

МАОУДОД «Троицкая Детская Школа Искусств им. М.И. Глинки»

Г. Москва, г. Троицк

Методическая работа

преподавателя класса саксофона

Адеевой Анастасии Сергеевны

на тему

**«Интонация и метроритм как
первооснова джазовой музыки»**

2022 г.

Оглавление

К

О

П

Р

С

Т

У

Ф

Х

Ц

Ч

Ш

Щ

Ъ

Ы

Э

Ю

Я

И

М

Н

И

И

Н

Е

Е

Ю

А

Б

В

Г

Д

К

И

С

Т

Ж

И

З

В

В

1. Краткая сводка об истории педагогики джазового исполнительства в России

Прежде чем говорить об отличительных особенностях джаза, обратимся к истории проникновения педагогики джаза в Россию. Педагогика джазовой музыки и джазового исполнительства в России на данный момент находится на начальном этапе своего развития. Советская власть считала искусство джаза враждебным, информацию о джазе музыкантам приходилось добывать самостоятельно. При существовании этой «антиджазовой» политики говорить о профессии джазмена было бессмысленно. Профессионалами тогда считали либо академических музыкантов, либо «эстрадников», либо так называемых «народников». А к тем, кто хотел исполнять импровизационный джаз, эти профессионалы относились с неодобрением, если не с презрением. В таких условиях о педагогике джазового исполнительства до конца 60-х годов XX века сложно говорить, т.к. музыканты занимались в основном самообразованием. «Джазовая» педагогика начала зарождаться в «Экспериментальной студии джаза» в Московском Инженерно-физическом институте. Студию организовал преподаватель МИФИ Юрий Павлович Козырев, энтузиаст джаза, а педагогами пригласил Германа Лукьянова, Игоря Бриля и Алексей Козлова. Само же решение открыть музыкальные училища с джазовым уклоном было принято лишь в середине 70-х. Таким образом, джаз в СССР частичное официальное признание получил только к 80-м годам 20 века.[3]

2. Определение интонации и ее особенностей в контексте джазовой музыки

Особый интонационный строй (допускающий отклонения от темперации) и сложная многоплановая ритмическая структура относятся к характерным чертам джаза. Прежде чем говорить об этих особенностях в джазовой музыке, определим значение интонации в широком смысле, далее выявим её признаки, присущие джазовой музыке.

Интонация (от лат. слова «intono» – громко произношу) – в широком смысле слова обозначает выражение художественного образа с помощью музыкальных звуков. В узком смысле слова – 1) мелодический оборот, малейший отрезок мелодии, имеющий выразительное значение; 2) корреляция звуков по высоте в процессе развития музыкального построения – звуковысотная интонация; 3) качественное воспроизведение музыкальных звуков соответственно их интонационно-выразительному воспроизведению. В музыкальной практике под «интонированием» подразумевается воспроизведение какого-либо интервала или музыкального звука с определенной звуковысотностью с помощью голоса или музыкального инструмента. [2, с. 27]

Следует сказать, что джазовая интонация в большей степени, чем «неджазовая» интонация, связана с человеческой речью, об этом говорит характерная акцентность и особая ритмическая расчлененность джазовых фраз. Также звуковысотная организация близко соотносится с человеческой речью и интервалами в речевом интонировании. Природа джазового интонирования более близка к побудительной интонации, и в меньшей степени к повествовательной и диалогической (примерами этих форм может служить баллада и переключки в импровизации). Побудительные интонации обычно относят к интонациям воздействия, повеления, обращения. Причина доминирования этих интонаций находится в исторических истоках джазовой музыки и близкой их связи с речевыми формулами афроамериканского фольклора.

3. Блюзовые интонации

Говоря об интонации в джазе, в первую очередь следует упомянуть блюз. Блюз – это содержательно светский жанр, повествующий о каких-либо бытовых или социальных проблемах, о любовном томлении или грусти. Синонимами слову blues приходятся: тоскливый, унылый, печальный. В вокальном блюзе присутствует тесная связь с инструментальной фразировкой. Характерный признак блюза – блю ноут (bluenote) – пониженные третья, пятая

и седьмая ступени. Однако это не строго фиксированная звуковысотность, на практике интонация этих ступеней варьируется исполнителем. Наличие этих измененных ступеней образует блюзовую шестиступенную гамму – ладотональную основу, выражающую грустные интонации блюза. [1, с. 130]

4. Джазовый метроритм

Как уже упоминалось выше, речевые ритмы заклинаний и заговоров в афроамериканском фольклоре представляли собой многократное повторение магических формул, т.к. повтор является одним из способов воздействия на человека. Повтор можно отнести к главному неинтонационному признаку традиционного джаза как музыкального жанра, и здесь мы затронем еще одну важную составляющую джазовой музыки – джазовый метроритм.

В общепринятом смысле *метроритмические ощущения* это выражение моторной сущности музыкального переживания, различающего ритмическую и метрическую пульсацию. *Метрические* ощущения связаны с непрерывной сменой опорных и неопорных звуков. А *ритмические* – с чередованием различных длительностей, которые заполняют метрическую пульсацию более мелкими звуками. Ритмичность или неритмичность игры на музыкальном инструменте – результат не только степени развитости у конкретного музыканта чувства ритма, но и следствие его личных психофизических ощущений. Следовательно, неритмичное исполнение может быть показателем не только слабой профессиональной подготовленности музыканта, но также и результатом психофизических процессов – торможения, напряжения, возбуждения и др. [2, с. 47]

Традиционная классификация музыкального метра в элементарной теории музыки разделяет метры на три вида:

- 1) Простые, где присутствует наименьшее количество долей: $2/4$, $2/8$, $3/4$, $3/8$.
- 2) Сложно-однородные, которые образуются от сложения нескольких однородных метров: $4/4$ ($2+2$), $6/8$ ($3+3$) и др.

3) Сложно-смешанные, которые образуются от сочетания нескольких простых разнородных метров: 5/4 (3+2), 5/8 (2+3), 7/8 (3+2+2), 11/8 (3+2+2+2) и др.

В традиционном джазе обычно использовались размеры 4/4 и 2/4, но с появлением современного джаза стали использовать нечетные разновидности. Первыми, кто стал использовать в джазовой музыке смешанные метры, стали П. Дезмонд (американский альт-саксофонист и композитор) и Д. Брубек (американский джазовый пианист и композитор). Приведем пример их известной композиции «Take five»:

Moderately fast $\text{♩} = 176$

The image shows the first two systems of the musical score for 'Take Five'. The first system is marked 'Moderately fast' with a tempo of 176 beats per minute. The key signature has three flats (B-flat major/D-flat minor). The time signature is 5/4. The first system consists of two staves (treble and bass clef) with a piano (p) dynamic marking. Above the staves, the following chords are indicated: E^bm, B^bm⁷, E^bm, B^bm⁷, E^bm, B^bm⁷, E^bm, B^bm⁷. The second system continues the piece with the same key signature and time signature, with chords E^bm, B^bm⁷, E^bm, B^bm⁷, E^bm, B^bm⁷, E^bm, B^bm⁷.

Пьеса написана в сложно-смешанном метре 5/4, который складывается из 3/4 и 2/4, и сочетает в себе джаз-вальс и свинг.

Отличительной особенностью многих джазовых стилей (традиционного джаза, свинга, модального джаза) это присутствие трехдольности в двух- или четырехдольном метре. [1, с.177]

Синкопирование – еще одно фундаментальное свойство джазовой музыки. Оно подразумевает смещение сильной доли на любую предыдущую или последующую слабую, благодаря этому создается эффект ритмической конфликтности. Синкопы могут быть внутритактовые и междутактовые, которые между собой могут чередоваться. Внутритактовые синкопы делятся, в свою очередь, на виды: внутридольные и междольные, например:

LULLABY OF BIRDLAND

MOODERATELY

Music by GEORGE SHEARING
Words by GEORGE DAVID WEISS

Chord symbols: Em C#7(b9) F#7(b9) B7(b9) Em7 CmM7 Am7 D9

Lyrics: LULL-A-BY OF BIRD-LAND THAT'S WHAT I AL-WAYS HEAR WHEN YOU SIGHT..

Chord symbols: Bm7 Em7 Am7 D7(b9) G C9 F#7(b9) B7

Следует заметить, что в стиле свинг, начало синкопированной ноты исполняется не строго в соответствии с записью, а учитывая присутствие триольности в данном стиле, о чем упоминалось выше. Главное в джазе – это исполнение, присущее тому или иному стилю и манере. Также можно создать эффект синкопы при динамическом акценте на слабой доле.

Эффект синкопы можно создать особой артикуляцией звуков, например, т.н. штриховая синкопа – перенос акцента на слабую долю при отсутствии синкопированного рисунка:

Для того, чтобы преодолеть ритмическую монотонность музыканты часто используют в практике брейк – короткая сольная каденция (ритмическая или мелодическая), которая исполняется во время стоп-тайма (без аккомпанемента). Как правило, брейк применяют в конце квадрата на последние два или четыре такта. С помощью брейка разрывается метрическая пульсация музыки, создается ощущение ожидания, которое разрешается в ожидаемую логическую схему.

Система риффов – способ аккомпанемента и ритмической акцентировки посредством многократного повтора фразы остинатного характера, чаще всего исполняется группой инструментов.

Следует отметить, что невозможно отдельно выделить какую-либо независимую сущность ритма, не связанную с другими элементами формы.

Список источников и литературы

1. **Барбан Е.** Джазовый словарь. – СПб.: Композитор, 2014. – 368 с.
2. **Волков Н.В.** Проблемы и методы эффективного обучения музыканта-духовика // Проблемы педагогической подготовки студентов в контексте среднего и высшего профессионального музыкального образования: материалы науч.-практ. конференции. – М.: РАМ им. Гнесиных, 1997. – С. 45 – 47.
3. **Волков Н.В.** Психофизиологические основы и принципы постановки губного аппарата исполнителя на язычковом духовом инструменте. – М.: Науч. -метод. Центр по худож. образованию, 2005. – 49 с.
4. **Волков Н.В.** Новые тенденции в методике обучения игре на духовых инструментах // Теория, методика и история исполнительства на духовых инструментах. – М.: РАМ им. Гнесиных, 2006. – С. 195-203.
5. **Волков Н.В.** Психофизиологические основы и принципы постановки губного аппарата исполнителя на язычковых духовых инструментах // Теория, методика и история исполнительства на духовых инструментах. – М.: РАМ им. Гнесиных, 2006. –Вып. 168. – С. 25-71.
6. **Волков Н.В.** Теория и практика искусства игры на духовых инструментах. – М.: Академический проект, 2008. – 399 с.
7. **Волков Н.В.** Принципы постановки губного аппарата исполнителей на духовых инструментах // Музыкаведение. – 2008. – №2. – С. 63-67.
8. **Волков Н.В.** Современные понятия «губной аппарат» и «амбушюр» в исполнительском процессе музыканта-духовика // Вестник МГУКИ. – 2009. – №3 – 4 (сентябрь – декабрь). – С. 36 –37.
9. **Волков Н.В.** Психофизические основы исполнительского процесса музыканта-духовика // Оркестр. – 2009. – №3 – 4 (сентябрь – декабрь). – С. 41 –42.
10. **Волков Н.В.** Основы звукообразования на духовых инструментах // Музыка и время. – 2009. – №6 (июнь). – С. 9 – 10.

11. **Волков Н.В.** Принцип «не препятствовать звукообразованию» в процессе управления звучанием духового инструмента // Музыка и время. – 2010. – №6 (март). – С. 33 – 35.
12. **Воронцов Ю.С.** Основы джазовой импровизации (для духовых инструментов). – М.: Совр. музыка, 2001. – 56с.
13. **Гаранян Г.А.** Основы эстрадной и джазовой аранжировки. – М.: Региональный обществ. фонд развития джазового искусства Георгия Гараняна, 2010. – 256с.
14. **Диков Б.А.** Методика обучения игре на духовых инструментах. – М.: Гос.муз.изд., 1962. – 116 с.
15. **Диков Б.** О дыхании при игре на духовых инструментах. – М.: Музгиз, 1956. – 99 с.
16. **Диков Б.** О работе над гаммами и арпеджио при игре на духовых инструментах. – М.: Ин-т военных дирижёров, 1959. – 30 с.
17. **Диков Б., Седрамян А.** О штрихах при игре на духовых инструментах // Труды факультета. – М.: Военно-дириж. ф-т. при МГК, 1961. – Вып. 5.– С. 48 – 81.
18. **Диков Б.** О работе над гаммами // Методика обучения игре на духовых инструментах. // М.: Музыка, 1966. – Вып. 2. – С. 182 – 210.
19. **Диков Б.** Специфические приёмы звукоизвлечения на деревянных духовых инструментах // В помощь военному дирижёру. – М.: Военно-дириж. ф-т при МГК, 1984. – Вып. 23. – С. 63 – 74.
20. **Иванов В.Д.** Школа академической игры на саксофоне. – Ч. I.– М.: Изд. Михаил Диков, 2003.– 147 с.
21. **Иванов В.Д.** Словарь музыканта-духовика. – М. Музыка, 2007. – 128 с.
22. **Иванов В.Д.** Основы индивидуальной техники саксофониста. – М.: Музыка, 1993. – 24 с.
23. **Ильмер Ж.А.** Джазовая импровизация для саксофона: Учебно-методическое пособие. – М.: РАМ им. Гнесиных, 2007. – 77 с.

24. **Ильмер Ж.А.** Методическое пособие по импровизации для саксофона и других музыкальных инструментов. – М.: Изд. Михаил Диков, 2004. – 72с.
25. **Кузнецов В.Г.** Теория и методика учебно-творческого процесса в любительских эстрадных оркестрах и ансамблях. – М.: Музыка, 2000. – 246 с.
26. **Левайн М.** Теория джаза. М.: – Ижевск: Институт компьютерных исследований, 2014. – 568с.
27. **Леонов В.** Физиологические основы и рациональная постановка дыхания при игре на духовых инструментах. – Астрахань: Астрахан. гос. Консерватория, 1985. – 44 с. – Деп. В НИО Информкультура Гос. б-ки СССР им. В. И. Ленина 26.08.1986, № 1306.
28. **Леонов В.** Теория и практика игры на духовых инструментах. – Краснодар: Обл. учебн.-метод. кабинет учрежд. культуры, 1988. – 80 с.
29. **Леонов В.** Средства и методы музыкальной педагогики в колледже // Деревянные духовые инструменты: теория, история, архив. – Петрозаводск: Петр. Гос. консерватория, 2009. – Вып. 4. – С. 10 – 47.
30. **Леонов В.** Основы теории исполнительства и методики обучения игре на духовых инструментах. – Ростов-на-Дону: Рост. гос. консерватория, 2010. – 345 с.
31. **Маркин Ю.И.** Джазовый словарь. – М.: Мелограф, 2002. – 20с.
32. **Маркин Ю.И.** Школа джазовой импровизации. – Ч. I.: Теоретический курс. – М.: Изд. Михаил Диков, 2008, – 140 с.
33. **Маркин Ю.И.** Школа джазовой импровизации. – Ч. II. / Сборник разностилевых, разножанровых и разнохарактерных пьес. – М.: Изд. Михаил Диков, 2008, – 150 с.
34. **Михайлов Л.** Школа игры на саксофоне. – М.: Музыка, 1975. – 68 с.
35. **Найзайкинский Е.В.** Стиль и жанр в музыке. – М.: Изд. центр «Владос», 2003. – 248 с.
36. **Нихауз Л.** Основы джазовой игры на саксофоне. – Вып. 2. – СПб.: Композитор, 2013. – 23 с.

37. **Осейчук А.** Начальное обучение игре на саксофоне. – М.: Центр. Науч.-метод. кабинет по учеб.завед. культуры и искусства, 1986. – 50с.
38. **Осейчук А.В.** Школа джазовой импровизации для саксофона. – М.: Кифара, 1997. – 215 с.
39. **Осейчук А.В.** Работа над произведениями джазовой классики в специальном классе саксофона. – Вып. I. – М.: Всесоюзн. ЦНМК по учебным заведениям культуры и искусства, Мин.культуры РСФСР, 1987. – 119 с.
40. **Осейчук А.В.** Работа над произведениями джазовой классики в специальном классе саксофона. – Вып. II.: методическая разработка для эстрадных отделений музыкальных училищ и вузов. – М.: Изд. РМК по учебным заведениям культуры и искусства, Мин.культуры РСФСР, 1989. – 108 с.
41. **Педагогические технологии: вопросы теории и практики внедрения /** Под общей ред. И.А. Стеценко. – Ростов-на-Дону, 2014. – 253 с.
42. **Ривчун А.** Школа игры на саксофоне. – М.: Музыка, 2001. – 143 с.
43. **Хаймович А.** Саксофон: джаз, блюз, поп, рок: Учебное пособие. – СПб.: Издательство «Лань»; Изд. «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2018. – 372 с.
44. **Чугунов Ю.** Гармония в джазе. Учебно-методическое пособие для фортепиано. – М.: Сов. композитор, 1988. – 152 с.

Интернет-ресурсы:

45. **Козлов А.С.** Моё приобщение к классике.
<http://alexeykozlov.com/?p=1987>
46. **Козлов А.С.** Рывкнули тромбоны, взвыли саксофоны.
<http://alexeykozlov.com/?p=1989>
47. **Козлов А. С.** Феномен импровизации. <http://alexeykozlov.com/?p=1985>
48. **Козлов А.С.** Искусство импровизации. <http://alexeykozlov.com/?p=1983>

Aebersold J. Jazz, Inc. 2000 <http://www.jazzbooks.com>