинела и хай-хета. В джаз рока и фюжън музиката обикновено се определя от комбинацията на бас барабана, малкия барабан и хай-хета или райд чинела.

– Суинг и грав.

– Ансамбловото свирене, взаимодействие между ударните инструменти и ритъм секцията, акомпанираща група и солисти, взаимодействие между членовете на състава.

– Интензитет чрез активност, покой. Степени на напрежение и активност при свирене на ритъм, фрази, попълнения, фигури и други метроритмични средства. Създаване и разрешаване на ритмически дисонанси и конфликти. Контрол на музикалния интензитет чрез оф бийт, ритмически модуляции, динамика, плътност, насищане и разреждане на метроритмичната тъкан.

– Динамика и звукоизвличане, контролиране на силата, акцентите и съотношенията в степенуването на динамическите нива. Тембър, постигане на специфично или характерно за определен стил звучене на инструмента.

– Техническо владение на инструмента чрез контрол, бързина, ефективност при манипулирането на палки, четки и педали. Техническа персоналност, модели и поредици които са предпочитани от инструменталиста в импровизации и сола.

– Координация чрез независимост и взаимозависимост на крайниците при свирене на комплекта барабани. Определени начини,

по които индивидуалните гласове и елементи си взаимодействат като предварително написани или импровизирани модели.

– Конструкции на солата чрез развитие на музикални идеи, къси и дълги форми, солиране върху фиксирана тема или структурирана форма, свободно солиране.

2.2. Някои изяви в българския опит.

Сред бляскавите изяви на българските джазмени по света е участието на Джаз фокус'65 в рамките на фестивала в Монтрьо през 1967 (Петър Славов, Милчо Левиев, Симеон Щерев, Любомир Мицов). През същата година е и участието на Веселин Николов квартет (Веселин Николов, Васко Чардаклийски, Стоян Католиков, Радул Начков) на фестивала „Джаз Джембъри“ в Полша. Представянето на българските музиканти в чужбина прави впечатление на публиката и критиката, а отзивите са ласкави и окуражителни. Логично след подобен успех следват и покани за други събития като фестивала в Нюпорт, където свири групата „Бели, зелени, червени“. През 70-те оркестър София, работи активно със самостоятелен репертоар и има участия в международни фестивали и джем сешъни (Jazz Jambojee 80 в Полша със солистка Камелия Тодорова и тромпетиста Константин Носов, станал част от оркестъра). В същия период (70-те) са особено интензивни опитите да се проправи път за автентичен джаз у нас. През 1974 саксофонистът Веселин Николов и съставът му „Бели, зелени, червени“ инициират първия джаз фест в Ямбол, в който вземат участие полски и чехословашки състави. През 1977 подобен „упадъчен акт“ се случва в Сопот, където свири и квартетът на Збигнев Намисловски. През същата година джазът превзема и столичната зала България, но

не се говори за джаз фестивал, а за Първи преглед на джазовите оркестри в България. Едва през 80-те години прегледът е трансформиран в международна джаз среща. Малко по-късно в този период се създава дуото „Акустична версия“ в състав Антони Дончев – пиано и Христо Йоцов – вибрафон и барабани. Способността на двамата талантиливи музиканти да създават собствена оригинална музика на високо професионално ниво им открива пътя към европейските джаз подиуми. Почти веднага след сформирването на дуото те вземат участие и печелят награди на престижни международни конкурси за джаз изпълнители в Белгия и Германия. Сред българските перкусионисти за настоящата разработка интерес представляват най-вече Петър Славов, Христо Йоцов и Стоян Янкулов. Според нас, тези музиканти имат значителен принос както към българския джаз, така и за популяризирането на ударните инструменти у нас.

Петър Славов (1941 – 2008) е познат на широката българска публика като барабанист на група ФСБ. Започва кариерата си на 15 годишна възраст в „Джаза на оптимистите“, свири с различни джаз формации. През 1965 става барабанист на „Джаз фокус'65“ — формация, която дава сериозна заявка за българския джаз пред света. През 1967 групата участва на един от най-престижните джаз-форуми в света — фестивала в Монтрьо, Швейцария, където получава наградата на критиката. Следват турнета и записи в Европа. През 1968 издават албума „Jazz Focus'65 — Bulgarian Jazz Quartet“ в тогавашната Западна Германия - първият български джаз албум, издаден отвъд "желязната завеса". От 1970 до 1971 е барабанист на „Сребърните гривни“. В този период свири и с оркестър "София", Леа Иванова, Константин Носов, Симеон Щерев квартет, оркестър „Експеримент“ и др. От 1979 до 2006

е барабанист и мениджър на групата ФСБ. Участва като студийен музикант в много записи на филмова, театрална, поп и рок музика.

За съжаление, не разполагаме с достатъчно аудиозаписи с участието на Петър Славов в различните джаз състави, с които е свирил, но от посещенията ни на концерти, личните ни впечатления и многобройните ни разговори с него можем да направим опит за очертаване на неговия стил на свирене и влияние. Известно ни е, че за определено време в детска възраст се обучава при Добри Палиев, след което продължава сам, като слуша много джазови записи на Чарли Паркър и Дизи Гилеспи. По-късно особено силно влияние му оказва барабанистът на втория квинтет на Майлс Дейвис – Тони Уилиамс. Петър Славов е споделял също, че е слушал много Рой Хейнс, Макс Роуч и Арт Блейки.

Попадаме на автентичен запис на Джаз Фокус'65 от фестивала в Монтьрьо през 1967 на пиесата от Милчо Левиев „Блус в 10“. Попълненията и отговорите на барабаните са в контекста на фразите на солиста, но не подчертават метрума, а по-скоро се преливат от един такт в следващ, без да издават опорните точки в ритъма. Този маниер определено ни напомня на стила на Тони Уилиамс. Любопитно е, че Славов и Уилиамс звучат твърде сходно по едно и също време – средата на 60-те. Дали са имали близки усещания за музиката и са стигнали до едни и същи открития всеки по свой собствен път? Известно е, че в различни части на света по едно и също време се случват сходни процеси на развитие, независимо едни от други. Не знаем дали тогава българските музиканти са разполагали с информация и записи на актуалния и модерен тогава квинтет на Майлс, но от сегашната ни гледна точка нашите джазови творци са

звучали много съвременно и в крак с процесите на световното музикално изкуство.

2.2.1. Интервюта с български музиканти от джаз, поп и рок музиката.

В интервюта, взети специално за целите на дисертационния труд, бас китаристите Ивайло Звездомиров и Венелин Кръстев дават следните интересни мнения относно ролята на ударните инструменти в акомпанимента:

Ивайло Звездомиров: Най-добре е да се спазва такъв баланс, при който да чуваш мислите на всеки един музикант около теб. Барабанистът така трябва да акомпанира. Всички знаят, в много отношения той е водещият и никой не иска да му иземе функциите, но той трябва да води така, че да помага на другите. Да е музикант.

Много е важно той така да умее да фразира и да си построява партията, че всички да знаят къде започна интродукция, куплет, друга част ... тези неща много ясно се усещат когато барабанистът е добър. Той винаги успява да подчертае, да поведе, да подскаже на останалите в групата какво следва, със съответен брейк или динамика. Това много улеснява. По-трудно е, когато някой друг от музикантите трябва да води барабаниста. Получава се така, че закъснява реакцията.

Венелин Кръстев: Това е едно взаимодействие между басиста и барабаниста, което се постига с много свирене заедно. Трябва много да се слушат един друг. Ако се върнем на Джими Коб от 50-те години, там ясно се чува, как барабанистът поддържа темпото. После вече идва Тони Уилямс и при него ролята е съвсем друга.

Първото е следене на солиста. Ако той свири някакви по-драматични ритмични фигури, барабанистът ги подчертава заедно с него.

2.3. Етноджаз.

В книгата на Клер Леви „Етноджазът“ е широко разгледано въпросното музикално явление, при което установени жанрови и стилистични насоки се подлагат на непрестанно обновяване и смесване с различни фолклорни влияния. Нужно е да отбележим, че тази тенденция не е нова, също така не е само българска или балканска. Към утвърдената вече стилистика на латин джаза, през 60-те години на ХХ век се добавят нови нюанси към практиката на смесване на различен фолклорен колорит с джаз, рок или други популярни тогава жанрове.

2.3.1. Интервюта с български музиканти от етноджаза.

Считаме, че интервютата, взети от видни български музиканти, включени в настоящия текст, са ценен принос в разбирането на явлението „български джаз“ и относно ролята на ударните инструменти в него. Ето някои от становищата им с откъси от техните интервюта:

Стоян Янкулов: В никакъв случай не свиря по един и същи начин би боп и етноджаз или рок. За да постигна това, за да знам отношението и подхода към определен стил, много съм ги слушал. Всеки един стил, по отделно. Имал съм възможността да практикувам народна музика, сватбарския начин на свирене. Много съм слушал от барабанистите като почнеш Пайчо, Салиф, от които и до ден днешен има много какво да се взема, и наистина съм ги вадил

както съм вадил Денис Чеймбърс, и всичките световни звезди. Много слушане.

Теодосий Спасов: *Има музиканти, които може би изпозвайки тяхната родна призма, успяват да прогледнат в другите светове и могат да интерпретират оригинално, както би трябвало да се прави това.... Има много гениални музиканти, които са изживели живота си без да са станали достояние на света. Ние с Трилог (Гурту) сме си говорили много на тази тема. Той казва: „В Индия има стотици невероятни музиканти, но те свирят, раздават се цял живот и никой не чува нищо за тях.“ Но пък такива като Трилог са успели да надскочат границите на своето родно място и да се превърнат в културен мост, да дадат възможност за някаква културна прегръдка между различни музикални светове.*

3. ДЖАЗЪТ ОТ ГЛЕДНА ТОЧКА НА ПОП МУЗИКАТА И ВЗАИМОДЕЙСТВИЯТА ИМ В БЪЛГАРИЯ.

Пътищата на влияние на различните музикални култури са отдавна преплетени, а днес в резултат на глобализацията това преплитане е почти неизбежно. Ако 30-те години на ХХ век се характеризират със златната ера на джаза и биг бендовете, като глобализират, налагат и популяризират суинга, 50-те и 60-те формират класическата рок култура и я налагат в почти целия цивилизован свят. През 70-те години наред с хардрока се появяват фънка, соула, диското, и по-късно хип-хопа. Известно е, че почти век чрез масмедииите поп куртурата бива насаждана в съзнанието на хората и в резултат на това всякакви разновидности на популярната музика отдавна владеят голяма част от световния ефир. Процесите на културна глобализация

не подминават и България въпреки годините на изолация и на разделяне на Изтока от Запада в определен период от новата история. Българската музикална култура усвоява и трансформира много страни от глобализираната музикална информация. Независимо от ограниченията на тогавашната система за достъп до западна музика, определени артистични среди по неформални пътища се оказват доста добре информирани за успешните образци, групите, имената, актуалните тенденции и стиловите насоки в Европа, Англия и отвъд Атлантическия океан.

През последните десетилетия в Европа, както и в България, се наблюдава тенденцията джаз фестивалите да привличат артисти от други жанрови разновидности, тъй като до голяма степен в световен план и у нас джазът започва да губи своята публика поради все по-агресивното настъпление на масовата музика. Така джаз фестивалите включват поп музиканти, за да разширят влиянието и въздействието си. От друга страна поп музикантите канят в проектите си джазови инструменталисти и певци за обогатяване, ексцентричност, колорит и привнасяне на друга креативна енергия. По света, както и у нас, много джаз музиканти вземат участие в различни поп проекти, и обратно.

3.1. Интервюта с български музиканти от поп и рок музиката.

Следват интересните постановки на двама изтъкнати музиканти в това направление с откъси от техните интервюта:

Кирил Маричков: *Според мен барабанистът непременно трябва добре да познава структурата на песента, за да може да извади нещо допълнително от нея, и по това се познава, че той е добър. Да има идея как да подпомогне групата, коя част от песента как да я*

изсвири. В това отношение е безспорен талантът на Ринго Стар, който малко се омаловажава поради факта, че той никога не е показвал, кой знае колко грандиозна техника, но той е много изобретателен. Свири изключително подходящи и разнообразни партии на барабаните. Това го има и в много други групи, веднага споменавам Полис.

Славчо Николов: Винаги съм се впечатлявал от умно свирещите барабанисти, които са подчинили своето ego на това, да са в услуга на общото звучене.

За мен това са по-ценните и мъдри хора, с които, за щастие, работя и заедно се стремим да създаваме музика, която е добре аранжирана и с много вкус. Барабаните са фундаментът. Когато предлагам на колегите нова песен, за да демонстрирам в каква пулсация искам да звучи, аз използвам електронен луп. После вече е важно как барабанистът ще свири и ще подведе към различните части – куплет, бридж, припев. Разделянето на частите е важен момент при аранжирането на една съвременна песен.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В дисертационния труд са разгледани явления и проблеми от живата музикална практика, които дават база и посока за по-нататъшно изследване на изпълнителското изкуство на ударните инструменти в полето на съвременните джаз стилове и техните взаимодействащи линии с други музикални жанрове. Обменът на изразните средства и сходствата в техническо отношение в практиката на джаза, от една страна, и на поп и рок музиката от друга, ни дава нова гледна точка към обекта на изследване.

Пулсацията, идваща от ударните инструменти се свързва с емоционалното, психологическо и физическо въвличане на слушателя, което се наблюдава не само в танцувалните жанрове. Метроритмичното обединяване на усещанията за темпо и време на свирещите заедно музиканти създава споеност и многократно усилва въздействието на организираната в ритмическа тъкан музика.

ИЗВОДИ И РЕЗУЛТАТИ

В уводната част на дисертационния текст се подчертава заслугата на джаза за създаване на сбора от компоненти, известни като комплект барабани. Този сбор впоследствие се развива и позволява най-разнообразно използване в различните видове съвременна музика.

Личният ми интерес към джаза, дългогодишната ми практика като изпълнител, многобройните ми контакти с изявени изпълнители от световна величина и практиката ми като преподавател в НБУ, както и липсата в българската литература на цялостно изследване на ролята на ударните инструменти в джаза и функцията им в други музикални явления ме мотивираха да се обърна към разработването на настоящия дисертационен труд.

Бих искал да не пропуснем уговорката, че настоящата разработка няма претенция за изчерпателност заради сложността на явленията и динамиката в развитието на ударните инструменти от появяването им през древността до наши дни.

Поставената цел да се проследи развитието на ударните инструменти от ерата на ранния джаз до днешните актуални стилове предопредели и задачите при разработването на темата: описване и систематизиране на ударните инструменти в джаза, разглеждане на

изпълнителските своеобразия в различните периоди на джаз музиката, проследяване на българския опит и приложението на ударните инструменти в българския етноджаз, както и взаимодействието между джаза и поп музиката в България.

При анализите са използвани описателни и аналитични методи с исторически препратки, необходими за осмислянето на еволюцията на ударните инструменти.

В първа глава „Систематизиране на ударните инструменти в джаза” се обръща внимание върху определенията на перкусионните инструменти, разделението им на мембранофонни, пластинкови, идиофонни и се стига до обосноваването на хипотезата за появяването на комплекта барабани като отговор на изпълнителските потребности.

Прави се опит да се отговори на въпроса „Защо идеята за комплект барабани влиза за първи път в джазовите състави?”. Обосновава се ролята на един изпълнител – барабаниста, контролиращ едновременно участието на няколко ударни инструмента, които водят цялата ритмическа игра на състава.

Припомня се описанието на Марк Гридли относно елементите на комплекта барабани. Проследява се в исторически план технологическото развитие през Корнелиус Уард (1837) чрез винтовото обтягане, Юлисис Гранд Лиди (1898) с изобретяването на първата стойка за малък барабан, Уилям Ф. Лудвиг (1909) чрез патентоването на първия педал за бас барабан, включването на том-томи (след 1920), взимстването от духовите и симфоничните оркестри на инструменти като големия барабан, чинелите и др., които се модифицират за нуждите на джаза.

В така проследеното развитие се изтъква интересният аспект за избирателността на елементите. С технологическото усъвършенстване

в съвременните условия се създават възможности за виртуозна изява на солиращия барабанист.

Придава се значение на популяризирането на латин джаза в Америка, когато се появяват и „перкусионните секции” с особените инструменти като конги, бонгоси, клавеси и др. Цитират се важни изпълнители, чиято техническа иновативност, виртуозност и музикална фантазия са спомогнали за утвърждаването на вибратона в практиката.

Отбелязва се, че с навлизането на модерния джаз през 60-те и 70-те години на XX век звученето и инструментариума на джазовите състави се променя като се възприемат инструментите и ритмите на рок музиката.

Разглеждат се и се оценяват най-широко използваните печатни материали и школи в педагогическата практика в Европа, САЩ и у нас, съпоставят се особеностите в подхода при обучението.

Като особен принос по отношение на анализа на явлението джаз и неговото многообразие могат да се отбележат личните наблюдения върху изпълнението на барабаниста и аналозите с други инструменталисти. Разглежда се проблемът за координираната независимост, психическата нагласа и натоварване при работата с динамика, ритъм и тембър.

Прави се опит да се намери определение на джаза и суинга като се цитира Марк Гридли с условността на общия характер на същото поради комплицираността на това явление. Към това общо определение биха могли да се добавят и особеностите на слушателите на джаза и тяхното поведение при възприемането на музиката като участници в този процес на обмен на енергия.

Спира се вниманието на относително новото понятие „грув“, чието общо възприемане стига до чувството за ритъм или за божествена „тера инкогнита“, отвъд която не можем да надникнем (освен с думите „харесва ми-не ми харесва“).

Във втората глава, озаглавена „Изпълнителски своеобразия в джаза“ се прави опит за преглед на световния джаз като резултат от сливане на няколко музикални култури, резултатът от което започва да се разглежда като джаз едва в началото на XX век. Не се споделя напълно схващането, че джазовият ритъм произлиза от африканската музика, тъй като автентичната африканска музика е ритмически по-сложна от популярната музика, подобно на която звучи ранният джаз.

Считаме, че е ценен и прегледът на представителите на ранния джаз с техните нововъведения, поставящи основите за неговото по-нататъшно развитие. Като примери се анализират аудио записи и демонстриращи развитието на ранния джаз с нововъведенията на споменатите в текста изпълнители. Обобщението на техническите характеристики и стиловите особености при ударните инструменти в ранния джаз е важна предпоставка за разбирането на по-нататъшния развой на джаза.

Интерес представлява и мястото на ударните инструменти през ерата на суинга, където ударните инструменти са в ролята на спояващ елемент както в ритмичната секция, така и за целия биг бенд. През този период от гледна точка на технологичното усъвършенстване е навлизането на крачния чинел, разширяването на комплекта с допълнителни том-томи и чинели. При солирането на барабанистите в края на 30-те години на XX век се вижда развитието на инструмента, когато в биг бендовите аранжimenti се оставят пространства за по-дълги солови изяви на барабаните.

Анализира се мнението на Ед Соуф, изпълнител и преподавател по ударни инструменти в САЩ, относно основните качества, които характеризират барабаниста в един биг бенд като „музикален”, както и особеностите на музикалната ритъм секция, която свири ритмично и динамически балансирано. Считаме, че тук основният акцент пада върху хомогенното звучене на комплекта барабани, който трябва да представлява една обща звукова вълна, увличаща другите инструменти в ритъм секцията. В интервю, взето за целите на настоящата разработка, изтъкнатият български тромбонист, бенд лидер и аранжор Георги Борисов описва много точно разликата при свирене в биг бенд и в малък състав. Обосновава добре тезата си и посочва интересни примери.

Изброяват се редица именити биг бенд барабанисти от ерата на суинга със съответните особености на техните стилове и приносът им в издигане на ролята на ударните инструменти в джаза: Чик Уеб, Джо Джоунс, Джиин Крупа, Бъди Рич.

Подчертава се и мястото барабанистите в стила би боп, който се появява за пръв път при изпълнителите Чарли Паркър, Дизи Гилеспи и Телониъс Монг, разработили особено сложен вид музика, която е най-вече за слушане. Перкусионистите вече притежават по-добра техника, бързина и координация, придават повече колорит на духовите инструменти чрез комбинирани фигури на целия сет барабани, проявяват изобретателност и фантазия. През този период се въвежда системата за координирана независимост чрез свиренето едновременно на четири независими и взаимозависими ритмически линии с всеки отделен крайник.

Посочва се ролята на Кени Кларк като основоположник на би боп стила при ударните инструментир на Макс Роуч като един от

пионерите на би бопа, на „Фили” Джо Джунс, базиращ стила си върху рудиментарната подготовка, на Арт Блейки, една от най-изявените фигури в хард боп стила при ударните инструменти, чийто едночасов запис на фестивала в Сан Ремо (1963) се посочва като демонстрация за концерт пред публика с характерното по-непринудено и разкрепостено концертно свирене. Не се пропуска и присъствието на Елвин Джоунс като най-завладяващ барабанист в историята на джаза, както на Тони Уилямс и на Джек Дежонет.

Считаме за целесъобразно да припомним обобщението на стилите характеристики и техническите похвати на би боп барабанистите:

- Отпадат рудиментарните модели, използвани в ранния джаз и суинг ерата. Те вече не участват в конструкцията на ритмическата тъкан при акомпанимента. Срещат се при сола и попълнения.

- Бас барабанът не отчита метричните времена (поради бързите темпа), вместо това се използва по-фина и спорадична пунктуация, също и за акцентирание, влиза по-активно като елемент във фигурите за попълнения и брейкове.

- Малкият барабан участва много повече в компирането чрез фини динамики и сложни ритмически рисунки като синкопи, оф бийт фигури и полиритмии.

- Поддържащия темпото елемент е основно райд чинелът, подпомаган от хай-хета.

- Музицирането при ударните инструменти е реактивно спрямо художествените моменти, освободено е и често пъти е почти солистично. То произлиза от развиването на т.нар. координирана независимост на би боп барабанистите.

– Наблягането на второ и четвърто време не е характерно за би боп стила.

Привеждат се имената на изпълнители, известни като джаз рок и фюжън барабанисти с характерните им технически похвати, търсения и принос в развитието на стилистиката на ударните инструменти: Били Кобъм, Стийв Гад, Дейв Уекл с обобщение на основните елементи на съвременното свирене на комплект барабани в джаза:

– Време и темпо, чувство за музикално време. Интерпретиране на вътрешната пулсация в по-ситните тонови трайности, намиращи се в пространството между четвъртините. Разликата в разстоянието между силните и слабите времена (Down beat, Up beat, Off beat) в суинг ритъма. Зависимост от темпо, стил и субективно усещане на музиканта.

– Създаване на ритмична организация. Основната, носеща пулсация в суинга и би боп джаза се генерира най-често от райд чинела и хай-хета. В джаз рока и фюжън музиката обикновено се определя от комбинацията на бас-барабана, малкия барабан и хай-хета или райд чинела.

– Суинг и грув (groove)

– Ансамбловото свирене, взаимодействие между ударните инструменти и ритъм секцията, акомпанираща група и солисти, взаимодействие между членовете на състава.

– Интензитет, активност - покой. Степени на напрежение и активност при свирене на ритъм, фрази, попълнения, фигури и други метроритмични средства. Създаване и разрешаване на ритмически дисонанси и конфликти. Контрол на музикалния интензитет чрез оф бийт, ритмически модуляции, динамика, плътност, насищане и разреждане на метроритмичната тъкан.

– Динамика и звукоизвличане, контролиране на силата, акцентите и съотношенията в степенуването на динамическите нива. Тембър, постигане на специфично или характерно за определен стил звучене на инструмента.

– Техническо владение на инструмента, контрол, бързина, ефективност при манипулирането на палки, четки и педали. Техническа персоналност, модели и поредици които са предпочитани от инструменталиста в импровизации и сола.

– Координация, независимост и взаимозависимост на крайниците при свирене на комплекта барабани. Начини, по които индивидуалните гласове и елементи си взаимодействат като предварително написани или импровизирани модели.

– Конструкция на сола, развитие на музикални идеи, къси и дълги форми, солиране върху фиксирана тема или структурирана форма, свободно солиране.

От данните, до които имахме достъп, стигаме до извода, че българският джаз дори в своите наченки не е бил тотално изолиран (успешно участие на Джаз фокус '65 в рамките на фестивала в Монтьрьо през 1967, участие на Веселин Николов квартет на фестивала „Джаз Джембъри“ в Полша). През 70-те Оркестър София, работи активно със самостоятелен репертоар и има участия в международни фестивали и джем сешъни. Естествено, през последните няколко десетилетия българският джаз макар и трудно, но си проправя път сред многообразието на музикални стилове и в нашата страна. Създава се дуото „Акустична версия“ в състав Антони Дончев – пиано и Христо Йоцов – вибрафон и барабани. Сред българските перкусионисти за настоящата разработка интерес представляват най-вече Петър Славов, Христо Йоцов и Стоян Янкулов. Според нас тези музиканти имат

значителен принос както към българския джаз, така и за популяризирането на ударните инструменти у нас. По-подробно са разгледани развитието и приносът на Петър Славов. Обърнато е внимание и на етноджаза като музикално явление, при което установени жанрови и стилистични насоки се подлагат на непрестанно обновяване и смесване с различни фолклорни влияния. Отбелязва се също, че тази тенденция не е нова, също така не е само българска или балканска. Към утвърдената вече стилистика се добавят нови нюанси чрез смесване на различен фолклорен колорит с джаз, рок или други популярни тогава жанрове.

Считаме, че интервютата, взети от видни български музиканти, включени в настоящия текст, са ценен принос в разбирането на явлението „български джаз”. За Стоян Янкулов връзката с народната музика е дала трайно отражение в неговото бъдещо развитие и оформянето му като музикант. Същият изтъква водещата роля на родителите в изграждането на вкуса на детето и настройката му да слуша или свири музика, създавайки по този начин естетическите критерии на бъдещия музикант. *„Като вземеш предвид пианото, народната музика, рок групата – тези музики, хванати заедно вървяха абсолютно паралелно”*, твърди музикантът. През ученическите години Янкулов е привлечен от джазовата стилистика, по-късно от би бопа и суинга. *„...много естествено се развиваха при мен нещата – рок, джаз рок, и по-нататък като студент ме насочиха към би бопа, суинга...”*. Не е възможно да не е почувствал изпълнител като Ст. Янкулов влиянието на изтъкнатите изпълнители на световния джаз, както и на българските Христо Йоцов, Петър Славов, Радул Начков и др. Той описва подробно и професионално инструментите в етноджаза и тяхната специфична настройка и приложението им. Активната

музикална дейност, според Ст. Янкулов, предполага професионално слушане, внимателно наблюдение на живи изпълнения, смесване на елементи от различните стилове, при което ролята на барабаниста е определяща. *„Барабанистът трябва да държи цялата сглобка”*, подчертава изтъкнатият изпълнител.

Теодоси Спасов, станал известен според неговия израз *„като оня от Пловдив, който свири джаз на кавал“* е имал щастието да се наложи с разкрепостеното си свирене като много млад. Според него, независимо от влиянието на големите световни изпълнители, *„ключът на всеки музикант е изворът”* най-добре се усеща музиката на района, в който си роден.

Ролята на барабаниста като водеща фигура в един бенд се изтъква в интервюто с Ивайло Звездомиров, в което се подчертава, че той трябва да бъде *„личност и музикант, който да може да обедини ритмичната пулсация на всички около него. По такъв начин да наложи неговото, без да доминира нахално, а да създава чувство на сигурност и опора за вярното време”*. Според Ив. Звездомиров, барабанисти, които си правят експерименти, свирят упражнения докато тече музиката, или боравят с неподходящо силна динамика изнервят обстановката, вместо това *„барабанистът трябва да води така, че да помага на другите“*.

Мнението за барабаниста е сходно и в интервюто с Венелин Кръстев, който, наблюдавайки на живо на живо Дейв Уекъл с Майк Стърн му е направило впечатление, че е барабанист с *„чудовищна техника“*, но той осигурявал възможност на музикантите да свирят. *„Не претрупваше, не ги ангажираше със себе си. В моментите, когато можеше да покаже нещо, го правеше, а в останалото време акомпанираше с много вкус. Много вкус и мярка. Най-важното е да не*

загубиш мярка, защото има барабанисти, които имат много техника и точно това им пречи, защото се увличат, претрупват нещата и не позволяват на ритмуса да диша". Относно ролята на ударните инструменти и връзката им с другите елементи в групата В. Кръстев споменава понятието грув като *„Едно пулсиране не само между басиста и барабаниста, ами цялата група да диша заедно*".

Изводът, който бихме направили, че младите музиканти искат от барабаниста поведение, което да е равнопоставено, но с чувство, вкус и мярка.

Особен интерес представлява интервюто с опитния и дългогодишен практикуващ музикант Кирил Маричков, живата история на българската рок музика като представител на легендарната група „Щурците“, който твърди, че и по време на социализма музикантите са черпили опит от световните образци от областта на рок музиката предимно. Според К. Маричков, наблюдавайки процесите в различните видове музика, се вижда как се е изменяла ролята на ударните инструменти. Добрият барабанист в стария рок, според К. Маричков, е трябвало да бъде здравия барабанист, докато днес *„трябва да свири с повече пулсация, по-разнообразно и същевременно да запазва здравия ритъм, което е изключително важно в рок музиката*“, освен това *„съчетаването между бас и барабани води групата ...едно изравнено чувство за ритъм, което отличава до голяма степен хубавото свирене в една група от недотам хубавото*“.

При интервюто със Славчо Николов, китарист и автор на песни на рок група БТР забелязваме отново понятието грув като необходимо присъствие при добрия рок барабанист. *„За мен най-важното е грувът и ударът на соло барабанчето. Второто нещо е, когато*

композираме и правим нови песни, барабанистът да има усет за аранжимент”.

Завършвайки изводите си можем да потвърдим многократно произтичащото заключение, че и при нас в България явленията не са извън процесите в световен мащаб, в някои случаи с малко забавяне, но рано или късно си пробиват път. Считаме, че с настоящата разработка сме допринесли в рамките на своите възможности за изясняване на поставените цели.

СПРАВКА ЗА ПРИНОСИТЕ НА ДИСЕРТАЦИОННИЯ ТРУД

- Систематизиране и описване на ударните инструменти, използвани в джаза.
- Основаване на хипотезата как комплекта барабани се изгражда в различни периоди от развитието джаза и в разни фази от историческото време.
- Очертаване на звуковата картина на инструмента и разполагането му във вертикалното пространство.
- Описание и оценка на широко използвани педагогически материали.
- Темброва мелодия, въвеждане на термините тембров дисонанс, ритмически дисонанс, ритмически мотив
- Направен е опит за изясняване, дефиниране и обогатяване на всеобщо използвани термини в джазовата практика.
- В периодизациите на джаза са разгледани множество изпълнители с техния личен опит и са посочени индивидуални стилови характеристики.
- Разглеждане и обобщаване на българския опит.

– Интервюта с прочути наши изпълнители в областта на джаза, рока и поп музиката, взети специално за настоящата разработка.

ИЗПОЛЗВАНА ЛИТЕРАТУРА

Печатна литература

Абрашев, Божидар. Музикални инструменти. Част втора, С: Музика, 1998.

Гаджев, Владимир. Джазът в България. Българите в джаза. София. Изток – Запад. 2010.

Гонда, Янош. Джазът – история, теория, практика. София издателство Музика, 1975.

Леви, Клер. Диалогичната музика. София. БАН, Институт за изкуствознание. 2005.

Леви, Клер. Етноджазът. София. БАН, Институт за изкуствознание. 2007.

Палиев, Добри. Методика на обучението по ударни инструменти. София. Държавна фирма „Музика“, 1993.

Стателова, Розмари. Седемте гряха на чалгата. София. Просвета, 2004.

Стателова, Розмари. Студии за поп музиката. София. Просвета, 1999.

Стоянов, Пенчо. Музикален анализ. София. Наука и изкуство, 1969.

Четриков, Светослав. Музикален терминологичен речник. София. Музика, 1979.

Aebersold, Jamey. How to play and Improvise Jazz Vol. 1. Eng. New Albany. J. Aebersold, 1967 .

Biographical Encyclopedia of Jazz ,Oxford University Press, 1999

The New Grove ®Dictionary of Jazz (MacMillan Publishers Limited, 2002)

Chapin, Jim. Advanced Techniques for the Modern Drummer. 1948
Van Nuys, Alfred Publishing Co.,Inc. 2002.

Dance, Stanley. The World of Duke Ellington. Eng. New York.
Charles Schihner's sons. Дюк Елингтън. София. Музика, 1987.

Davis, Miles.(with Thrope, Quincy). Autobiography. Eng. New York,
Touchstone, Rockefeller Center, 1989.

Dejohnette, Jack. Perry, Charlie. The Art of Modern Jazz Drumming.
Hal Leonard Publishing Co. 1998

Downbeat Magazine. Eng. 2010 – 2013. 36 броя списания.

Erskine, Peter. Drum Concepts and Techniques. Eng. 21st Century
Music Productions, Inc. 1987.

Gridley, Mark . Jazz Styles. Eng. New Jersey. Prentice Hall – Inc.
Englewood Gliffs, 1978. Гридли, М. Стиллове в джаза. София: Музика,
1982

Modern Drummer Magazine. Eng, 1977 – 2001. 265 броя списания
(от 001 до 265 брой).

Moses, Bob. Drum Wisdom. Eng. New Jersey. Modern Drummer
Publications, Inc. 1984.

Riley, John. The Art of Bop Drumming. Eng. New York. Manhattan
Music. 1994.

Riley, John. The Jazz Drummer's Workshop. Eng. New Jersey.
Modern Drummer Publications, 2004.

Видео материали (DVD, VHS):

Acuna, Alex. The Rhythm Collector. Van Nuys. Alfred Publishing
Co.,Inc. 2007

Bissonette, Gregg. Musical Drumming in different Styles. New York. Hudson Music. 2005

Dejohnette, Jack. Musical Expression on Drumset. Homespune Video, VHS Release 1992

Jordan, Steve. The Groove is here. Ritton music Inc. 2003

Legends of Jazz Drumming. Van Nuys. Alfred Publishing Co.,Inc. 2005

Latham, Rick. All about the Groove. Los Angeles. Drum Channel LLC. 2009

Martin, Billy. Life on Drums. Vongole Films. 2010

Miller, Russ. Arrival behind the Glass. New York. Hudson Limited. 2008

Peterson, Ralph. Jazz Drumming Demystified. Jazz Heaven

Riley, John. The Master Drummer. Van Nuys. Alfred Music, 2009

Smith, Steve. Drumset Techniques, History of the US Beat. New York. Hudson Music, 2002

Smith, Steve. Drum Legacy: Standing on the Shoulders of Giants. New York. Hudson Music, 2008

Интернет източници

www.allaboutjazz.com

www.billycobham.com

www.daveweckl.com

www.drummerworld.com

www.drumchannel.com

www.drummagazine.com

www.drumeo.com

www.drstevegadd.com

www.gospelchops.com

www.elvinjones.net

www.jackdejohnette.com

www.wikipedia.org

www.youtube.com