

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ
УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
ІМЕНІ І.П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО**

**Кафедра музичного мистецтва естради та джазу
Кафедра інтерпретології та аналізу музики**

**ШКОЛА «THE LANGUAGE OF DRUMMING» БЕННІ ГРЕБА ЯК
СИСТЕМАТИЗАЦІЯ ДОСВІДУ ВИКОНАВЦЯ**

**Дипломна робота магістра
Дубової Аліни Леонідівни**

**Науковий керівник:
доктор філософії, ст.викладач
кафедри інтерпретології та аналізу музики
Щелканова С. О.**

Текст містить результати власних досліджень.
Використання ідей, результатів і текстів інших авторів
мають посилання
на відповідне джерело



Дубова Аліна

Харків – 2024

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ.....	7
1.1. Виконавська школа як предмет наукового аналізу в дослідженнях музикознавців.....	7
1.2. Джазові виконавські школи як освітня територія для формування досвіду виконавця	14
1.3. Інтеграція академічних і джазових традицій в джазово-інструментальному (барабанному) виконавстві.....	19
Висновки до Розділу 1.....	24
РОЗДІЛ 2. ПЕРЕДУМОВИ УТВОРЕННЯ ТА ОСОБЛИВОСТІ СИСТЕМАТИЗАЦІЇ ДОСВІДУ ВИКОНАВЦЯ У ШКОЛІ «THE LANGUAGE OF DRUMMING» БЕННІ ГРЕБА	26
2.1. Творча постать і новаторство ідей Бенні Гребя	26
2.2. Досвід творчої діяльності джазово-барабанного виконавця як передумова організації школи гри.....	31
2.3. Методичні засади і техніка у формуванні майстерності барабанщика-джазиста в школі Бенні Гребя.....	40
Висновки до розділу 2.....	51
ВИСНОВКИ.....	52
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	56

Вступ

Актуальність теми дослідження є очевидною – наразі в українському та світовому музикознавстві наукових розвідок щодо рефлексій сучасного мистецтва гри на ударних в царині естрадно-джазової музики майже не існує, тому привернення уваги музичної спільноти до теоретичних питань виконавства на ударних в неакадемічній музиці є одним із важливих аспектів актуальності теми дослідження. Проте значення їх в музичній мові самих різних стилів важко переоцінити. Пульсація та правильне розуміння груву, інтонації, музичної мови та різноманітних технік – дає фундамент не тільки метроритму, а фактично, барабани функціонально стають опорою для інших учасників групи. Крім того, *актуальність* теми дослідження обумовлена ще декількома положеннями. По-перше, у поле дослідження вперше втрапляє творча постать сучасного виконавця на барабанах та педагога Б. Греба, що розширює коло музикознавчої літератури щодо сучасного виконавства на ударних інструментах. По-друге, актуалізується поняття «школи» гри як феномену інструктивної літератури та систематизації власного виконавського досвіду митця. По-третє – привертається увага до сучасного виконавства та музики для ударних, яка ще не висвітлена у музикознавчих дослідженнях.

Мета дослідження – виявити виявити жанрово–стильові аспекти школи гри на ударних «The Language of Drumming» Б. Греба як втілення виконавського досвіду. Її досягнення передбачає виконання ряду завдань, а саме:

- надати огляд дослідницької літератури, присвяченій вивченню та осягненню ролі ударних у сучасній музиці;
- охарактеризувати жанр «школи» гри, прослідкувати етапи його становлення;
- надати характеристику творчого шляху та стилю Б. Греба
- проаналізувати інструктивні засоби та технічний «словник», що формують «The Language of Drumming» Б. Греба

Об'єкт дослідження – сучасна музика для ударних, **предмет дослідження** – «The Language of Drumming» Б. Греба як систематизація виконавського досвіду.

Матеріал дослідження – «The Language of Drumming» Б. Греба (ноти та відеозаписи вправ).

Методи дослідження:

- жанровий – розкриває специфіку школи гри як феномену сучасного барабанного виконавства та окремих номерів у складі «Школи» Бенні Греба, дає можливість віднайти їх типологічні риси;
- стильовий – виявляє як характерні особливості стилю Бенні Греба, специфіку його композиторської мови, так і враховує більш широкий вплив стильових проявів музики ХХІ століття;
- структурно-функціональний – дає можливість розглянути будову кожного номеру збірки, його метроритмічні та художньо-виразні особливості;
- історичний – виявляє специфіку еволюції школи гри в контексті музично-історичного процесу та місце в цій історії обраного для аналізу твору.
- *біографічний* - для вивчення біографії і творчого доробку Бенні Греба;

Теоретична база. Вивчення феномену школи гри на ударних інструментах у сучасній музиці спирається на фундаментальні галузі музикознавства:

- *теорія жанру та стилю в музичному мистецтві* (К. Біла [4], Г. Виноградов [6], О. Коменда [19], І. Коханик [22], Сьюта Б. [44], Л. Шаповалова [53], С. Шип [54]);
- *специфіка феномену виконавської школи та жанру «школа гри»* (Ж. Дедусенко [7-9], С. Кучеренко [23], О. Рощенко [37-38], М. Бевз [3], Т. Мадишева, Л. Деркач [27], І. Снедков [40], Л. Бучок [5], О. Литвищенко [25], Є. Єгоров [14]);

- виконавство в системі музичного мистецтва естради (Н. Дрожжина [10], В. Журба [16], Д. Олійник [33], К. Станіславська[41]);
- барабанне виконавство у сучасній музичній культурі (Bag S. [56], Beck J. [57], Bloom R. [59], Carlsen K. [61], Friedwald G. [68], Gaunt K. [69]).

Наукова новизна отриманих результатів дослідження полягає в тому, що в дипломній роботі магістра вперше школа гри на ударних інструментах постає у науковій рефлексії як феномен сучасної музичної культури; вперше через систематизацію виконавського досвіду розкриваються особливості «The Language of Drumming» Б. Гребя та особливості творчої постаті та життєтворчості митця вводяться в науковий обіг.

Також в магістерському дослідженні вперше:

- розкриті специфічні особливості формування досвіду виконавця в естрадно-джазовій барабанній школі;
- розкриті особливості моторно-імпровізаційної природи естрадно-джазового виконавця-барабанщика;
- охарактеризована сфера технічних засобів естрадно-джазового, джазово-барабанного виконавця;

Отримали подальший розвиток:

- -характеристики інтеграційних процесів академічного та естрадно-джазового репертуару;
- -поняття «виконавська школа», «школа виконавця».

Практична значущість отриманих результатів полягає в тому що, вони можуть бути використані в подальших дослідженнях присвячених творчості Бенні Гребя, жанру школи гри, проблематики сучасного естрадного виконавства; в практичних курсах з набуття майстерності гри на ударних інструментах, історії зарубіжної музики XXI століття, з історії та теорії барабанного виконавства; в музичній педагогіці та виконавській практиці.

Апробація роботи. Основні положення дипломної роботи магістра Школа «The Language Of Drumming» Бенні Гребя як систематизація досвіду

виконавця» було представлено та обговорено на наступних конференціях: «Магістерські читання-2024» 14-15 квітня 2024, V Міжнародній науково-творчій конференції «Мистецтво та наука в сучасному глобалізованому просторі» 17-18 травня 2024 року.

Структура роботи. Дипломна робота складається зі вступу, двох розділів, шести підрозділів, висновків, списку використаних джерел (90 покажчиків, з них 35 – іноземними мовами).

РОЗДІЛ 1. МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ

1.1. Виконавська школа як предмет наукового аналізу в дослідженнях музикознавців.

В науковій рефлексії поняття «виконавська школа» точаться дискусії щодо різних аспектів цього феномену. Під поняття «школа» підпадають різні аспекти знання – методичні, теоретичні, практичні, виконавські, проблеми професійного музикування, – тобто на сьогодні наукова думка демонструє доволі широкий діапазон дискурсів, від універсальних та багатоохватних до вузьких та локальних.

Поняття школи унаочнює дію традиції у музичному мистецтві, мистецької спадкоємності на рівні онтологічної проблеми. Плинність у часі, розвиток, обумовленість неповторними унікальними рисами її носіїв забезпечують передачу «генокоду» музично-виконавських, композиторських та інших принципів від однієї генерації музикантів до іншої генерації.

Здебільшого дослідження феномену школи стосуються проблем виконавства. Так, дослідник Єгоров Є. у публікації «Баянна школа О. Міщенка в метафорах та реаліях творчо-педагогічного процесу» [14] висвітлює питання особливостей виконавської баянної школи заслуженого артиста України, професора Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського Олександра Володимировича Міщенка, який не дивлячись на нетривалий життєвий і творчий шлях розробив власні художньо-образні та педагогічні принципи, створив науково-методичне та репертуарне підґрунтя, необхідне для реалізації всіх параметрів, що підтверджують формування такого явища, як авторської школи виконавської майстерності. Є. Єгоров визначає принцип виконавської школи наступним чином: він «...повною мірою відображаються у принципі спадкоємності традицій, що скеровують цей розвиток: вбираючи попередній досвід, наступні покоління через індивідуальні творчі відкриття формують нові культурні надбання. Саме спадкоємність як наслідування прикладу і досвіду Майстра, вкладаючи у молоді душі Прометееву іскру палаючого натхнення, поєднує мистецькі генерації у нескінченний ланцюг самовдосконалення,

забезпечує кристалізацію найжиттєздатніших норм і форм, цінність яких стає навечно актуальною» [14, с. 162]. Дослідник порівнює функціонування виконавської школи подібно до планетарної системи, центром якої стає харизма Вчителя, який створює унікальну систему доцентрового тяжіння, уможливлуючи функціонування «всесвіту» виконавської школи.

Очольниця кафедри камерного ансамблю Ж.В. Дедусенко одна з науковців, що розробляли поняття виконавської школи в ХНУМ імені І.П. Котляревського. Виконавській фортепіанній школі присвячена дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства «Виконавська піаністична школа як рід культурної традиції» [9]. Дослідниця вивчає феномен школи через поняття комунікації та єдності двох векторів цієї комунікації – водночас творчому процесу та навчанню творчій діяльності. Серед рис, які характеризують явище виконавської школи, дослідниця виокремлює наступні – спільність рис виконавської моделі митця, наступність, традиція, внесок індивідуальності митця.

С. Кучеренко розглядає поняття школи в мистецькому контексті через структурно-інформаційну модель, яка набуває такої сили універсальності, яка дозволяє вибудувати багаторівневу систему, яку вибудовано як комплекс знань і традицій, які ця система має можливість передати новим генераціям музикантів. Ця система має властивість постійного розвитку та інформаційного обміну між різними поколіннями музикантів: «Систематизований виконавський досвід, який передається з одного покоління в інше, формує досвід школи, який функціонує за допомогою системи «учитель-учень», відмічає С. Кучеренко [23, с. 7]. Також дослідник проводить розмежування понятій «школа» і «традиція», які найбільш синонімічно використовуються в науковому обігу. В. Дедусенко використовує ці поняття як тотожні. Дослідниця дістає висновку, що «процеси заміщення старих норм новими і перетворення індивідуального досвіду в колективний, що властиве поняттю школа, є основними особливостями традиції» [9, с. 7].

С. Кучеренко дає авторське визначення поняттю «школа» наступним чином: «Школа в музиці – це інформаційно- творча модель, що забезпечує

взаємозв'язок між всіма складовими музичного й систематизації та трансляції накопиченої інформації у часі та просторі» [23, с. 11]. Погоджуючись в цілому з автором, додаємо, що найважливішим завданням виконавської школи має бути навчання творчості, імпровізації як способу музичного мислення, як необхідної умови розвитку музичного таланту. Слід зазначити важливу роль партнерських взаємин і дружніх стосунків між представниками виконавської школи, права на власну думку і самостійний розвиток, який забезпечує не тільки утвердження традицій, а й свободу в народженні оригінальних творчих досягнень.

Дослідженням поняття «школи» в сенсі традиції займається ще один науковець – представник ХНУМ члені І.П. Котляревського – професор кафедри історії української та зарубіжної музики О.Г. Рощенко. У фундаментальній праці «Методологічні засади продуктивної наукової школи І. А. Котляревського» [37], О.Рощенко досліджує поняття наукова школа. У статті проаналізовано методологічні основи продуктивної наукової школи І. А. Котляревського – однієї з найбільш перспективних і оригінальних в українському музикознавстві. Це підтверджується результативністю методів наукового пізнання та формування наукового світогляду учнів. Серед характеристик наукової школи І. А. Котляревського слід відзначити здатність визначати проблемну ситуацію, трактування теми дослідження як генетичного коду роботи, відмову від попередніх праць задля дослідження основного "ядра", метод трансцендентального споглядання, діалектичні і системні методи дослідження, проблемний аналіз, "здоровий прагматизм", миттєве конструювання цілого з його деталей, моделювання структури і змісту дослідження, що випереджає написання (читання) роботи, понятійну щільність наукового тексту, його прогностичний характер, абстрактне мислення, дар наукового передбачення.

У науковій школі І. А. Котляревського віра у потенційні можливості і талант учня поєднується з чітко сформульованими положеннями, що визначають напрямок дослідження. Одним з імперативів наукової школи є вимога, що кожне положення дослідження повинно мати вагому значущість:

якщо після його виділення дослідження зберігає свою значущість, це свідчить про важливість цього положення у структурі та змісті праці. Усвідомлення принципів і закономірностей продуктивної наукової школи І. А. Котляревського має методологічне і прогностичне значення для розвитку вітчизняного музикознавства. «Продуктивна наукова школа І. А. Котляревського об'єднувала, здавалося б, несумісні речі. Перша з них була обумовлена вірою в потенційні можливості учня, повагою до його індивідуальності, таланту. Інша ґрунтувалася на домінуванні імперативного нахилу в процесі занять, в оперуванні репліками, схожими на афористично сформульовані вищі принципи, що визначають суть і напрямок дослідження. Вимоги до наукової мови, задекларовані Іваном Арсенійович, характеризували якості об'єктивності, строгості, лаконізму, «висоти позиції» дослідника. Він вчив, що науковий текст має відрізнятися найвищим ступенем понятійної щільності <...>, а наукова мова має бути красивою, будучи позбавленою "красивості"» [37, с. 78]. Так дослідниця визначила один з принципів продуктивності наукової школи.

Науковий аналіз поняття «виконавська школа» вимагає тлумачення двох термінів: «школа» та «виконавська школа». Н. Гуральник зазначає, що школа є відкритою гуманною системою, яка виконує функції продуктивної освіти, соціального і культурного виховання особистості [6, с. 25]. Можна припустити, що саме прилучення до творчості і культури є важливим завданням і провідною ознакою продуктивної школи. В іншому розумінні школу тлумачать як певний напрям у науці, мистецтві, для якого характерні спільність поглядів, принципів, методів, традицій. Як історичне явище будь-яку школу пов'язують з певним культурно-історичним періодом. Можна припустити, що плідну підготовку музикантів у виконавських школах забезпечувала інтеграція педагогічних ідей європейської мистецької спільноти, продуктивність діяльності її представників, відкритість, неупередженість культурному загалу, гуманістична спрямованість світських норм і настанов провідних діячів культури і мистецтва Європи. З'явилася

потреба у методичних посібниках, теоретичному обґрунтуванні набутого досвіду на шпальтах газет і журналів.

Сучасне вітчизняне музикознавство активно досліджує проблему підготовки музикантів різного профілю у виконавських школах. Назвемо таких дослідників як Ж. Дедусенко [7-9], С. Кучеренко [23], О. Рощенко [37-38], М. Бевз [3], Т. Мадішева, Л. Деркач [27], І. Снедков [40], Л. Бучок [5], О. Литвищенко [25], Є. Єгоров [14]);

Предметом ґрунтовного аналізу постали виконавські фортепіанні школи (Н. Гуральник [6], Ж. Дедусенко [7-9], М. Бевз [3], К. Шамаєва), школи гри на народних інструментах (О. Литвищенко [25], Є. Єгоров [14], Снедков І. [40], А. Черноїваненко [61]), диригентсько-оркестрові та хорові виконавські школи (Ю. Лошков, Г. Савельєва, Т. Смирнова [39]), вокальні школи (Т. Мадішева, Л. Деркач [27]), школи гри на струнно-смичкових інструментах (С.Кучеренко [23]), гри на духових (О. Пастухов [34], М. Перцов [35]), саксофоні (Д.Зотов, Л. Максименко).

Аналіз дисертаційних досліджень свідчить, що науково-теоретичне обґрунтування, засноване на узагальненні педагогічного досвіду і певній дослідницькій програмі, значно інтенсифікує процес підготовки музикантів високого рівня. Продуктивність і перспективність подальшого розвитку представників виконавської школи забезпечує єдність теоретико-методологічних положень, підтримуваних усіма членами школи, а також методичне забезпечення їхньої практичної діяльності (інструментальної, вокально-хорової). У цьому контексті важливу роль відіграють дослідження методів, способів, засобів і технічних прийомів звуковидобування. Такі дослідження здійснюються з позицій аналізу певних авторських методик, теоретично обґрунтованих або представлених у вигляді узагальнення досвіду музичного виконання.

Також цікаво прослідкувати феномен «школи» в мистецькому контексті через явище методичних робіт, таких як «школа гри». Цей жанр був доволі розповсюдження як тип інструктивної літератури в процесі навчання. У навчанні музиканта роль школи гри як посібника є надзвичайно важливою і

багатогранною. Школа гри забезпечує базу для розвитку технічної майстерності музиканта, включаючи вправи, етюди та методичні рекомендації, що допомагають студентам опанувати інструмент або вокальну техніку. Вона сприяє розвитку музичного мислення та розуміння музичної мови, навчаючи студентів аналізувати музичні твори, розуміти їх структуру, стиль і художні особливості.

Посібники школи гри встановлюють структурований підхід до навчання, що сприяє розвитку дисципліни у студентів, а також мотивують їх до регулярних занять та поступового вдосконалення. Школа гри надає методологічні інструменти для інтерпретації музичних творів, допомагаючи студентам зрозуміти художній задум композитора та знайти власний інтерпретаційний підхід. Окрім цього, школа гри містить репертуар, який поступово ускладнюється, дозволяючи студентам розширювати свої музичні горизонти та опановувати різноманітні музичні стилі та жанри. Вона сприяє вихованню художнього смаку та естетичних уявлень, знайомлячи студентів з кращими зразками музичного мистецтва та сприяючи розумінню культурних і історичних контекстів музики.

Так, у статті дослідниця Бучок Л. [5] розглядає феномен «дитячого альбому» на прикладі твору В.Теличка, утонюючи такого типу твори в якості зразку сучасного інтонаційного образу світу. «Предметом вивчення обрано особливості музичної лексики та звукових ідей п'єс циклу, що завдяки характеристичній природі стилістичних значень музичного тексту продукують асоціативно багатоманітний та інтенціонально напружений інтонаційний образ світу» [5, с. 70]. Дослідниця дістається висновку, що жанр дитячого альбому є картиною світу, у музичному тексті якого з одного боку можна розпізнати класичні моделі музичних лексем, такі як пісенність, речитативність, форми руху, загальні форми динаміки, знакова сигнальність та звукова ілюстрація. З іншого боку, через конструктивне втручання в ці моделі аklasичних прийомів творення музичної матерії, таких як емансипований дисонанс та втрачання ладових зв'язків, виникає ситуація накопичення смислів.

Проблемі інструктивного репертуару в підготовці студентів присвятила своє дослідження Чернявська М. С. Інструктивний репертуар в програмах студентів кафедри спеціального фортепіано ХНУМ імені І.П. Котляревського [52]: «...комплекс виконавських завдань, що міститься в інструктивних етюдах, підтверджує доцільність їх використання в навчальному процесі музичних вишів. Технічні складності здебільшого пов'язані зі швидким темпом, побіжністю пасажів, чистотою інтонування віддалених інтервалів у стрибках, з видобуванням блискучого звучання та невтомності руху. Однак основна складність етюдів по лягає в способах використання інструменту, в поставлених автором виконавських завданнях, вирішення яких передбачає максимальну активацію слуху піаніста. Важливо, щоб студенти розуміли, що включення інструктивного репертуару в консерваторську програму – це не «крок назад», а допомога для більш якісного «руху вперед» [52, с. 306].

Таким чином, школа гри готує студентів до професійної музичної діяльності, надаючи їм необхідні знання та навички для успішної кар'єри музиканта, викладача чи дослідника. Усе це робить школу гри важливим інструментом у всебічному розвитку музиканта, забезпечуючи його технічну, інтелектуальну та художню підготовку.

1.2. Джазові виконавські школи як освітня територія для формування досвіду виконавця

Інтеграція України в європейський мистецький простір вимагає ретельного вивчення і долучення до сучасних педагогічних та музично-виконавських традицій Європи. В ХХІ столітті актуальною музично-освітньою темою стає прилучення молоді та юнацтва до естрадно-барабанного виконавства, яке особливу популярність набуває в численних авторських школах виконавської майстерності США, Європи, України. Сучасна джазово-виконавська спільнота має можливість отримувати відповідну освіту в Берклі Коледж музики (Бостон, США), Джульярдській школі музики (Нью-Йорк, США), Ройал Академії музики (Лондон, Великобританія), Школі джазової музики Шеріка (Париж, Франція). В Україні також існує мережа закладів вищої освіти мистецького спрямування, в яких здійснюється джазово-естрадна освіта, підготовка джазового барабанщика. Зокрема, це школи естрадно-джазового виконання у Київській муніципальній академії музики імені Р.М.Глієра, Львівській національній академії мистецтв імені М. Лисенка, Національній музичній академії України імені П.І. Чайковського, Дніпропетровській академії музики імені М.І.Глінки, Одеській національній академії музики імені А. Нежданової, Харківському національному університеті мистецтв імені І.П. Котляревського.

Визначними особистостями вітчизняної джазової школи є Сергій Табунщик, Сергій Давидов, Павел Галицький, Денис Аду, Михайло Вербицький, Олексій Коган, Павло Литвиненко, Наталя Лебедева, Олексій Боголюбов, Юхим Чупахін, Дмитро Александров, Марія Гриньо, Максим Коваленко, Андрій Кунець, Алла Наконечна, Лаура Марті, Ігор Закус, Ігор Гнатюк, Богдан Гуменюк, Яків Цветінський та інші.

Однак серед них майже відсутні барабанщики естрадного фаху. Це вказує на необхідність вивчення зразків зарубіжного досвіду естрадного барабанного виконання та специфіки створення освітнього середовища для їхньої підготовки. Серед відомих представників джазово-барабанної культури

XXI століття в Німеччині є популярним лауреат міжнародних конкурсів і засновник власної школи Бенні Греб.

Історія кафедри музичного мистецтва естради та джазу почалася у 1992 році, коли на кафедрі оркестрових духових та ударних інструментів Харківського державного інституту мистецтв ім. І. П. Котляревського вперше було набрано студентів виконавських спеціальностей для здобуття вищої музичної освіти за естрадно-джазовою профілізацією. У вересні 1994 року цей напрям було виокремлено в окрему кафедру «Інструменти естрадного оркестру», яку очолив видатний митець, один із фундаторів вищої професійної естрадно-джазової освіти України, професор Олександр Ісакович Литвинов (17 листопада 1927 – 15 березня 2007) – народний артист України, академік Української академії наук, професор, диригент, композитор, аранжувальник, піаніст-імпровізатор.

Композиторська спадщина Олександра Литвинова охоплює широкий спектр різноманітних жанрів: балети, концерти, ансамблі, твори для духового, камерного та естрадно-симфонічного оркестру, твори для окремих інструментів, вокально-хорові твори. Його зусиллями було створено унікальний жіночий естрадно-симфонічний оркестр «Харків'янка», художнім керівником і наставником якого був О. І. Литвинов. Цей колектив був добре відомий не тільки в Україні, але й далеко за її межами. Вагомий творчий внесок О. І. Литвинова у розвиток національної культури України було високо оцінено урядом: у 1965 році йому присвоєно почесне звання заслуженого артиста України, а у 1978 році – почесне звання народного артиста України.

Творча О. Литвинова залишила потужні традиції джазового музикування в історії музичного мистецтва України. Дуже влучно про цінність його творчої спадщини висловилися автори А. Мізітова та О. Садовнікова в монографічному дослідженні «Олександр Ісакович Литвинов. До 75-річчя від дня народження»: «Сфер діяльності, яким присвятив себе Олександр Ісакович Литвинов, з лихвою вистачило б на декілька життів. В нього ж всі вони дивним чином вміщені в одне – дуже

насичене, «ущільнене», поліфонічне. І в цій поліфонії кожен з голосів яскравий, виразний, значущий¹...».

Саме надзвичайна відданість джазовому мистецтву, впевненість у необхідності його просування в Україні, а також бажання передати свої знання та досвід наступним поколінням музикантів, надихнули О. Литвинова на заснування кафедри інструментів естрадного оркестру. До останніх днів свого життя О. І. Литвинов керував студентським естрадним оркестром університету мистецтв, також очолював клас диригування, ансамблю, читання партитур та аранжування.

З 2007 по 2019 роки кафедру очолював заслужений діяч мистецтв України, професор та видатний фахівець у галузі саксофонного виконавства Віктор Васильович Чуріков. У липні 2008 року кафедру «Інструменти естрадного оркестру» було перейменовано на «Музичне мистецтво естради та джазу».

Сьогодні кафедра музичного мистецтва естради та джазу є найпотужнішим осередком в Україні, який очолює Наталія Володимирівна Дрожжина. Авторка унікальної методики навчання студентів естрадно-джазового напрямку, яка була запробована в системі університетської вітчизняної освіти, здійснила значний внесок у розвиток педагогічної теорії та практики навчання. Її науково-методичні розробки стали фундаментом для створення нових форм практичних занять. Вагомим внеском у навчально-методичне забезпечення є також більше тридцяти методичних та наукових публікацій.

Найбільш якісну освіту джазового музиканта крім України можна здобути у Сполучених Штатах. Вступивши до вишу Америки, студентів очікує як індивідуальна робота з професорко-викладацьким складом, так і заняття і групах. Також всі студенти проводять доволі інтенсивну сценічно-концертну діяльність. Натосміть випускник подібного вишу долучається до можливості стати музикантом світового рівні й визнання. Які ж осередки

¹ <https://num.kharkiv.ua/structure/faculties/orchestral/art-of-pop-and-jazz>

джазового мистецтва є у США? По-перше – **The Juilliard School**². Джульярдський джаз, очолюваний трубачем і композитором, випускником Джульярду Вінтоном Марсалісом, є однією з найзахопливіших та інноваційних джазових програм у країні. Він поєднує освіту в галузі історії та традицій джазу з можливостями професійного виступу, що спрямовані на інтеграцію студентів у процвітаюче джазове середовище. Джазові музиканти, як студенти мають тісно співпрацювати зі спеціалізованим факультетом, до складу якого входять деякі з найвідоміших сучасних джазових виконавців, і отримують безліч можливостей для виступів як член Джульярдського джазового оркестру та невеликих ансамблів не лише в Джульярдській школі, але й на відомих майданчиках і концертних фестивалях у Нью-Йорку та за його межами. Студенти-джазмени Джульярда мають безліч можливостей для виступів як на території кампуса, так і за його межами. Ансамблі регулярно виступають на неформальних концертах для жителів Джульярда в залі 340, а Джульярдський джазовий оркестр та ансамблі грають з відомими запрошеними артистами на всіх майданчиках Джульярда. Ансамблі також виступають на джазових майданчиках Нью-Йорка, включаючи Blue Note, Dizzy's Club Coca-Cola та Jazz at Lincoln Center, а також вирушають у міжнародні тури.

Наступний огляд школи джазової музики – Музичний коледж та консерваторія Берклі³ –

Бостонська консерваторія в Берклі забезпечує навчання гри на ударних інструментах, настільки ж різноманітне, як і численні ролі, які перкусіоністи виконують у сучасному музичному ландшафті. Це відображено в складі професорсько-викладацького складу, структурі уроків, репертуарі ансамблів, можливостях для виступів, пропозиціях курсів та навіть у розташуванні в жвавому місті Бостон. Наш підхід, який враховує спільний та підприємницький характер сучасного музичного середовища, готує студентів

² <https://www.juilliard.edu/>

³ <https://www.berklee.edu/>

до динамічної та багатогранної кар'єри професійного перкусіоніста. За словами Брендона Ілоу, Програма навчання грі на ударних інструментах та маримбі тут унікальна: її неповторне поєднання різноманітних викладачів не має аналогів. Таке всебічне навчання означає, що я можу обрати будь-який музичний шлях на найвищому рівні.

Таким чином, Джазова освіта у США має багату історію та значний вплив на розвиток музики як у самій країні, так і за її межами. Вона відрізняється різноманітністю програм, високим рівнем викладання та тісним зв'язком з професійним музичним середовищем. Джазова освіта у США почала розвиватися у середині 20 століття, коли університети та консерваторії почали визнавати джаз як серйозний музичний жанр, гідний академічного вивчення. Одними з перших навчальних закладів, які почали пропонувати джазові програми, були Берклі Коледж Музики та Школа музики при Університеті Північного Техасу.

Берклі Коледж Музики в Бостоні є одним з найвідоміших та найпрофесійніших музичних навчальних закладів у світі. Його джазова програма включає широкий спектр курсів, від теорії та історії джазу до композиції та аранжування. Берклі відомий своїм сучасним підходом до музичної освіти та численними можливостями для студентів виступати та записуватися.

Джувльардська школа в Нью-Йорку пропонує студентам глибоке вивчення джазової традиції поряд з можливостями для виступів з відомими музикантами на престижних сценах. Джувльардська джазова програма, яку очолює видатний трубач Вінтон Марсаліс, є однією з найпрестижніших у світі.

Школа музики при Університеті Північного Техасу, один з перших університетів, що почав пропонувати ступінь з джазових студій, відомий своїм One O'Clock Lab Band і продовжує залишатися важливим центром джазової освіти.

Джазова освіта в США зазвичай включає вивчення історії та теорії джазу, навчання імпровізації, композиції та аранжування, удосконалення

технічних навичок гри на інструментах або співу, а також ансамблеве виконання. Студенти джазових програм мають численні можливості для виступів як в межах своїх навчальних закладів, так і на зовнішніх майданчиках. Вони можуть брати участь у фестивалях, конкурсах та концертах, що дозволяє їм набиратися досвіду та встановлювати професійні контакти.

Джазова освіта у США відрізняється високим рівнем професорсько-викладацького складу. Багато викладачів є видатними музикантами з багаторічним досвідом виступів та записів, що дозволяє студентам вчитися у найкращих. Сучасні програми джазової освіти також приділяють увагу навчанню студентів навичкам підприємництва та управління кар'єрою. Це включає знання про музичний бізнес, маркетинг та новітні технології у музичній індустрії.

Отже, джазова освіта у США є комплексною та всебічною, готуючи студентів до успішної кар'єри в музичній індустрії. Вона поєднує традиційні методи навчання з сучасними підходами, створюючи динамічне та надихаюче середовище для розвитку майбутніх джазових музикантів.

1.3. Інтеграція академічних і джазових традицій в джазово-інструментальному (барабанному) виконавстві.

Джаз, як полімузичний феномен, завжди відзначався відкритістю для спілкування. Власне, його природа, заснована на перетині й синтезі різних музичних традицій і стилей завжди спонукала до різнорівневих, різностильових, міжпластових та міжжанрових взаємодій. Усередині джазу ми спостерігаємо своєрідний діалог генерацій, представлення яких, з дискрепансією в датах народження митців на приблизно 20 років, поділяється на п'ять етапів: початок ХХ ст., 1920-ті, 1940-ті, 1960-ті та 1980-ті роки. Ми розглянули два типи діалогу в джазі: музичний і позамузичний. Музичний діалог виявляється через особливий формат джем-сейшенів та музичних проектів. Позамузичний діалог, наряд з музичним, проявляється як обмін немузичними засобами. Однією з його форм є діалог поколінь у джазі, що, в певній мірі, відтворює класичну взаємодію «батьків» та «дітей». Діалогічні

відносини джазменів є багатоплановими і проявляються через використання таких показників: мовноповедінкова тактика реагування та потенціал мовлення адресата, діалогічна активність та спрямованість на розуміння та усвідомлення. Протягом еволюції джазу його діалог з академічною музикою виявився різноманітним і тривалим.

Джаз та академічна музика мають багато спільних рис та знаходяться на стильовому перетині. У цьому форматі зовнішнього діалогу різноманітність комунікантів значно розширюється: джаз – академічна музика (міжстильовий та міжжанровий); джаз – європейська академічна музика, американська академічна музика (міжстильовий, міжжанровий, міжрівневий /міжнародний – національний/); джаз – бароко (міжрівневий: джаз як жанр і бароко як стиль, міжпластовий: джаз і академічна музика), джазінг – бароко (стильовий синтез: джазінг як стиль джазу). Межі видів та жанрів сьогодні стають розмитими, а мовний бар'єр між академічною та джазовою культурами подолано, перетинання та синтез стають культурною реальністю.

Як зазначає Д.Теребун у дисертаційному дослідженні «Джаз як мистецтво діалогу»⁴, формат діалогу «...відносини джазу з авангардною академічною традицією визначаються сміливими експериментами у виникненні нової ери джазового мистецтва – модерн-джазу. В течіях модерн-джазу діалогічно переплелися майже всі композиційно-технічні принципи академічного авангардного мистецтва: додекафонна техніка, сонористика, алеаторика, конкретна музика, хепенінг тощо. Художня система авангардного джазу являє собою «відкриту єдність індивідуальних особистісних естетичних сутностей – істин, художніх правд, ідей, свідомостей» (Ю. Барбан). Цей принцип художнього функціонування авангардного джазу споріднює його з поліфонічним методом художнього мислення» [с. 5 вказаної роботи].

⁴ <https://elib.nakkkim.edu.ua/bitstream/handle/123456789/2302/Terebun-disser.pdf?sequence=1>

Європейською батьківщиною адаптації джазу та його традиційних форм до академічної музики можна назвати Францію та композиторів-французів в особі К.Дебюссі, Саті та «Шістки» (американські композитори підключилися до процесу привнесення джазу до музики академічної традиції пізніше за Францію). Не випадково, що в середині 30-х років ХХ ст. саме в Парижі відкрився один із перших європейських джаз-клубів та з'явився джазовий ансамбль Дж. Рейнхардта, який був визнаний американською критикою як перший європейський джаз. Саті та його французькі колеги у своїй творчості широко пропагували ідеї мюзик-холу. Ф. Пуленк навіть стверджував, що мюзик-хол заповнив мистецтво. Джаз у цій тенденції був просто необхідним матеріалом.

Важливою постаттю в напрямку поєднання джазового та класичного синтезу був Жак Люсьє (1934-2019) – піаніст, який присвятив себе виконанню класики у формі фортепіанно-джазового тріо. З кінця 1950-х експериментував з музикою І. С. Баха, синтезуючи класичний і джазовий стилі. Творчість Люсьє пов'язана насамперед з джазовими перетвореннями творів Баха різних жанрів - інвенції, прелюдії та прелюдії, хорові прелюдії, токати та фуґи, номери секвенцій, партити, концерти.

Твори Баха -Люсьє можна віднести до джазового стилю. Усі твори Баха музикант представляв як художньо цілісне явище. Принципи трансформації вихідного документу пов'язані зі способом трансформації, що є характерним для «транскрипційної» сфери всього твору. Найважливішим компонентом цього підходу є перехід стилю та його стильова трансформація. Для прикладу можна ознайомитись з такими його творами як: «Play Bach No 1» 1959 року. У цьому ж році з'явилися ще два диски — «Play Bach No 2» і «Play Bach No 3». Ще два альбоми цієї серії вийшли в 1963-64 роках які будуть прикладом поєднання джазового та класичного синтезу.

Непересічним прикладом поєднання академічної і джазової традиції можна подати Сонату для скрипки та фортепіано М. Равеля, котрий вдався до ритмічних інновацій джазової музики та переакцентування, що зустрічається в другій частині твору, поряд з використанням синкопування,

пунктирного малюнка і фразировочної артикуляції, що є наслідком введення в твір принципів джазової ритміки, яка поступово розвивається академічно. Цей прийом у Равеля спочатку налаштовує слухача на джазову атмосферу.

Так, у скрипки «блукаючий» акцент з'являється в невеликому вступі, в якому, крім цих метрично невиправданих акцентів, немає жодних інших джазових елементів. Далі переакцентування проявляється у партії фортепіано, а перед динамічною кульмінацією Равель вже «грає» акцентами між партією скрипки та фортепіано.

Важливою ознакою для створення нової ладовості в джазовому виконавстві стає мовленнєва інтонація, тому актуальності набуває використання екмеліки — системи, що характеризується застосуванням висотно невизначених, висотно нестабільних звуків. Це глісандування, вільно-висотна мелізматика, несистемна мікрохроматика, застосування звуків-шумів, «темброзвуків». Отже, й основні особливості джазового екмелічного мелодизму, так звані *dirty-tones* («брудні тони»), а також «розмовне» блюзове фразування виходять за рамки джазового застосування, перекочуючи в багато композицій авторів сучасного «академічного» музичного світу.

Також слід зазначити такий прийом, що поєднує академічні і джазові традиції, як блюзове інтонування. Під ним розуміють темпераційне дисонування на основі блюзового ладу з екмелічними зонами, а також специфічно-джазові структури акордового дисонування на основі тонально-функціональної системи.

Музичні нотації, звичайно, не здатні точно передати інтонаційні відтінки, пов'язані з використанням блюзових тонів. Можливості фортепіано, з його точно фіксованим строем, також обмежені рамками компромісів. Один з них знайшов вираз у пристрасті джазових піаністів до одночасного поєднання натурального та зниженого ступеня. Найчастіше, це були приклади поєднання III і III_n, VII і VII_n і т.п. шаблів мажорного ладу. Композитори, що працюють у жанрах музично-академічної традиції,

побачили в цьому новий сонорний ефект і перейняли популярний гармонійний піаністично-джазовий прийом, створюючи ілюзію детемперації.

Закономірно виникає питання щодо школи барабанного виконання як поєднання композиторської і виконавських традицій з приводу інтеграції класичної і базової школи барабанного виконавства і творчості можна звернутися до «STICK CONTROL»⁵ George B. Stone & Son, Inc. В цій школі подається приклад базової академічної барабанної школи, яка виражає в собі чіткість та ритмічну послідовність, координацію та рівноправні вправи на весь робочий апарат, вміння демонструвати чітку вправність, водночас легкість та технічний сильний бік виконавця.

Ця школа є базовою інтеграційною основою для усіх барабанщиків у світовому музичному ком'юніті. Тому що жодна з вправ в цій школі немає завершення. Подається чітка метроритмічна формула-паттерн різних ритмічних угруповань, де дається чіткі вказівки на відтворення в залежності від твого рівню та музичних здібностей але у цей час, після відтворення в дотриманих умовах музикант може робити на свої вподобання ритмічні з'єднання та динамічні зміни використовуючи при цьому всьому координаційні прийоми. Стилiстична основа цієї школи полягає в виражені маршової чіткої ритміки, але при цьому не уникає синкопування, акценти на слабкі долі та вправи на поліритмію.

Розглянемо особливості навчання імпровізації в джазовій барабанній школі. Музиканти, які грають разом, мають тенденцію розвивати загальні шаблони або інтегрувати неявні знання, які змішуються на почуття стилю групи. Зростання особистості як імпровізатора є результатом залучення та командної роботи так само, як і індивідуального навчання. Це практика може забезпечити унікальний підхід до імпровізації в інших середовищах, таких як академічне керівництво. Наприклад, джем-сейшн (виступ, де є відкрите запрошення для учасників, яке часто супроводжується набором основних

⁵ Stick Control: For the Snare Drummer // <https://www.amazon.com/Stick-Control-George-Lawrence-Stone/dp/1892764040>

музикантів). Неформальні можливості експериментувати, вчитися, ділитися, взаємодіяти та певною мірою конкурувати у різноманітній групі.

Висновки до Розділу 1

Дослідження феномену школи гри в джазовому (барабанному виконавстві) спиралося на три загальні напрямки. Перший з них стосувався виокремлення царини знань у вітчизняному музикознавстві, які мають відношення до досліджень явища «школа», «виконавська школа» та «школа гри». Було розглянуто публікації науковців стосовно цих напрямків. Головним чином ми розглянули три найвпливовіші концепції щодо явища «школа» в музичному мистецтві, а саме – концепцію виконавської школи за Ж. Дедусенко, яка розглядала виконавську фортепіанну школу. Далі як теоретична база дослідження нами було розглянуто концепцію С. Кучеренко, який надав визначення явищу виконавської школи як системи, в якій діють механізми традиції. Найбільш впливова концепція школи (як наукової школи) було розглянуте дослідження О. Роценко, яка виокремила риси явища «школи» як діалог між минулим і сучасним з одного боку, та як діалогу між імперативом і харизмою – з іншого.

Другий напрямок дослідження пов'язаний з оглядом впливових шкіл джазового виконавства в Україні і в світі. Джазові музичні виконавські школи вважаються специфічною освітньою територією для формування досвіду виконавця на основі жанрово-стильових засад мистецтва джазу. Зарубіжні (Берклі-коледж, Джульярдська школа музики, Ройал-Академія музики, Школа джазової музики Шеріка) та українські осередки естрадно-джазової освіти (КМАМ імені Р.М.Глієра, ХНУМ імені І.П. Котляревського, НМАУ імені П. Чайковського, ЛНАМ імені М. Лисенка, ОНАМ імені А. Нежданової, ДАМ імені М.Глінки) мають оригінальні, інтегровані, практично орієнтовані програми освіти, спрямовані на підтримку високого рівня якості викладання, комплексний підхід до змісту освіти, індивідуалізацію і орієнтацію на виховання концертуючого музиканта, розвиток його музичальності, творчих умінь, імпровізаційних здібностей.

Третім аспектом, дослідженим у Розділі 1, було виявлення діалогічної природи джазового мистецтва. Інтеграція академічної і джазової виконавських традицій є провідною тенденцією в освіті барабанщика-джазиста. Оригінальним способом поєднання виконавських традицій є взаємопроникнення джазових прийомів барабанної техніки в академічні жанри і форми на основі багатоаспектної імпровізації (спільне виконання, джем-сейшн, колективні музичні рішення, виконавські діалоги, семіотична продуктивність).

РОЗДІЛ 2. ПЕРЕДУМОВИ УТВОРЕННЯ ТА ОСОБЛИВОСТІ СИСТЕМАТИЗАЦІЇ ДОСВІДУ ВИКОНАВЦЯ У ШКОЛІ «THE LANGUAGE OF DRUMMING» БЕННІ ГРЕБА

«It's a great thing about being a musician; you don't stop until the day you die, you can improve. So it's a wonderful thing to do».

- Marcus Miller

2.1. Творча постать і новаторство ідей Бенні Гребба.

Музика ХХІ століття різниться від попередніх періодів багатьма складовими, але основна думка полягає в тому, що сучасне мистецтво ввібрало в себе досвід попередніх епох та об'єдналось з сьогоденними віяннями та свіжими ідеями нових поколінь. За багато десятиліть сформувалась чітко визначена система, яка вирізняє професійну музику з аматорських задумів, хоча обидва напрямки мають право на існування. Тому завдання сучасних музикантів – навчитись балансувати між системою та свободою мислення, між класичним розумінням виконавства та авторською інтерпретацією, між теоретичними узагальненими стандартами і практикою.

Сучасний музикант є уособленням творчості та водночас досвіду, якого він набуває на протязі всього життя. Дуже доречно на рахунок цієї думки висловила відома співачка Beyonce Knowles: “If everything was perfect, you would never learn and you would never grow”[58]. Безумовно, професія музиканта потребує постійних практичних занять, виховання в собі навички постійно аналізувати, при цьому зберігаючи художні та мистецькі риси, щоб попри всі складні процеси не втратити в собі творчу людину.

У 1980 році в маленькому місті Аугсбург (Німеччина) народився талановитий музикант, композитор, бенд-лідер Бенні Греб. Ця постать в наші дні є відомою ще й тому, що музикант присвячує велику частину свого життя викладанню та втілює в найсучасніші теорії та практики гри на музичних інструментах.

З інтерв'ю британського барабанщика та журналіста Тобіаса Майоліна та Бенні Гребба: « Вдома було піаніно; мій брат грав на ньому, тому я теж пробував, але перші справжні уроки, які я отримав, були з гри на трубі».

Майже в той самий час, коли Бені було шість років, він був досить наполегливим та нервував своїх батьків, тому отримав іграшкову барабанну установку. «Я був самоучкою до 12 років, а потім мав двох різних вчителів. На той час у мене був панк-гурт, тому стандартні речі, які робив зі мною мій учитель, справді здавались мені уроками музики». Далі музикант згадує, як відчув необхідність в уроках, бо усвідомив, що перед тим, як робити власну музику, потрібне опанування стандартних навичок. Коли ж уроки з другим викладачем закінчились і він передав йому все, що знав, Бенні було 16 років. Він побачив стрічку Бадді Річа, і це було фактично початком того, що він почав ставитись до музики серйозно, побачив, скільки ще можна зробити, і зрозумів, що йому дійсно треба практикуватися. Цей період життя дав йому можливість прийняти тверде рішення, що він хоче займатись барабанами як кар'єрою.

З ранніх періодів творчості Бенні Греб багато експериментував під час практичних занять: «Коли я сиджу за барабанною установкою, я думаю про те, що б я зміг зробити одними руками без використання паличок, що я можу зробити лише з малим барабаном, що я можу зробити лише з четвертними нотами – і тоді виходять чудові речі. Я багато експериментую таким чином».

«Незалежно від того, який стиль музики грає Бені, найбільше його характеризує глибокий грув⁶. Кожна нота звучить з найвищою точністю, але з безпомилковим ритмом», - зазначає в своїй статті Майк Доусон[64]. Бенні виступав на багатьох барабанних фестивалях – «World drum festival» в Німеччині, «Montreal Drum Festival» в Канаді, «The ultimate Drummer Weekend» в Мельбурні, «Drummer live» у Лондоні, а також PASIC – престижний барабанний захід у Техасі. Незважаючи на те, що Греб в основному писав музику і гастролював зі своїм власним гуртом Mooving Parts, пристрасть Гребя до освіти спонукала його подорожувати світом для відвідування майстер-класів, і він кілька разів отримав звання кращого

⁶ Грув - ритмічні та імпульсивні відчуття в музиці («гойдалки»), що створюється грою музичних інструментів (гітари, барабанів та інших). У популярній музиці грув розглядається в жанрах сальса, фанк, рок, фьюжн, і соул. Слово часто використовується при описі музики, при якій хочеться рухатися, танцювати – «грув»[].

вчителя гри на барабанах. Два його бестселера “The language of drumming” та “The art and science of Groove” надихнули і вплинули на ціле покоління барабанщиків і зуміли розкрити складні теми для музикантів усіх рівнів виконавства.

«Музика – це ще одна мова спілкування». Можна сказати, що ця думка вже десь звучала в минулому від інших відомих майстрів барабанної справи. Але при цьому багато практикуючих музикантів говорять про те, що саме ця школа кардинально змінила їх музичний світогляд, настільки просто і зрозуміло в ній розкривається ідея сприйняття і побудови різноманітних ритмів. Також існує враження, що система Бенні Гребба спрощена настільки, що не потребує знання теорії музики, і воно має місце бути, але тільки поверхнево. Можливо, так чи інакше – ви можете оволодіти певними навичками на початковому етапі занять, але пропонуємо проаналізувати все сказане Бенні Гребом по порядку.

«Відчувати щось і одразу говорити, не думаючи про техніку», - продовжує свою розповідь Бенні Греб, констатує, що він сам почав займатись на барабанах без якоїсь конкретної системи, вивчивши пару рокових ритмів і підходящих збивок, стандартних речей, які, як йому тоді вважалося – спрацюють. Але кожен раз, коли справа доходила до самовираження та взаємодії з іншими музикантами, Бенні відчував себе обмеженим.

І єдиний спосіб змінити ситуацію, на думку автора – це зрозуміти, як все працює. Лише зрозумівши всі принципи роботи ви можете зробити потрібні висновки і винести власні рішення. В цій частині монологу Бенні Греб пропонує взяти за основу вивчення ритму систему вивчення будь-якої мови. Музикант порівнює опанування барабанів з опануванням англійської мови (Бенні є німцем і вивчав англійську так само як і багато людей), коли йому було 12 років, Бенні переїхав в США і, проживши там півроку, музикант зрозумів, що не може спілкуватись з місцевими людьми стандартними фразами, які він запам'ятав з туристичного розмовника, бо люди відповідають йому зовсім іншими фразами, які він не розумів. Тоді він вирішив глибоко розібратись в мові, вивчити алфавіт, звуки, побудову мовних

конструкцій, частини речення і так далі. Підсумовуючи дану аналогію, музикант висуває ідею, що якщо це працює з вивченням мови, то чому б не спробувати перенести той самий принцип вивчення на оволодіння барабанами? Тим більше, що барабан – це старовинний засіб спілкування.

На даний момент у Бенні Гребі також в процесі написання третя книга про ефективні практики, але, як зазначає автор, треба провести ще багато досліджень і перевірити спочатку на собі, а вже потім на інших людях.

Щороку Бенні Греб створює щось на кшталт «барабанних таборів» по всьому світу, від Японії до Мексики, але вони обмежені кількістю людей (до 25 осіб). Артист вважає, що більша кількість учнів одночасно знизить концентрацію занять. Ці заходи проходять досить цікаво, бо в одному з етапів Бенні Греб залучає до навчання свого звукорежисера, називаючи цей етап «етапом про звуки». Кожен учасник табору має записати власний звук, а потім Бенні Греб відправляє кожного в окремі кімнати з навушниками і всі разом слухають результат, записаний з різних мікрофонів. Це є дуже цікавим елементом в музичній практиці і повертає нас до попередніх висловів музиканта щодо експериментів. Але при цьому всьому в цих барабанних таборах існує систематизація, яка підпорядковує всі експерименти і таким чином не перетворює їх на щось спонтанне. Для цього існує блок про ефективність практики, де Бенні Греб складає з кожним учнем індивідуальний план. Також є окремий розділ стосовно фізичної складової – координація рук, ніг, та всіх важливих рухів, що дають змогу опанувати тіло і, як наслідок – створювати з власною координацією щось нове, при цьому не нашкодивши початковим фізіологічним даним кожної людини. І останній і вже більш професійний блок – це «етап про час і грув», матеріал для якого взятий з книги Бенні Гребі «The language of drumming», яку було видано в 2009 році і про яку ми поговоримо детально в 3 пункті нашого розділу.

Друге відеовидання від 2015 року під назвою «The art and the Science of groove» має невеличку рецензію, засновану на іншому інтерв'ю з Бенні Гребом. Барабанщик і журналіст Майк Доусон цитує в журналі «Modern drummer» Бенні Гребі і ніби веде діалог сам із собою:

«Довіряйте власній естетиці. Справді? Хіба це так просто? Отже, все, що мені потрібно зробити, це визнати, що мені подобається, прагнути, щоб моя гра на барабанах звучала так, і тоді все буде гаразд? Здається, це логічне і просте рішення для тлумачення груву, але як людина, яка часто не впевнена, ці слова є дуже вагомими»[71]. Фраза «Довіряйте своїй естетиці» і справді має великий резонанс, бо що, як не відчуття прекрасного випрацьовує в людині саме ті навички, які є гармонійними і попри індивідуальність вписуються в загальноприйняті поняття. Але навіть музичний смак, на нашу думку – має напрацьовуватись так само, як і слух, голос, виконавська техніка.

Далі автор статі описує свої спостереження і враження від відео школи Бенні Греба «The art and Science of groove», які опрацьовував певний період часу: «Звичайно, мені все ще потрібно чесно оцінити, чи справді мій ритм відповідає тому, що я полюбив і чим захоплювався в інших. Але саме тут у гру вступають вправи, які Бенні описує в своїй відео школі». Далі автор зазначає, що деякі вправи неймовірно підступні (особливо розділ про час). «Незлічені години, які я витратив на вдосконалення свого дотику і динамічного контролю, як у класичного перкусіоніста, не був даремним». За словами Майка Доусона, ця школа допомагає набагато чіткіше вимальовувати картину того, на чому потрібно зосередитися, щоб стати більш впевненим музикантом.

Як одного разу сказав майстер груву Джим Келтнер: «Якщо ти збираєшся стати барабанщиком, ти маєш бути впевненим в собі» [76]. І дійсно, барабани є дуже важливою складовою в музичних колабораціях. Пульсація та правильне розуміння груву, інтонації, музичної мови та різноманітних технік – дає впевненість і як результат – барабани функціонально стають опорою для інших учасників групи.

2.2. Досвід творчої діяльності джазового барабанного виконавця як передумова організації джазової школи.

2.2.1. Синкопа і грув як основні ланки в визначенні професійних барабанних практик.

Сучасні українські дослідження, пов'язані з ударними інструментами – це скоріше рідкість, ніж розповсюджена тенденція. І ось чому. В соціумі існує думка, що навчитись грі на барабанах може кожен, бо, за хибним уявленням, для гри на барабанах потрібне лише відчуття ритму, в той час, як музичний слух, інтонування, мелодекламація і все, що пов'язане зі звуковисотністю – відходить на другий план. Все частіше на стрімінгових платформах, багаточисельних ютуб каналах і в онлайн-школах випрацьовується стійкий тезис про те, що гра на барабанах - це легко, просто і доступно для будь-кого. З одної сторони це позитивно впливає на розвиток особистості, бо людина може розкрити в собі нові грані, побороти сором'язливість, розвивати кругозір, займаючись на барабанах. Але негативна сторона – цей тезис є діючим рекламним лозунгом і поступово перетворює суспільне бачення про музику з чогось ексклюзивного і неосяжного в повсякденне і малозначне. Завдяки тому, що вислів «грати на барабанах може кожен» розповсюдився соціумом, багато непрофесійних виконавців можуть самопроголошувати себе «викладачами», тим самим знижуючи загальний музичний рівень освіти майбутніх виконавців.

Для мене, як для майбутнього кваліфікованого спеціаліста, проблема недостатньої опрацьованості наукових матеріалів, присвячених барабанним практикам і взаємодії цього інструмента з загальними принципами музикування, стоїть дуже гостро. І моя робота має за мету – докладно вивчити ці питання і знайти багато відповідей цілком можливо, спираючись на праці іноземних сучасних виконавців, викладачів та істориків. Тож пропоную для початку детально розібратись в термінології, яка є основою барабанних ритмів і прийомів, а також описати вплив на емоційне і фізичне сприйняття барабанної гри слухачами, тобто функціональність даних термінів.

Як відомо, більшість барабанних шкіл вибудовані з двох дуже широких понять – синкопування і грув. Про поняття груву ми вже згадували в попередніх розділах, але зараз можемо вивчити значення цього елемента на підставі наукових досліджень.

Робота «The Effect of Expert Performance Microtiming on Listeners' Experience of Groove in Swing or Funk Music» під редакцією Masanobu Miura, Ryukoku University, Japan висвітлює значення граву за допомогою дослідницького методу [71]. «У цьому дослідженні перевірено вплив мікротаймінгу⁷ на слухачів: два професійних виступи ритм-секції (бас/ударні) були записані в стилі свінг і фанк, оригінальні мікротемпоральні виступи, а відхилення від регулярної метрономічної сітки були масштабовані до кількох рівнів величини». Простіше кажучи, перший варіант виконання чітко слідував метроному, а другий – за допомогою мінімальних зміщень вперед-назад в окремих долях тактів. До експерименту в якості слухачів були задіяні професійні музиканти та особи, з музичним світом не пов'язані. Результати оцінювали за трьома показниками - в захваті/подобається/роздратування. Ціллю даного експерименту було – визначити рівень сприйняття людиною тої чи іншої конструкції барабанного виконання (стандартного свідомого/підсвідомого розуміння граву або граву з мікрівідхиленнями).

Результати експерименту свідчили, що музичні експертні слухачі були більш чутливими до маніпуляцій з мікротаймінгом, ніж нефахівці. Це означає, що відчуття граву, так само як музичний слух і інтонація – випрацьовуються в процесі занять. Людина немусичної діяльності сприймає спрощені конструкції і ритми позитивно, майже не відчуваючи різниці між двома виконаннями. В той самий час професійні музиканти, які детально вивчають музичні елементи і практикують музикування – реагують на зміщення і відчувають різницю. «В обох експертних групах і в обох варіантах виконання рейтинги groove були високими для величин мікросинхронізації, рівних або менших, ніж ті, що були виконані спочатку» - дослідники мають на увазі, що попередні два патерни – класичний і з мікрозміщеннями, виконувались двічі. І в другому етапі експерименту обидві

⁷ Мікротаймінг – це музичний феномен, при якому виконавці застосовують мінімальні часові зміщення в синхронізованій метрономічній інтерпретації. Це також називається «виразним таймінгом» або мікроритмом[].

категорії людей – і музиканти і непрофесійні люди, сприймали зміщення в груві майже з ідентичною інтенсивністю.

Один з авторів експерименту О. Сенн трактує поняття «грув» наступним чином: «Грув — це позитивний досвід, пов'язаний із ритмом і метром у музиці. Визначення концепції відрізняються нюансами, але, здається, існує консенсус серед музикантів та музичних психологів. Разом з тим і вчені-музикознавці вважають, що значення груву полягає у внутрішньому прагненні людини синхронізувати рухи тіла у ритмі музики» [76].

Далі автор також зазначає, що грув є надзвичайно складним і багат шаровим явищем. Враховуючи його високу актуальність для поцінування музики в суспільстві, розуміння того, як вона працює, грув в умовах його класичного розуміння може бути одним із найважливіших завдань музичної психології сьогодення. Підсумовані дослідниками думки викладені нижче: «Наші висновки підтверджують попередні результати, яких було досягнуто за умови підвищення рівня відхилень мікросинхронізації. Але чи слухачі вважають величини мікротаймінгу адекватними або перебільшеними? Здається, це залежить від музичного жанру та музичного досвіду слухача». Останні слова дуже чітко окреслюють мою думку про те, що недосвідчена людина не може ставати на одному рівні з професійним музикантом.

Другим ключовим елементом, який стоїть в основі барабанної практики, але вже в контексті джазового виконання є синкопа і про неї ми також поговоримо окремо. В українському суспільстві є досить розмите уявлення про те, що таке «відчуття синкопування» або свінгу. Це можна пояснити з історичної точки зору тим, що джазова музика ніколи не була і не є актуальною в Україні. Хоча останніми роками джазова культура нашої країни розвивається завдяки багатьом мистецьким подіям та молодим спеціалістам, які мали можливість навчатись в різних країнах світу, де джазовий рух досить популярний, і змогли поділитись своїм безцінним досвідом з виконавцями-початківцями та вже зрілими і досить професійними музикантами. З останніх можна виділити Якова Цветінського, Дмитра

Бондарева, Олега та Сергія Маркових, Іллю Алабужева, Богдана Гуменюка, Юрія Середіна та інших. Загалом притримуємось ствердження, що поняття свінгу і синкопи є свого роду синонімами, якщо говорити про джаз. Питанням щодо єдності цих понять та їхньому поєднанню з явищем груву зацікавлений Т. Албрехт в своїй статті «Microtiming deviations and swing feel in jazz». Автор зазначає наступне: «Відчуття свінгу є основною особливістю більшості джазових виступів, але що насправді робить той чи інший твір свінгом?». Далі в статті викладена цікава деталь щодо трактування свінгу в далекому 1937 році як «майже непомітного акценту другого і четвертого ударів». І це кидає виклик визначенню, оскільки більшість музикантів протестують проти того, що свінг не може розглядатись як питання виключно ритму, що він залежить скоріше від особистої емоціональної реакції на ритм, який не може бути описаний в жодному музичному виданні.

«Сьогодні відчуття свінгу іноді класифікується як свого роду грув в джазовій музиці. Свінг і грув, як правило, не взаємозамінні (немає свінгу без груву, але може бути грув без свінгу), але обидві концепції пов'язані між собою». Т. Албрехт також підтверджує попереднє дослідження стосовно груву, яке ми викладали вище, констатуючи: «Свінг як і грув визивають приємне відчуття бажання рухатись разом з музикою. Ці два аспекти (насолада і нестримність) зазвичай використовуються для визначення поняття груву».

Тож коли з визначенням «грув» все більш-менш ясно, пропоную розібратись, що ж таке синкопа, від якої бере походження головне кредо джазового світу «It don't mean a thing if it ain't got that swing». Як молодий науковець, я маю намір задіяти в розборі поняття синкопи дослідження інших представників музично-освітньої галузі, тож:

- Синкопа - це зміщення акценту з сильної долі такту на слабку. Суть синкопи полягає у створенні суперечності між реальними акцентами та метричною нормою, а також дисонансу, який вимагає «розв'язання», тобто повернення до звичного акцентування. Вплив коефіцієнту синкопування, разом з іншими часовими відхиленнями, відомими як

відхилення мікроритмінгу (MTD – microtiming deviations) визвало значний інтерес у сучасному вивченні музики.

Цікава праця на рахунок синкопування «Syncopation, Body-Movement and Pleasure in Groove Music» від групи авторів під керівництвом Марії Е.Дж. Вітек розповідає про соціальний експеримент, де дуже наявно розкривається значення синкопи та вплив цього явища на грув. «Тяжіння до музики – це важливе людське задоволення, особливо пов'язане з музичним грувом. Музика, пов'язана з грувом, часто характеризується ритмічною складністю у вигляді синкопації, яка часто спостерігається в музичних стилях, таких як фанк, хіп-хоп та електронна танцювальна музика». Структурна складність синкопи була пов'язана з позитивним ефектом в музиці в більш широкому сенсі, але функція синкопування у взаємодії з рухами тіла і задоволенні від процесу груву – невідома. Принаймні, була невідомою до проведення опитування, в якому вивчався взаємозв'язок між синкопацією та звичайним бажанням рухатись від задоволення. Учасники опитування слухали фанк на барабанах з різним ступенем синкопації та ентропії звуку і оцінили ступінь, в якому барабанні перебивки змушували їх хотіти рухатись і наскільки задоволеними вони при цьому почувались. В той самий час було встановлено, що середній рівень синкопації викликає найбільше бажання рухатись і найбільше задоволення, особливо для учасників, які люблять танцювати під музику. Потенційно відповідні реакції можуть залежати від музичної структури (ритмічні малюнки, повторення, темп), представлення або поширення музики (гучність, якість звуку, частотний спектр), ситуації, в яких музика відтворюється (концерт, практичне заняття, танцювальна вечірка, індивідуальне прослуховування) та особистість слухача (смак, уява, освідченість, настрої). Про що може свідчити вищевикладене дослідження? На мою думку, в ньому підкреслене значення синкопи у музичному виконанні і той факт, що незалежно від переміщення пульсації від стандартних I-III долей на II-IV – реакція навіть невідготованого слухача буде плюс-мінус ідентичною тому, що насправді музичне сприйняття залежить не від

пульсації, а від інших чинників, які описані наприкінці аналізованої нами праці.

Досвід творчої діяльності джазового барабанного виконавця як передумова організації джазової школи.

2.2.2. Барабанна практика. Прийоми і методологія сучасних джазових музикантів.

Як було зазначено і підсумовано в попередньому пункті, основою барабанного джазового виконання є дві невід'ємні складові – грув і синкопа. В цьому пункті ми більше поговоримо про практичні елементи, які в своїй діяльності застосовують музиканти. І тут важливо розуміти, що хороший результат отримає той, хто правильно трактує для себе і об'єднує теоретичну базу з практикою. Достовірне вивчення і розуміння груву і синкопи має бути синтезоване з фізичними заняттями гри на інструменті. Мабуть, барабани ледь не єдиний інструмент, який потребує задіяння до роботи великої кількості м'язів, синхронізації і координації одночасно. Тож не можна сказати, що для гри на барабанах треба лише бути в хорошій фізичній формі. Доцільніше тут буде використати вираз «добре вміти керувати своїм тілом і розумом».

Щоб краще зрозуміти, яку функцію виконують ударні інструменти, пропоную обговорити нові тенденції, які власне роблять барабани актуальними в світі музики. Я не хочу зайвий раз торкатись історичних передумов появи барабанів в джазі, історії створення менестрелів, ери біг-бандів і свінгу і так далі, бо вважаю, що про це вже написана велика кількість робіт. Я ж хочу виділити тут більш сучасний період, коли джазова музика вже достатньо популяризувалась в світі, з джазу вийшли багато нових течій і, безумовно, це створило нові можливості в використанні ударних інструментів. І далі мова піде про акустичні барабани і яскравий досвід представника барабанної школи і традицій від 70х років.

Стандартна **акустична барабанна установка** являє собою універсальний інструмент, який може бути задіяний в багатьох музичних напрямках. Та якщо на одних і тих самих барабанах можна зіграти все що

завгодно, від року до джаз вальсу – то для чого тоді така нескінченна кількість брендів і найменувань, а головне – наукових матеріалів і описів стосовно окремих елементів «драм машини»? В сучасному світі навіть існує поняття *endorsers* – це відомі музиканти, які представляють той чи інший бренд, використовують барабани конкретної марки, дають детальну інформацію щодо характеристик і майстер класи. Тож, мене зацікавили різноманітні описи кращих барабанщиків джазового світу стосовно барабанних виробництв, тому що для мене стало дуже важливим зрозуміти, чи принципово використання конкретного бренду для досягнення хороших результатів і чи це впливає в майбутньому на загальний музичний рівень?

Я вирішила звернутись до інтерв'ю з одним з найвідоміших барабанщиків сучасності Денісом Чемберсом, який, в свою чергу, є користувачем і представником світового бренду Pearl Drums. Коротко про фірму від Деніса Чемберса: «Pearl – надійний бренд з 70-річним досвідом, який підходить як для початківців, так і для зрілих професійних музикантів залежно від серії. Export і Roadshow для живих виступів, а також Decade та Masters для барабанщиків, які дуже делікатно ставляться до акустичного звучання; також існує серія Pearl Masterworks, яка повністю виготовляється на замовлення». Ці слова від майстра своєї справи звучать досить переконливо і багато починаючих барабанщиків, слідуючи порадам і рекомендаціям поглиблюються у вивчення більш детальних характеристик брендів, але при цьому забуваючи про головне – ці знання навряд допоможуть досягти професійного росту в музичній практиці. Це ствердження зайвий раз підкреслює і сам Деніс Чемберс в інтерв'ю Тобіаса Міоріна. «Щож, всі технічні аспекти ви граєте дуже щедро (тобто з сильною подачею). Традиційний хват⁸ – це те, що ви десь бачили і підхопили?», - під цим запитанням інтерв'юер мав на увазі перші етапи розвитку Чемберса як

⁸ Традиційний хват – був розроблений, щоб зручно грати на малому барабані під час маршу, був задокументований і популяризований Санфондом А. Моллером у його підручнику «Мистецтво гри на малому барабані». Іноді в англійській літературі цей спосіб відомий як «метод Моллера». Цей хват в похідному оркестрі запозичили джазмени, перші з яких грали у подібних оркестрах і, пересівши за ударну установку, використовували саме цей хват. Їх почали наслідувати наступні покоління музикантів джазового світу, тому цей спосіб ще відомий під назвою «джазовий хват» [].

музиканта і йому цікаво було дізнатись, як відомі музиканти ставляться до методик викладання. На що Деніс відповів досить розгорнуто, що ще в 60х роках розуміння методик викладання відрізнялось від сучасного і було досить однобоким: «Кожен раз, коли хтось спіймав вас на чомусь іншому, він виправляв вас. «Чувак, ти неправильно тримаєш палки, отак!». І потім після цього Біллі Кобем пішов на сцену і просто викинув барабанні палки з вікна. Пізніше, коли я бачив, як він грав з Хорасом Сільвером⁹ і грав традиційні збивки правою рукою – це виглядало дивно. І всі казали, що він поганий музикант. Але потім, коли він грав з Махавішну – вже ніхто не сумнівався в ньому. Я не знаю, де б були теперішні барабанщики, якби не такі, як він, Тоні Уільямс, Джек ДеДжонетт, Ленні Уайт і Девід Гарібальді. Усвідомлюють вони це, чи ні, але це так». Звичайно, Деніс Чемберс мав на увазі те, що джазова барабанна школа формувалась з класичної постановки, але з появою в джазовому світі талановитих інтерпретаторів, які дещо відхилялись від норми – методика гри на барабанах в джазовому стилі все більше і більше набувала рис імпровізаційності, як з точки зору стандартного розуміння музикування, так і з точки зору індивідуального інтерпретаторства. Далі в інтерв'ю Девід Чемберс зізнається, що як і багато інших відомих барабанщиків, таких, як

Бадді Річ, Ленні Уайт та Джо ДеФранческо – він не вмів читати ноти. «Ви просто слухаєте пісні, як ви слухаєте будь-який запис. Якщо ви почуєте те, що вам дійсно подобається, ви це запам'ятаєте. Для мене це так само, як запам'ятовувати розмови. Ви познайомились з людьми, з якими у вас були змістовні бесіди, і потім ви не бачились багато років. Потім, як тільки ви їх бачите, ваш розум одразу ж повертається до цієї розмови. Те ж саме і з музикою». Не можна сказати, що це ствердження підходить для всіх, хоча багато барабанщиків, як ми зазначали в попередньому пункті, саме з цими думками і організовують свої заняття. І далі в розмові Деніс Чемберс

⁹ Хорас Сільвер – відомий американський джазовий піаніст, один з перших композиторів, які творили у жанрі хард-боп. В своїй музиці завжди робив акцент на фанкове звучання, мелодійні імпровізації, які на перший погляд і не здавались імпровізаціями[.]

підкреслює мої роздуми стосовно онлайн навчання та мережі ютуб: «Ось в чому справа. До появи youtube, комп'ютерів і всього цього люди використовували свої вуха і фантазію для навчання. Тепер це занадто просто. Якщо ви хочете чомусь навчитись, просто подивіться відео. Але це зовсім не буде означати, що вони (персонажі відео) сидять там і грають тільки так, не відхиляючись від цього». Деніс буквально закликає до самовиховання, використання власних ідей, а також є противником будь-якого «копіювання» у виконанні. При цьому зазначає, що вони, барабанщики 70х років – використовували певні концепції, які запозичили у тодішніх майстрів, але при цьому «просто намагались зрозуміти, як зробити це своїм». На прикладі свого досвіду роботи з Джоном Маклафліном Деніс Чемберс пояснює читачам, що кожен музикант має відчувати один одного безпосередньо під час музикування і робити те, що знає, в жодному разі не згадуючи про тих, ким вони надихались щоб набутися певних технічних і будь-яких інших навичок.

Цікаво також відокремити думки Деніса Чемберса з приводу практичних занять. Він радить в першу чергу навчитись дисциплінованості, тренуватись в повільних темпах і просто рівно і монотонно грати один і той самий грув. Він говорить, що якщо навчитись грати тільки швидко, то, скоріш за все, в середніх темпах ви не зможете бути так само рівним і грувним. «Намагатись зробити кар'єру, будучи поні з одним трюком – дуже важко».

Підсумовуючи вивчений матеріал, можна сказати, що остання фраза є своєрідним гаслом для вивчення барабанної гри. Професійні барабанщики, які досягли не абияких успіхів, відтворюють про методологію занять на ударних інструментах приблизно одні і ті самі тези:

- Систематизація і дисциплінованість;
- Творчий підхід та використання власних ідей;
- Взаємодія з іншими музикантами;
- Запозичення досвіду попередніх музичних поколінь.

Ці ідеї для занять можуть бути діючими у випадку правильного підходу і вчасного коригування студентів професійними викладачами. І при цьому

також важливо зберігати сучасну тенденцію до надання людині права формування комфортного графіку. І коротка відповідь на моє питання – чи насправді використання окремих барабанних брендів і фіксація уваги на цьому аспекті так сильно впливає на професійний розвиток барабанщика – ні. Тому що, як підтверджують майстри барабанного мистецтва, незалежно від назви і якості матеріалів, головний критерій для досягнення успіхів - це формування збалансованої особистості, яка не обтяжена зайвими діями і наративами. Слідування цьому принципу завжди дасть позитивний результат в практиці як починаючих, так і професійних джазових музикантів.

2.3. Методичні засади і техне у формуванні майстерності барабанщика-джазиста в школі Б. Греба.

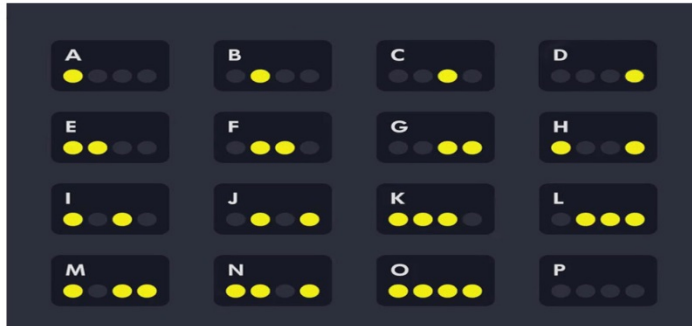
«Я хотів би грати на тому самому рівні, на якому я розмовляю», - це одна з основних ідей, яку озвучує на початку Бенні Греб у своїй відео школі «The language of drumming».

Пошуки потрібних формул і компонентів для формування єдиної системи зайняли в Бенні Греба багато часу. Він намагався знайти потрібні елементи в різних стилях – поп, джаз, фанк, рок та ін. І в кінці кінців прийшов до висновку, що варіантів групування ритмів можуть бути мільйони, але відокремив для системи занять 24 елементи замість безлічі зайвих рухів, які розконцентровують мозок.

Тож, відео школа Бенні Греба поділяється на три частини, **перша** з яких називається «**Букви**». Тут автор розповідає про різноманітні звуки і букви в мовленні і зазначає, що необов'язково кожна буква несе в собі якийсь зміст, так само як бездумний удар по барабанах не обов'язково щось означає. Але при цьому коли букви поєднуються одна з іншою, вони, безумовно, несуть якесь значення, так само як і в барабанній грі. «Значення залежить від контексту» - співвідношення пульсу, четвертних долей та мілких субдолей. Тут Бенні Греб використовує поняття «ритмічної абетки» (Rythmic Alphabet), Що ж мається на увазі під цією абеткою?

Отже, ритмічна абетка в даній школі являє собою систему, яка містить 16 літер латинського алфавіту. Кожна літера є певною ритмічною одиницею.

Уявляємо собі, що є певний ритмічний малюнок, який складається з чотирьох позицій. Можливо вибрати певну кількість з цих позицій, від одної до чотирьох відповідно, і ще одна, яку залишимо пустою. В цій ситуації можемо бачити 16 різних варіантів таких фігур. Це виглядає наступним чином:



Зафарбовані кружечки – це активні позиції, це ті долі, де треба грати, а не зафарбовані – це проміжок, де грати не треба. Чотири варіації зіграти по одній ноті на різні опорні долі (A-D), шість – вибрати по дві долі, які розташовуються на різних опорних нотах (E-J), чотири варіанта для трьох нот (K-N), і опору на кожную долю або навпаки, всі 4 долі пусті (O та P відповідно). Тепер, користуючись цією схемою, треба спробувати порахувати до чотирьох про себе, а долонями плескати тільки на долі, які виділені в схемі.

Продовження абетки – це тричетвертне розуміння, тобто рахувати ми можемо не до чотирьох, а тільки до трьох. І тут можливі вісім варіантів фраз – Q плескаємо тільки на першу з трьох долей, R – тільки на другу, S – тільки на третю, T – субдолі 1 і 2, U – на 2 і 3, V – на 1 і 3, W – всі 3 ноти, X – жодної ноти. При чому важливо не переходити одразу до наступної фігури доти, доки не почне виходити повторювати попередню 10 або більше разів досить впевнено.

Наступний етап цієї ж першої частини Бенні Греб називає «розминка», для якої не потрібна ні техніка ні ударна установка, як і в попередніх поясненнях, ви використовуєте долоні та можете рахувати вголос. Бенні Греб бере певний темп і рахує вголос, по черзі простукуючи в долоні підряд всі фігури від A до P, при цьому повторюючи кожную фігуру по 4 рази. Те саме він робить з тричетвертним діленням. Потім автор рекомендує повторити ті самі

вправи, піднявши темп і наголошує, що важливо зацентувати свою увагу при рахуванні і чітко вимовляючи «чет» вголос на кожен першу долю.

Далі йде епізод відео під назвою «Tea for Steve feat. Pete Lockett» і несе в собі більш розважальний характер. На відео двоє музикантів Бенні Греб і Піт Локетт¹⁰ грають парну імпровізацію на перкусії – перший за допомогою паличок, другий просто руками. Починають імпровізацію з декламації голосом ритмічних малюнків, які дуже схожі на коннакол¹¹, і далі грають на перкусії, використовуючи різноманітні елементи від іднійської музики до фанкових ритмів. Цікавим є також те, що в своїй грі Піт на перкусії відтворює ноту «ре» першої октави. На своїрідній «кодї» перкусіоніст додає до гри на перкусії ще й голос, декламує ритмічні склади імпровізованого характеру, але дотримуючись основного ритму.

Повертаючись до практичної сторони, слідує епізод під назвою «Малий барабан і пед». Тут Бенні Греб повертається до вправ і пропонує використати свою «абетку» вже з застосуванням паличок і малого барабану або педу. Він відстукує ті самі комбінації, що і до цього виплескував в долоні, рахує вголос, робить це спочатку в середньому, потім в пришвидшеному темпі. Наступний етап вправи «тренування динаміки» – Бенні Греб демонструє той самий принцип гри комбінацій, але простукує всі долі, виділяючи сильними ті, що відповідають певній фігурі, інші долі простукує з меншою динамікою (наприклад фігура А – акцент на першій долі, інші три долі простукуються як слабкі долі). Ту саму вправу повторює в пришвидшеному темпі ще раз. Третій

¹⁰ Піт Локетт – англійський перкусіоніст і артист звукозапису. Добре розбирається в традиціях перкусії з музичних культур по всьому світу – від традиційної карнатичної і до гіндустанської музики Північної та Південної Індії і до традиційної японської гри на барабанах тайко, в стилях від блюзу, фанку і року до класичної, народної та етнічної музики, а також арабської та електронної. Його інструменти включають в себе: табу, мрідангам, канджиру, гатам, вокальну перкусію, долак, наал, бангра, дол – з півночі та півдня Індії; дарбуку, рег, бендір, frame-drums – з Близького сходу; конги, бонги, тімбалеси і берімбау з Латинської Америки; тако ірландський бодхран, нігерійський уду, західноафриканський джембе, японський тайко та безліч саморобних інструментів.

¹¹ Коннакол – це мистецтво виконання ударних складів вокально в східно-індійській карнатичній музиці. Музиканти з різних традицій знайшли коннакол дуже корисним в своїй практиці, Серед них видатний Джон Маклафлін, який керував оркестром Махавішну і довгий час використовував коннакол у якості композиційного помічника. Найвідоміші виконавці коннаколу – В К Chandramoui, Dr Т К Murthy, В С Manjunath, Somashekhar Jois, and Mattias 'IA' Eklundh.

етап вправи – «тренування аплікатури». Відтворюються ті самі фігури від А до Р, але двома руками, які чергуються. Четвертий етап – всі акценти грає правою рукою, всі слабкі долі – лівою. І потім повторює всю комбінацію навпаки – акценти в лівій руці, слабкі долі – в правій. Пришвидшує темп в наступному колі. В цій же вправі автор пропонує ще один варіант тренування аплікатури – грати все по тим же формулам, але використовуючи однакову динаміку (наприклад фігура А – перша доля правою рукою, друга, третя, четверта – лівою).

В результаті цієї вправи, як стверджує Бенні Греб, ви можете отримати всі різновиди рудиментів – дробі, зворотні дробі, парадідли¹² і так далі. При цьому він також згадує про подібні експерименти в книзі Джорджа Лоуренса Стоуна «Stick control». Далі барабанщик знов наводить приклад, як отримати всі різновиди дробів – просто використовуємо підряд три формули з його абетки з букви Е до Н. Далі зворотні дробі. Парадідли також виходять за використання букви М при грі в правій руці. Таким чином можна працювати над аплікатурою без динаміки.

Наступна вправа в відео школі присвячена *рудиментам*¹³ і має аналогічну назву. «Я завжди думав, що рудименти варто розглядати як прикраси нот, як фрази довжиною в такт або в кілька чвертей. Таким чином ви дійсно отримаєте гнучкий словниковий запас», - зазначає автор. «двійки» пропонується зробити на акцентах «абеткоритму», тобто якщо в фігурі А першу долю з одного удару роздробити на два рівних удари. Так само мислимо з іншими фігурами, граючи вправу за тим самим принципом, але вже з подвійним ударом, відповідно до кожної фігури. «Другі двійки» - це

¹² Парадідли – різновид рудиментів в музиці, складається з відрізків по 4 ноти, із змішаними подвійними і одинарними ударами коною рукою (ПЛПП ЛПЛЛ). При послідовному виконанні парадідлів, перший удар виконується по черзі правою або лівою рукою.

¹³ Рудименти – спеціальні прийоми, які використовуються барабанщиками для тренування безпосередньо під час гри. Їх можна розглядати як певну послідовність різних ударів, наприклад акцентованих і неакцентованих. Рудименти – свого роду вправи, до дозволяють натренувати м'язову пам'ять і досягти свободи, легкості в грі, точності передачі ритмічної структури.

Стосовно лівої руки, автор також пропонує варіацію вправи, де руки не перехрещуються і тут вже ліва рука грає в хет, а права рука в малий барабан. остінато використовує більш просте з рівними нотами в бас-барабану:



«Мертві ноти на малому барабані» - ускладнений варіант вправи, на остінато з першого етапу вправи Бенні Греб використовує для виконання стандартних абеткових фігур малий барабан, але іншим прийомом, майже безшумно відбиваючи долі, позначені в фігурах. При цьому слід усвідомлювати, що бас-барабан і хет звучать набагато гучніше, тож цей етап потребує більшої концентрації. Тому автор демонструє вправу в повільному темпі, щоб учень міг уважно роздивитись і почути кожен удар.

«Букви на хай хеті ногою» - ці вправи, на наш погляд, є з цього комплексу найскладнішими. Бо треба грати «букви» одною ногою на бас барабані. Також Бенні пропонує спробувати грати букву I за допомогою хету ногою, а потім букву J хетом ногою. При цьому музикант задіює всі інші кінцівки, обидві руки і другу ногу, використовуючи остінатні малюнки в грі, зберігаючи наявність лише однієї фігури на хеті. Ті самі вправи автор відтворює далі в тридольному діленні, що дає відчуття шафлу¹⁶ - спочатку він програє абетку на бас барабані, потім на хеті, і далі «мертвими нотами». Також він зауважує, що дуже доцільно застосовувати тридольні букви (від Q до X) до бас барабану, хету і малого барабану, при цьому граючи свінговий малюнок на райді правою рукою. Цікаво, що тут Бенні Греб вперше згадує про свінг, це говорить нам про те, що джазова музика не така проста для розуміння, як стандартні біти, які можна практикувати на початку занять. Поняття шафлу також згадується тут недаремно – бо шафл напряду пов'язаний з вивченням в першу чергу джазових стилів в барабанній

¹⁶ Шафл (від англ. Shuffle – товктись) – остінатна ритмічна фігура з 4 рівномірно акцентованих долей, яка виконується в швидкому темпі. Характерна для фортепіанного супроводу бугі-вугі.

практиці. Тим самим Бенні Греб підводить нас до другої частини своєї відео - книги.

Логічно, що **друга частина** є наступним етапом відео шокли і вона технічно більш складна, хоч за обсягом і менша, ніж узагальнена перша частина, і цей розділ школи називається «Слова». Починає Бенні Греб з того, що в попередній частині він розповідав про мислення фразами в межах 16х і восьмих тріолей, але на цьому етапі він говорить вже про інший досвід, про те, як навчитись відчувати і думати одразу кількома фразами і цілими реченнями в музиці. І наступні вправи, які пропонує автор – націлені на побудову музичних фраз за допомогою слів – це ті самі фігури з попередньої частини, які позначені буквами абетки, але вже скомбіновані між собою.

Систему гри непарних груп 16х нот або тріолей для Бенні Греба відкрив його колишній вчитель Уду Дамен і, як зазначає музикант, тренуючись за цією системою він більше заглибився музику і краще став розуміти ритм.

Тож, *непарні групування* – тут Бенні пропонує користуватись нестандартною системою рахування долей. Що це означає? Зазвичай ми використовуємо цифри, вимовляючи їх вголос. Він демонструє, як це відбувається на прикладах $3/4$ і $5/4$, при цьому клацаючи пальцями на $4/4$ і вголос рахуючи 1,2,3 в випадку $3/4$ і, відповідно 1,2,3,4,5, у випадку з $5/4$. В чому ж відмінність? А в тому, що автор пропонує замінити цифри при рахуванні словами з ідентичною кількістю складів. Наприклад, для $3/4$ слово ra-di-o (радіо), для $5/4$ – u-ni-ver-si-ty (університет), для $7/4$ lis-ten-to-the-ra-di-o (слухайте по радіо). Ви можете помістити їх в ідентичний цикл з розділенням на 16ті, при цьому завжди починаючи фразу на «раз». Можете спробувати рахувати клацанням на $4/4$ і вимовляти на протязі двохтактного патерну ці слова і це дасть вам зрозуміти, що під час вимовляння акценти сильних і слабких долів зміщуються. Аналогом такого типу мислення є індійські ритмічні практики, ми вже згадували вище про коннакол. Далі практична частина – спочатку Бенні Греб проговорює і простукує в долоні всю вправу, а потім відтворює те саме на барабанах на перемінній

аплікатурі, змінюючи кожні два такти то праву руку на акцент, то ліву. Ускладнення – демонструє «двійки і подвійні двійки» по тому самому принципу рахування; далі грає флеми і пари одиночних ударів. Далі увага переноситься по черзі на бас барабан, потім на праву руку в райд, наступним прикладом йде демонстрація гри тих самих малюнків лівої руки в малий барабан. Всі ці елементи Бенні Греб програє в розумінні рахування на $3\backslash 4$ (тобто про себе умовно відтворюючи слово ра-ді-о). Всі вправи Бенні Греб також демонструє в рахуванні на $5\backslash 4$ (у-ні-вер-си-тет) та для $7\backslash 4$ (слу-хай-хе-по-ра-ді-о).

Наступна модифікація вправи, яку пропонує Бенні Греб – *позиції*. Тут він пояснює, що можна рахувати ту саму модель за допомогою слів – не обов'язково починаючи з першої долі на одну або дві 16х пізніше. Як стверджує автор, таким чином можна добитись більшої гнучкості в грі і в розумінні метру. Як і в попередньому варіанті, він демонструє цей принцип рахування спочатку плескаючи в долоні зміщені 16ті, рахуючи вголос. Потім відтворює почергово всі елементи з новим принципом руху зі зміщенням з застосуванням попередніх технік (права рука, ліва рука, бас барабан, двійки, подвійні двійки, флеми і тд) на $3\backslash 4$, на $5\backslash 4$, на $7\backslash 4$.

Ще дві ідеї як розширити систему Бенні Греб пояснює так:

-*Подвоєння слів або групувань*, тобто якщо ми маємо трискладове слово «ра-ді-о» - ми можемо поставити акцент не тільки на перший склад, а на перші два. Цей принцип автор тут же застосовує на бас барабані. Ту саму методіку треба пропрацювати на $5\backslash 4$.

-*Розподіл груп між басовим і малим барабанами*, де Бенні пропонує вже більше експериментувати, але при цьому тримати в голові те саме групування.

Повтор пройденого матеріалу, слова – ще один етап другої частини школи. Тут Бенні Греб зазначає, що до цього моменту всі практичні тренування, описані ним, були присвячені словам, які починались з різних позицій. На цьому етапі для більшого усвідомлення автор пропонує змішати слова разом. В додатках роботи під назвою «Words. Backup sheets» можна буде

знайти вправи присвячені цьому етапу. В тактах, позначених трійкою з маленькою одиницею або 5 з маленькою двійкою, де велика цифра буде означати групування або слово (тобто 3 – це групування по три, 5 – це групування по 5 і т.д.) Маленька цифра – це позиція. Тобто, якщо написана велика трійка з маленькою двійкою – це ра-ді-о, яке починається з другої позиції з другої 16-ї чи 8-ї треоли, або 7 з маленькою 1 – це слу-хай-те-по-ра-ді-о, яке починається з першої 16-ї.

Далі на екрані з'являється один з прикладів, про які говорить музикант у вигляді чотирьох таких фігур, скомбінованих між собою. Спочатку Бенні простукує всі фігури підряд в долоні, потім пропонує зірати всю фразу, складену з чотирьох частин на бас барабані з остінатним малюнком в руках. І після роз'яснень Бенні Греб демонструє цю вправу повністю, повторюючи фразу багато разів, після цього нагадує, ще окрім звичайного ще треба не забувати про тридольне рахування і намагатись виконати ті самі вправи за цим принципом поділу. Ще одна цікава ідея – автор пропонує комбінувати тип рахування і, для прикладу в 4тактній фразі три з них грати в чотиридольному рахуванні, а один в тридольному, там де в кінці йде збивка кожен раз перед повторенням. І тут же він демонструє, як це виглядає на практиці.

Незалежність. Мова йде про розвиток координації рухів в своїй грі, також допоможе застосування системи «слів». До прикладу чергування правої-лівої руки у слові ра-ді-о на кожен склад і поєднати це з лівою ногою. Якщо грати цей малюнок по колу, отримуємо три такти в сумі. Додаємо праву руку і отримуємо дуже корисну вправу на координацію, яку тут же відтворює Бені Греб.

Наступні кадри у відео – це виступ Бенні Греба і його брас-бенду, де задіяні туба, труба і тромбон, як демонстрація результатів і їх продуктивності. Музиканти грають композицію в хіп-хоп груві, яка повторюється кілька разів, стиль постійно змінюється на свінг в частині В.

Форма досить стандартна – основний хорус¹⁷, де сколюючим інструментом є труба, потім імпровізація труби з акомпанементом інших учасників секції і вкінці – тема на коду, яка дублює перший хорус з деяким варіаційним розвитком.

І, нарешті, ми підходимо до **третьої** частини відео школи Бенні Греб, про яку можна сказати небагато, так як вона досить коротка порівняно з попередніми частинами. І називається вона **Синтаксис**. Тут автор пропонує зайти ще далі, звернутись до синтаксису ритму. І ось як це працює: вибираємо ділення та довжину фрази, потім записуємо слова (3,5,7) у випадковому порядку, допоки вони вміщаються у вашу фразу, а якщо ні – просто пишемо число, потрібне для того, щоб завершити такт. Бенні Греб малює схему для прикладу, з якої зрозумілі попередні пояснення, в сумі виходить тридцять дві 16х ноти, які можна згрупувати як завгодно, і тоді ви отримаєте прекрасну вправу для концентрації почуття ритму, а також для читки з листа.

Перший момент – ви можете спробувати спочатку простукати в долоні наступну комбінацію 3-5-7-3-5-7+2, роблячи окремі акценти в трійці на 1, в п'ятірці на 1 і 4, в сімці на 1,4 і 6; далі те саме відтворіть вимовляючи слова, які відповідають цифрам – ра-ді-о-у-ні-вер-си-тет-слу-хай-те-по-ра-ді-о, і проговорюйте також останні два кліка. Наступний пункт вправи – зіграйте цю саму схему на малому барабані на акцентах з перемінною аплікатурою, хет ногою на 4\4; далі по порядку йдуть двійки, двійки на неакцентованих нотах, флеми і пари одиночних ударів. Також Бенні Греб рекомендує відпрацювати той самий принцип гри і рахування на бас барабані, спочатку просто відстукуючи підтримку 4\4 палочками одна об другу, а потім з додаванням остінатного патерну на малому барабані і хеті і, наостанок автор демонструє вправу на райді. В додатках також є ці вправи і моделі, але Бенні

¹⁷ Хорус – це розділ імпровізаційно-строфічної форми, характерної для джазу. Масштаби і побудова хорусу визначаються структурою початкової теми, яка після експонування поступається місцем імпровізації, а після оновлюється в репризному розділі. Тема, окремі ланцюги імпровізації і реприза, в яких зберігається початкова структура, відповідають поняттю хорусу; з серії хорусів вибудовується загальна форма джазової композиції. Поняття хорусу тісно пов'язане з поняттям гармонічного квадрату.

Греб радить всім, хто займається за цією системою, записувати власні ідеї і фрази і буквально примушувати себе працювати над ними. Синтаксис дасть вам вдосконалений шаблон, який можна застосовувати всіма засобами, які ми розглянули раніше. Після тлумачення деталей Бенні Греб демонструє всю вправу, скомбінувавши деталі інструменту, по черзі виокремлюючи малюнок вправи в тому чи іншому ударі то по малому барабану, то по хету і тд.

Наступним рівнем набуття гнучкості є *поєднання слів в речення* і це прекрасно продемонстровано Бенні Гребом наприкінці першого диску його відео-школи «The language of drumming». І на цьому етапі я хотіла би завершити наш розбір і підсумувати все, що було проаналізовано. Бенні Греб грає композицію «Grebfruit» зі свого одноіменного альбому, де основні мотиви тримаються на ансамблі вокальних голосів та неперевершеній гітарі від німецького гітариста Петера Вйольпла. Це композиція без слів, побудована на фанкових рифах, засемплованих голосах і унікальному звучанні, груві та блискавичній техніці майстра Бенні Греба.

В цілому на наш погляд, система вивчення барабанів від Бенні Греба є надзвичайно продуктивною для початкової роботи над власною координацією, над архітектурою ритму всередині композиції, а також випрацювання власного почуття часу. Під призмою цифр і абетки автор школи розглядає найважливіші елементи, весь час демонструє власний досвід і приділяє достатньо уваги деталям. Тож завдяки вашій наполегливій праці вся ця інформація з практичних занять одного дня переросте в справжню музику.

Висновки до розділу 2.

Школа «The Language of Drumming» акумулює педагогічний та творчий досвід джазового музиканта, викладача Б. Греба, представника німецької джазової школи.

«Школа» Бенні Греба умовно поділяється на три частини, перша з яких називається «Літери». Тут автор проводить певні паралелі з звуками і буквами в мовленні і зазначає, що необов'язково кожна буква несе в собі

якийсь зміст, так само як удар по барабанах не обов'язково щось означає, але в поєднанні вони здатні утворювати семантичні одиниці музичної мови. Друга частина є наступним етапом відеошколи і вона технічно більш складна, хоч за обсягом і менша, ніж узагальнена перша частина, і цей розділ школи називається «Слова». Починає Бенні Греб з того, що в попередній частині він розповідав про мислення фразами в межах 16-х і восьмих тріолей, але на цьому етапі він говорить вже про інший досвід, про те, як навчитись відчувати і думати одразу кількома фразами і цілими реченнями в музиці. І, нарешті, ми підходимо до третьої частини відео школи Бенні Гребба, про яку можна сказати небагато, так як вона досить коротка порівняно з попередніми частинами. І називається вона Синтаксис. Тут автор пропонує зайти ще далі, звернутись до синтаксису ритму.

ВИСНОВКИ

Дослідження феномену школи гри в джазовому (барабанному) виконавстві спиралося на наступні загальні напрямки. РОЗДІЛ 1 було присвячено методологічним питанням дослідження. Особливу увагу в ньому приділено висвітленню поняттю виконавської школи як осередку формування жанрово-стильових особливостей, формування виконавських традицій, особливому інформаційному просторі, який діє як багаторівнева система, яка може охоплювати як локальні явища (як, наприклад, школа гри на інструменті), так і масштабний рівень стилю. Виокремлення царини знань у вітчизняному музикознавстві, які мають відношення до досліджень явища «школа», «виконавська школа» та «школа гри» – перший щабель магістерського дослідження. Було розглянуто публікації науковців стосовно цих напрямків. Головним чином ми розглянули три найвпливовіші концепції щодо явища «школа» в музичному мистецтві, а саме – концепцію виконавської школи за Ж. Дедусенко, яка розглядала виконавську фортепіанну школу. Далі як теоретична база дослідження нами було розглянуто концепцію С. Кучеренко, який надав визначення явищу виконавської школи як системи, в якій діють механізми традиції. Найбільш впливова концепція школи (уточнення – наукової школи) було розглянуте у дослідженні О. Рощенко, яка виокремила риси явища «школи» як діалог між минулим і сучасним з одного боку, та як діалогу між імперативом і харизмою – з іншого.

Другий напрямок дослідження пов'язаний з оглядом впливових шкіл джазового виконавства в Україні і в світі. Джазові музичні виконавські школи вважаються специфічною освітньою територією для формування досвіду виконавця на основі жанрово-стильових засад мистецтва джазу. Зарубіжні (Берклі-коледж, Джульярдська школа музики, Ройал-Академія музики, Школа джазової музики Шеріка) та українські осередки естрадно-джазової освіти (ХНУМ імені І.П. Котляревського, НМАУ імені П. Чайковського, ЛНАМ імені М. Лисенка, ОНАМ імені А. Нежданової, Київський інститут музики ім.Р. Глієра) мають оригінальні, інтегровані, практично орієнтовані програми

освіти, спрямовані на підтримку високого рівня якості викладання, комплексний підхід до змісту освіти, індивідуалізацію і орієнтацію на виховання концертуючого музиканта, розвиток його музичності, творчих умінь, імпровізаційних здібностей.

Третім аспектом, дослідженим у Розділі 1, було виявлення діалогічної природи джазового мистецтва. Інтеграція академічної і джазової виконавських традицій є провідною тенденцією в освіті барабанщика-джазіста. Оригінальним способом поєднання виконавських традицій є взаємопроникнення джазових прийомів барабанної техніки в академічні жанри і форми на основі багатоаспектної імпровізації (спільне виконання, джем-сейшн, колективні музичні рішення, виконавські діалоги, семіотична продуктивність).

РОЗДІЛ ДРУГИЙ було присвячено висвітленню творчої постаті Б. Гребба. Бенні Греб – сучасний німецький музикант (народився у 1980 році у Аусбурзі) – дивовижна творча особистість, яка постає перед нами не тільки як чудовий та талановитий барабанщик, але й як мультиінструменталіст, який володіє технікою гри на таких інструментах як: гітара, бас-гітара, духові, а також вокал. Родом із Німеччини, свій музичний шлях він розпочав із раннього дитинства, з шести років. Багато експериментував під час практичних занять.

Незалежно від того, який стиль музики грає Бенні, найбільше його характеризує глибокий грав. Кожна нота звучить з найвищою точністю, але з безпомилковим ритмом, Бенні виступав на багатьох барабанних фестивалях – «World drum festival» в Німеччині, «Montreal Drum Festival» в Канаді, «The ultimate Drummer Weekend» в Мельбурні, «Drummer live» у Лондоні, а також PASIC – престижний барабанний захід у Техасі. Незважаючи на те, що Гребб в основному писав музику і гастролював зі своїм власним гуртом Mooving Parts, пристрасть Гребба до освіти спонукала його постійно вдосконалювати майстерність і він кілька разів отримав звання кращого вчителя гри на барабанах. Два його бестселера «The Language Of Drums» та «The art and science of Groove» надихнули і вплинули на ціле покоління барабанщиків і

зуміли розкрити складні теми для музикантів усіх рівнів виконавства. Щороку Бені Греб створює освітні заходи які мають назву «барабанних таборів» по всьому світу, від Японії до Мексики. Це є дуже цікавим елементом в музичній практиці і повертає нас до попередніх висловів музиканта щодо експериментів. Але при цьому всьому в цих барабанних таборах існує систематизація, яка підпорядковує всі експерименти і таким чином не перетворює їх на щось спонтанне. Для цього існує блок про ефективність практики, де Бенні Греб складає з кожним учнем індивідуальний план. Також є окремий розділ стосовно фізичної складової – координація рук, ніг, та всіх важливих рухів, що дають змогу опанувати тіло і, як наслідок – створювати з власною координацією щось нове, при цьому не нашкодивши початковим фізіологічним даним кожної людини. І останній і вже більш професійний блок – це «етап про час і грув».

Школа «The Language of Drumming» на сьогодні є визнаним у світі інструктивним шедевром серед барабанщиків. Ця школа кардинально змінила виконавський музичний світогляд, настільки доступно і зрозуміло в ній розкривається ідея сприйняття і побудови різноманітних ритмічних моделей в різних стилях. Цю систему автор назвав ритмічною абеткою (Rhythmic Alphabet), має шістнадцять літер латинського алфавіту. І кожна літера – це певна ритмічна одиниця. В результаті цієї вправи, як стверджує Бені Греб, ви маєте отримати всі різновиди рудиментів – дробі, зворотні дробі, пардадідли і так далі. «Школа» розподіляється на три послідовних частини – «Літери», «Слова» та «Синтаксис», які дозволяють здобути майстерність гри на барабанах, починаючи з елементарного рівня.

Система вивчення барабанів від Бенні Гребба є надзвичайно продуктивною для початкової роботи над власною координацією, над архітектурою ритму всередині композиції, а також відпрацювання власного відчуття темпу, а , ширше – часу. Під призмою цифр і абетки автор школи розглядає найважливіші елементи метроритмічної організації.

Підсумуємо влучною цитатою Бенні Гребба: «Незлічені години, які я витратив на вдосконалення свого дотику і динамічного контролю, як у

класичного перкусіоніста, виявився не даремним». Унікальний підхід до вивчення барабанного музикування, запропонований Бенні Гребом в його школі «The Language Of Drums» це, безумовно, нове бачення і технології навчання та набуття майстерності, передумовами до створення яких став як багаторічний досвід самого автора, так спадок старших поколінь барабанщиків.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Александрова О., Шаповалова Л. Формування мислення сучасного виконавця в системі інтегральних зв'язків теорії музики та інтерпретології. Modern culture and art history: an experience of Ukraine and EU: Collective monograph. Riga : Izdevnieciba "Baltija Publishing", 2020. С. 1–20. DOI: <https://doi.org/10.30525/978-9934-588-72-3.01>
2. Апатський В. Динаміка і тембр як засоби виразності музичного мистецтва. Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ, 2006. Вип. 58. С. 239–245.
3. Бевз М. Корифеї харківської піаністичної школи: Наталія Олександрівна Єщенко. Слово про вчителя // Аспекти історичного музикознавства, Вип. 24. С. 102-116.
4. Біла К. Жанрово-стильова модель як універсальна аналітична система. Студії мистецтвознавчі. Київ: ІМФЕ НАН України, 2009. № 2 (26). С. 107–111. URL: <http://dspace.nbuv.gov.ua/handle/123456789/27612>
5. Бучок Л. «Дитячий альбом» В.Теличка як зразок сучасного інтонаційного образу світу // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. 2018. № 49. С.70-84.
6. Виноградов Г. Музична фактура як аспект дослідження стилю. Українське музикознавство : зб. наук. ст. Київ. Музична Україна, 1977. Вип.12. С. 91–107.
7. Дедусенко Ж. «Школа» в системі культури. // Культура України: Зб. наук. пр. – Вип.6. – Х.: ХДАК, 2000. – С. 163-171.
8. Дедусенко Ж. Школа і традиція у виконавському мистецтві // Культура України: Зб. наук. пр. Вип.7. Мистецтвознавство. 2000. С. 158-166.
9. Дедусенко Ж. Виконавська піаністична школа як рід культурної традиції. Автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства по спеціальності 17.00.01. 2002. 20 с.

10. Дрожжина Н.В. Вокальне виконавство в системі музичного мистецтва естради: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Харків, 2009. 18 с.
11. Дрожжина Н. В. Вокальне мистецтво естради : історія, теорія, практика. Харків : Естет Принт, 2019. 336 с.
12. Дувірак Д. Мистецтво постмодерної епохи. Syntagmation: збірка наук. статей на пошану С. Павлишин, Львів, 2000, с. 51-6
13. Енциклопедія освіти. Київ: Юрінком Інтер, 2008. 260 с.
14. Єгоров Є. Баянна школа О. Міщенко в метафорах та реаліях творчо-педагогічного процесу // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. 2023. 69. С. 159-179.
15. Єрмолов А. Культурні практики і культурна політика. Аналітична доповідь. За ред. О. Левцуна. Київ, 2012. 163 с.
16. Журба В.В. Стиль вебор у джазовій музичній культурі США 1940-першої половини 1950-х років: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 26.00.01. Харків, 2021. 19 с.
17. Кіндратюк Б.Д. Дзвонарська культура України: автореф. дис. ... докт. мистецтвознавства: 26.00.01. Харків, 2014. 46 с.
18. Коменда О. Музикознаві інтерпретації поняття стилю // Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії. 2009 №9. С. 113-117.
19. Коменда О. Поняття жанру в сучасному музикознавстві. // Музична україністика: сучасний вимір. 2009. С. 120-140.
20. Коновалова І.Ю. Феномен композитора в європейській музичній культурі ХХ ст.: особистісні та діяльнісні аспекти: автореф. дис. ... докт. мистецтвознавства: 26.00.01. Харків, 2019. 39 с.
21. Костенко Н. Є. Харківська домрова школа в контексті музично-виконавської культури України: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Харків, 2009. 18 с.
22. Коханик І. До проблеми музичного стилю в сучасному теоретичному музикознавстві // Теоретичні та практичні питання культурології:

українське музикознавство на зламі століть. Мелітополь : 1997. Вип. 9. С.70-81

23. Кучеренко, С. (2017). Феномен “школа” як структурно-інформаційна модель музичного мистецтва. *Наукові записки ТНПУ імені Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство*.
24. Кушнір А.Я. Київська флейтова школа: теоретичний, історичний, виконавський аспекти: автореф. дис. ...канд. мистецтвознавства: 17.00.03.Одеса , 2018.17 с.
25. Литвищенко О. І. Назаренко як корифей харківської баянної школи: становлення авторського стилю // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. 2020. №56. С. 43-56.
26. Мадішева Т. П. Співак і мова: культура співу мовного оригіналу: теорія та практика : навч. посіб. Харків : Штрих, 2002. 160 с.
27. Мадішева Т., Деркач Л. Харківська вокальна школа: на шляхах спадкоємності // Аспекти історичного музикознавства, Вип. XXXI. С. 133-165.
28. Мазепа Л., Мазепа Т. Шлях до музичної академії у Львові: в 2 т. Т.1. Від доби міських музикантів до консерваторії (XVст.-1939 р.). Львів, 2003.287 с.
29. Міненко А. «Школа» гри на тромбоні як засіб розвитку європейського тромбонового мистецтва XIX століття // Аспекти історичного музикознавства, Вип. XXXI. С. 133-165.
30. Москаленко, В. Інтерпретаційні формули художнього цілого. Часопис Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2011. Вип. 2. С. 11-16.
31. Ніколаєвська Ю. В. Шаповалова Л. В. Пізнаваність символу в музиці: інтерпретативний аналіз. *Modern Ukrainian musicology: from musical artifacts to humanistic universals: Collective monograph*. Riga, Latvia: Baltija Publishing, 2021. P. 126–143. Doi: <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-072-8-7>

32. Овсяннікова-Трель О. А. «Нова простота» як системний жанрово-стильовий феномен в сучасному музичному мистецтві : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства. Одеса, 2021. 45 с.
33. Олійник Д.Б. Ксилофон у просторі музичної культури Європи : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Львів , 2016. 16 с.
34. Пастухов О.В. Сольне виконавство на фіготі: історична генеза та сучасні трансформації: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Харків, 2021. 18 с.
35. Перцов М.О. Флейтова музика України: витоки, історична еволюція та сучасні тенденції: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 26.00.01. Харків, 2018. 19 с.
36. Ростовський О.Я. Лекції з історії західноєвропейської музичної педагогіки: навчальний посібник. Ніжин: Видавництво НДПУ ім. Миколи Гоголя, 2003. 211 с.
37. Рощенко О. Методологічні засади продуктивної наукової школи І. А. Котляревського // Українська музика: науковий часопис. Львів: 2017. Щоквартальник. 2 (24). С. 75 – 82.
38. Рощенко О. Віолончельна школа Георгія Авер'янова: грані артистизму // Аспекти історичного музикознавства Зб. наук. праць. Вип 23. Харків, ХНУМ імені І. П. Котляревського. 2021. С. 92 – 108.
39. Смирнова Т.А. Теоретико-методологічні основи музичної педагогіки: підручник. Харків: Лідер, 2022. 256 с.
40. Снедков І., Снедкова Л. Етапи розвитку та типологічні ознаки сольного виконавства харківської баянної школи // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти, Вип. 59. С. 51-66.
41. Станіславська К. І. Теоретики видовищної культури про зміст та класифікацію видовищ. Мистецтвознавчі записки: зб. наук. праць. Вип. 21. Київ : Міленіум, 2012. С. 190-196.
42. Стахевич О. Г. Вокальне мистецтво Західної Європи: творчість, виконавство, педагогіка : Дослідження. Київ : НМАУ, 1997. 272 с.

43. Сторі Дж. Теорія культури та масова культура: вступ. курс. Харків : Акта, 2005. 357 с.
44. Сюта, Б. Інтертекстуальність та проблеми стилю і форми в українській музиці постмодернізму. Студії мистецтвознавчі, Число 2. Театр. Музика. Кіно. Київ, Видавництво ІМФЕ, 2003, с. 13-19. 96.
45. Сюта, Б. Кіч у стильових параметрах українського музичного постмодернізму” Записки НТШ. Праці музикознавчої комісії, Т. ССXLVII, Львів, 2004. С. 138-153
46. Твердова Є. Збірка *solfeggi* Карло Броскі (Фарінелли): художня вершина методичної літератури *bel canto* // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Вип. 66. С. 9-26.
47. Тимошенко Н.О. Фагот в українській камерній музиці кінця ХХ-початку ХХІ століття: виконавські школи та композиторська творчість: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Київ, 2018. 17 с.
48. Тищик В. Формування системи професійних навичок баяніста (на прикладі «Альбому для дітей та юнацтва» В. Власова) // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. 2018. Вип. 49. С. 172-187.
49. Федорков О.В. Український ансамбль тромбонів у контексті світового музичного мистецтва: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Харків, 2008. 18 с.
50. Черкашина-Губаренко М. Оперний театр у мінливому часопросторі. Харків : Акта, 2015. 380 с.
51. Черноіваненко А.Д. Академічне музично-інструментальне мистецтво як предмет музикознавчої системології: автореф. дис. ... докт. мистецтвознавства: 17.00.03. Одеса , 2021. 40 с.
52. Чернявська М. Інструктивний репертуар в програмах студентів кафедри спеціального фортепіано ХНУМ імені І. П. Котляревського // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. 2020. №57. С. 297-308.

53. Шаповалова Л. В. Рефлексія як феномен духовної культури. Літературні та філософські джерела рефлексії. // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті. Харків, 1999-2000. № 6-1. С. 99-104.
54. Шип С. Музична форма: від звуку до стилю. К. : Заповіт, 1998. 368 с.
55. Юцевич Ю. Музыка: словник-довідник. Тернопіль, 2003. 404 с.
56. Bag S. Across the Beat/ Rolling Stone India. No14. June 2009, P. 25.
57. Beck J. H. Encyclopedia of Percussion. Abington: Routledge, 2013. 234 p.
58. Beyonce interviewed by Ellen Degeneres, 2006 : веб-сайт. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=XZzSUbhfZe0> (дата звернення 1.03.2024)
59. Bloom R. A. Encyclopedia Rudimentia. Hudson Music, 2019, P. 2.
60. Brinkman A.L. Programming for Music Research. Chicago: University of Chicago Press. 1990, P. 443-450.
61. Carlsen K, Witek M. Simultaneous rhythmic events with different schematic affiliations: Microtiming and dynamic attending in two contemporary R&B grooves/ Danielsen A, editor. Musical rhythm in the age of digital reproduction. Farnham: Ashgate. 2010, P. 51–67.
62. Claxton W. Jazzlife: FO. Cologne, Germany: Taschen, 2016. 600 p.
63. Datsaris G. Microtiming deviations and swing feel in jazz/ Scientific reports/ article. 2019, 10 p.
64. Dowson M. Groove Scientist Benny Greb/Modern drummer magazine, Vol. 40, №6. 2015.
65. Eagle M. Scottish Drumming Rudiments. Pearl Drums and Eagle Artist Management. 2014, 267 p.
66. Farmer H. G. Scots Duty: The Old Drum and Fife Calls of Scottish Regiments/ Journal of the Society for Army Historical Research, Vol. 24, No. 98. 1946, P. 65–70.
67. Friberg A. Andreas Swing ratios and ensemble timing in jazz performance: Evidence for a common rhythmic pattern. Music Perception: An Interdisciplinary Journal № 19, 2002, P. 333–349.

68. Friedwald W. Jazz Singing: America's Great Voices From Bessie Smith To Bebop And Beyond. New York: Da Capo Press, 1996, 540 p.
69. Gaunt K. Music Grooves: Essays and Dialogues/ Yearbook for Traditional Music/ Chicago: University of Chicago press 1994, P. 134.
70. Gordon E. Rhythm: Contrasting the Implications of Audiation and Notation. Chicago: GIA Publications. 2000, P. 111.
71. Greb B. The language of drumming : веб-сайт. URL: <https://hudsonmusic.com/product/the-language-of-drumming/> (дата звернення 28.02.2024).
72. Greb B. The language of drumming : веб-сайт. URL: https://youtu.be/THcofX5TBcI?si=u_OsHIF9TLUsjkgA (дата звернення 28.02.2024).
73. Horace Silver – Jazz Pianist and Composer : веб-сайт. URL: <https://webcitation.org/68HDaXRX6?url=http://www.jamati.com/online/music/horace-silver-jazz-pianist-and-composer/> (дата звернення 29.02.2024).
74. Inspirational Quotes For Every Musician : веб-сайт. URL: <https://www.connollymusic.com/stringovation/30-inspirational-quotes-for-every-musician> (дата звернення 1.03.2024).
75. Interview Pete Lockett : веб-сайт. URL: <https://gulffnews.com/lifestyle/interview-pete-lockett-1.1205299> (дата звернення 29.02.2024).
76. Jim Keltner biography : веб-сайт. URL: https://www.drummerworld.com/drummers/Jim_Keltner.html (дата звернення 1.03.2024).
77. Keil, C. (2010). Defining “groove”. PopScriptum 11. веб-сайт. URL: http://www2.hu-berlin.de/fpm/popscrip/themen/pst11/pst11_keil02.html
78. Klingmann, H. Academic grooves. PopScriptum 11 : веб-сайт. URL: http://www2.hu-berlin.de/fpm/popscrip/themen/pst11/pst11_klingmann.html (дата звернення 1.03.2024).
79. Krohne, H. W., Egloff, B., Kohlmann, C.-W., and Tausch, A. Untersuchungen mit einer deutschen Version der “Positive and Negative Affect Schedule” (PANAS). Hogrefe-Verlag, Gottingen: Diagnostica №42, 1996, P. 139-156.

80. Large, E. W., and Jones, M. R. The dynamics of attending: how people track time-varying events: *Psychol. Rev.* University of Pennsylvania, 1999. 40 p.
81. Leonard H. ART OF THE SHUFFLE GUITARE +CD: An Exploration of Shuffle, Boogie and Swing Rhythms. New York: Hal Leonard. 2000, 64 p.
82. Masaboru M. The Effect of Expert Performance Microtiming on Listeners' Experience of Groove in Swing or Funk Music: Original research article/ *Frontiers in Psychology*. Kunitachi College of Music, Japan, 2016. 16 p.
83. Middleton R. *Continuum encyclopedia of popular music of the world*. London: Coontinuum. 2003, P. 503-520.
84. Miolin T. Interview with Benny Greb : веб-сайт. URL: <http://mikedolbear.com/interviews/benny-greb/> (дата звернення 1.03.2024).
85. Prögler J. A. Searching for swing: Participatory discrepancies in the jazz rhythm section/*Ethnomusicology*. 1995, P. 21–54.
86. Reina R. *Applying Karnatic Rhythmical techniques to western music*. England: Ashgate publishing limited. 2015, 457 p.
87. Shipton A., Hasse J. *The Art of Jazz: A Visual History*. Bournemouth, England: Imagine, 2020, 256 p.
88. Witek M. ‘... and I feel good!’ The relationship between body-movement, pleasure and groove in music/ *Doctoral thesis: University of Oxford*. 2013, P. 10-12.
89. Witek, M. A. G., Clarke, E. F., Wallentin, Mikkel, Kringelbach, M. L. & Vuust, Peter Syncopation, body-movement and pleasure in groove music. *PLoS One* № 9. 2014, P. 1–12.
90. Worsley J. Dennis Chambers: Heartbeats And Backbeats/article in *Socal Jazz*. March 2, 2022.