



**АКАДЕМИЯ ЗА МУЗИКАЛНО, ТАНЦОВО
И ИЗОБРАЗИТЕЛНО ИЗКУСТВО**

„Проф. Асен Диамандиев“

ПЛОВДИВ

ФАКУЛТЕТ „ МУЗИКАЛНА ПЕДАГОГИКА“

КАТЕДРА „КЛАСИЧЕСКО И ПОП И ДЖАЗ

ИЗПЪЛНИТЕЛСКО ИЗКУСТВО“

ИВАН СТЕФАНОВ ГЪРБАЧЕВ

„ДЖАЗ ПИАНОТО – ЕДИН РАЗЛИЧЕН ПОДХОД.

**РАЗШИРЯВАНЕ НА ИЗРАЗНИТЕ СРЕДСТВА В
ИЗПЪЛНИТЕЛСКАТА ПРАКТИКА НА ДЖАЗ ПИАНИСТИТЕ.**

**ОБЩИ ИЗПЪЛНИТЕЛСКИ ПОХВАТИ И ПРИЙОМИ
МЕЖДУ ПИАНОТО И УДАРНИТЕ ИНСТРУМЕНТИ В
ДЖАЗОВАТА МУЗИКА. „**

Дисертационен труд за придобиване на научна и образователна степен

„доктор“ в област 8. Изкуства, професионално направление 8.3.

**Музикално и танцово изкуство, научна специалност „Музикознание и
музикално изкуство“**

Научен ръководител: доц. д-р Веселин Койчев

ПЛОВДИВ

2020

Дисертационният труд е обсъден и предложен за защита на 23.06.2020.на заседание на катедра „Класическо и поп и джаз изпълнителско изкуство“, факултет „Музикална Педагогика“ на Академия за музикално, танцово и изобразително изкуство „Проф. Асен Диамандиев“ – гр. Пловдив.

Основното съдържание включва увод, четири глави, заключение, приноси, две приложения и библиография, общо 183 страници. В използваната литература са посочени 7 източника на български, 64 източника на английски език и 25 интернет източника.

Защитата ще се проведе на 18.11.2020г. в 12:00 часа в зала “Иван Спасов” в АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив, ул. “Тодор Самодумов” № 2 на открито заседание с научно жури в състав: проф. д. Изк. Мария Ганева, проф. д-р Цветан Недялков, проф. д-р Иван Димитров, проф. д-р Стела Митева – Динкова, проф. д-р Борислав Ясенов.

Дисертационният труд е на разположение в библиотеката на АМТИИ – Пловдив.

СЪДЪРЖАНИЕ

УВОД	6
ГЛАВА ПЪРВА	
ИСТОРИЧЕСКИ ПОГЛЕД КЪМ ЗАРАЖДАНЕТО И РАЗВИТИЕТО НА ДЖАЗА	12
1.1 ЕТИМОЛОГИЯ НА ДУМАТА ДЖАЗ.....	12
1.2 АФРИКАНСКИ ПРОИЗХОД НА ДЖАЗ МУЗИКАТА	13
1.3 ЕВРОПЕЙСКИТЕ КОРЕНИ НА ДЖАЗ МУЗИКАТА.....	16
1.4 ДЖАЗЪТ В ЛАТИНСКА АМЕРИКА.....	17
1.5 ПО-РАЗЛИЧНИ ПЕРСПЕКТИВИ В ИЗСЛЕДВАНИЯТА ЗА ДЖАЗА	18
ГЛАВА ВТОРА	
ФУНДАМЕНТАЛНИ РИТМИЧЕСКИ ХАРАКТЕРИСТИКИ НА ДЖАЗА	20
2.1 РИТЪМЪТ В ДЖАЗА	20
2.2 ИСТОРИЧЕСКИЯТ СБЛЪСЪК НА ДЖАЗА С АФРИКАНСКАТА КУЛТУРА.....	20
2.3 РАЗШИРЯВАНЕ НА ПРИНЦИПИТЕ НА БРОЕНЕ В МУЗИКАТА	22
2.4 КРАТЪК ПРЕГЛЕД НА ЕЛЕМЕНТИТЕ НА РИТЪМА	24
2.4.1 ТЕМПО	25
2.4.2 УСЕЩАНЕ ЗА ДВИЖЕНИЕ В ЧОВЕШКОТО ВЪЗПРИЯТИЕ ЗА РИТЪМ.....	25
2.4.3 БИЙТ И УСЕЩАНЕ ЗА ПУЛСАЦИЯ	26
2.4.4 ЧУВСТВО ЗА ВРЕМЕ И ОТБРОЯВАНЕ	27

2.4.5	В РИТЪМА НА СУИНГА	28
2.5	РАГТАЙМ	29
2.6	ИМИТАЦИИ НА БАНДЖО	30
2.7	СПЕЦИФИКА НА ЛАТИНО-РИТМИТЕ, ПРИМЕРИ, СРАВНЕНИЯ МЕЖДУ ОСНОВНИ ПАТЕРНИ	30
2.7.1	КЛАВЕ, СОН КЛАВЕ И ПРОИЗВОДНИ	32
2.7.2	ТРЕСИЛО	33
2.7.3	МОНТУНО И ТУМБАО	33

ГЛАВА ТРЕТА

ОСНОВНА КОНЦЕПЦИЯ. ПРЕКИ ВРЪЗКИ МЕЖДУ ПИАНОТО И УДАРНИТЕ ИНСТРУМЕНТИ.....

3.1	ПИАНОТО КАТО ПЕРКУСИОНЕН ИНСТРУМЕНТ.....	35
3.2	СРАВНЕНИЕ НА ПИАНОТО И БАРАБАНИТЕ.....	36
3.3	ПЕРКУСИОННА АТАКА.....	38
3.4	ЗВУКОИЗВЛИЧАНЕ И НЕЗАВИСМОСТ НА СВИРЕНЕ	38
3.5	СЪЗДАВАНЕ НА МОДЕЛИ/ПАТЕРНИ	39
3.6	КЛАСИЧЕСКИ ПИАНИСТИЧНИ ТЕХНИКИ ЗА ПРЕВРЪЩАНЕ НА ПИАНОТО В ПЕРКУСИОНЕН ИНСТРУМЕНТ.....	40
3.6.1	ПОДДЪРЖАНЕ НА ТЕМПОТО	41
3.6.2	АНАТОМИЯ НА ГРУУВА	42
3.6.3	МОДАЛНО СВИРЕНЕ И ПРОГРЕСИИ.....	43
3.6.4	АНСАМБЛОВИ РОЛИ.....	44
3.6.5	СИНЕРГИЯ.....	45
3.7	ПОДРОБНА ДИСЕКЦИЯ НА СУИНГА	45

ГЛАВА ЧЕТВЪРТА

ДОКАЗАТЕЛСТВА В ПОДКРЕПА НА ОСНОВНАТА ТЕЗА – МНЕНИЯ НА ИМЕНА ОТ СВЕТОВНИЯ ДЖАЗ И НОТНИ ПРИМЕРИ.....	48
4.1 РИТМИЧЕСКИ КОНТРАПУНКТ.....	48
4.2 РИТМИЧЕСКА КОМПЛЕКСНОСТ.....	49
4.3 АЛФРЕД МАККОЙ ТАЙНЕР (ALFRED MCCOY TYNER).....	50
4.4 ХЪРБИ ХЕНКОК (HERBIE HANCOCK)	51
4.5 ЧИК КЪРИЯ (CHICK CORREA)	52
4.6 КИЙТ ДЖАРЕТ (KEITH JARRETT).....	52
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	55
ПРИНОСИ.....	59
ПУБЛИКАЦИИ ПО ТЕМАТА НА ДИСЕРТАЦИОННИЯ ТРУД.....	60
БИБЛИОГРАФИЯ.....	61

УВОД

През цялата история на музиката, която вероятно е толкова дълга, колкото и историята на човечеството, непрекъснато се появяват нови и нови музикални инструменти, стилове, практики, похвати и др. На кратко – човечеството не спира да експериментира. Не само от скука или любознателност – човешката природа обича да търси предизвикателства. А богатата палитра от звуци и форми на музикалното изкуство, има силата да променя и оформя културния облик на цели народи, да създава нови и ярки идентичности.

Именно в търсене на свобода и нови изразни средства, се ражда **джазът** в началото на миналия век. Тази музика до днес вдъхновява, надгражда, ражда гиганти и създава нови и нови вселени от звуци и музикални проявления. Тя асимилира най-разнообразни аспекти от музикалните традиции на различни краища на света и оформя съвсем нови и безпрецедентни подходи както към самото създаване на музика, така и към употребата на вече съществуващи инструменти.

Тази дисертация разглежда връзката между пианото и перкусионните инструменти в джаза, доказателства за която датират от XIX век. Изследва създадените паралели между пианото и барабаните като едни от основните инструменти в джаз музиката. Тези паралели са важни инспирации за възникването на новаторски подходи към двата инструмента и разгръщането на техните възможности.

В множество изследвания за джаз музиката, са широко разпространени схващанията, че историческите връзки между пианото и перкусионните инструменти в джаза водят началото си от няколко места – западно-африканските ритми и перкусионни техники, европейските маршове и танцувални традиции, както и разнообразни аспекти от т.нар. „латино ритми“, произлизащи от Латинска Америка и Карибите.

Приликите в техниките на свирене между тези инструменти се сравняват със съгласуването на частите на цялостната музикална продукция и нейната

конкретна музикална архитектура. Перкусионните техники в даден момент започват да обединяват пианистите и барабанистите, споделяйки способности за създаване на ритмически слоеве в множество независимо функциониращи музикални фрази и части. Доста дискусии разкриват концептуални връзки най-вече по отношение на броенето в джаза, както и общите подходи в създаването на пулсация и ритъм. След бума на революционните техники на пренасяне на перкусионни практики върху пианото и преплитането им с пианистични такива, модерната конструкция на познатото пиано се стандартизира напълно. Ритъмът в джаза може да бъде както много прост, така и изключително комплексен. Това, което може би повече от всеки друг елемент обуславя джаза като музикален стил, е фината и разнообразна употреба на множество прости и сложни ритми, преплетени едновременно в еднородно, кохерентно звучене.

В тази дисертация се засягат исторически и научни аспекти на темата. Чрез транскрипции и примери се илюстрират широко усвоени проявления на връзката между пианото и ударните инструменти, различни разпространени техники на свирене и импровизиране и на двата инструмента. Обръща се внимание на ритмическите контрапункти, на различните видове джаз ритми, на основни и допълващи ритмически мотиви в музицирането на джаз инструменталистите през XX век.

Не на последно място, се повдигнат въпроси за ефективността на съвременната традиционна джаз педагогика, разглеждайки важноста от въвеждането на повече перкусионни практики в обучението и развитието на музикантите.

Мотивация за създаване на този труд е липсата на подробна информация за връзката на перкусионните инструменти, тяхното влияние и взаимоотношението им с пианото в джаз музиката. Наличната научна литература на български език за ролята на пианото в джаза е недостатъчна. Предоставената информация в това изследване може да бъде от полза както за ученици, студенти, професионални музиканти, преподаватели в различни учебни заведения, така и за хора, които просто проявяват интерес към джаз музиката.

Обект на настоящия труд е ролята на пианото в джаз музиката.

Предмет на изследването са иновативните подходи при използване на пианото в джаза, получени в самия процес на изпълнение като следствие от влиянието и взаимодействието с перкусионните инструменти.

Целта на дисертационния труд е да се дискутират паралелите между перкусионните инструменти и пианото в джаза в четири кореспондиращи помежду си перспективи: историческа, техническа, концептуална и практическа.

Задачите, които си поставя изследването включват:

1. Извършване на исторически обзор, доказващ влиянието на различни музикални култури в джазовата музика въз основа на различни литературни източници.
2. Описание и систематизиране на различните елементи и ритмически характеристики при интерпретиране на джаз музика.
3. Изясняване и анализиране на влиянието на перкусионните инструменти при изпълнение на джаз музика на пиано.
4. Класифициране на информацията относно различни перкусионни и клавирни техники свързани с традициите на различни националности. Изясняване на техния произход, специфика и приложение.
5. Извеждане на конкретни практико-приложни примери от творчеството на известни джаз музиканти.

Подборът на изследователски методи в дисертационния труд е както емпиричен, исторически, реферативен, така и аналитичен. Разработката се базира на исторически поглед върху произхода и развитието на джаза, който изяснява, че пианистите и барабанистите са изградили важни взаимовръзки, най-лесно разпознаваеми в тясно-преплетените, близки и взаимодопълващи се ансамблови функции. Реферативният подход доказва, че на базисно ниво, свиренето на пиано и барабани, еднакво добре спомагат за създаването на сложни ритмически композиции, особено в контекста на танцувалните жанрове и базиращите се на груув композиции. Анализът на паралелите, както и очевидните прилики в техниките на свирене на пианисти и барабанисти, дават обяснение за това в какво точно се изразява свързаността между пианото и барабаните в джаза.

Практическият принос на изследването се отнася до систематизирането и обогатяването на съществуващата информация относно връзката между пианото и перкусионните инструменти в научните среди и изпълнителската практика. Днес, сравнението между изкуството на пианистите и барабанистите е много бедно документирано, което затруднява изключително наблюденията върху развитието им. Паралелите между пианото и барабаните са получили изключително малко внимание в джаз литературата, може би защото пианото от самото начало е било винаги групирано с мелодическите и хармонически инструменти, а не с перкусионните.

Дисертационният труд се състои от увод, четири глави, заключение, библиография, речник на музикалните термини, практическо приложение.

В първа глава се разглежда зараждането и развитието на джаз културата като социален и музикален феномен. Обяснена е етимологията на думата „джаз“. Описано е влиянието на различните музикални култури (Западна Африка, Европа и Латинска Америка) и тяхното смесване, в резултат на което се заражда джазовата музика и култура. Проследяват се историческите и географски корени на джаз музиката, разглеждат се и обобщават социални, културни и екзистенциални процеси на общественото развитие в САЩ през XIX и XX век. Изследват се историческите връзки между различните музикални традиции на Африка, Европа, Южна Америка и развитието на ранните практики в джаза.

Във втора глава се обособяват важните ритмически характеристики в джаз музиката. Изясняват се основните елементи на ритъма. Обясняват се разликите между подходите на отброяване на метрични тактове в африканската и европейската класическа музика. Описват се различните латино ритми, илюстрират се с примери и сравнения основни ритмически патерни.

В трета глава се разглеждат връзките между пианото и перкусионните инструменти. Обособяват се различните инструментални техники и сходните начини на звукоизвличане при пианото и перкусионните инструменти. Селектират се класически пианистични техники за превръщане на пианото в

перкусионен инструмент. Анализира се понятието суинг, като една от най-значителните взаимовръзки между пианото и перкусионните инструменти.

В **четвърта глава** се разглеждат основни барабанни патерни и влиянието им върху пианото в джаз музиката. Представени са примери от творчеството на известни джаз пианисти и коментирано влиянието на перкусионните инструменти върху пианото в техните композиции и начин на музициране

Заключението обобщава изводите получени в края на всяка от четирите глави.

Настоящият текст борави с музикални термини (виж стр. 163)–*Речник на музикалните термини*), както и с имена на музиканти, някои от които са написани на английски език, заради разлики, срещани при транскрибирането им в литературните източници на български език. Различни нотни примерни и ритмически модели присъстват в практическото приложение. (виж стр.168)

ХИПОТЕЗА

Разбирането за джаз пианото изисква разбиране и за перкусионните инструменти. Това твърдение може да звучи малко странно за някои, дори преувеличено, заради традиционното асоцииране на пианото с хармонията и мелодията, а не с ритъма. Въпреки това, аз вярвам, че знанията за перкусионните практики са важен модел в изграждането на ритъма и перкусионната атака при музицирането в джаза и определено обогатяват изпълнителските възможности.

Тази дисертация повдига един основен въпрос, а именно има ли аспекти в практиките при джаз пианото, свързани с практиките при ударните инструменти и какви са те. Този въпрос неизбежно се появява през целият следващ дискурс: какви, ако има такива, практики в джаз пианото, могат да бъдат посочени илюстративно като произхождащи от барабаните?

За съжаление на този втори въпрос се отделя много по-малко внимание заради трудността на установяване на съществени доказателства. Спекулации по отношение на причината и следствието ще възникват от време на време, но те могат да бъдат причислени към класическия проблем за „кокошката и яйцето“. Изкуството на ударните инструменти, разгледано като човешка дейност, съвсем явно предхожда клавишните инструменти. От своя страна, клавишните инструменти предхождат появата на модерния дръм-сет с няколко века.

ГЛАВА ПЪРВА

ИСТОРИЧЕСКИ ПОГЛЕД КЪМ ЗАРАЖДАНЕТО И РАЗВИТИЕТО НА ДЖАЗА

1.1 Етимология на думата „Джаз“

„Джаз“ (и неговите производи – *jas, jass, jascz, jasz,jaz*) е дума с неопределен произход и многостранно значение. Възникнала през ранните години на XX век, тя е била проблем както за музикантите, така и за музиковедите. В търсенето на една обединителна и изчерпателна дефиниция на тази дума, трябва да се навлезе дълбоко в музикалните, социални, културни, расови и политически аспекти в развитието на американското общество в този период. Ранната комерсиализация на този термин от хора извън музикалното поприще води до отказа на много музиканти да приемат тази дума и да толерират други по-сложни и проблематични понятия като „креативно-импровизационна музика“ и „афро-американска музика“.

През своята сравнително кратка история джазът носи широк спектър от значения, въпреки усилията на писатели и критици (като Чарлс Едуард Смит, Стенли Лоурънс Чърч, Нат Хентоф, Ленард Джофри Фийдър и др.) да ограничат значението му до характерни музикални стилове. Да се даде точна дефиниция за джаза е продължителен проблем, особено сред онези, които го практикуват. Очевидно обаче, понятието е просъществувало, както и страната, в която е родено и е често характеризирано като „мултикултурно сливане”.¹

Точно както една нация, състояща се от различни националности и народи се обединява, за да създаде функциониращо общество, джазът и неговите предшестваша музикални стилове се развиват благодарение на смесването на културните традиции на различни етноси в Америка.

¹ Lyons, Len. The Great Jazz Pianists. New York: William Morrow, [1983:180]

Голяма част от научната литература за джаза засяга проследяването на корените на музикална му култура. За съжаление, традициите, които се предават от уста на уста, са много трудни за прецизно документиране. Има много спекулации относно това какъв точно процент от джаза идва от Западна Африка, Латинска Америка, Европа и т.н. Не е нужно да се твърди, че подобни дискусии пораждат повече въпроси, вместо да дават отговори. Въпреки това има някои фиксирани линии на произход, установени във времето. От практическо значение за това проучване са онези аспекти, които проследяват произхода на ритъма в ранния джаз. Фокусът на тази глава е исторически, а не толкова музикално-теоретичен или свързан с ритъма в джаза, или „перкусионността“ (по-точно как различни перкусионни техники са си проправили път от ударните инструменти до клавишите на пианото). След създаването си джазът присъства във всякаква, базира се на перкусионен принцип музика, както в Северна и Южна Америка, така и по целия свят

1.2 Африкански произход на джаз музиката

Още от самото зараждане на тази музика, много явно забележимо в неизброимите интервюта на джаз музиканти, писмената история на джаза е изпълнена с препратки към Африка. Има много доказателства, подкрепящи широко разпространената теза сред музикантите за африканските корени на джаза. Болшинството от музикантите през този период не са широко скроени и отказват да приемат Африка за исторически взаимосвързана с корените на джаза. Приемането на този факт само би ги обогатило и тласнало към по-обстойно изучаване на африканските традиции в музиката.

Джазът, според историците, възниква в Ню Орлиънс през 1868 година в края на Гражданската война. Тогава всички военни оркестри се разпускат и пристигайки на местното пристанище, заливат града с музикалните си инструменти, които вече не са им необходими. Афро-американците, които са свободни граждани след края на военните действия, бързо изкупуват инструментите и започват да сформират различни любителски групи и да се учат

да свирят един от друг. Тези исторически факти несъмнено обясняват необичайните музикални техники и още по-необичайните изпълнения на популярни мелодии. Новите музикални техники на свирене от своя страна довеждат до нови и интересни звуци, които бързо навлизат в изразните средства използвани от музикантите. Точно тази необичайност и оригиналност всъщност създава новата музика наречена джаз.

Може да се каже, че джазът е рождба на сблъсъка между няколко култури и етнически групи. Една от многобройните причини за бързата еволюция на тази нова музика е това, че инструменталистите от самото ѝ начало не са ограничени от европейските музикални закони и порядки и интерпретират музика, която за времето си е била слушаема, приятна и не особено строго структурирана. Солист или цяла инструментална секция от бенда са свирели мелодията (както те самите са искали да я интерпретират), а останалите музиканти са импровизирали върху хармонията. Много от тези ранни формации осъществяват воите репетиции по слух. Непрекъснато се сменят изпълнителите, което също е спомогнало за еволюцията на джаза, тъй като е липсвал начин за постигне на еднороден стил, ясни структурирани параметри на изпълняваната музика или конкретно звучене на бенда.

Като роби, афро-американците усвояват много от елементите на европейската култура и традициите на Запада. Когато стават свободни граждани след войната, стремежът на тъмнокожите към културно развитие и утвърждаване нараства. Те интегрират в музиката, която изпълняват и голяма част от африканските културни традиции, променят музиката и танците си, не само в Америка, но и по целия свят.

Голямата промяна, която настъпва в музиката, е в ритъма - смяната на силното време в самата структура. Европейската музикална традиция тогава повелява акцент на първо време във всеки такт, докато в африканската музика се цели да се брои преди самия акцент, така че африканците могат да преброят две времена в същия такт, който европейците биха преброили като едно.

Типичните за джаза ритми с различна дължина, които се препокриват и разменят акцентите си, носят до днес своите африкански корени. Може да се

каже, че до края на двадесетте години на XX век афро-американският джаз вече е създавал традиция, според която музикантите поставят ритмически акценти на второ и на четвърто време в такта и мелодически акценти навсякъде, само не и на първо време.

Ритъмът в джаза очевидно е много повече от един прост хибрид между системите на Западна Африка и Европа. Въпреки че джазът се нотира, използвайки стандартната западна музикална нотационна концепция, той дори тогава не винаги се счита за западна музика. Също така, джазовите мелодически и хармонически структури, могат да имат много сходни предшественици в изкуството на Европа, в църковната и светската музика, но те се използват по уникални начини от главно импровизиращи музиканти, интерпретиращи различни от европейските техники на тоноизвличане. И още, цикличните времеви елементи, откриваеми в джаза, могат да бъдат с разграничим западно-африкански произход, но техните вариации в европейските песенни форми разкриват пълно смесване, до степен в която загърбват всякакво минало и произход.

Със засилено внимание към ритмическите аспекти на музиката джазът споделя с музикалните примери на Западна Африка не само усилието да се създаде и поддържа стабилна пулсация в изпълнението, но също така да се създадат богати ритмически фрази, чийто дух и усещания да са винаги по някакъв начин свързани с движението и танца. Традиционният африкански музикант не се стреми да обедини звуците така, че те да бъдат приятни за човешкото ухо. Неговата цел е единствено да изрази битието от различни аспекти, вграждайки в музиката природни звуци, човешки говор и викане. Тази музика трябва да се разглежда в контекста на битието.

В Африка между човека и изкуството съществува органична връзка. Това обяснява защо в някои африкански езици липсва конкретна дума, обясняваща какво точно е музика.

Барабанът в Африка има много важно значение в обществото и понякога е равностоен с мъжа. Жената трябва да се отнася със същото уважение към него, дори понякога ѝ е забранено да го докосва.

От всички джаз музиканти барабанистите дължат може би най-много на Западна Африка, тъй като в повечето музикални форми на западно-африканска музика, които влияят на джаза, доминират перкусионните мотиви.

1.3 Европейските корени

Европейците съставляват голяма част от имигрантите в Америка през XVI и XVII век. Европейската концертна музика, както и много голяма част от религиозната, популярна и фолклорна музика, се изпълнява непрекъснато и навсякъде, не само от европейските имигранти, но и от африканците, които са техни роби.

Класическата музика е музикално изкуство, създадено в традициите на западната (европейската) култура. Като времеви обхват тя се простира от около VI сл. Хр. чак до наши дни. Централните норми на тази традиция, включващи както религиозна, така и светска музика, са кодирани между 1550 и 1900 г. Ключовата характеристика на европейската класическа музика, която я отличава от популярната музика и фолк музиката е, че тя се записва с ноти. Това на свой ред запазва в оригиналния им вид различните композиции (мелодии, текстове, форми, ритми) и позволява те да се изпълняват в наши дни така, както са се изпълнявали в миналото.

През първата половина на XIX век, като част от европейското музикално изкуство разцвет достига музикалното направление романтизъм. То се предхожда от класицизма и негов наследник е модернизма. През епохата на романтизма в европейската музика на преден план излиза песента, оперният жанр, малката клавирна пиеса и се въвеждат разнообразни теми в инструменталната музика. Известни представители на този музикално-исторически период са Франц Шуберт, Фредерик Шопен, Ференц Лист, Роберт Шуман, Хектор Берлиоз, Феликс Менделсон-Бартолди и мн. др. Европейската класическа музика е отражение на вкоренени в обществото традиционни схващания и норми още от преди средновековието, които са шлифовани между 1550 и 1900 г. Европейската музика се отличава до голяма степен от много други различни музикални култури и

проявления на популярна музика, заради прилаганата от около XVI век нататък музикална нотация. Западната линейно нотна система се използва от композиторите за означаване тоновата височина, темпото и размера. Това оставя сравнително малко място за практики като импровизация и орнаментация, за разлика от тези при неевропейското музикално изкуство и популярна музика.

Европейската концепция за метрум, базирана на регулярно акцентиране, е допринесла за развитието на джаз ритъма. Отвъд тези основи, има голям брой композитори, опиращи се на европейската концертна традиция, които още от ранните години на XX век експериментират с комплексните концепции за ритмически организации.

Голяма част от старинните европейски танци (като жига, полка, валс, галоп) оказват влияние върху появата на различни стилови направления в джаз музиката. Също както традиционните английски, ирландски и шотландски балади дават своя принос за развитието на блус музиката и спиричуъла.²

1.4 Латинска Америка

Джазовата музика се изпълнява в Северна Америка през ранните години, но Югът практически е по-благоприятна среда за развитие. Ню Орлиънс се превръща в един от ключовите центрове за експанзията на джаза. Той е град, описван като „изворът на черната музика в Америка“. Като меката на мулти-културализма, с лесен достъп както до Карибите, така и до доста по-северни точки, жизнерадостната градска музикална сцена създава разнообразни ритми и мелодии. От голямо значение за развитието на джаз ритмите, е взаимодействието им с така наречените „латино ритми“.

В края на 1940те години широкото миксиране на култури и националности води до създаването на хибриден стил, наречен **латино джаз**.

² Ron Pen, "Ballads Archived 2018-10-15 at the [Wayback Machine](#)," *Encyclopedia of Appalachia*, 28 February 2011. Retrieved: 28 January 2015.

Важни промени по това време настъпват и в традиционната кубинска музика. Пианото се включва в традиционните камерни състави на кубинска музика и така се развиват модерни интерпретации на някои от жанровете в нея, известни като *сон*. Този стил, по-късно наречен „румба“ в САЩ, включва повтарящи се пиано прогресии, известни като *монтуньо*. Различните ритмически патерни, от които се конфигурира монтуното, или още стъпки, носят силна прилика с такива, типични за други стилове в кубинската музика.

Монтуното първоначално е изпълнявано на „трес“ - кубинска китара, преди да бъде усвоено от пианистите

1.5 По-различни перспективи в изследванията за джаза

Дори западно-африканските перкусионни и барабанни традиции и техните безбройни проявления да са най-важни в създаването на джаза, погледнато от историческа гледна точка, е необходима много по-широка перспектива за осъзнаването и изследването на оформянето на този музикален стил. В процеса на абсолютна глобализация се наблюдава неведнъж как много барабанни практики пътуват напред-назад през океана и дори иронично, оказвайки влияние променят африканската музика днес. Джазът привлича към себе си музиканти от цял свят, не само заради родените в Америка традиции, но и заради асимилираните звуци, идеи и модели, произлизащи от многобройни култури и краища на света.

Една от обединяващите сили в т.наречената „*world music*“ са барабаните, най-вече тези произлизащи от Африка, но с нарастващо интернационално влияние.

Като заключение, историята на джаз е повлияна от значителното наследство на барабанните и перкусионни практики, главно тези с африкански и европейски корени.

Доста характеристики на западно-африканските барабанни традиции оказват особено влияние както върху основните, така и върху второстепенните фактори и причини за оформянето на музиката на Северна и Южна Америка. Перкусионни елементи с европейски корени също се откриват в дълбочина.

Например началните барабанни техники са били в основата на ранните разработки на рагтайм композиции и стилът Ню Орлиънс, а патерн модели като хабанерата (много широко използвана в джаза) могат да бъдат проследени до Франция и Испания.

Изводи: Робите, доведени в „Новия свят“ и техните потомци, се придържат към своите африкански музикални традиции и създават музика, ориентирана и центрирана около ритъма, което директно спомага създаването на нова и различна музикална култура в Америка. След създаването си, джазът е усвоен от всякаква, базираща се на перкусионен принцип музика, както в Северна и Южна Америка, така и по целия свят с нарастващо интернационално влияние и значение. От всички традиции в изкуството на ударните инструменти, тези, произхождащи от Западна и Централна Африка, се считат за най-важни при формирането на джаз музиката. Богатата културна традиция на средна Африка, пренесена в Америка, води до процес на неизбежно сливане. Идеите, ритуалите и обичаите на поробените африканци се предават и развиват по комплексни начини на останалото население, както в Америка, така и в Европа, в следствие на много контакти с европейци. По време на този процес, ритмите стават доминиращи в „новата“ африканска музика и бързо процъфтяват и набират популярност в „новия“ свят. Това е особено очевидно в централните и южни райони на Америка, където робите имат по-голяма свобода в изразяването на своите африкански традиции и обичаи, в сравнение с други региони на Щатите. Затова не е изненадващо, че така наречената „латино музика“ пази в себе си много перкусионни техники, преобладаващо африкански и лесно проследими до своите Афро-корени.

ГЛАВА ВТОРА

ФУНДАМЕНТАЛНИ РИТМИЧЕСКИ ХАРАКТЕРИСТИКИ НА ДЖАЗА

2.1 Ритъмът в джаза

Ритъмът в ранния джаз произлиза от Западна Африка и се слива с други музикални елементи, например с тези от европейската музикална култура. Но точно как тези влияния се комбинират е централна тема в много актуални и до днес дискусии на различни анализатори и изследователи на джаза. Много изследователи в тази област споделят теорията, че концепциите за „добавен ритъм“ в музиката на Западна Африка се сливат с концепциите за основните ритми в Европа при формирането на отличителна ритмическа структура в джаза.

Ритъмът в джаза очевидно е много повече от един прост хибрид между музикалните системи на Западна Африка и Европа. Въпреки, че джазът се нотира, използвайки стандартната западна музикална концепция, трудно може категорично да се счита за западна музика. Също така, джазовите мелодически и хармонически структури, могат да имат много сходни предшественици в музикалното изкуството на Европа, в църковната и светската музика, но те се използват по уникални начини от главно импровизиращи музиканти, използващи различни от познатите до тогава европейски техники на тоноизвличане. Цикличните времеви елементи, откриваеми в джаза са със западно-африкански произход. Техните вариации в европейските песенни форми се смесват до степен, в която загърбват всякакво минало и произход.

2.2 Историческият сблъсък на джаза с африканската култура

Африканската музика и култура невероятно много контрастира с музиката и културата на европейските колонизатори. Но въпреки подтисничеството, което

робите понасяли, те успяват да адаптират начина си на живот към новата среда и да акумулират европейските музикални традиции, заради нуждата си от артистично изразяване. Тези африканци се придържат към собствените си музикални традиции, но въпреки това слушат европейска класическа музика, четат нотите и се учат да свирят на европейски инструменти. Бавно, но сигурно, африканското музикално наследство започва да се проявява сред европейските музикални принципи, като привързаността на африканците към ритмическата сложност се запазва. Фолклорната музика на робите – викане, пеене в кръг, блус, спиричуъл, работнически песни, погребални маршове, банджо музика – това са ранните продукти на това грандиозно смесване на различните култури, което по-късно ще доведе до появата на самия джаз. Ритъмът в африканската култура и музика оказва силно влияние върху развитието на джаза, като го отличава от европейската класическа музика. Като цяло, музиката в племенните общества в Западна Африка изпълнява специфичната функция на инициране на физически движения при танци, работа или игри. Следователно, ритъмът и пулсацията често са най-видимите музикални елементи. По-конкретно полиритмията в музиката на африканските ансамбли е изключително сложна и често не съответства на принципите на европейската музикална култура. В забележителното си развитие джаз музикантите успяват да запазят аспекти от африканския ритъм като силните акценти върху бийта и тенденцията да се създават сложни полиритми, като адаптират африканските ритмически техники към рамките на сравнително простите европейски метрични структури³.

Ритъмът в западно-африканската музика съдържа много ритмични компоненти обединени в едно цяло, това го прави нов, непознат и трудно разпознаваем, и точно това го отличава от световните стандарти, придава му уникалност и оригиналност? Европейската концепция за основен ритъм, която разделя музиката на отделни стандартни времеви единици, наречени тактове, и подчертани с редовно появяващи се акцентиращи патерни, които подсилват бийта, е чужда за африканската музика. Система на тази музика е базирана на периодичност, посредством което предоставя по-добра възможност за разбиране

³ Gioia, T. The history of jazz. New York and Oxford: Oxford University Press (1997:31)

на това, което Симха Аръм нарича „времеви луупове“. Това са ритмични елементи и интервали, които периодично се повтарят във времето

2.3 Разширяване на принципите на броене в музиката

Западната музикална нотационна система вероятно е еволюирала заради необходимостта да се създаде писмено представяне на вече съществуващата музика. Въпреки това, тъй като писменият резултат е придобил централно значение в европейската класическа традиция, възможно е ритмическите характеристики на класическата музика да бъдат повлияни, поне до известна степен, от развитието на нотационната практика.

Нотацията се основава на идеята, че стойностите на времената на отделните ноти могат да бъдат измерени в бийтове / удари, и че нотираните ритми са организирани чрез система на броене. Размерите, зададени още в началото на музикалната партитура, показват как трябва да се отчитат ритмите и определят продължителността на тактовете. Нотираните ритми трябва да отговарят на правилата на зададения размер; когато се добавят стойностите на отделните ноти в рамките на даден такт, общата продължителност трябва да е равна на продължителността на определения размер. Дължината на измерване често остава постоянна по време на големи участъци от пиесата, ако не и в цялата такава. По този начин размерът създава структура на редовно възникващи, изометрични тактове - явление, известно като отброяване.

В африканските традиции музикантите нито броят тактове, нито четат от партитури. Вместо това, ритмическите модели представляват думи, поговорки или мелодии; музикантите трябва да запомнят патерни, които са самостоятелни и не се подчиняват на принципи за отброяване или разчитане от партитура. Следователно, ритъмът там не се ограничава от конкретно броене или нотация. Това, което обединява музикалните части в африканските ритми, е по-скоро малките усещания за пулсация, а не големите и конкретни единици за отброяване.

Това е фундаментална разлика между подхода към ритъма в африканската музика и европейската класическа музика. Всъщност на западните слушатели може да изглежда, че различните музикални части в африканския ансамбъл не са обединени или свързани; и когато западната нотация е приложена към африканската музика, тактовите линии между частите рядко съвпадат. Въпреки това, африканските музиканти знаят точно как се вписват техните части в рамките на ансамбъла, защото от опит знаят как трябва да звучи композитният ритъм.

Мелодиите в ранният джаз са се предавали по слух и са съхранени предимно чрез звуков и имитационен принцип. Поради късното музикално ограмотяване на първите джазови музиканти, нотирането на каквато и да е форма на джаз музика среща затруднения. Нотацията на джаза е трудна, защото някои аспекти на ритъма в него предизвикват или разширяват конвенционалните принципи на нотирането и измерването по начин, който разкрива влиянието на африканската музика.

В джаз тези принципи се опровергават, но също така и допълват и разширяват. В западната музикална теория се смята, че дадено отброяване има свойствен модел на силни и слаби удари.

Една от най-очевидните и често дискутирани ритмически характеристики на джаза, е именно акцентирането на 2-ро и 4-то време, за разлика от ритмите в класическата метрична пулсация, поставяща акцентите на 1-во и 3-то време. Това акцентиране на 2-ро и 4-то време най-често се подчертава от барабаниста чрез удари по фуса, когато се свири суинг и барабанче, при рок и фънк. При джаза, в размер 4/4, също се появяват структурни акценти на 1-во и 3-то време, подчертаващи хармонически промени, начало или край, но подчертаването на 2-то и 4-то време създава по-ярки динамически акценти и контрасти.

Синкопирането може да бъде вариация на това, което е ритмически очевидно или очаквано, а фината манипулация на очевидното е важно естетическо качество на африканската музика.

Друга характеристика на джаза, която не може лесно да се обясни с метрични принципи, е свободното използване на допълнителни ритми.

Допълнителните/ добавени ритми са обикновено неравномерни ритми, които не се подравняват с вътрешните разделения на метричната структура. Преди 20-ти век в европейската класическа музика рядко се срещат допълващи ритми, но те са широко разпространени в африканската музика.

2.4 Кратък преглед на основните елементи на ритъма

Идеята за ритмическа синхронизация се уповава на човешката способност да усеща стабилната пулсация и да координира движенията си с нея. Основните моменти – усет за пулсация и ритмически движения, са базови за всяко музикално изпълнение. Тяхната роля в музиката е обект на много психологически изследвания през годините.

Ритмичната музика, или музиката с ритъм, е универсален феномен. Всъщност всички известни култури имат някаква форма на ритмична музика, която е придружена от движения на тялото, танци, пляскане, потропване или люлеене. Наличието на постоянен ритъм дава възможност на музикантите да синхронизират звуци; обединява танцьорите с музикантите и често привлича вниманието на слушателите. Бийт и ритъм са централната част от музикалния опит.

В психологически план ритъмът е стабилна пулсация, която се възприема в последователност от някакви слухови стимули. Тези импулси може да функционират и да се обобщават като единица за човешкото време, улеснявайки оценяването на времеви интервали или продължителности. Пулсацията осигурява предвидимост, която позволява планирани двигателни отговори в очакване на съответните известни бъдещи събития. А броенето, базирано на тази пулсация, прави възможно точното синхронизиране на движенията, илюстрирани в изпълнението на музика и танци.

В обобщение, когато една стабилна пулсация е явна за слуховите импулси, тя започва да бъде използвана от слушателя за времева единица, регулираща движенията. Музиката и танците са примери за дейности, които разчитат на

някакъв вид отброяване. Скоростта или темпото на ритъм играе решаваща роля в разчитането на тази способност.

2.4.1 Темпо

Усещането за пулсация и синхронизация е зависимо от определени темпови рамки. При изключително бавно темпо дългите паузи между времената затрудняват възприемането им като свързани или несвързани; както и при изключително бързи темпа ограниченията на скоростта на моторните и възприемащите процеси ограничават поведението на движещия се. Темпата, които са най-ефективни, са широко разпространени в музиката и се наричат Умерени. Освен това те са и много по-често отговорни за спонтанните ритмически реакции на хората.

Тактът е силно изпъкващ ритъм, обикновено с умерен темп, който може лесно да се раздели, за да образува подразделения или да се умножи до групи.

Спонтанните човешки движения като тананикане, полюляване, ходене, потропване, предполагат вродената склонност на човека да улавя пулсацията и да я прилага в движенията си най-вече в умерени темпа.

Що се отнася до темпото, много от спонтанните ритмични движения на човека се случват при темпо, което е общо за музиката, а ограниченията на темпото или ограниченията при ритмиката са сходни с перцептивните лимити и ограниченията при конкретни моторни задачи. Музиката и танците участват във времето, движението и възприятието едновременно в една дейност.

2.4.2 Усещане за движение в човешкото възприемане на ритъма

Координацията на движенията с ритъма се основава както на възприятието, така и на двигателните умения; включва възприемане на ритъма правилно, заедно с точното време и движения. Изследванията предполагат, че моторните и перцептуалните умения могат да бъдат свързани. Тази идея има интуитивен начин на прилагане при музикантите. Но много от тях биха се съгласили, че висококачествената практика води до постепенно подобряване на слушането

(възприятието) и техниката (двигателното умение). В ритмичното изпълнение слуховите възприятия и моторните умения са съществено свързани. Проучванията върху човешкото усещане за време и броене (напр. върху кратките времеви интервали) и уменията за моторно възпроизвеждане (например, на постоянен ритъм) са корелирани, което предполага, че тези поведения могат да споделят общи невронни механизми. Музикално тренираните личности показват много по-малко асинхрон отколкото останалите. С други думи, да се тактува или правилно да се отброява определено метрично време изисква много повече от елементарно усещане за ритъм. Важна е не само първичната слухова връзка, а и обратната такава. Правилното ритмично учене в музиката също може да разчита на този принцип: Музикантите се научават да възприемат кога импулсите се основават на произведения звук, а не на кинестетична обратна връзка.

2.4.3 Бийт и усещане за пулсация

През историята на джаза основният метод за изучаване на изкуството е бил чрез слушане и имитация. Преди появата на записващите технологии амбициозните джаз музиканти имат семплата възможност да слушат и имитират само по време на изпълнения на живо. Трудно е хората да чуят джаз музика, освен ако не живеят в район, където ранният джаз е част от културата - Ню Орлиънс и Чикаго, наред с малко други места. Музикалното обучение звукови средства като записи и изпълнения на живо е важна стъпка за еволюцията на джаза за всички музиканти, независимо от избраните от тях инструменти. Този слухово-подражателен процес остава един от най-важните аспекти на джаз образованието в наши дни. Много известни майстори на джаза твърдят, че свиренето или пеенето заедно със записи са важна част от стратегията им за практикуване. Интересното е, че този метод на практика е вид синхронизираща задача: музиканти практикуват координиране на движенията си със записана музика. Например, някои музиканти застъпват пеене заедно със записани импровизирани сола като първоначална процедура за изучаване на джаз ритъм и фразирание. След като се научи да пее

соло, следващата стъпка често е да изсвири солото нота по нота на своя инструмент.

Като осигуряват стабилен времеви източник, с който да се синхронизират, метроном, използван по време на практиката, могат да бъдат полезни при разработването на добри навици по отношение на ритмичната точност и постоянното отчитане на времето.

2.4.4 Чувство за време и отброяване

Важен аспект на джаз ритъма е чувството за време. То се отнася до начина, по който отделните изпълнители интерпретират суинга и поставят акцентите. Има много термини в говоримия език на джаз музикантите, които описват цветно интерпретациите на чувството за време и отброяване. Разговорни, научни, всякакви. Реалността на този език и неговата употреба илюстрира факта, че джаз музикантите са много добре запознати с най-леките отклонения от метричните времена и че тези нюанси са важна част от тяхното изкуство. Отклонението от нормата (или от механичния стандарт) е важен аспект на художественото изразяване, а за джаз музикантите, чувството за време представя възможности за фино, ръководено от индивидуалния усет времево отклонение. Когато слушат записи, джаз музикантите могат да идентифицират любимите си инструменталисти въз основа на чувството им за време, което е важна характеристика на уникалния звук на изпълнителя.

Понятието „**чувство за време**“ създава големи трудности за педагозите. Нюанси като манипулиране на тактовете и позициониране на определени бийтове се случват на микроравнище. Това създава проблеми: микро отклоненията във времето могат да бъдат трудни за прецизно възприемане, а музикалната нотация не може достатъчно да представи тези тънкости. Проучванията за усещането за време в джаза започват да разглеждат някои от неуловимите аспекти на чувството за време, предоставяйки ценни данни чрез измерване на времето в джаз изпълненията. Времеви изменения, открити на микро ниво, неизбежно поставят въпроса дали тези вариации са били съзнателно създадени от изпълнителя или са само резултат от случайна грешка. Въпреки че няма съмнение, че в човешките

моторни процеси съществуват случайни грешки, има достатъчно доказателства, че джаз изпълнителите имат до голяма степен високо ниво на контрол на фините времеви нюанси.

Точните данни за отмерването в джаза по отношение на отделни инструменталисти, темпо, стил или инструмент могат потенциално да служат на преподавателите и студентите, като предоставят ясни познания за ритмичните техники.

2.4.5 В ритъма на суинга

За да разберем по-добре суинг ритъма в джаза, е необходимо да разгледаме задълбочено неговите фундаментални качества в джаз изпълненията, а не само да се позоваваме на теорията. Този процес на изследване води до по-дълбоко разбиране на основните принципи на ритъма в джаза и дава възможност да се създаде дефиниция и да бъде обяснена на изучаващите го.

Суинг ритъмът е много важен елемент на джаза, но той същевременно е и най-малко обсъждан елемент, поради трудността да се опише с определен и термини или да се „облече“ в конкретна рамка. Всъщност огромно количество джаз педагогически ресурси са фокусирани върху мелодичните и хармонични аспекти на джаза, докато за ритъмическите е писано сравнително по-малко.

Терминът **суинг** има много дефиниции. В музиката той означава да се заменят стандартните осмини ноти с неравномерни или триолови фигури. Терминът **суингови групи** се използва при описването на това явление. Суинг също е и термин за музикален стил, в който се срещат точно тези поддивизии, като се намират и други елементи като ритъм в 4/4, уокинг бас линии и специфични патерни на райда. Етикетът суинг може да се отнася както за конкретни римически патерни, така и генерално обобщаващо за духа на джаз музиката и ритмическите качества, които я причисляват или разграничават от джаза. Един от лесно определяемите фактори, характеризиращи явлението суинг, е постоянното темпо. Суингирането обикновено поддържа равномерен бийт, изпълнява се с оживление

и настроение. Особено важни са: синкопирането, суинговите осмини ноти, приливите и отливите на напрежение в джазовата линия.

Въпреки, че генерално суингът се счита за субективно понятие, зависещо от опита на слушателя, в джаз литературата има съгласие по отношение на ритмическите характеристики, които го определят. Има много изследвания по тази тема от последните 50 години, включително текстове за джаз образование, етно-музиколожки изследвания, както и научни статии.

2.5 Рагтайм

Това е един ранен предшественик на джаза, простичко наричан „синкопирана музика“. Отчасти започва развитието си в духовите бендове, изпълняващи маршове в южната част и централна Америка. В началото е една темпераментна и вълнуваща танцувална музика, изпълнена със слаби времена, която много бързо се усвоява от съвременните пианисти и бързо бива наречена „рагтайм“.

Раграймът е предимно клавирна музика, която Томас Търпин определя като – „афроамериканската версия на европейската полка“. Последвалата рагтайм лудост (започнала от началото на 1890-те) е резултат от синтеза на елементите не само на марша, но също и на музиката, в чиято основа стоят барабаните и банджото, т. нар. „черна музика“, и „елементи на блуса“.

Макар в началото рагтайма да се свири от солисти пианисти, това бързо се променя – появяват се малки оркестри свирещи рагтайм, които подготвят почвата за джаз музиката.

Ако стабилният бийт на барабанчето подчертава 2-ро и 4-то времев такта, което е в основата на „двойната стъпка“ при рагтайма, неговите насложени ритми се считат за пристигнали от Западна Африка. Дясната ръка на пианистът акцентира на слаби времена, за разлика от лявата, която подчертава пулсацията.

Синкопирането като аспект в рагтайма, с откриваемите африкански корени, е развито на базата на няколко източника. Един от тях е танц на тъмнокожите роби, съществуващ още през 18 век в плантациите, наречен „кейкуок“.

Наименованието на танца е идентично с обичая да се награждава с торта двойката, която изпълни най-интересни движения. Барабаните и банджото (инструменти с африкански произход) са използвани като акомпанимент за танца кейкуок и впоследствие перкусионните „пик“ техники на свирене на банджо се усвояват от пианистите.

2.6 Имитации на банджо

Банджото репрезентира една важна връзка между барабанните и пиано техниките. На предшествениците на банджото се свири също толкова заради перкусионния потенциал, колкото и заради мелодическите и хармонически възможности на тези инструменти. Когато познатият ни днес инструмент се развива през 19 век, банджото запазва всички свои елементи от перкусионното си минало и ги предава на пианистите.

Това становище подкрепя съществуването на континуум между барабаните, банджото и ранните стилове в свиренето на джаз пиано. То също така хвърля светлина върху ранните наблюдения за умишленото наслагване на ритми в рагтайма. Техниките на свирене се взаимстват и развиват на база техниките на афро-барабанистите от 19 век, а банджо-музикантите и пианистите ги усъвършенства едновременно, всеки изучавайки перкусионните възможности на своя инструмент.

В периода след Гражданската война пианата стават по-достъпни за афро-американците, което още повече засилва процеса на прехвърляне на банджо-техниките върху пианото. Дори и преди нея има автори, които прехвърлят тези

2.7 Специфика на латино ритмите, примери и сравнение между основни патерни

През 20 век латиноамериканските музикални форми добиват голяма популярност, на която се радват и до днес. В основата им лежи кубинският **сон**. Те се разпространяват, разрастват, синтезират и ресинтезират купища популярни форми и жанрове. Голяма част от модерни трендове се създават на тяхната база,

като например танцувалната румба и мамбото. Сон-ът започва да става нарицателно за кубинската нация и национализъм, както от местните, така и от чужденците. Роден в Куба, малко по малко той става интернационален. Също както и джаза, сон-ът принадлежи на света. Първите записи на сон са през 20-те години на XX век са осъществени в Хавана. Влиянието му се вижда върху салсата и румбата много отчетливо. Инструменталният ритмически похват в този стил се изразява ярко с употребата на типичните за тази музика инструменти като бонгоси, конги, тимбали, звънци и др.

Счита се, че сон е перфектен микс между испанската и африканската музика. Това простичко определение изпъква на фона на дълбоката история на този жанр. Фолклорната музика на Испания е изключително богата и разнообразна, съчетавайки многобройни традиции – келтски, картагенски, северно-африкански, римски, германски, арабски, еврейски, цигански – резултат от мулти-културните влияния над страната през вековете. Испания развива свой уникален подход към европейската класическа музика, доста различен и оригинален. По времето, когато сон-ът официално пристига от Европа в Хавана, вече са минали няколко столетия от основаването на първите испански селища в Южна Америка, като през този период колонизатори от Андалусия, Каталуния, Галиция, Канарите и други региони, са се заселили и са донесли със себе си културното си наследство – песни, танци, поезия, инструменти и мн др.

В същото време, през тези векове, Южна Америка е била приемник и на много изселници от Африка, главно чрез търговията на роби. Смесването на културите още повече създава отличителни белези в музиката на Латинска Америка. Сон ансамблите се развиват и обогатяват, като през годините добавят различни звуци и инструменти.

Сон-ът се превръща в най-основополагащият жанр в Кубинската популярна музика. Най-гъвкавата и позволяваща трансформации форма, фундаментална за много музикални и танцувални направления. Сливването на Испанското китарно изкуство, с Афро-Кубинската ритмическата и перкусионна традиция, води до обособяването на доста големи направления в сон-а. Едно от тях е т.нар **клавe**.

2.7.1 Клаве, сон клаве и производни

Клаве буквално се превежда като „ключ“ на испански език. Освен стил, има и музикален инструмент клаве, който се състои от две цилиндрични части от дърво, които удрят една друга.

Ритъмът, който те свирят не варира и затова е част от гръбнака на музиката. Има много вариации на клаве, в зависимост от конкретиката. Той е ритмически патерн, използван в афро-кубинската музика. Присъства в много жанрове като сон, самба, румба, мамбо, конга, сласа, тимба и др. Нарича се още ключов и основен ритмически патерн.

В афро-кубинския джаз, всеки инструмент се свързва със специфичен ритмически модел, който се свири през цялата композиция с малки или без вариации. Всички различни инструменти и патерни следва да се комбинират и да създадат типичния кубински груув. Най-голямо внимание се отделя на клаве ритъмът. Той е като основите на къщата в кубинския джаз. Всички останали инструменти и патерни се комбинират, за да го подчертаят и обогатят. Разновидности на клаве:

В извод може да се каже, че латино джазът е гъвкав, може да съдържа голям брой различни, но наподобяващи клаве, патерни като базови ритми и пак да се нарича латино джаз. Но сон клаве е най-често използваният. Мелодията в латино джаза главно подчертава клаве ритъма.

В кубинската музика има много вариации на клаве, като най-много се отличават три от тях – сон клаве 2-3, сон клаве 3-2, румба клаве, и 6/8 клаве, свързано с фламенкото.

То се състои от две ритмически опозиционирани клетки, като върху едната има акцент. Оригинално се записва в размер 2/4 като така всяка клетка е в отделен такт. Акцентът се слага върху такта с три времена. При 2-3 клаве или 3/2 клаве зависи с коя клетка се започва - дали тази с три или тази с две времена. В кубинската музика акордовата прогресия може да започне от която и да е страна.

2.7.2 Тресило

Друг важен елемент в латинската музика е **тресилото**. То е една от най-фундаменталните ритмически клетки в кубинската музика. Базира се до известна степен на хабанерата. Това е испанската дума за триола. Триолата се образува се от разделянето на една каквато и да е по-продължителност двуделна нотна трайност на три равни части вместо на две

Появата на трите удара в сон клаве (при сон клаве $2/3$ – във втория такт, а при сон клаве $3/2$ в първия такт от ритмичния патерн) **колективно са известни като тресило.**

2.7.3 Монтуно и тумбао

За пианистите, два от важните афро-кубински ритмически патерни са монтуно и тумбао.

Монтуното всъщност е просто прогресия, при която пианистът свири един и същ ритъм отново и отново през цялата песен, но подчертава акордовата прогресия. Афро-кубинските бендове обикновено са големи и шумни, с много духови и ударни инструменти. Затова монтуното обикновено се свири с двете ръце и се подчертава в октави, за да може да е по-силно и пианото да не бъде заглушено от другата част на бенда.

Накратко, тези патерни се разглеждат като ритмически прогресии, свирени през цялата пиеса.

Изводи: Джазът е преди всичко резултат от афро-американската колаборация. Западно-африканските музикални традиции достигат до Америка през вековете, основно пренасяни чрез трафика на роби. Въздействието на тези традиции все още се усеща по редица начини, като най-важното влияние е създаването на ритъм-ориентирана музика, каквато е и джаз музиката. В значителна степен джаз пианистите трябва да усвоят барабанните техники и мотиви, за да свирят на пиано този стил и да създават джазов ритъм. Това повличване и прехвърляне на техники започва още пред XIX век, използвайки

банджото за посредник. Синкопирането се адаптира към пианото от инструменталистите и тази иновация по-късно се превърща в т.нар. Рагтайм. В допълнение към голямото африканско наследство, рагтаймът и първият джаз в Ню Орлеанс са неразривно свързани с европейското изкуство и фолклорни музикални традиции. В наши дни джаз ритъмът е цяла самостоятелно обособена територия, въпреки неоспоримите му африкански корени.

ГЛАВА ТРЕТА

ОСНОВНА КОНЦЕПЦИЯ. ПРЕКИ ВРЪЗКИ МЕЖДУ ПИАНОТО И УДАРНИТЕ ИНСТРУМЕНТИ

3.1 Пианото като перкусионен инструмент

Клавишните инструменти, включително и пианото, не винаги са били асоциирани и сравнявани с барабаните и перкусиите. Тълковният речник на музикалните термини определя перкусиите като „ *трептене... или удряне на мембрана (мембрафон) или повърхност или парче от дърво, метал или друг твърд материал...*“ и не споменава нищо за пианото. Като „ударен“ или „перкусионен“ инструмент се класифицира всеки такъв, при който звукоизвличането става посредством удар. Често пианото е групирано със семейството на струнните инструменти и това е малко проблемна класификация, защото струните му не са предназначени да бъде свирено на тях с пръсти, лък или каквото и да е, а биват удряни (перкусионно) от чукчета. Затова клавишните инструменти по-скоро биват класифицирани самостоятелно, заради своята комплексност.⁴

Основната роля на ранните клавишни инструменти (като клавесин, клавиборд и др.), е да присъстват в църковната музика по време на литургиите (с подчертаващо наблягане на мелодията и хармонията), както и като музика за светски танци (с наблягане върху ритъма). Интересно е, че клавишите на най-ранния европейски орган са били широки 10 или повече сантиметра и върху тях се е свирело с изпънати ръце, а не с пръсти. Може само да се предполага дали тези движения не са били взаимствани от свиренето на някакъв местен вид ударни инструменти по това време. Предшествениците на ранните ударни инструменти, като например цимбалът (на който се свири с чукчета) представят една ранна връзка между пианото и ранните перкусионни практики. Клавесинът е в същността си механичен цимбал. По-късното семейство от инструменти маримба,

⁴ Backus (1977:281)

вибрафон, ксилофон, (тези, които са създадени за употреба в западната музика), също имат клавишна архитектура.

Връзката на тези и другите т.нар „клавишни перкусии“ с пианото е често пренебрегвана.

Освен това, когато пианото се асоциира със струнните инструменти заради конструкцията си, все остава чуждо заради перкусионните дейности на чукчетата. И най-важно – духовите и лъковите инструменти произвеждат продължителни и стабилни тонове, докато при щипково струнните (като китара, арфа, тамбура.), перкусионните както и при пианото – тонът е затихващ.

Това разбиране за перкусионния потенциал на пианото е много добре схванато от прогресивните композитори като Прокофиев и Чарлз Ивез.

Американците, в духа на техните традиции на фолклорната и популярна музика през XIX век, също виждат пианото като перкусионен инструмент.

По време на своята борба за еманципация, робите и техните потомци усвоили много от културните традиции, предадени от техните деди. В тези техни традиции музиката е богата ритмически и пълна с перкусии и импровизации.

3.2 Сравнение на пианото и барабаните

Началото на XX век ражда две грандиозни музикални концепции – дръм сета и джаза. Историята зад създаването и на двете е еднакво комплексна и не лесна за изясняване. Джазът като музикално движение изпъква след популяризирането на импровизацията, синкопирането и суингирането. В предните глави се анализират множество фактори, които способстват за обособяването на джаза като музикален жанр. И докато пианото тогава е добре известно от векове и е част от музикалния живот на света, другият инструмент, който е неизменен и универсален елемент от новата музика, са барабаните. Те не са измислени заради джаза специално, дори напротив – ударните музикални инструменти съществуват от зората на човечеството, много преди всички останали. Но с новото време се ражда и дръм сетът – такъв, какъвто го познаваме днес, състоящ се от различни по големина и вид барабани (бас барабан, соло

барабан, том), чинели (фус, райд, краш) и дървени пакли или четки. Именно нуждите на музиката в началото на века, фокусът върху ритъма и движението, подтикват към обособяване на необходимите части в сета от барабани.

Съвсем скоро и други барабанисти започват да използват този сет, добавяйки още и още елементи, които им помагат да направят звука по-комплексен. Разбира се, сетът търпи изключително много подобрения и промени в годините, докато не стига до момента, в който бибоп барабанистите започват да го използват активно за свирене на сола, филове и реализиране на различни иновативни ритмически идеи. Сетът се подобрява както технически, така и физически. След 50-те години започват да се въвеждат и новите технологии, които добавят и синтетични звуци към дръм сета и през годините той добива вида, който познаваме днес. Раждането на барабанныя сет е инспирирано от музикалното развитие на XX век и заедно с възхода на джаз музиката, се превръща в един от най-влиятелните и често използвани инструменти в света.

Много паралели могат да бъдат направени между инструменталните техники на барабанистите и тези на пианистите. В основата си и двете техники се изправят пред един набор от повърхности, които трябва да бъдат „удряни“ с пръчки, ръце, пръсти, чукчета и др. Като инструменти, и пианото и барабаните са свободностоящи. На разговорен език, човек ги „кара“ да свирят. Докато други инструменталисти могат да си избират дали да седят или да свирят прави, обикновено пианистите и барабанистите са винаги седнали. Има доста физически и технически разлики. Китаристи, басисти и свирещи на духови инструменти държат инструмента си в ръце и са в много близък контакт със струните, клавишите и клапите, докато свирят. И обратното – доста пространство разделя пианиста от пианото и барабаниста от неговия сет барабани. Всъщност точно тази дистанция между ръката/палката и инструмента е пътят, който трябва да бъде изминат. Контрабасът е голям инструмент, който изисква голям набор от движения на ръцете, но пианото и барабаните изискват много повече.

3.3 Перкусионна атака

Перкусионен ефект или звук се създава, когато две повърхности се срещат с определена сила и скорост, като например при потропване, почукване, пляскане. Както барабанистът използва четки или палки, за да удря барабаните и чинелите, така и пианистът използва широка гама от удрящи движения, когато натиска клавишите, за да задвижи чукчетата, които удрят струните.

Когато палката на барабаниста се удари в повърхността на барабанчето, тя съвсем естествено отскача сама. Подобно отскачане от клавиша на пианото се постига, когато се свири стакато. Пръстът освобождава клавиша момент след удара, използвайки естественото отблъскване на две тела, които се сблъскват. Тази техника е от решаващо значение за постигането на перкусионен ефект на бързи двойни удари на пианото.

Съществува широко разнообразие от техники на атака и от съществено значение за пианистите, които създават джаз музика, е че по-голямата част от тях не са перкусионисти по природа. Някои са по-перкусионно насочени от други. Концепцията за „допир“ на пианото е много индивидуална за всеки пианист. Всеки има различни по големина и форма ръце, което е от голямо значение за свиренето.

Независимо от това, известна степен на перкусионност е необходима, за да се придържаме и да проникнем в естетиката на джаза, както и да създаваме определено количество ритмически движения.

3.4 Звукоизвличане и независимост на свирене

Типовете и качество на движенията, изискващи се за създаването на тон на пианото и на барабаните са свързани по много начини.

Пианистите и барабанистите са склонни да бъдат по-двусмислени и сложни от останалите инструменталисти, което отчасти се дължи на относителната еквивалентност на задачите, изпълнявани от ръцете при произвеждане на звуци. Всяка ръка изпълнява еднотипни движения, за да създаде звук. Това често води

до равновесие между музикалните части и силно влияе върху музикалните резултати.

Ангажирането на повече от два крайника е друго сходство между пианистите и барабанистите. Барабанистът използва краката си, за да свири с педалите на касата и фуса. Пианистът използва краката си да контролира педалите на пианото и доста често да си тактува и потропва с крак.

3. 5 Създаване на модели /патерни

Гореизложените факти помагат да се подкрепи тезата, че музикалните резултати идват както от архитектурата на инструмента, така и от техниките на свирене. Джон Бейли посочва това, което на пръв поглед е очевидно, а именно, че дейността създаване на музика включва образуването на модели на движения по активната повърхност на инструмента.⁵

Като логично продължение на този аргумент се явява фактът, че инструменти със сходни физически характеристики (като например пиано и барабани) са предразположени към сходни музикални прояви и роли. Или, както Бейли допълва, сходните инструменти по начало са били конструирани, за да изпълняват сходни музикални продукции и да задоволяват определени музикални изисквания.⁶

Въпреки че основният тембър на пианото е по-различен от тоналната палитра, произведена от стандартен барабанен сет, сходни физически свойства и характеристики неизменно водят до сходни практики на свирене. Доста хора изпитват трудности при класифицирането на пианото като перкусионен инструмент, точно заради разликите в тоналната палитра и звученето. Изключение от това възприемане на нещата е екстремно звучащият горен

⁵ Baily, John. "Music Structure and Human Movement." In *Musical Structure and Cognition*, edited by Howell, Peter, Ian Cross, and Robert West, 237-258. New York: Academic Press, (1985:237)

⁶ Baily, John. "Music Structure and Human Movement." In *Musical Structure and Cognition*, edited by Howell, Peter, Ian Cross, and Robert West, 237-258. New York: Academic Press, (1985:242)

регистър на пианото, който създава високочестотен звънящ звук, не особено различен от този на райдовете.

3.6 Класически пианистични техники за превръщане на пианото в перкусионен Инструмент

Понятието „техника“ е не само умението да се свири бързо, чисто и точно. То включва всички елементи на клавирното изпълнение – качество и сила на тона, артикулация, трайност, плътност и колорит, както и умението на пианиста да бъде динамически активен и разнообразен. Позиционната пръстова техника е заменена от техника с повече свобода и замах на целите ръце. Пианистът развива естествена свобода на движенията с участие на целия двигателен апарат. Тактилното усещане (усета за контакт с клавиатурата) дава възможност на пианистът да постига различни нюанси при изпълнение, да моделира фразата и да пресъздава звуковата атмосфера на всеки стил.

Изписани са томове книги относно техниките за свирене на пиано, погледнато от призмата на класическите музикални традиции на Европа. Не е изненада, че в много малко книги се откриват сведения за връзката между пианото и ударните инструменти. Това дава превес на изказаната хипотеза, че наподобяването на барабани техники от пианистите произлиза основно от музикални традиции, различни от тези в класическата музика. Ударните и перкусионни инструменти присъстват в музикалната история на Европа, особено във фолклорната музика и военните маршове и композиции, но най-доминиращите елементи на перкусионност, повлияли на джаз пианото произлизат от африканските перкусионни традиции.

Използването на перкусионни атаки на пианото придобива повече известност сред композиторите от Романтизма, след като те са експериментирали със широк спектър от изразни средства. Някои от композиторите на музика за пиано на 20 век са разширили употребата на ефекта марката. Базирайки се на

3.6.1 Поддържане на темпото

Голяма част от отговорностите, поети от барабанистите в произлизащата от Африка музика (като джаза), е креативното поддържане на темпото. Барабанистът Чарли Пърсип споделя, че основната функция на барабаниста е да „задвижва“ ансамбъла по творчески начин.⁷

Също като техните колеги в груув-ориентирани други стилове, джаз барабанистите изпълняват ролята на поддържащи темпото основно чрез създаването на повтарящи се, но все пак променливи цикли на ритмически модели, алтернативно описани като остинатни груув мотиви. Те са винаги свързани с движението, и са, ако не открито танцувални, то поне предизвикващи желанието за движение. Способността на барабанистът да свири много ритми наведнъж, комбинирана със широката перкусионна природа на барабания сет, се вписва в определението и длъжностната характеристика на хората, изпълняващи дейността на главен инженер по ритмиката. Барабанистите не само броят и усещат различни подразделения на първичната пулсация, но и често си играят с много от тях открито по време на свирене.

Не е изненада, че барабанистите естествено си създават чувство за това, което Ингрид Монсън нарича „добро време“⁸ Тази находчивост инспирира добро чувство за ритъм сред останалите инструменталисти, включително пианисти.

Ролята на барабанистите в пост-бибоп ерата като поддържащи темпото все още е активна, но в доста случаи се подсилва и от други членове на групата, за да се осъществи по-голямо взаимодействие със солистите.

Докато басистите играят важни (често фундаментални) съвместни роли в поддържането на ритъма, барабанистите имат уникални задължения, основно ритмически. В отсъствието на барабанист, тези отговорности падат върху един или повече от другите инструменталисти в състава, най-често басиста. Тези, които

⁷ Berliner, Paul F. *Thinking in Jazz: The Infinite Art of Improvisation*. Chicago and London: University of Chicago Press, (1994:314)

⁸ Monson, Ingrid. *Saying Something: Jazz Improvisation and Interaction*. Chicago: University of Chicago Press, (1996:27)

свирят на Хамонд орган, имат възможността да свирят с краката си бас линия (с педали) или с лява ръка, докато акомпанират с акорди с дясната. Те често приемат ролята на двама музиканти и голяма част от задълженията за поддържане на темпото. Пианистите, които акомпанират на певци, или тези, които свирят в дуо на духов инструмент, често се намират в ролята на поддържащи целия състав, дори и в поддържане на груув и темпо, при липса на барабанист и басист.

3.6.2 Анатолия на груува

Пианистите и барабанистите споделят не само сходни цели за създаване за усещане за движение напред, но и сходни средства в осъществяването на това. Имайки предвид, че груувът се получава обикновено като резултат от преплетени сложни мотиви, става по-лесно да се разберат начините, по които пианистите и барабанистите създават усещания, еквивалентни на тези при танците. И пианистите и барабанистите притежават способността да създават композиции чрез едновременно генериране на голям брой наслагващи се части. Тази способност им помага да създават това, което наричаме самоподдържащи се груув-ове.

Самата басова линия провокира силно усещане за движение напред, което още повече се подчертава от акцентиращите оф-бийт фигури в дясната ръка. Подчертаващ акцент е допълнително поставен върху бийтовете 2 и 4, което още повече създава усещане за поддържане.

Концепцията за една перфектно правилна времева рамка представлява ключово отклонение от европейската музикална традиция, където разтегливостта е желана и очаквана, особено в края на фразите.

Докато груувът често се асоциира с поддържане на стабилна пулсация, е важно да се каже, че в джаза, както и в повечето музикални жанрове, това все пак оставя някакво пространство за гъвкавост. Прието е общото схващане, че само машините са способни да поддържат толкова точна пулсация като метронома, и някои микро-вариации в ритмическата перкусия са нормални (дори от изключителна важност), за да не звучи музиката сковано и немелодично.

Независимо от това, по дефиниция поддържането на пулсацията предполага стремеж да се осигури една напълно солидна основа, върху която да стъпят всички други елементи.

В идеалния си вариант груувът трябва да се повтаря, без да става монотонен. Той трябва да включва достатъчно повторения, за да създава усещане за „протичане“ на мелодията, както и достатъчно вариации, за да задоволи естествената нужда на слушателя от контраст. Джаз барабанистите са експерти в постигането на този деликатен баланс и техните специални умения в тази област са това, което вдъхновява другите инструменталисти в създаването и изграждането на груув. Използването на барабанно-подобни монтуно фигури от кубинските пианисти е отличен пример за това как точно са свързани усещанията на барабанистите и кийборда, както и усвояването на хармонически статични движения с отворен край от основните джаз пианисти.

3.6.3 Модално свирене и прогресии

В края 50те години на XX век джаз музикантите търсят един по-отворен подход към импровизацията, който да не е ограничен от традиционните песенни форми и сложните хармонични прогресии. Започват да се приемат пиеси с разширени части, основаващи се на един единствен акорд или скала, за да дадат повече свобода както на солистите, така и на членовете на ритъм секцията. За пианистите това стеснява обхвата на хармоническите опции до известна степен, но разширява възможностите в ритмическата секция. Като резултат, пианисти обединяват сили с барабанисти и си партнират равноправно в създаването на ритъм-ориентирана статична хармония. В този контекст ритъмът, традиционната област на барабанистите, увеличава доминирането си над хармонията, която е традиционната област на пианистите.

Така нареченото модално свирене е присъщо за джаза и изисква задълбочено познаване на отделните скали и ладове

Лад наричаме системата от взаимоотношенията между устойчивите и неустойчивите тонове в мелодията. Съществуват мажорни, минорни и

диатонични ладове, като при всички тях устойчивият тон, с който започва и завършва ладът, се нарича Тоника. Силата, с която се притеглят неустойчивите към устойчивите тонове, зависи от разстоянието до устойчивия тон и от степента на неговата устойчивост. Ладът получава названието си от основния тон. В модалното свирене се използват елементи, които модулират помежду си, а не около тоналния център.

3.6.4 Ансамблови роли

Както беше отбелязано по-рано, на различните членове на джаз оркестъра се раздават различни задачи. Робърт Ходзън ги описва като „нормативни роли в представлението“ и отбелязва, че тези задачи символизират „естетика (в джаза), която цени както разделението на труда, така и споделянето на отговорностите“.

С революцията на бибоп-а през 1940-те се създава нова връзка между пианистите и барабанистите. След като вече не са ограничени от военните танцувални бийтове, ритмическата съдържателност и взаимодействие се увеличават. Басистите поемат по-голямата част от ролята на поддържащи ритъма, като така и барабанистите, и пианистите стават по-свободни да изразяват себе си в по-разнообразни ритми и фигури. Бибоп барабанистите започват да си сътрудничат повече със солистите, като свирят нетипични допълнителни ритмически фигури и на барабанчето, и на касата, и така спомагат да се придаде на изпълнението конвенционално качество. Тази техника се нарича "comping," като би могла да произлиза от акомпанимент или комплимент.

Пианистите в джазовата музика типично „аккомпанират“ върху импровизираните ритмически разположения на акордите зад солиста. Както и при барабанистите, времето разположение на акордите при пианистите не е регулярно.

3.6.5 Синергия

С демократизирането на ансамбловите роли идва и либерализирането на барабанистите и превръщането им в равноправни на пианистите и басистите. Естествено тяхната музикална комуникация става по-значителна, толкова, че някои ритмически секции се изпълняват отделно от солистите, на които трябва да акомпанират. Определени ритмически секции, които са останали заедно за дълги периоди, развиват високо ниво на интеграция. Забележителни ранни примери за особено допълващи се комбинации от пианисти и барабанисти са Едуард Кенеди "Дюк" Елингтън и Сони Гриър, Уилям "Граф" Баси и "Папа" Джо Джоунс и Теодор Шоу "Теди" Уилсън и Джийн Крупа. Синергията в тези пост бибоп връзки лежи основно в техните сходни подходи към разпространението на

3.7 Подробна дисекция на суинга

Докато терминът „груув“ е често обобщаващо понятие за широк спектър от похвати в афро-наподобяващата музика, то „суинг“ е понятие, специфично отнасящо се само до джаз музиката. Например „суинг“ може да се употреби по отношение на бразилската боса нова, но само в един обобщаващ и неуточняващ смисъл, като например отнасящо се за музика, която „има лек, но ритмичен, енергичен характер“. От друга страна, се споменава във Втора Глава - цял един под-жанр на джаза се категоризира с името „суинг“, както и фундаменталната ритмическа основа на популярния джаз, също се нарича „суинг“.

Самото създаване на суинга е предмет на значителни дебати сред музикантите, след първото му споменаване през 30-те години на XX век. Със сигурност установяването и поддържането на постоянна пулсация, основана на триолови структури, е от ключово значение, но прилагането на система за акцентирание на оф-бийта също играе много важна роля.

Забележимо сходство на свиренето на пианисти и барабанисти е свързано с техническите средства за постигането на този понякога мистериозен феномен. Барабанистите имат способностите да осъществяват както аспектите за поддържане на темпото, така и оф-бийт акцентирането, точно както и

пианистите. Пример за това може да бъде даден с класическия биг-бенд ансамбъл, в който барабанистът акцентира върху първия бийт в ансамбловия пасаж, като средство за подчертаване на бийт две, или неговата антисипация, в свиренето на цялата група.

В джаза, някои определени ефекти на въздействие произлизат, когато ритмите са насложени по сложни и понякога дисонантни начини – умение, което барабанисти и пианисти притежават еднакво.

Суингът е много точен пример за връзката между барабаните и пианото. Барабанистите могат както да поддържат темпото, така и да поставят нестандартни акценти върху постоянния бийт, когато суингират. Точно това правят и пианистите, вдъхновени от различните видове акцентирание, използвани от барабанистите при подходане към мелодическата фраза. Различните ритмически фигури, наслагования на ритми и остинатни пулсации се налагат съзнателно като общ поглед към музикалната ритмика в този стил и при барабанисти и при пианисти, които споделят обща роля в изграждането на ритмическата секция, като всеки от тях поддържа соловата мелодия с конкретни акомпаниментни фигури.

Изводи: Глава три разглежда в дълбочина общите аспекти между пианото и ударните инструменти, които по своята същност кореспондират изцяло със стремежа на инструменталистите да създават специфичен ритъм и пулсация.

Един от определящите аспекти при ударните инструменти е, че звукоизвличането при тях се извършва чрез удар и разклащане. Барабаните се удрят с палки, четки, чукчета или ръце, което също обособява една голяма прилика между пианото и ударните инструменти. Както пианистите, така и барабанистите, произвеждат звук механично, чрез удар или натиск с определена тежест. За разлика от тях духовите и струнните инструменти, при които се използва прилагането на струя въздух или механично издърпване на струни. Еквивалентността на движенията, извършвани от ръцете на пианисти и барабанисти е всъщност в основата на сходството при постигане на музикални резултати в ритмиката и при двата инструмента. И при пианото, както и при сет барабани, в процеса на музикалното

изпълнение се ангажират всички крайници, като обикновено има един водещ. Генерирането на звук чрез ангажиране и на четирите крайника при двата инструмента, дава възможност за прехвърляне на ритмически мотиви от барабаните върху пианото и в чисто физически аспект превръща пианото във функционален перкусионен инструмент.

Пианистите и барабанистите са свързани не само чрез многобройните технически прилики в техните интерпретации, но и чрез своите жестове и визуални и намерения. Пианистите са усвоили от барабанистите отдадеността към създаването на танцувална музика, обвързана с танц, ритъм и движение. Припокриването на ритмически техники неизменно води до единно създаване на умишлена ангажираност с движение на цялото тяло, под формата на танци и универсални жестове. Това е очевидно в общите възможности за създаване на груув. Често в джаза функцията на барабанистът да създава и поддържа темпото се изземва от пианиста. Стремещът към поддържане на темпото винаги присъства и при двата инструмента, инспириран от способностите им за създаване на многопластова ритмическа матрица във всяко музикално произведение. И при двата инструмента се създават разнообразни цикли от повтарящи се ритмически елементи като остинатните вампове, разнообразен груув, различно отброяване и наслагване на ритмика, както и изпускане на времена и различно акцентиране и синкопиране. Много явно се наблюдава вдъхновението от перкусионните мотиви при соло изпълнения, в които пианистът трябва да осигури освен стандартната пиано хармония и всички останали ритмически елементи, които създават груува и се изпълняват от барабанистите и басистите. Също така, те комуникират помежду си по време на свирене чрез „въпрос и отговор“ – техника, която наподобява диалог и закачка между двата инструмента. С течение на времето синергията между барабанистите и пианистите се увеличава, заради нарастването на броя на техните общи изразни средства и припокриването на много от ролите им.

ЧЕТВЪРТА ГЛАВА

ДОКАЗАТЕЛСТВА В ПОДКРЕПА НА ОСНОВНАТА ТЕЗА, МНЕНИЯ НА ИМЕНА ОТ СВЕТОВНИЯ ДЖАЗ И НОТНИ ПРИМЕРИ

4.1 Ритмически контрапункт

ианистите и барабанистите в джаза, повече от други инструменталисти, притежават умения за създаване на ритмични композиции. В африканските барабанни практики е типично свиренето на два или повече ритъма един върху друг, а това най-точно може да бъде имитирано от пианото.

Барабанистът създава до четири музикални елемента с четири крайника, докато пианистът създава два или повече музикални елемента с десетте пръста на двете си ръце.

Някои вариации на този основен модел се използват често от барабанистите в популярния джаз, за да установят база за по-нататъшна импровизация. Техника, известна като "*feathering*" или оставяне на касата на заден план, е популяризирана от барабанистите на суинг ерата. Тя се използва за да се укрепи пулсацията на четвъртината нота, при подчертаването на различни пулсации в бавни и средни темпа. Пианистът Ерол Гарнър често използва подобна техника като средство за установяване на чувството, което оставя акцентирането на две и четири с лявата си ръка, докато импровизира мелодиите с дясната.

Части от основния барабанен модел могат да бъдат пропуснати, особено такива на касата, и има много варианти, които могат да бъдат приложени към патерните при чинелите, особено при райда. Независимо от това, е необходимо високо и дълбочинно познаване и овладяване на барабанныя модел, за да се създаде необходимото усещане за суингиране в джаза.

Всеки музикант е способен да създаде самостоятелен звуков ансамбъл, съставен от множество координирани, но независими части.

При барабанистите липсва възможност за създаване на мелодия и хармония, затова най-малкото трябва да бъдат разглеждани като самостоятелни

перкусионни секции. През цялата история на джаза тези прилики между пианисти и барабанисти са ги накарали да развият висока ефективност при соло изпълненията, която ги различава от всички останали инструменталисти, най-пълно и ясно от китаристите.

Пианото е много популярен инструмент през годините на формиране на джаза. Преди появата на фонографските записи и радиото, изпълнения на живо са единственото средство за слушане на музика. Пианото е стандартна вещ в американския дом от средната класа, както и в много хотелски лобита, ресторанти, барове и локали. Професионалните пианисти се радват на голямо търсене, отчасти поради достъпността на техните услуги. Барабанните традиции в джаза присъстват още от ранните години, но се развиват по-бавно.

4.2 Ритмическа комплексност

Обобщено, комплексността на ритъма в джаза се развива в исторически план. Последните тенденции включват повишаване на популярността на неравноделните и смесени размери, повишаване на експериментирането с техники като метричната модуляция и основна смяна в посоката на ритмичната абстракция. Някои от тези тенденции могат да се отдадат частично на влиянието, което барабанистите имат върху развитието на ритъма в джаза, особено от 1940-те години насам.

Тъй като пианистите през 20-те и 30-те години на миналия век включват все повече и повече синкопи в своите изпълнения, "класическият" рагтайм се превръща в по-сложен стил. Той се различава от рагтайма, както в ритмите, които използва, така и в темпата. Докато рагтаймът обикновено се изпълнява с по-бавни темпове, новият стил често се свири много бързо и има по-голяма степен на импровизация. Също така използва по-голямо разнообразие от ритми, хармонически е по-смел, а основните групи от осмини ноти са „суингирани“.

Чрез поддържането на традиционните танцувални бийтове и модернистичните експериментални бийтове с нарастваща комплексност на ритмите, джазът се лута между новото и старото. През 50-те и 60-те години много пианисти приемат и прилагат концепциите, с които експериментират по-смелите

барабанисти. По време на този процес е неизбежно пианистите и барабанистите да не се сближат.

4.3 Алфред Маккой Тайнър (Alfred McCoy Tyner)

Алфред Маккой Тайнър е един от най-емблематичните джаз пианисти със забележителна инструментална техника. Тайнър е известен със силните си иновации в изкуството на джаз пианото. Въпреки, че той поддържа сравнително традиционен „чист стил“ през 1950-те години, концепцията на Тайнър се променя драстично, след като обединява усилията си с барабаниста Елвин Джоунс и басиста Стив Дейвис (заменен по-късно от Джими Гарисън) през 1960 г. под ръководството на саксофониста Джон Колтрейн в неговия бенд. Както беше отбелязано по-рано, Тайнър и Джоунс си сътрудничат при създаването на силно перкусионни, удължени модални пасажии. На фона на сложната им последователност от полиритмични фигури, Тайнър обикновено свири нисък квинтов интервал с лявата си ръка, за да разграничи понякога бийта. Използването на такава перкусионност от Тайнер се пренесе и в подхода му към пианото като соло инструмент, както се вижда от неговия запис от 1973 г. На „Echoes of a Friend“.

Интересно е, че Тайнър предпочита квартовата хармония за акомпанимент в средния регистър и това води до засилване на перкусионните аспекти в целия му подход. За разлика от романтичността на традиционната терцова хармония, използването на по-агресивни квартови и квинтови интервали, се пренася в неговите мелодически импровизации под формата на пентатонично престисимо (много бързо темпо) в горния регистър.

Акустичната яснота на хармоничните интервали е полезна за Тайнър при постигането на определени бленди с Джоунс, който често предпочита динамиката на фортисимото. Квартите и квинтите се описват често като „кухо звучащи“ , сходни с обертоновете, които се получават при удряне на звънец.

Барабанната техниката естествено пасва и на механиката на дигиталната артистичност на Тайнър. "

4.4 Хърби Хенкок (Herbie Hancock)

Хърби Хенкок (роден през 1940г.) е получил широко признание от критиците не само като изключителен солист, но и като съвършен корепетитор, чиято работа с Майлс Дейвис в средата на 60-те години на миналия век слага нова основа в изпълнителските практики на ритъм секцията. Не е изненадващо, че много аспекти на стила на свирене на Хенкок са обект на изследване и анализ. Кийт Уотърс признава, че свиренето на Ханкок в групата на Дейвис е *"най-високата точка на метрична изтънченост и финес в рамките на традиционната джаз рамка"*⁹ и използва изследването на полиритмиката на пианиста.

Имайки представа за хроматичните елементи, които са откриваеми в много от импровизациите на пианистите, Дейвид Морган цитира използването на тази техника от Хенкок, наричана от него самия "наслагване", при което импровизираният изпълнява мелодия, която съдържа акорд, акордова прогресия или тонален център, различни от това, което свири ритъм секцията.

Това наслагване, дефинирано като такова, представлява друго, паралелно на ритмическото наслояване. В допълнение към тези статии са публикувани няколко сола на Хенкок, по-специално колекция, нотирана от Добинс.

Това, което не е дискутирано в детайли, са именно барабано-подобните елементи, които изплуват в импровизациите на Хенкок по време на неговата работа с Дейвис и възможността тези елементи да бъдат резултат от влиянието на барабаниста по това време.

В началото на 60-те години стилът на Хенкок е подобен на този на Тайнър, като продължение на предшествениците му в движението на "класически бибоп" на 50-те години, инструменталисти като Хорас Силвър, Боби Тимънс и Уинтън Кели.

Това, което разграничава Хенкок, дори по време на този ранен етап, е неговият синтезиран блус / соул стил на свирене, характерен за гореспоменатите

⁹ Waters, Keith. "Blurring the Barline: Metric Displacement in the Piano Solos of Herbie Hancock." Annual Review of Jazz Studies 8 (1996:36)

пианисти, с този на хармонически издържаните Джордж Шиъринг, Лени Тристано и Бил Евънс.

4.5 Чик Къриа (Chick Corea)

Свирейки на барабани от ранна детска възраст, артистичната личност на Армандо Антъни "Чик" Къриа (роден през 1941), представлява важен пример за връзката между пианото и барабаните. Подобно на Тайнър и Хенкок, ранният стил на Къриа представлява подчинен на мелодията традиционен боп стил, който наподобява свиренето на духов инструмент - подход в този случай, подобно на един от ранните му ментори - Бъд Пауъл. Пианистът много скоро се обръща към основите, които има в барабанното изкуство, за да търси вдъхновение.

След участието си в групите на Монго Сантамария, Уили Бобо и Син Мичъл, той е помолен да се присъедини към групата на Майлс Дейвис през 1968 г. По това време вече е започнал да записва под собственото си име и се е утвърдил като важна фигура в пантеона на джаз пианото. "Фрагменти" от неговия класически албум от 1968, „Now He Sings, Now He Sobs“, е изобилие на перкусивните ефекти както в пианото, така и извън него.

Чик Къриа и Хенкок обединяват сили за концерт на пиано от 1978 г., чийто запис осигурява истински сборник с техники за барабани, прилагани на пиано.

4.6 Кийт Джарет (Keith Jarrett)

Кийт Джарет (Keith Jarrett) (роден през 1945) започва да изучава пиано от най-ранна възраст - на три години, а на седемгодишна възраст вече изпълнява публично свои собствени композиции. Докато е още в тийнейджърските си години, той свири на пиано и барабани. Първият му голям джаз ангажимент е с Jazz Messengers на Арт Блейки, с когото е записал „LP Butternut Lady“. От 1966 до 1969 г. и двамата са членове на групата на саксофониста Чарлз Лойд, в която от време на време Джарет свири на ударни инструменти в допълнение към

пианото. Използването на ударни инструменти продължава от този момент нататък и се вижда от многобройни записи през цялата му кариера.

Кийт Джарет създава и развива стил, базиран на фънк-ритмика, комбиниращ три музикални стила – кънтри, госпъл и реге.

Кийт често използва повторения на прости ритмически фигури в лявата ръка, докато с дясната експериментира с различни ритми и мелодични линии в различни тоналности, които не винаги кореспондират с фигурите в лявата ръка. Това изисква огромна независимост на всяка една ръка, едновременно с това перфектен синхрон между двете.

Чрез използването на гореспоменатите ритмически похвати и техники всички артисти, представени в тази глава, усвояват и интерпретират влиянието от барабаните по значим начин. Докато всеки от тях развива уникален изпълнителски стил при пианистичното джазово изкуство, всички заедно допринасят за широко разпространено използването на сложни ритмически контрапункти, наподобяващи барабанни похвати, елементи и допълвания.

Изводи: Докато тембровите качества на пианото са доста различни от тези на дръм сета, има много общо между двата инструмента по отношение на прякото прилагане и създаване на ритмически модели. Пианистите и барабанистите споделят една и съща способност за създаване на ритмически контрапункти. И при двата инструмента се ангажират поне три крайника, като много често се използват и четирите. При пианистите често дори отделните пръсти понякога имат задача да свирят независими една от друга различни ритми, елементи или фрази. Много често темпото се поддържа с един крайник, докато другият изпълнява контрастни елементи, които реализират ритмически контрапункт, комплексност или допълване. Всеки инструменталист е способен да генерира такива самостоятелни модели на свирене, особено в моменти на солови изпълнения. Рагтаймът се отличава с басови маршови фигури съчетани със синкопирана мелодия. При барабанистите също се наблюдават такива елементи – поддържане на постоянен равен ритъм едновременно с различно акцентирание и

изпълняване на съвсем самостоятелни и несъответстващи ритмически патерни върху друга част от дръм сета.

Именно тази комплексност, гъвкавост и сложност в джаз ритъма е основополагаща за колаборацията на пианистите и барабанистите. С бибоп революцията настъпва изключително разширяване на изразните средства при свиренето на барабани и пиано, което позволява кръстосване на ритми и размяна на основни роли в джаз ансамбъла. Това се наблюдава най-силно при инструменталисти като Маккой Тайнер, Чик Къриа и Хърби Хенкок. От тогава насам се използват всякакви алтерации и ритмически патерни, а ритмическото допълване на пианото, подобно на практиката при барабаните, се наблюдава изключително силно при Кийт Джарет.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Една от основните причини за появата на джаза в началото на миналия век е търсенето на свобода и нови изразни средства. Това прави тази музика така енигматична и актуална и днес, вдъхновявайки все повече музиканти да творят и да се развиват, търсейки свой собствен начин на изразяване. Обединяваща най-разнообразни аспекти на музикални традиции от цял свят, тя оформя съвсем нови и уникални сами по себе си подходи, както към създаване на нова музика, така и към използването на вече утвърдени методи и техники.

Съчетаващ в себе си изкуство, история и култура, джазът е музика, тясно свързана с взаимоотношенията между хората. Важна част е комуникацията между музикантите по време на самото изпълнение, която води и до появата на различни по сила връзки и взаимодействия. Несъмнено пианото и ударните инструменти са основна и неразделна част от тази гигантска музикална култура.

В редица научни трудове се разглеждат аспектите на пианото и по-конкретно неговата връзка с хармонията, лириката, пеенето. От всички съществуващи инструменти, то най-добре олицетворява комплексна колаборация и пълно равновесие между мелодия, хармония и ритъм. Това се дължи на универсалността на този инструмент и неговите многобройни приложения и възможности. Не е изненадващо, че точното определяне и класифициране на пианото в някакви конкретни рамки е трудно и силно ограничаващо. Специфичните начини, по които мелодията, хармонията и ритъмът могат да бъдат изразени чрез пианото в джаза се направляват от множество исторически, социални и културни фактори.

След извършване на подробен анализ и исторически обзор се констатира, че:

- Джазът е музикалният стил, който най-добре илюстрира наличието на движение, развитие, новаторство и многопластовост. Динамиката в света налага развитие във всяка една област и музиката не прави изключение.

- Различните музикални, културни, социални, географски и исторически аспекти обуславят джаза като музиката, която познаваме днес и позволяват смесването на вече съществуващи и създаването на нови и усложнени начини на музициране.
- Похватите и изпълнителските техники в джаза винаги са много динамични и се развиват в четири основни кореспондиращи перспективи – историческа, техническа, концептуална и изпълнителска.
- Пианото и ударните инструменти са неразривно свързани в джазовата музикална култура.
- Перкусионните техники обединяват пианисти и барабанисти и обособяват способности за създаване на ритмически слоеве в множество независимо функциониращи музикални фрази, части и последования.
- Ритъмът в джаза е сложен хибрид между музикалните и културни традиции на Западна Африка, Европа и Латинска Америка.
- Стилните характеристики на джазовата музика (ритъм, темпо, отброяване, фразирание, алтерация, модално свирене) се използват по иновативни начини, кореспондират нетрадиционно и излизат извън общоприетите норми и методи.
- Пианистите подражателно имитират перкусионни техники на клавишите, успявайки да постигнат едновременно както синхронност, така и автономност между двете си ръце, което спомага за създаването на сложна полиритмика и показва нови насоки в изпълнителското майсторство на джаз пиано.

Изследването изяснява, че под влияние на ударните инструменти инструменталното изкуство на джаз пианото се променя и развива в различни посоки: създават се разнообразни цикли от повтарящи се ритмически елементи като: груув, остинатни вмпове, прилага се различно отброяване и наслагване на ритъм, специфично акцентирание и синкопиране. Основните елементи на ритъма допринасят за разширяване на похватите в клавишното изпълнителско изкуство в джаз музиката. Суинг ритъмът с акцентирание на 2-ро и 4-то време е важен елемент

за развитието на джаза (и в частност пианото) и една от най-значимите ритмически характеристики. Интерпретирането на суинг култивира: бийт, ритмическа точност, освобождаване на бийта, спокойно, плавно и качествено усещане за движение напред, ритмическо разнообразие, полиритмика, гъвкавост на фразата и интерпретация. Синкопирането се адаптира към пианото от инструменталистите и тази иновация по-късно се превръща в т.нар. рагтайм. Рагтаймът е първият клавирен жанр в джаз музиката. Той поставя основата за развитие на джаз пианото в различни ритмични аспекти, като синкопиране и полиритмия. Като музикален инструмент, който използва всички елементи на ритъма, банджото и неговата имитация спомага за промяната на пианото в джаз музиката в ритмически аспект. Латино ритмите оказват най-силно влияние върху развитието на пианистичните похвати, като съдържат различни ритмически модели. Повтарящите се ритмически патерни, като клаве и тресилю, проникват в джазовата музика и символизират важна връзка не само с барабанните традиции на Западна Африка, но и с музикалните традиции на Латинска Америка и Карибите. Ритмите в латино музиката при пианото, се състоят от ритмически клетки, силно повлияни от перкусионните инструменти. Те променят и обогатяват изпълнителската техника, като се образуват конкретни ритмични модели и полиритмични фигури – монтуно и тумбао.

Всички предходни твърдения имат за цел да доведат до заключението, че в контекста на джаза има много силни връзки между изпълнителските практики и роли на барабанистите и пианистите. По своето съществуване джазът е перкусионно-ориентирана музика, състояща се от множество ритмически и хармонически наслагвания. Въпреки това, очевидната връзка между пианото и ударните инструменти е често пренебрегвана тема в педагогическата практика. Много джаз изпълнители и педагози споделят, че съвременната музикална педагогика не обръща достатъчно внимание на този аспект от джаз културата. Както бе установено по-горе, съществуват доказателства за това, че джазът налага да „мислиш като барабанист“ и „да свириш като барабанист“. Все още мелодията и хармонията доминират над ритмиката при обучението в стила джаз. Ритмиката и

хармонията се разглеждат по отделно, което в известна степен ощетява обучаващите се.

Настоящият дисертационен труд е своеобразно предложение за по-задълбочено изучаване на връзките между пианото и барабаните и е инспириран от липсата на внимание по този въпрос. Основната цел не е изчерпателно разглеждане на темата за връзката между перкусионните инструменти и пианото, а по-скоро установяване (исторически, теоретично и практически) на такова взаимодействие, което от своя страна доказва основната теза на труда и отваря врата към бъдещи задълбочени изследвания и проучвания по тази тематика.

ПРИНОСИ

1. Изяснена е връзката между пианото и перкусионните инструменти през призмата на развитието на джаза, като мултикултурен музикален феномен в исторически аспект.
2. Систематизирани са основни ритмически елементи и характеристики на джазовата музика.
3. Събрана и класифицирана е информацията относно прехвърлянето на перкусионни техники върху пианото.
4. Анализирани са творчеството на едни от най-значителните джаз пианисти и техният принос в развитието на различните техники при джаз пианото.
5. Създадено е практическо приложение на характерните ритмични фигури при пианото, повлияни от перкусионните инструменти и тяхното прилагане в различните стилове на джазовата музика.

ПУБЛИКАЦИИ ПО ТЕМАТА НА ДИСЕРТАЦИОННИЯ ТРУД

1. „Блусът и песенната форма в афро-американската музикална култура в началото на XX век“ – Годишник АМТИИ 2017, стр. 111 – 117, ISSN: 1313-6526
2. „Зараждането на джаз музиката и препратки към нейните корени“ ,
Сборник с доклади от Национална научна конференция „Пролетни научни четения 2019“ стр. 95 – 99, ISSN 1314-7005
3. „Ритъмът в джаза и неговите корени“
Сборник с доклади от Национална научна конференция „Пролетни научни четения 2019“ , стр. 100 – 105, ISSN 1314-7005

БИБЛИОГРАФИЯ

Библиография на кирилица:

1. Абрашев, Божидар. Музикални инструменти. Част втора, С: Музика, 1998.
2. Гаджев, Владимир. Джазът в България. Българите в джаза. София. Изток – Запад. 2010.
3. Йепедес – Гевара, Хулиян. Значение на комуникацията в съвременната музика, Шефийлд. 2005
4. Леви, Клер. Етноджазът. София. БАН, Институт за изкуствознание.
5. Леви, Клер. Още към дефинирането на популярната музика, в: Диалогичната музика – блусът, популярната култура, митовете на модерността, София. 2005
6. Фекикс, Брайън Матю. Когато рокът става джаз – интерпретиране на популярна музика чрез импровизиране, Илинойс. 2010
7. Четриков, Светослав. Музикален терминологичен речник. София. Музика, 1979.

Библиография на латиница:

1. Arom, Simha. "Time Structure in Music of Central Africa: Periodicity, Meter, Rhythm, and Polyrhythmics." *Leonardo* 22, no. 1 (1989): 91-99.
2. Baily, John. "Music Structure and Human Movement." In *Musical Structure and Cognition*, edited by Howell, Peter, Ian Cross, and Robert West, 237-258. New York: Academic Press, 1985.
3. Berliner, P. F. (1994). *Jazz: the infinite art of improvisation*. Chicago: The University of Chicago Press.
4. Berliner, Paul F. *Thinking in Jazz: The Infinite Art of Improvisation*. Chicago and London: University of Chicago Press, 1994.

5. Blacking, John. "Eight Flute Tunes from Butembo, East Belgian Congo," *African Music* 1, no. 2 (1955): 24-52.
6. Blesh, Rudi and Harriet Janis. *They All Played Ragtime* 3rd ed. New York: Oak Publications, Inc., 1966.
7. Blesh, Rudi, ed. *Classic Piano Rags: Complete Original Music for 81 Rags*. New York: Dover Publications, Inc., 1966.
8. Boggs, Vernon. *Salsiology: Afro-Cuban Music and the Evolution of Salsa in New York City*. New York: Greenwood Press, 1992.
9. Brink, Margaret. "The Piano as Percussion Instrument." Dissertation: University of Washington, Washington, 1990.
10. Brown, Anthony. "The Development of Modern Jazz Drumset Performance, 1940-50" Dissertation: The University of California, Berkeley, 1997.
11. Brown, Theodore. "A History and Analysis of Jazz Drumming to 1942. (Volumes I and II)." Dissertation: The University of Michigan, Ann Arbor, 1976.
12. Camillari, Charles. *Rhythmic Training. Tal-Qroqq, Msida* [Malta]: Malta University Services, 1993.
13. Carr, Ian. *Keith Jarrett: The Man and His Music*. New York: Da Capo Press, 1991.
14. Chapin, Jim. *Advanced Techniques for the Modern Drummer. Vol. 1*. New York: Jim Chapin Publishing, 1948.
15. Chernoff, John M. *African Rhythm and African Sensibility*. Chicago: University of Chicago Press, 1979.
16. *Classic Jazz Compositions and Piano Solos - Herbie Hancock*. Rottenburg, Germany: Advance Music, 1992.
17. Collier & Collier, 1997; *Jazz, 2007*, in *Encyclopaedia Britannica*; Lawn & Hellmer, 1996.
18. Cooke, James Francis. *Great Pianists on Piano Playing*. Philadelphia, Theo. Presser Co., 1917.
19. Dobbins, Bill. "Hancock, Herbie," in *The New Grove Dictionary of American Music*, vol. 2, edited by H. Wiley Hitchcock and Stanley Sadie, 317-318. London: Macmillan, 1986.

20. Doerschuk, Bob, ed. "Developing Hand and Finger Independence," *Contemporary Keyboard* 3 (July 1977): 14-15.
21. Erskine, Peter. *The Drum Perspective*. Milwaukee, Wisconsin: Hal Leonard Corporation, 1998.
22. Fernandez, Raul. *Latin Jazz: The Perfect Combination*. San Francisco: Chronicle Books, 2002.
23. Gioia, T. (1997). *The history of jazz*. New York and Oxford: Oxford University Press.
24. Goffin, Robert. *Aux Frontiers du Jazz*. Paris: Éditions Sagittaire, 1932.
25. Gridley, Mark C. *Jazz Styles: History & Analysis* 9th ed. Upper Saddle River, New Jersey: Prentice Hall, 2006.
26. Hasse, John Edward. *Ragtime: Its History, Composers, and Music*. New York: Schirmer Books, 1985.
27. Holland, James and Janet K. Page. "Percussion" *Oxford Music Online*. Oxford University Press, 2009.
28. Hudson, R. (2007). *Rubato*. In *Grove Music Online*. Oxford University Press. Retrieved October 27, 2007: <http://www.grovemusic.com>.
29. Jackson, Irene V., ed. *More Than Drumming: Essays on African and Afro-Latin Music and Musicians*. Westport, Connecticut: Greenwood Press, 1985.
30. Jackson, Richard, ed. *Piano Music of Louis Moreau Gottschalk*. New York: Dover Publications, Inc., 1973.
31. *Jazz Portraits: The Lives and Music of the Jazz Masters*. New York: Herbie Hakcock, 1989.
32. *Jazz*. (2007). In *Encyclopaedia Britannica*. Retrieved March 18, 2007, from *Encyclopaedia Britannica Online*: <http://www.britannica.com/eb/article-9110142/jazz>.
33. *Jazz: America's Classical Music*. "The Black Perspective in Music" 14, no. 1 (1986): 24.
34. Jones, A.M. *Studies in African music*, Vol. 1. and 2. London: Oxford University Press, 1959.

35. Khan, Ashley. *A Love Supreme: The Story of John Coltrane's Signature Album*. New York: Viking, 2002.
36. Klitz, Brian. "Blacks and Pre-Jazz Instrumental Music in America" *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 20, no. 1 (June 1989): 43-60.
37. Kofsky, Frank. "Elvin Jones Part Two: Rhythmic Displacement in the Art of Elvin Jones." *Journal of Jazz Studies* 4, no. 2 (1977b): 11-32.
38. Kubik, Gerhard. "Pattern Perception and Recognition in African Music." In *The Performing Arts*, edited by John Blacking and Joann Kealiinohomoku, 221-249. The Hague: Mouton Publishers, 1979.
39. Lyons, Len. *The Great Jazz Pianists*. New York: William Morrow, 1983.
40. Magadini, Peter. *Musicians Guide to Polyrhythms*. Hollywood, California: Try Pub. Co., 1968.
41. Martin, Denis-Constant. "Filiation of Innovation? Some Hypotheses to Overcome the Dilemma of Afro-American Music's Origins." *Black Music Research Journal* 11, no. 1 (Spring, 1991): 19-38.
42. Maultsby, Portia K. "Africanisms in African American Popular Music." In *Africanisms in American Culture*, edited by Joseph E. Holloway, 326-355. Bloomington, Indiana: Indiana University Press, 1990.
43. Moeller, Sanford A. *The Art of Snare Drumming*. Chicago: Leedy & Ludwig, 1950.
44. Monson, Ingrid. *Saying Something: Jazz Improvisation and Interaction*. Chicago: University of Chicago Press, 1996.
45. Morales, Ed. *The Latin Beat: The Rhythms and Roots of Latin Music From Bossa Nova to Salsa and Beyond*. Cambridge, MA: Da Capo Press, 2003.
46. Nathan, Hans. *Dan Emmett and the Rise of Early Negro Minstrelsy*. Norman, Oklahoma: University of Oklahoma Press, 1962.
47. Nketia, J. H. Kwabena. "African Roots of Music in the Americas: An African View." In *Report of the Twelfth Congress of the International Musicological Society*, edited by Daniel Hertz and Bonnie C. Wade. Berkeley, California: Kassel, 1981.
48. Noyle, Linda J. *Pianists on Playing: Interviews with Twelve Concert Pianists*. Metuchen, New Jersey: Scarecrow Press, 1987.

49. Ortman, Otto. *The Physiological Mechanics of Piano Technique*. London: Kegan Paul, Trench, Trubner & Co., Ltd., 1929.
50. Prögler, Joseph A. "Searching for Swing: Participatory Discrepancies in the Jazz Rhythm Section." *Ethnomusicology* 39, no. 1 (1995): 21-54.
51. Riley, John. *The Art of Bop Drumming*. New York: Manhattan Music, Inc, 1994
52. Roberts, John Storm. *Latin Jazz*. New York: Schirmer Books, 1999.
53. Shipton, Alyn. *Handful of Keys: Conversations with Thirty Jazz Pianists*. London: Equinox, 2004.
54. Southern, Eileen. *The Music of Black Americans*. 3rd ed. New York: W.W. Norton & Co, 1997.
55. Taylor, Art. *Notes and Tones: Musician-to-Musician Interviews*. New York: Perigree, 1982
56. Taylor, Billy. *Jazz Piano: History and Development*. Dubuque, Iowa: W.C. Brown, 1982.
57. *Theory of African Music Vol. 1 and 2*. Chicago: The University of Chicago Press, Ltd, 2010.
58. Van Nuys, *Beyond Bop Drumming*. CA: Alfred Publishing Co., Inc, 1997.
59. Washburn, Christopher. "The Clave of Jazz: A Caribbean Contribution to the Rhythmic Foundation of an African-American Music." *Black Music Research Journal* 17, no. 1 (1997): 59-80.
60. Waters, Keith. "Blurring the Barline: Metric Displacement in the Piano Solos of Herbie Hancock." *Annual Review of Jazz Studies* 8 (1996): 19-37.
61. Wilmer, Valerie. *As Serious as Your Life: The Story of the New Jazz*. London; New York: Quartet Books, 1977.
62. Wilson, Olly. "The Significance of the Relationship Between Afro-American Music and West African Music." *The Black Perspective in Music* 2, no. 1 (1974): 3-22.
63. Yoshizawa, H. (1999). *Phraseology: a study of bebop piano phrasing and pedagogy*. Doctoral dissertation, Columbia University.
64. Ron Pen, "Ballads Archived 2018-10-15 at the Wayback Machine," *Encyclopedia of Appalachia*, 28 February 2011. Retrieved: 28 January 2015.

Интернет източници:

1. <https://www.musicradar.com/> - последно посетен на 12.06.2020
2. <https://www.wikipedia.org/> - последно посетен на 12.06.2020
3. <https://www.scribd.com/> - последно посетен на 24.06.2020
4. <https://www.superprof.com/> последно посетен на 24.06.2020
5. <https://www.britannica.com/> последно посетен на 24.06.2020
6. <https://www.omahaschoolofmusicanddance.com/> - последно посетен на 24.06.2020
7. <http://www.groovemusic.com> - последно посетен на 24.06.2020
8. <https://jazzaspensnowmass.org/> - последно посетен на 24.06.2020
9. <https://www.apassion4jazz.net/> последно посетен на 26.06.2020
10. <https://www.musical-u.com/> - последно посетен на 26.06.2020
11. <http://www.britannica.com/> - последно посетен на 26.06.2020
12. <https://campus.plymouth.edu/> - последно посетен на 26.06.2020
13. <https://www.novavizia.com/> - последно посетен на 26.06.2020
14. <https://www.aec-music.eu/> - последно посетен на 26.06.2020
15. <https://ronanguilfoyle.com/> - последно посетен на 26.06.2020
16. <https://www.goodreads.com/> - последно посетен на 28.06.2020
17. <https://folkways.si.edu/> - последно посетен на 28.06.2020
18. <http://davidliebman.com/> - последно посетен на 28.06.2020
19. <https://journals.sagepub.com/> - последно посетен на 28.06.2020
20. <https://core.ac.uk/> - последно посетен на 29.06.2020
21. <https://www.huffpost.com/> - последно посетен на 29.06.2020
22. <https://wordhistories.net/> - последно посетен на 29.06.2020
23. <https://www.loc.gov/> - последно посетен на 30.06.2020
24. <https://www.tandfonline.com/> - последно посетен на 30.06.2020
25. <https://www.wbgo.org/> - последно посетен на 30.06.2020