М. Фуксман

МЕТР И РИТМ: ЧИСЛО И ЭНЕРГИЯ
СТАТЬЯ 2. ИНТЕРПРЕТАЦИЯ СВИНГА
Комплексный ритмический практикум в курсе сольфеджио

M. Fuksman

METRE AND RHYTHM: NUMBER AND ENERGY
ISSUE 2. THE INTERPRETATION OF SWING
Integrated rhythmical training session in solfeggio

Данная статья адресована музыкантам, прежде всего – преподавателям сольфеджио. В ней комплексный ритмический практикум, посвященный интерпретации свинга, рассматривается в своем теоретическом основании, с приложением набора упражнений и методических рекомендаций.

Ключевые слова: ритм, метр, джаз, свинг, скэт, ритмические упражнения.

This article is addressed to musicians (especially solfeggio teachers). Here «Swing Interpretation» rhythmical training session is examined in its theoretical basis, the set of exercises and methodological recommendations are attached.

Key words: rhythm, metre, jazz, swing, scat, rhythmical exercises.

Данная работа продолжает серию статей, посвященных ритму и метру в их численном и энергетическом проявлениях.

Теория. Мы трактуем свинг[1] в контексте некоторой предполагаемой, но еще не созданной его теории. Далее излагаются ее фрагменты, существенные для данной статьи.

Люди обмениваются информацией с окружающей их звуковой средой. В этом обмене их психические состояния, эмоции, чувства являются содержательным пластом, оформляющимся во внешнюю среду через характер и продукты интерпретационной деятельности людей – посредством внешнего исполнения звуков (звукоизвлечения), а также их внутреннего исполнения (в восприятии). Количественная сторона такого обмена может быть выражена с помощью понятий кинетической и потенциальной энергии, первая из которых связана с движением звуковых масс, а вторая – с их тяготениями. Качественные аспекты такого обмена связаны, в частности, и с определенностью средств выразительности музыки, например, метроритма.

Одним из базовых понятий, характеризующих деятельность людей в указанном обмене, является *метроритмический тонус* (кратко: *тонус*) – свойство, проявляемое людьми (субъектами) в информационном обмене между ними и звуковой средой действительности. *Содержание* тонуса – определённая экспрессивная психофизиологическая реакция субъектов на метроритмы среды и свои собственные. Это содержание выражается в *форме* характеристического распределения во времени кинетической и потенциальной энергий, присущих, с одной стороны, субъектам интерпретационной деятельности, а, с другой – звучащим продуктам такой деятельности.

Драйв – повышенный метроритмический тонус. Он предполагает двустороннее воздействие, при котором возрастание психической энергии экспрессивного переживания ведёт к значительному увеличению кинетической и потенциальной энергий звучащих продуктов этого переживания, и обратно.

Повышение кинетической энергии связано с ускорением смены ритмических единиц или их групп, с увеличением массы акцента[2]. Повышение потенциальной энергии проявляется в усилении тяготений метроритмических неустоев к устоям: одних звуков (их групп) к другим, интерпретационных метроритмов – к теоретическим, внутренне переживаемых метроритмов – к внешне звучащим. Повышение энергий маркируется в исполнении средствами громкостной динамики, артикуляции, тембра,

[1] В разделе, посвященном свингу как энергетическому феномену, автор добавил несколько упражнений к тем, которые исполнялись в указанной акции, а также расширил теоретический комментарий.

[2] Эта масса может рассматриваться в абсолютном выражении (жесткость тембра на условной шкале, оттенок громкостной динамики, звуковая плотность фактуры) или же в относительном (соотношение акцентного звука с окружающими безакцентными в указанных свойствах).

агогики, а также зонными явлениями в самом метроритме.

Свинг – историческая форма драйва, сформировавшаяся в основном в русле афроамериканской джазовой музыки, начиная с 1930-х годов (периодизация условна).

Некоторые формы повышения кинетической энергии, характерные для свинга:

1) подчеркнутый контраст метрических долей и внутридолевых времен по звучащей массе[3];

2) относительно быстрые смены артикуляционных типов в мелодико-ритмических построениях (макроритм), тембрально-динамических характеристик единичного тона (микроритм);

3) относительно значительные, быстрые, нерегулярные изменения *смещений*, где смещение – величина, характеризующая некоторую интерпретационную метроритмическую единицу, структуру в аспекте ее отклонения от теоретического прообраза[4].

Некоторые формы повышения потенциальной энергии:

1) «ямбические» артикуляционные тяготения чётных восьмых в последующие нечетные усиливаются;

2) существует подразумеваемая (внутренняя) пульсация триольных восьмых в метре 4/4[5], в ее рамках возникает тяготение внешней интерпретационной пульсации восьмых к теоретической модели 2:1, при этом смещения в интерпретационной пульсации связаны с различными факторами (стиль джаза, персональная исполнительская манера, темп, линеарный профиль мелодии и др.);

3) смещения, характеризующие метроритмические структуры различного типа и масштаба, группируются в волнообразные циклы, включающие рост и спад;

4) в одних случаях смещения могут насыщать энергией существующую метроритмическую систему, в которой устои, обеспечивающие определенность тяготений, сохраняются, в других случаях образуются альтернативные метроритмические системы, конкурирующие с основной системой в одновременности или даже временно вытесняющие ее.

Упражнение 8 (= 1.2). Свинг: триольные пульсации в метре 4/4. Данное упражнение представляет собой вариант Упражнения 1[6]. Целая делится на две половинные, половинная – на две четверти, четверть на три триольные восьмые. Полученная пульсация из 12 звуков подтекстовывается и распределяется между 5 группами. Пятая группа исполняет все четверти на любом ударном инструменте, вторая – только четные (up-beats). Третья группа обозначает третью восьмую в каждой тройке (off-beats); первая озвучивает все 12 восьмых. Наконец, четвертая группа интонирует едва ли не самое важное – свинговые восьмые, которые могут быть примерно трактованы как четверть с восьмой в триоли восьмых.

Методический комментарий. Выбор несколько странной подтекстовки объясняется фонетическими, артикуляционными, семантическими соображениями. Представим себе чередование слогов с долгими гласными (нечто вроде «ли-и», «ла-а») и с краткими («да»). Сценка для вживания – мама протяжно зовет девочек, играющих вдалеке: «Лиида! Лаада!». В русском языке долгота гласных не служит смыслоразличительным фактором. Иначе обстоит дело в языках западногерманской группы. «Ли(и)да» ориентируется скорей на немецкое *Lied* (песня) с долгим [i:][7], чем на *Lid* (веко) с кратким [i]. «Ла(а)да» имеет прообразом скорей нидерландское *laad* (погрузка) с полудолгим [i˙], чем *lad* (парень) с кратким [i][8]. В плане артикуляции важно не только назвать имена близнецов (*Лида*, *Лада*), но и обозначить скрыто упомянутое действие: (Лида Ладе) *дала* [репродукцию] *Дали*. Ведь в исполнении джазовых духовиков часто именно так и артикулируются пары восьмых – в легато с четной длительности на нечетную[9]. Первый звук маркируется языком («да» – обычный слог), второй идет почти «под один язык»

[3] Звучащая масса определяется совокупностью громкостных, фактурно-плотностных, артикуляционных, тембровых свойств.

[4] По сфере действия различаем метрические и ритмические смещения. Основные характеристики смещений – величина (в долях или ритмических единицах) и направление (положительное при запаздывании интерпретационной структуры относительно теоретической, отрицательное в противоположном случае).

[5] Такое чередование делений длительностей на 2 и на 3 внешне напоминает перфектное и имперфектное деления, присущие мензуральной нотации, но отличается от них по культурной традиции.

[6] См. первую статью в предыдущем номере Альманаха.

[7] Знаки транскрипции, принятые Международной фонетической ассоциацией (The International Phonetic Association, IPAs) в системе обозначений Международного фонетического алфавита (The International Phonetic Alphabet, IPAl), приводятся в источнике [6]. В принципе изложение в статье кажется понятным и без фонетических обозначений, которые, однако, оставлены для любознательного читателя.

[8] В рамках статьи не учитывается, что гласные, противопоставленные внутри данных пар, различаются не только долготой.

[9] Существуют и другие типы артикуляции, применяющиеся в зависимости от контекста (например, мелодико-линеарного).

с первым («ла»). Энергию слога «да» следует в исполнении усилить (в числе прочего, любыми жестами «по гравитации» на слог «да»); при этом артикуляционное *marcato*/,/ не разрывает, однако, фразового *legato*. В целостном исполнении упражнения необходимо расслышать сочетание двух планов акцентов. В среднем плане идет пульсация четвертями, активные «ла» попадают на четные четверти. В малом плане тягучие «да» отмечают каждую третью из трех триольных восьмых. В данном упражнении, как и в других, целесообразно менять составы групп, чтобы каждый студент, по возможности, охватил весь представленный материал.

Теория. Аутентичное исполнение джаза часто порождает в людях не только экстатическое переживание текущего момента времени, но также ощущение возрастания энергий в циклах разной продолжительности. Рассмотрим, например, обыкновение слушателей джаза отмечать хлопками вторую и четвертую четверть четырехдольного метра. Вероятно, ощущение растущей полноты и напряжения нечетных долей в интерпретации слушателя усиливается (предыктовое качание). И вот, в кульминационной точке, редуцированная моторика *внутреннего* жеста как бы прорывается, упруго вспарывая социально предписанную поведенческую оболочку личности в жесте *внешнем* – иктовом ударе!

Упражнение 9. **Свинг: внутридолевое крещендо**. Слоги, взятые из упражнения 8, видоизменяются так, чтобы лучше ощутить внутридолевое крещендо. Максимально подчеркивается *относительная* сила акцентного времени – ведь после него идет пауза (расслабление и подготовка). Циклы крешендо у групп исполнителей варьируются по продолжительности (одна, две неполных доли), по метрической ориентации (начинаются с четных или нечетных долей).

Методический комментарий. Исполнение в медленном темпе очень эффективно. По мере вживания студентов в настроение речевая артикуляция подкрепляется телесной: подключаются содружественные движения все более крупных мышц тела. Уместно сопровождать произнесение текста плавными покачиваниями корпуса, скоординированными с дыханием. «Слабые» (в артикуляционном, но не обязательно в метрическом смысле!) моменты: покачивание вправо и вверх, слоги произносятся на нарастающем вязком вдохе. «Сильные» моменты: покачивание влево и вниз, на резком (но не слишком кратком!) выдохе[10]. Необходимо добиваться ощущения наполненности звуковой и жестовой артикуляции, как бы преодолевать сопротивление густой текучей среды.

Теория. В живом исполнении интерпретация свинга (восьмых) часто отклоняется от соотношения 2:1. Один из факторов, связанный с такими отклонениями, – темп произведения. Чем он медленней, тем интерпретационное соотношение ближе к 2:1, чем быстрей – тем ближе к 1:1. Очевидна методическая задача: как проработать постепенное «выравнивание» ритма, избегая при этом сложных для исполнения числовых отношений?

Упражнения 10. **Изменение интерпретации свинга в зависимости от темпа**. Удобные, привычные для слуха ритмические деления четвертной длительности связаны со степенями 2 (2, 4, 8) и 3 (3, 9), а также их произведениями. Используя соответствующие значения знаменателей, решим сначала задачу арифметически. Выстраиваем ряд частных, убывающих от 2:1 до 1:1. Например: 2:1 > 5:3 > 5:4 > 1:1. Представляем эти частные как отношения дробей со знаменателями $^1/_{36}$ и $^1/_{32}$. Учитывая при этом, что в одной четверти содержится 9 «триольных шестнадцатых внутри триольных восьмых» (по $^1/_{36}$ от целой длительности каждая)[11] или 8 тридцатьвторых (или $^1/_{32}$ от целой каждая), получаем последовательность убывающих частных:

(2:1 = $^6/_{36}$: $^3/_{36}$); (5:3 = $^5/_{32}$: $^3/_{32}$); (5:4 = $^5/_{36}$: $^4/_{36}$); (1:1 = $^4/_{32}$: $^4/_{32}$).

Упражнение 10.1. Пульсации на 2 и на 3. **Методический комментарий**. Упражнение исполняется без разделения на группы. Последовательность проработки (указаны номера одновременно исполняющихся строк): (1+5), (2+5), (3+5), (4+5). Такой порядок исходит не из выравнивания ритма, а из методического удобства: работа над пульсациями на 3 (первый, второй случаи) и на 2 (третий, четвертый) отдельно. В качестве предварительного этапа упражнение выполняется с акцентами только на начале каждой четверти, а затем – как написано. Следует обратить внимание на отчетливость акцентов. Пятая строка исполняется ударами ног (носок – пятка – носок – пятка), остальные – ударами рук. Темп достаточно медленный для отчетливого воспроизведения мельчайших ритмических единиц.

Упражнение 10.2. Сглаживание ритмического контраста. **Методический комментарий**. Здесь материал Упражнения 10.1 подвергается двояким изменениям. Все неакцентные слоги теперь следует произносить про себя,

[10] Символы взяты из обозначений направлений движения смычка у струнных инструментов. Зачастую движение смычком вверх воспринимается как вдох, вниз – как выдох.

[11] Характер пульсации триольных шестнадцатых внутри триольных восьмых отличается от смысла тридцатьвторых нонолей. Мы имеем в виду именно первые.

не теряя при этом в отчетливости внутреннего представления. Кроме того, здесь интерпретации свинга располагаются в порядке их приближения к ровным восьмым: (1+5), (3+5), (2+5), (4+5). Упражнение выполняется сначала в постоянном (медленном) темпе, а затем в прогрессирующем темпе, требующем все меньшей разницы между восьмыми. Именно данная фаза выполнения упражнения является целевой для всей группы Упражнений 10.

Теория. В джазе часто встречается исполнительский и методический прием, связанный с импровизационным пением на слоги – *скэт* (scat). В контексте идей когнитивной психологии можно рассматривать скэт как разновидность импровизационного пения на «бессмысленные слоги» («nonsense syllables», по Х. Эббинхаузу[12]). При этом выбор слогов[13], далеко не случайный, определяется, в числе прочего, их достаточно высокими ассоциативными значениями. Слоги оказываются осмысленными, с одной стороны, *символически*, в их связях с (условно-формальными) структурами естественного языка – фонетическими, ритмическими, лексическими, семантическими. С другой стороны, слоги отражают внеязыковую действительность (джазовое инструментальное звучание) *иконически*, уподобляясь ей в чувственно воспринимаемой форме.

Музыканту, для которого английский язык не является родным, полезно иметь в виду связи, существующие между *фонетикой* английской речи и музыкальной метрикой, ритмикой, артикуляцией в джазе (в том числе и в скэте). Обозначим их:

1) противопоставлению долгих и кратких гласных в языке отвечает триольная свинговая пульсация восьмых;

2) некоторые из типов открытых и закрытых слогов (соответственно, оканчивающиеся на гласный или согласный) явственно связаны с джазовой артикуляцией, в частности, наблюдается сходство между открытыми слогом [dɑ:] и исполнительской артикуляцией типа «акцент» (долгий, сильный, «вниз»), аналогично, закрытому слогу [dʌt] подобна исполнительская артикуляция типа «домик» (акцент краткий, резкий, «вверх»);

3) в английском языке при произнесении глухих взрывных согласных [p], [t], [k] возникает «аспиративный шум, воспринимаемый на слух как легкий краткий выдох… вызван увеличением скорости воздушного потока через голосовую щель, которая начинает функционировать как шумовой источник звука» [5, 275]: [p^h], [t^h], [k^h], в артикуляции джазовых духовых это явление отражается, с одной стороны, в выборе артикуляционного согласного, с другой стороны, музыкант может сознательно посылать часть воздуха мимо мундштука и тем самым контролировать процент примеси воздушного шума в звуке[14];

4) в английском языке гласные под ударением произносятся сильно и отчетливо, без ударения – редуцированно (менее отчетливо, более кратко, отчасти с утратой характерных признаков звука), в джазовой артикуляции, начинающейся со звука [d] произнесение гласного в *ghost notes* похоже на редуцированную форму (в слогах [dn], [d]), а в «нормативной» артикуляции – на полную ([dɑ:], ([du:]);

5) в английском языке, в отличие от русского, существуют дифтонги (от греческого δίφθογγος, что означает «с двумя звуками», «с двумя тонами») – «сочетания двух гласных в пределах слога» [2, *104*], вообще говоря, смена в пределах одного звукообразования (речевого слога, музыкального звука) колорита (тембра), иногда в совокупности с изменениями высоты тона, характерна и для произнесения дифтонгов, и для джазовой артикуляции, интонации, фразировки, существуют и конкретные соответствия, например, частичное подобие дифтонга [ʊə] (в английском слове *poor*) и противопоставления условных слогов [du:] и [wa:] при использовании сурдины на медных духовых инструментах.

Выбор слогов для скэта, с другой стороны, связан с особой атмосферой джаза (в особенности так называемого хот-джаза) – упоенным переживанием чувственной конкретности, наполненности бытия. Эта атмосфера проявляется, в частности, в форме мимезиса (характерного вообще для искусства), но окрашенного в своеобразные «блюзовые» тона. В исполнении джазмена сочетаются подчеркнуто театральная самопрезентация музыканта (часто с комическим оттенком), амбивалентное сочетание печали и самоиронии, обходное выражение запретной тематики (например, сексуальной) в словах-эвфемизмах или звукосочетаниях, указывающих на означаемое иконически, по звуковому сходству. Таким означаемым могут служить не только образы исполняемого сочинения, но и детали обстановки исполнения: характер звучания инструментов[15], фоновый шум аудитории, движения исполнителей и/или слушателей и другие.

Голос, использующий скэт, выступает как

[12] См., например, работу Х. Эббинхауза [4].

[13] Часто использующиеся звукоподражания, не связанные со слогами, здесь не рассматриваются.

[14] Такое явление заметно, например при использовании субтона на саксофоне.

[15] Часто встречаются диалоги, в которых вокалист и инструменталист как бы передразнивают друг друга, соревнуясь в остроумии и звукотворческой фантазии.

универсальный имитатор инструментов. Для изображения духовых инструментов используются слоги «да» ([dɑ:]), «ду» ([du:]), «дат» ([dʌt]), «дн» ([dn]), «бап» ([bʌp]), «би» ([bi]), «шу» ([ʃu:]), «луи» ([lui]) и другие. Для изображения голосом ударных инструментов (vocal percussion, vocal drumming) используются иные слоги. Они обычно соответствуют звучанию отдельных инструментов джазовой ударной установки, а также других ударных инструментов. Распространено изображение басового барабана посредством слогов «ду» ([du]), «бу» ([bu]), малого барабана через «ка» ([ka] или даже «ке» [kə]), закрытого хэта с помощью «ти», «ть», «ки», «кь», «чи», «чь» ([ti], [tʲ], [ki], [kʲ], [tʃi], [tʃʲ]), тарелки (Ride Cymbal) путем «тей» ([tej]), «цей ([tsej]) и т. д.[16]. Здесь знаком [ʲ], согласно IPAl, обозначена палатализация – «наложение дополнительной язычной артикуляции [и]-образного типа» [1, *283*][17].

Упражнение 11. Использование слогов для имитации ударных инструментов. В упражнении воспроизводится звучание басового и малого барабанов (bass-drum, snare-drum), открытого и закрытого хай-хэта (hi-hat), тарелки (ride cymbal), а также некоторых других ударных: конги (conga), каубелла (cowbell). Вокальным ударным поручаются элементарные ритмические фигуры, что позволяет музыкантам сосредоточиться на точности воспроизведения инструментов-прообразов. Слоги, соответствующие звучанию одного и того же инструмента, варьируются в зависимости от способа звукоизвлечения, желаемого тембра, ритмической фигуры.

Методический комментарий. Упражнение желательно проработать отдельно для каждого инструмента. На первом этапе каждая из партий исполняется всеми группами в унисон. На втором этапе студенты вступают поочередно; каждый из них исполняет четырехтактное построение и замолкает до конца упражнения.

Отрабатывать манеру произнесения слогов необходимо в ориентации и на нормы английского произношения, и на звучание имитируемого инструмента. Присущая английской фонетике манера произнесения корректируется в связи с имитацией частотного спектра конкретного ударного инструмента, а также в контексте данного «удара» в составе ритмического рисунка. Например, в общем случае, акцентные длительности ритмического рисунка озвучиваются слогом с полным гласным. В неакцентных длительностях гласный звук в той или иной степени редуцируется. В сравнительно подвижных рисунках для удобства произнесения начальный согласный в слогах варьируется («т» – «д» – «б», «т» – «к» – «ч», «т» – «ц» и т. д.). Вариации гласного или конечного [j] соответствуют определенной манере резонирования инструмента в воображаемом пространстве. Высота интонирования зависит от частотного спектра воспроизводимого инструмента.

Басовый барабан. Базовый слог – «ду», вариация – «ту». Вариант артикуляции с подобной же атакой – «бу» (его удобно применять в сравнительно подвижных ритмических рисунках, комбинируя с «ду»), с более жесткой – «ту». Важно помнить, что в отличие от русских звуков [т], [д] родственные английские [t], [d] требуют положения языка у альвеол. Слоги интонируются в нижней части певческого диапазона.

Малый барабан. Базовый слог – «ка». Количество аспирации отражает представление исполнителя о том, как у конкретного малого барабана дребезжат струны. Слоги интонируются в средней части певческого диапазона.

Тарелка (Ride cymbal). Базовый слог – «цей», вариации – «тей» (полная форма), «ти» и «тй» (редуцированные формы).

Хай-хэт. Базовый слог для закрытого хай-хэта – «ти»; вариации полной формы – «ки», «чи»; вариации редуцированной формы – «ть», «кь», «чь». Базовые слоги для открытого хай-хэта – «тей», «кей», «чей». Для данного конкретного случая выбирается тот из них, который удобен (контрастирует смежным слогам) и отражает желаемый характер звучности.

Остаточный звук открытого хай-хэта и тарелки содержит ярко выраженный высокочастотный компонент. Для его имитации рекомендуется использовать протянутые звуки [j] и [ç]. Последний звук, характерный, например, для немецкого языка, можно получить, произнося русский «й» как тихий выдох, без голоса. Слоги интонируются несколько выше середины певческого диапазона.

Конги. Базовый слог для конгов – «дн», самостоятельная вариация – «гн». В мелких рисунках «дн» дополняется слогами «ту», «тн». Резонанс инструмента обозначается при чтении продлением сонорного «н» ([n]) или же звука, приближающегося к [ŋ]. Необходимо отразить разницу в звучании конгов разного размера, интонируя соответствующие слоги на разной высоте. Слоги интонируются в средней части певческого диапазона.

Каубелл. Базовый слог для обычного звучания каубелла – «кинь», для акцентного удара –

[16] См., например, работы специалистов [3; 5].

[17] В русском языке эта артикуляция задействована в произнесении мягких согласных, как, например, в слове *тень*. Средняя часть языка поднимается к твердому небу.

«кн». Остаточные звуки ([n] и [ŋ]) исполняются при имитации каубелла выше, чем при имитации конгов. Разумеется, акцентированный звук громче безакцентного. Слоги интонируются несколько выше середины певческого диапазона.

По мере освоения упражнений центр внимания переносится с достоверной передачи инструментального звучания на воплощение телесной энергии, драйва. Содружественные телесные движения не отрабатываются специально, хотя их спонтанное появление может свидетельствовать о возрастании исполнительской внутренней энергии.

Теория. Блюз – один из фундаментальных жанров, а также форм в джазе. 12-тактное построение блюзового квадрата (формы одной из вариаций) обычно делится на три четырехтакта. Часто четырехтакт объединяется мелодико-тематически с помощью риффов – повторяющихся мелодических моделей. В этих случаях в блюзовом квадрате обычно содержится три проведения риффа.

Существуют традиции определенного фактурно-ритмического оформления блюзового аккомпанемента. Далее моделируется организация ударных в таком аккомпанементе. В качестве основы выступает партия тарелки. Басовый и малый барабаны играют заполнения. Присутствие прочих инструментов факультативно.

Упражнение 12. **Вокальная перкуссия в блюзе**. Данное упражнение, исполнявшееся как аккомпанемент к пьесе М. Фуксмана «Two & Three Blues», отражает характерные особенности структуры ее темы. Пять групп ударных инструментов поддерживают двух- или трехслойную полиметрическую структуру. Так, в первых шести тактах господствует основной четырехдольный метр. Поддерживающие его группы 1, 4, 5 исполняют двухтактные риффы. Группы 2, 3, однако, исполняет риффы длиной 6/2 и 3/2 соответственно, закрепляя метр 3/2 в качестве полиметрического контрапункта к основе. Дестабилизирующее воздействие полиметра сказывается далее, в тактах 7–12. Основной метр сохраняется только в риффе пятой группы. Группы 2,3 исполняют риффы в метре 3/2, группы 1, 4 – в метре 3/4. Получаются два шеститакта: в первом преобладает основной метр, во втором – побочные метры.

Методический комментарий. Сложное упражнение, сочетающее различные трудности, предполагает достаточно качественное выполнение предыдущих упражнений. Оно разучивается группами поочередно. Каждая из групп исполняет партию одного инструмента с вариациями, кроме первой, «играющей» на двух барабанах. Упражнение исполняется всеми вокалистами вместе сначала a capella, потом мысленно (в молчании) при прослушивании фонограммы (или при «живом» исполнении). Наконец, упражнение звучит как сопровождение к полной фактуре блюза.

При отдельном разучивании риффов каждой группой важно, удерживая стабильность метрических долей, обеспечить фразировку, соответствующую текущему метру. Существенного внимания требует также звуковое разнообразие при смене вариаций в звучании инструментов. Главная же цель – в большей мере приблизиться к ощущению джазового драйва.

В музыкальном тексте ритм и метр – с гармонией их чисел, напряженностью их энергий – пребывают в сфере возможности. И только продукты звукотворческой воли музыкантов, вырывающиеся изнутри вовне (хотя бы только в упражнениях) и погружающиеся извне внутрь, выводят числа и энергии в сочное и трепетное акустическое бытие в сфере действительности.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Кодзасов С., Кривнова О.* Общая фонетика. – М.: РГГУ, 2001.

2. *Реформатский А.* Введение в языковедение. – М.: , 1996.

3. *Carroll W.* Mouth drumming. Volume: Introduction to vocal percussion with Wes Carroll [DVD]. – San Fransico, 1998.

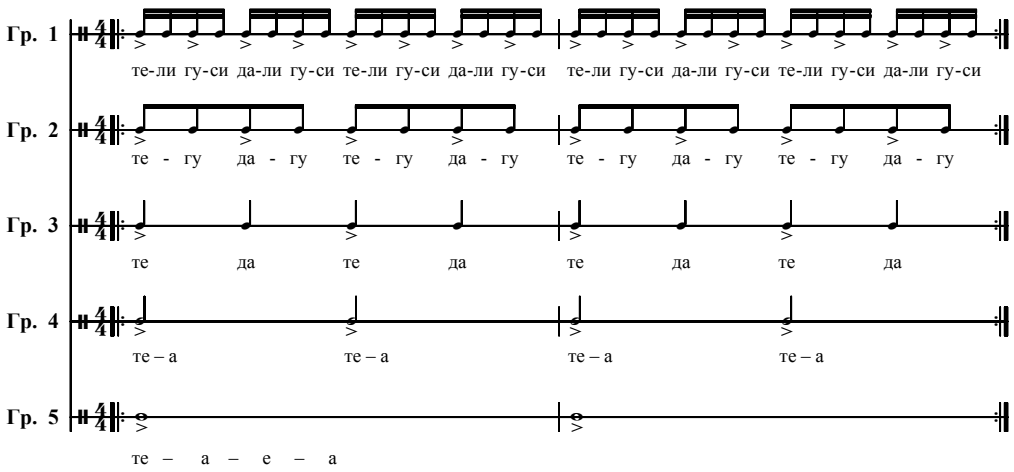
4. *Ebbinghaus H.* Memory. – New York, 1964. (Originally published 1885).

5. Filz R. Vocal Percussion 1. Drums`n`voice. For percussion or vocal ensemble. – Wien, 2002.

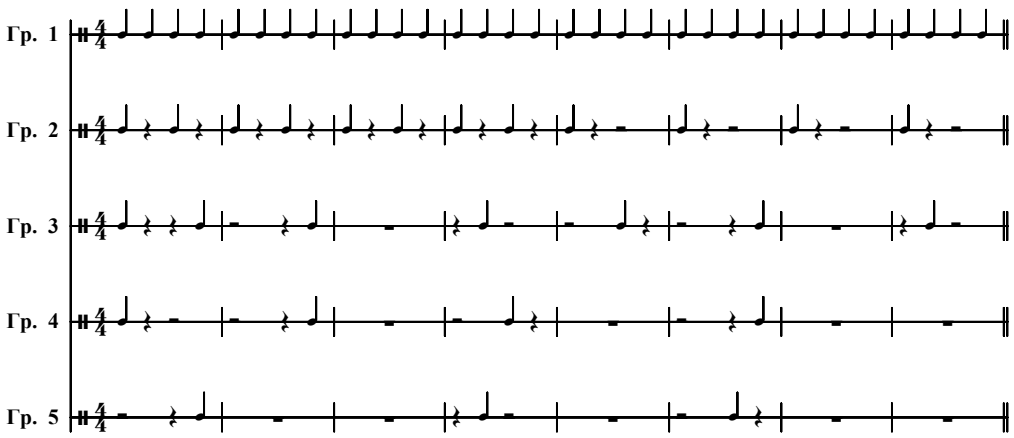
6. The International Phonetic Alphabet [Электронный ресурс]. URL: http://www.langsci.ucl.ac.uk/ipa/IPA_chart_(C)2005.pdf.

УПРАЖНЕНИЯ[1]

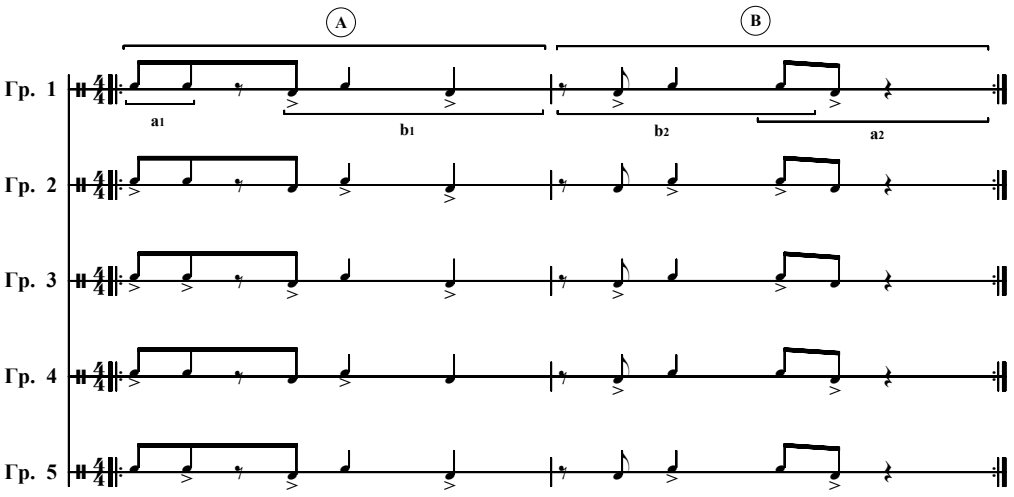
Упражнение 1



Упражнение 2

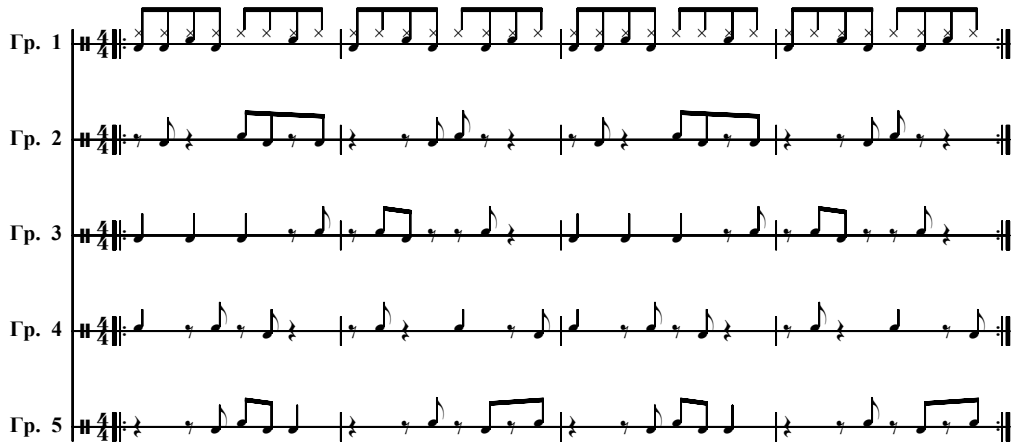


Упражнение 3

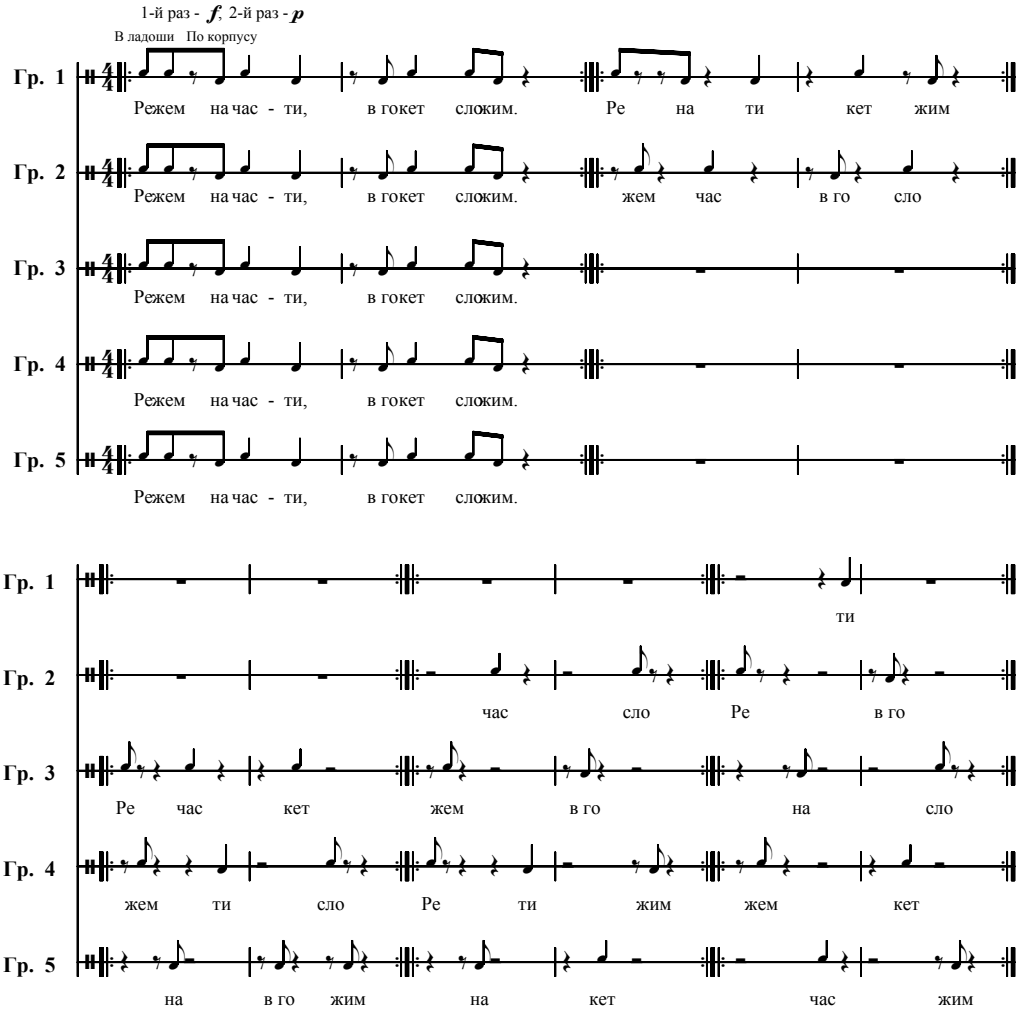


[1] Приводятся упражнения к обеим статьям М. Фуксмана (Статья 1 опубликована в предыдущем выпуске журнала).

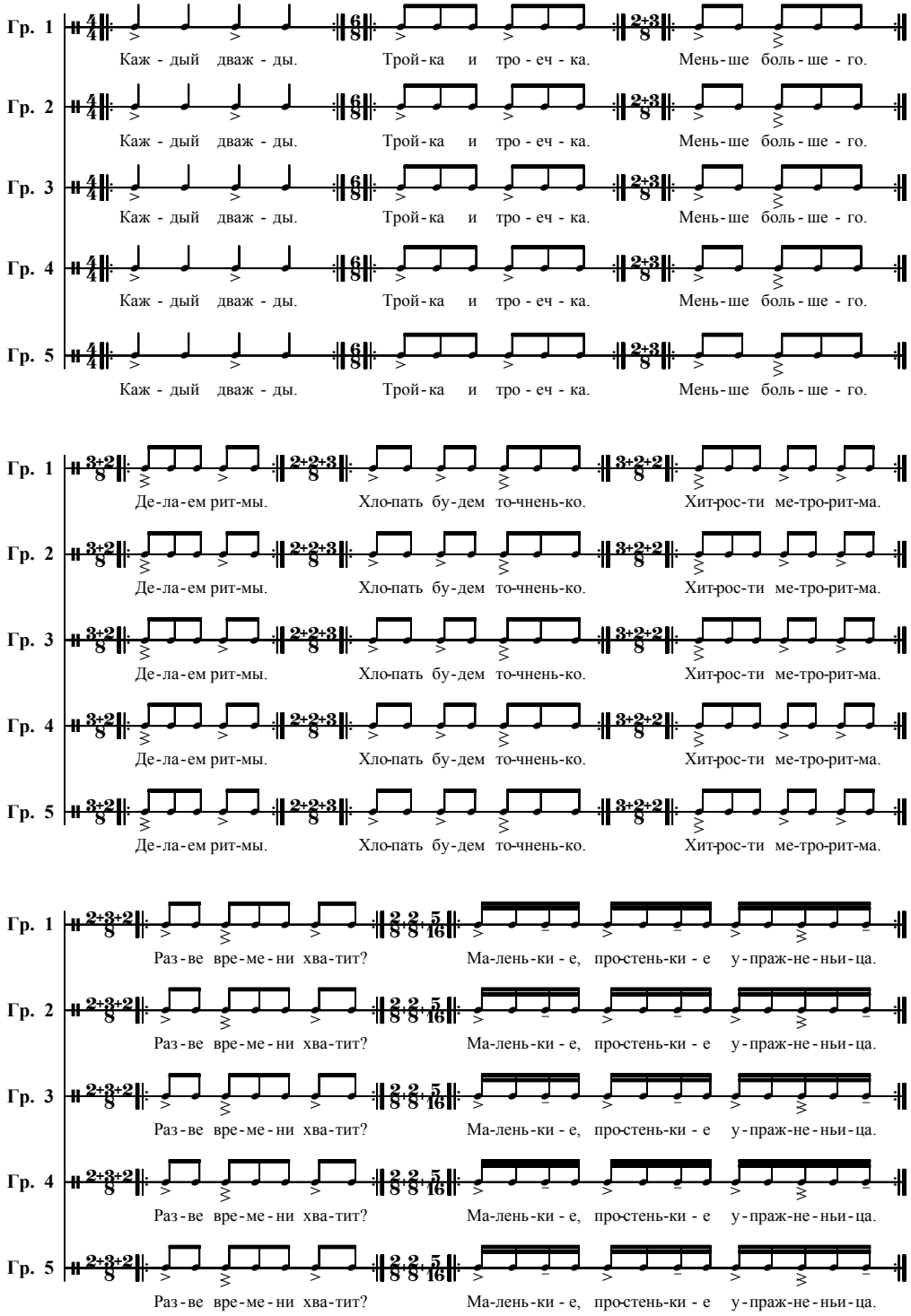
Упражнение 4

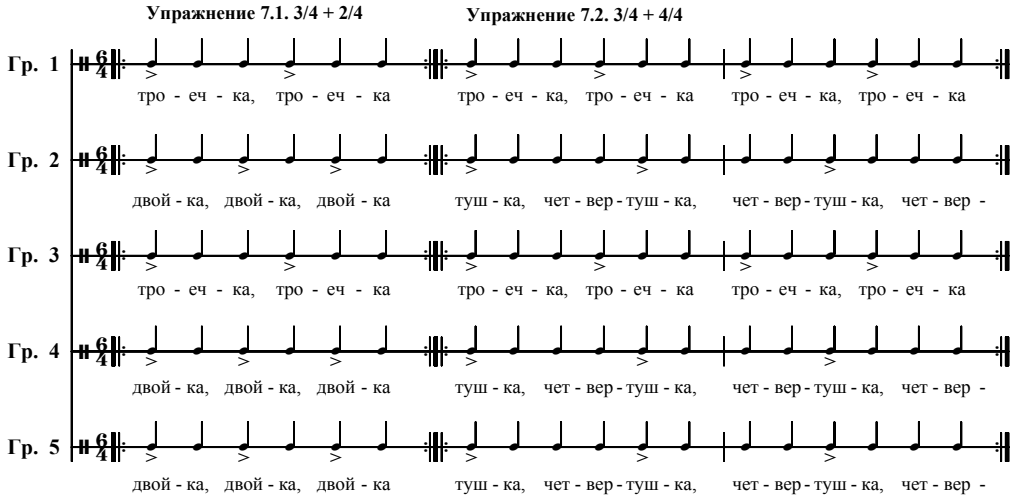


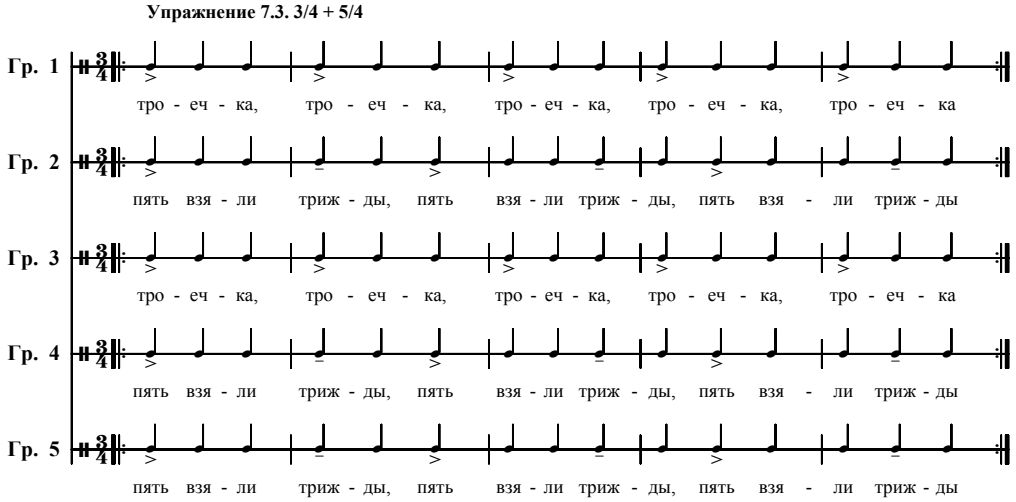
Упражнение 5



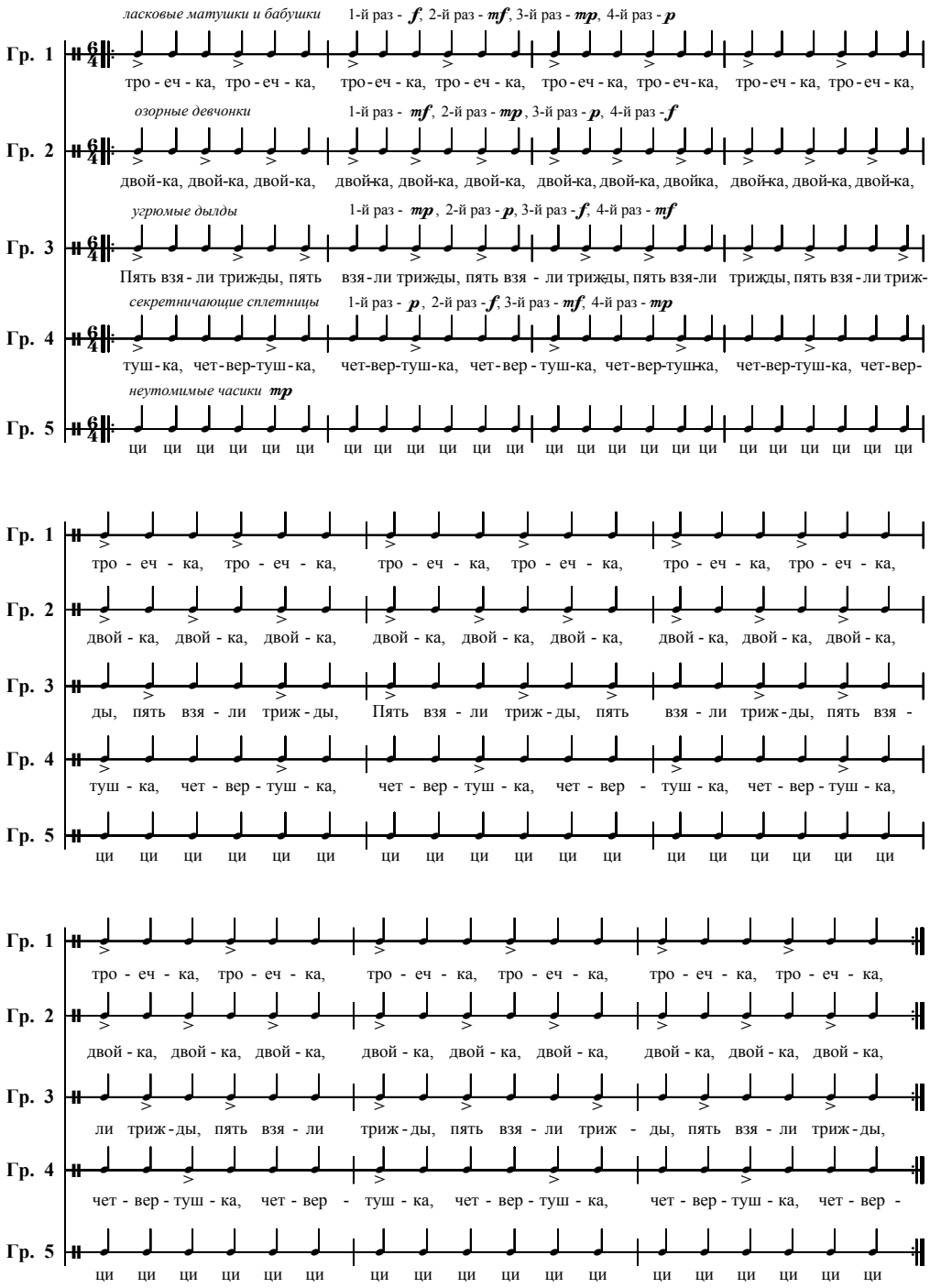
Упражнение 6




Упражнение 7.1. 3/4 + 2/4
Упражнение 7.2. 3/4 + 4/4
Гр. 1
тро - еч - ка, тро - еч - ка
тро - еч - ка, тро - еч - ка
тро - еч - ка, тро - еч - ка
Гр. 2
двой - ка, двой - ка, двой - ка
туш - ка, чет - вер - туш - ка,
чет - вер - туш - ка, чет - вер -
Гр. 3
тро - еч - ка, тро - еч - ка
тро - еч - ка, тро - еч - ка
тро - еч - ка, тро - еч - ка
Гр. 4
двой - ка, двой - ка, двой - ка
туш - ка, чет - вер - туш - ка,
чет - вер - туш - ка, чет - вер -
Гр. 5
двой - ка, двой - ка, двой - ка
туш - ка, чет - вер - туш - ка,
чет - вер - туш - ка, чет - вер -

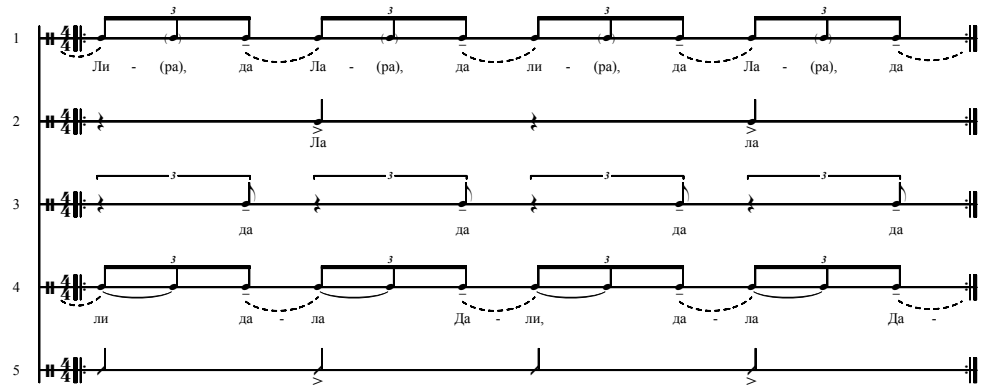

Упражнение 7.3. 3/4 + 5/4
Гр. 1
тро - еч - ка, тро - еч - ка, тро - еч - ка, тро - еч - ка, тро - еч - ка
Гр. 2
пять взя - ли триж - ды, пять взя - ли триж - ды, пять взя - ли триж - ды
Гр. 3
тро - еч - ка, тро - еч - ка, тро - еч - ка, тро - еч - ка, тро - еч - ка
Гр. 4
пять взя - ли триж - ды, пять взя - ли триж - ды, пять взя - ли триж - ды
Гр. 5
пять взя - ли триж - ды, пять взя - ли триж - ды, пять взя - ли триж - ды

Упражнение 7.4. Числа на ярмарке. 3/4 +2/4 +5/4 + 4/4



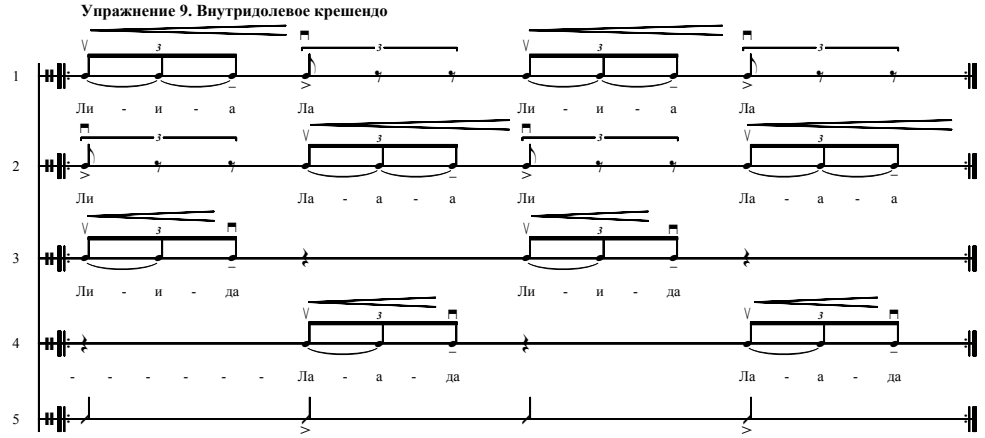
Упражнение 8

Упражнение 8. Свинг: триольные пульсации в метре 4/4



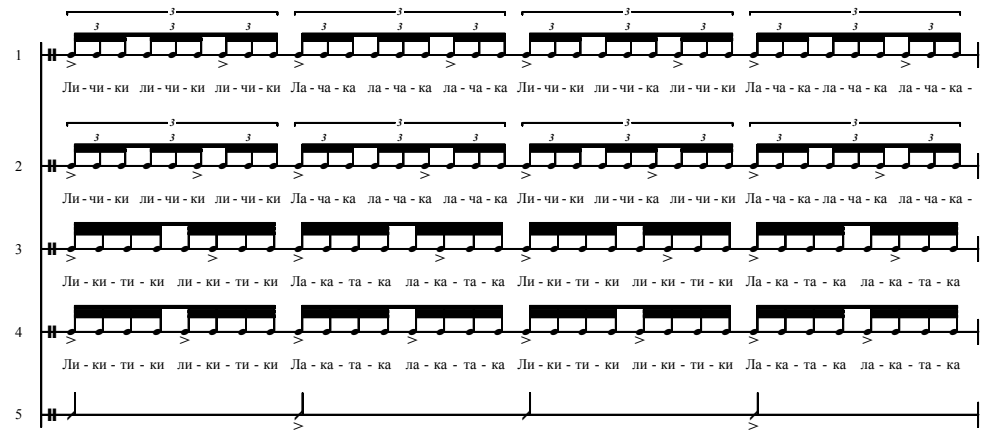
Упражнение 9

Упражнение 9. Внутридолевое крешендо

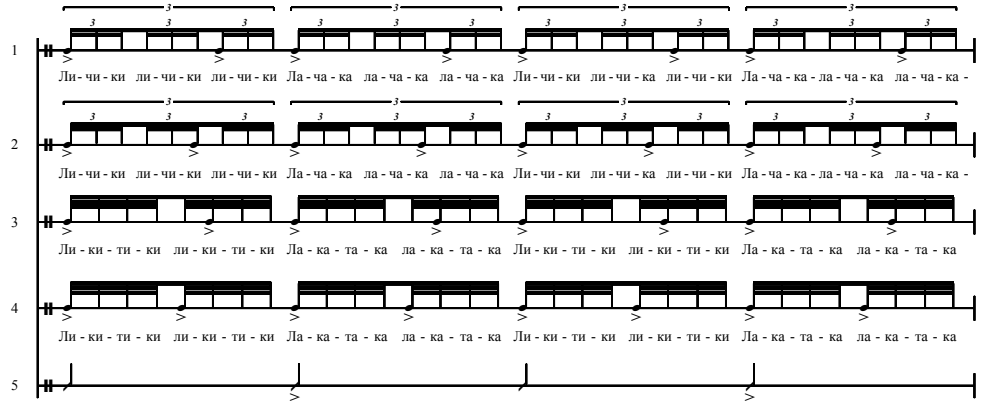


Упражнение 10

Упражнение 10.1. Изменение интерпретации свинга в зависимости от темпа. Пульсации на 2 и на 3

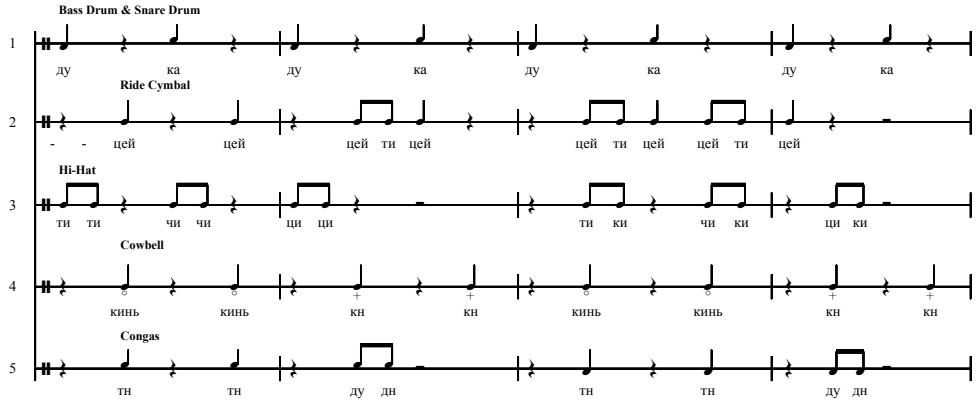


Упражнение 10.2. Изменение интерпретации свинга в зависимости от темпа. Сглаживание ритмического контраста



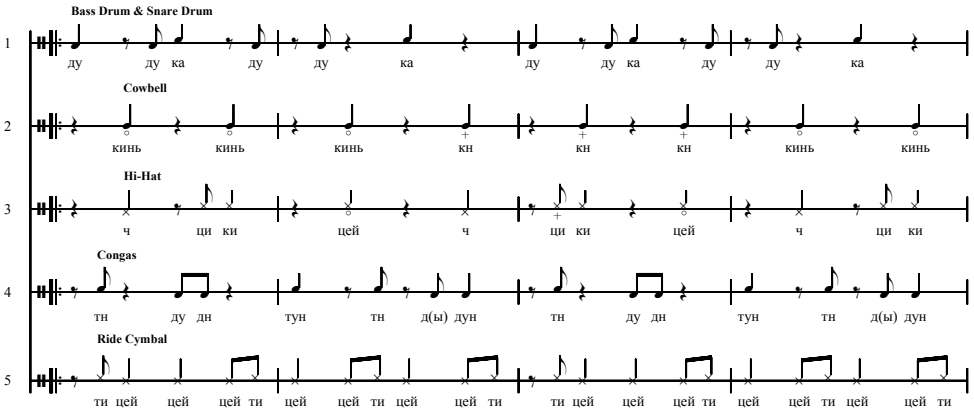
Упражнение 11

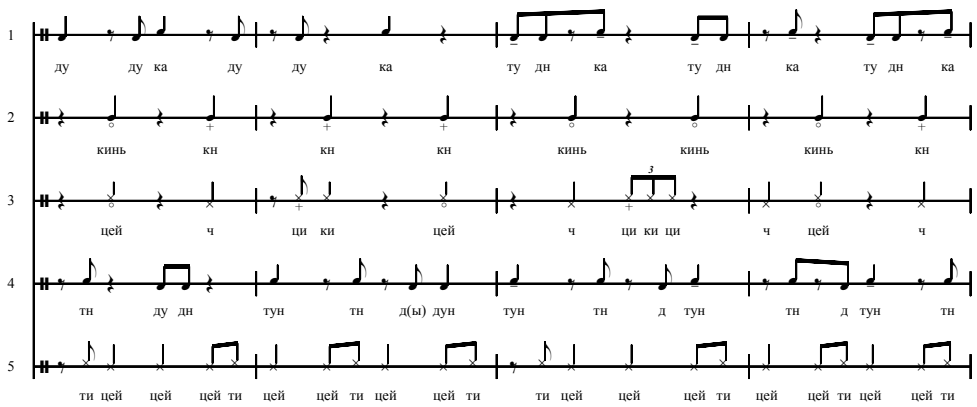
Упражнение 11. Вокальная перкуссия в джазе

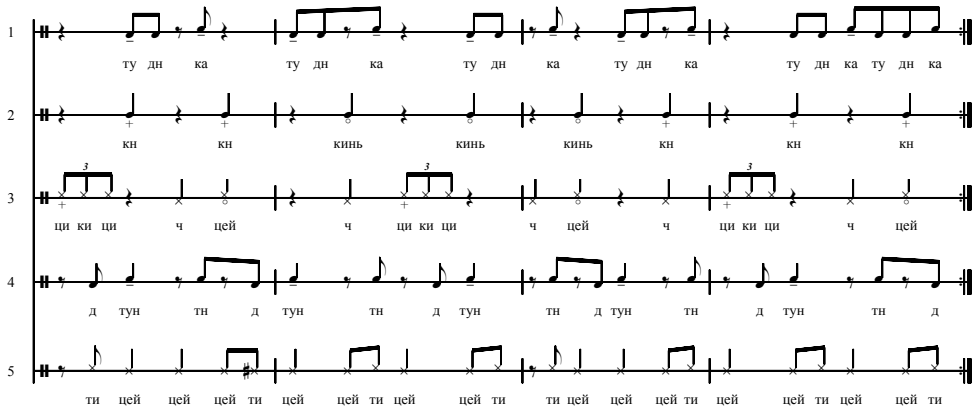


Упражнение 12

Упражнение 12. Вокальная перкуссия в блюзе




1
ду ду ка ду ду ка ту дн ка ту дн ка ту дн ка
2
кинь кн кн кн кинь кинь кинь кн
3
цей ч ци ки цей ч ци ки ци ч цей ч
4
тн ду дн тун тн д(ы) дун тун тн д тун тн д тун тн
5
ти цей цей цей ти цей цей ти цей цей ти ти цей цей цей ти цей цей ти цей цей ти


1
ту дн ка ту дн ка ту дн ка ту дн ка ту дн ка ту дн ка
2
кн кн кинь кинь кинь кн кн кн
3
ци ки ци ч цей ч ци ки ци ч цей ч ци ки ци ч цей
4
д тун тн д тун тн д тун тн д тун тн д тун тн д
5
ти цей цей цей ти цей цей ти цей цей ти ти цей цей цей ти цей цей ти цей цей ти