

- 12) 5.12.2013г. – Участие в тържеството Седем години Токуда Болница  
София
- 13) 16.12.2013г. – ВВР Лондон – запис на „Дъбата“ – муз. Георги  
Петков
- 14) 22.02.2014г. – НДК – зала 11 „Утринна звезда“ Гала концерт на  
лауреатите
- 15) 14.03.2014г. – Първо студио на БНР – „Божественото начало“-  
оратория от Симо Лазаров – изпълнение на живо и видеозапис – хоров  
аранжмент – Георги Петков



**Доц. Георги Метев Петков**

**СКАТОВА ТЕХНИКА В  
ТВОРЧЕСТВОТО НА  
БЪЛГАРСКИТЕ КОМПОЗИТОРИ  
ЗА ФОЛКЛОРНИ АНСАМБЛИ**

Автореферат

на дисертация за присъждане на  
образователната и научна степен „доктор”

*Научен ръководител  
проф. Елисавета Вълчинова-Чендова, д.н.*

София, 2015

Дисертационният труд е обсъден и предложен за защита на заседание на Департамент „Музика“ – НБУ, състояло се на 19.05.2015 г.

Разработката се състои от увод, четири глави, заключение, приложения – 67 авторски нотни страници, 49 аудиопримера, 55 нотни примера. Общо 280 страници.

Посочената литература включва 170 заглавия, включително: 72 печатни и интернет издания на кирилица и 4 на латиница; 64 сайтография и 5 интервюта; 25 печатни нотни партитури.

Защитата на дисертационния труд ще се проведе на 18 декември 2015 г. от 16.00 часа в зала 506 корпус I, на открито заседание с научно жури в състав: проф. д.н. Елисавета Вълчинова-Чендова и

Научно жури: *рецензенти* – доц. д-р Георги Арnaudов и доц. д-р Наталия Рашкова; *становица* – проф. Елисавета Вълчинова-Чендова, д.н., доц. д-р Марияна Булева и проф. д-р Светла Калудова-Станилова

Председател на Научното жури: проф. Елисавета Вълчинова-Чендова, д.н.

Дисертационният труд и материалите за защита са на разположение на интересувашите се в Департамент „Музика“ на НБУ.

## РЕАЛИЗИРАНИ КОНЦЕРТНИ ИЗЯВИ ПО ВРЕМЕ НА ДОКТОРАНТУРАТА, ИМАЩИ ВРЪЗКА С НАУЧНОТО ИЗСЛЕДВАНЕ (хронологично)

1) 02.11.2012 – Участие в Гала концерт в „Чехословашки клуб“ на ул. Кракра № 15. по покана на Институт за етнология и фолклористика с етнографски музей при БАН.

2) 12.11.2012 – Юбилеен концерт на Университетски смесен хор „Фолк-джаз формация“ в Първо студио на БНР – две излъчвания в ефира на БНР

Изпълнени песни със скатова вокална техника:

*Тайнствен миг* – Георги Петков

*Илюзия* – Георги Петков

*Месечинка* – Георги Петков

*Садила Яна* – Георги Петков

*Илюзия* – Георги Петков

*Ерген деда* – Петър Лъондев

*Бурѐ* – по Леополд Моцарт, аранж. Хенри Милсби

3) 06.12.2012г. – УТ на НБУ – представяне на каталога на най-добрите студенти на НБУ

4) 14.12.2012г. – Галерия Уни арт- НБУ – Откриване на Форум фестивал „Вселената на компютърната музика“, изпълнение на живо на химна на фестивала и две песни от Георги Петков

5) 16.02.2013г. – БНТ – „Иде нашенската музика“

6) 15.04.2013г. – АУБ, Благоевград – откриване на Осмия международен фестивал „Среща на студентските хорове

7) 24.04.2013г. – Международен проект „Еструна“, премиера в зала „България“

8) 17.08.2013г. – Гданск, Solidarity of Arts – Съвместен концерт с Боби Макферин

9) 21 – 25.10.2013г. – гр. Перник – участие в Международния проект на НБУ по програмата за Транс гранично сътрудничество ИПП – „Младежка музикална работилница“, съвместно с партньори от Студентски културен център

10) 04 – 08.11.2013г. – гр. Ниш, Сърбия – участие в Международния проект на НБУ по програмата за Транс гранично сътрудничество ИПП – „Младежка музикална работилница“, съвместно с партньори от Студентски културен център

11) 29.11.2013г. – УСХ – Фолк-джаз формация“ на НБУ е отличен с Първа награда в категория „Вокални състави над 20 години“ на Международния фестивал на изкуствата „Утринна звезда“ – Банско 2013.

## ПУБЛИКАЦИИ ВЪВ ВРЪЗКА С НАУЧНОТО ИЗСЛЕДВАНЕ

1. „Българските народни хорове и световната музикална култура“. – В: *Осма научна конференция за докторанти и постдокторанти с международно участие „Млад научен форум за музика и танц 2013“*. Резюме и РД с докладите. София: НБУ, 2014, с. 30 – 31; 15\_Petkov\_2014.pdf

2. „Скатовото пеене и фолклорномузикалната изпълнителска практика на българина“. – В: *Девета научна конференция за докторанти и постдокторанти с международно участие „Млад научен форум за музика и танц 2014“*. Резюме и РД с докладите. София: НБУ, 2015, с. 34; 19\_Petkov\_2015.pdf

3. „За интервокалното фониране“. – В: *Десета научна конференция за докторанти и постдокторанти с международно участие „Млад научен форум за музика и танц 2015“*. Под печат.

## ДОКЛАДИ ВЪВ ВРЪЗКА С НАУЧНОТО ИЗСЛЕДВАНЕ

1. „Магията на акапелното музициране“. Доклад, 14 април 2007, Теоретична конференция, АУБ Благоевград

2. „Скатовото пеене и фолклорния скат – художествено изразно средство и „екзерсис“ за артикулационния апарат“. Доклад, април 2011, Теоретична конференция, АУБ Благоевград

3. „Десет години Университетски смесен хор „Фолк-джаз формация“ на НБУ“. Доклад, 18 април 2013, Теоретична конференция, АУБ Благоевград

4. „За един съвременен прочит на музикалния ни фолклор“. Доклад, 31 май 2013, Научна конференция в гр. Карнобат

5. „Проблеми, свързани с унифицирането на фолклорнопевческите стилове“. Доклад, Първа национална конференция 5.10.2013 Хисаря

## СЪДЪРЖАНИЕ НА ДИСЕРТАЦИОННИЯ ТРУД

<b>УВОД</b>	4
<b>ГЛАВА ПЪРВА. СКАТОВОТО ПЕЕНЕ В ДЖАЗОВАТА МУЗИКАЛНА ПРАКТИКА</b>	11
1.1. Основоположници в соловата практика	11
1.2. Развитие и върхови достижения в соловата практика. Световноизвестни скат вокалисти от втората половина на ХХ век	20
1.3. Български солови скат вокалисти	31
1.4. Бийтбокс	40
1.5. Вокални състави, станали емблематични със скатовия маниер на пеене	44
<b>ГЛАВА ВТОРА. ФОЛКЛОРЕН СКАТ</b>	53
2.1. Фолклорни вокалноимитаторски практики	53
2.2. Фолклорният скат – похват за спонтанен безписмен обмен на мелодии, характерни за инструменталната народна музика	61
2.3. Фолклорният скат – слуховоподражателен метод в обучението на фолклорни инструменталисти	68
2.4. Постановъчни проблеми, свързани със звукообразуването и артикулацията и препоръки към диригентите, работещи със скатови партитури	74
<b>ГЛАВА ТРЕТА. СКАТОВАТА ВОКАЛНА ТЕХНИКА – ХУДОЖЕСТВЕНА ИЗРАЗНА СРЕДСТВО В АВТОРСКОТО ТВОРЧЕСТВО НА БЪЛГАРСКИТЕ КОМПОЗИТОРИ</b>	87
3.1. Емануил Манолов, Добри Христов, Никола Атанасов, Георги Спасов	89
3.2. Петко Стайнов, Александър Кокарешков, Димитър Наумов, Здравко Манолов, Жул Леви, Христо Тодоров	99
3.3. Кирил Стефанов, Николай Кауфман, Петър Льондев, Петър Крумов, Николай Стойков, Стефан Драгостинов	112
<b>ГЛАВА ЧЕТВЪРТА. НАБЛЮДЕНИЯ ВЪРХУ СЕДЕМ АВТОРСКИ ХОРОВИ ПАРТИТУРИ И ВЪРХУ ИЗПЪЛНЕНИЯТА НА СЪСТАВИТЕ „ТРАЯНА“, „ФОЛК СКАТ БЕНД“ И „ФОЛК-ДЖАЗ ФОРМАЦИЯ“</b>	145
4.1. Анализи на песните: „Дъмбата“, „Мъри Радо“, „Месечинка“, „Скат анекдот“, „Илюзия“, „Садила Яна“, „Тайнствен миг“	145
4.2. Композиторът Кирил Тодоров, вокална група „Траяна“ и „Фолк-скат бенд“	167
4.3. Университетски смесен хор „Фолк-джаз формация“ на НБУ	183
<b>ЗАКЛЮЧЕНИЕ</b>	191
<b>ЛИТЕРАТУРА</b>	199
<b>ПРИЛОЖЕНИЯ</b>	212
<b>РЕАЛИЗИРАНИ КОНЦЕРТНИ ИЗЯВИ ПО ВРЕМЕ НА ДОКТОРАНТУРАТА, СВЪРЗАНИ С НАУЧНОТО ИЗСЛЕДВАНЕ (хронологично)</b>	279

Скатовото пеене е интересен и недостатъчно изследван в музикалната наука у нас вокален феномен. По една или друга причина този певчески маниер остава извън ползването на музиколози и изследователи дори и при анализа на конкретни хорови образци. И в днешно време по-консервативно мислещите музиканти и изследователи гледат на явлението скат със снизхождение и дори пренебрежение. Това е обяснението за липса на специализирана литература по тази тема<sup>1</sup>. Настоящото изследване възниква в резултат на дългогодишната творческа дейност на автора като композитор и диригент на хорови партитури, в които скатът осезателно присъства, или изцяло са изградени на базата на скатовото пеене. Практическата творческа и постановъчна работа с ученически, студентски и професионални вокални ансамбли, ползващи този певчески маниер, е допълнителен стимул в търсенето на липсващата по темата литература, както и точната и коректна дефиниция на явлението.

Освен в соловата джазова и музикалнофолклорна изпълнителска практики, скатовият маниер се среща и като художествено изразно средство в партитурите на композиторите от цял свят. Българските композитори от всички поколения, от първомайсторите до съвременните, също не правят изключение. При тях скатовите срички следват естествената база на българската речева фонетика. По-голяма част от песните, в които наблюдаваме скатови срички, са изградени на основата на български традиционни интонации и метроритми или цитират музикалнофолклорни образци. Чрез скатовото художествено изразно средство те постигат ярко експониране на основни елементи от художествената изразност на дадена хорова творба.

Този маниер на пеене е повече известен от соловите вокалноизпълнителски практики в популярната и джазовата музика на ХХ век. „Скат пеенето” се използва най-често в случаите, когато по вокален път се представя инструментална мелодия или имитация на музикален инструмент. Соловите вокални изпълнители често импровизират на базата на този маниер, който ги освобождава от текстовата зависимост и ограничения и им дава възможност за свободно артикулиране на сложни импровизации, характерни за инструменталната музика. Третирането на човешкия глас като вокален инструмент през 20-те години на ХХ век ражда и специфичния термин „инструментално пеене“.

В настоящия текст, който е преди всичко аналитично-интерпретативен<sup>2</sup>, е направен **опит за по-задълбочено навлизане в проблематиката, свързана**

<sup>1</sup> Съществува многобройна литература по отношение на вокалното и инструментално музициране, както и на конкретни анализи на нотни примери, без обаче явлението скат да бъде изведено като самостоятелен обект на анализ. Скатовото изпълнение е коментирано и в дисертационния труд на Галина Луканова „Българският фолклор и хоровото дело – динамика на традициите и трансформациите“ (ИЕФЕМ, 2013), като творческата и изпълнителската ми дейност и проектът „Е-Струна“ са специално разгледани.

<sup>2</sup> Поради характера на текста, насочен преди всичко към анализ на композиторски образци от гледна точка на използваната скатова техника и съответните изпълнителски проблеми, включително и примери, които са авторефлексивни, за написването на дисертационния труд са ползвани основни печатни и интернетпубликации, свързани с музикалнофолклорното музициране и композиторското

1. За първи път в българското музикознание са дефинирани понятията: „скат“, съответно „скатова вокална техника” (скат пеене); „фолклорен скат“ (фолк скат) и употребата на този певчески маниер във фолклорномузикалната изпълнителска практика.

2. За първи път е изследван фолклорният скат, като слуховоподражателен метод в обучението на фолклорни инструменталисти. Изведена е една от основните функции на фолклорния скат в практиката – като средство за спонтанен безписмен обмен на инструментални мелодии и ритмични фигури.

3. Разгледано е въведеното в предишни публикации от автора понятие „интервокално фонирание“.

4. За първи път са селектирани и представени в хронологичен ред най-изявените световноизвестни солови скат вокалисти от Луис Армстронг до Бйонсе – проследено е развитието на вокално-ансамбловата скатова практика на световната поп и джаз музика от 20-те години на ХХ век до наши дни.

5. За първи път е направен анализ на хорови партитури от всички поколения български композитори, при които този певчески маниер е ползван като като художествено изразно средство.

6. Направен е анализ на собствени произведения с използвана скатова техника.

7. Въз основа на личен композиторски и диригентски опит, съществуваща литература и специално направени интервюта с изявени творци и изпълнители, както и на звукови и нотни примери, са формулирани технологични проблеми и практическите ползи от маниера на скатово пеене за развитие на артикулацията и интерпретацията на инструментални щрихи и тембри в хоровото изкуство.

8. Във връзка с това: изведени са ползите от ансамбловото скатово пеене по отношение на говорната артикулация; изследвана е функционалността на отделните фонемни и сричкови фонетични съчетания в процеса на артикулиране, изпълнение на динамични нюанси, кратки паузи в бързо темпо, имитация на тембри и щрихи, характерни за инструменталната музика.

9. За пръв път е поставен въпросът за допустимо отклонение от нотния правопис по отношение на начина на графичното представяне на кратките нотни стойности (по-кратки от осмина нота) в случаите, когато под тях се изписват скатови срички в неравноделни размери.

10. В Приложението са представени седем авторски партитури, обект на изследването, както и 49 аудиопримера с историческо-документален характер.

3. Акцентите на първо време и нискотеситурните опорни тонове в мелодията най-често се вокализират със сричките: „дам“, „там“ или „дъм“, „тъм“, в зависимост от необходимата твърдост на вокалната атака върху съответния тон. Тези срички, както и особено характерната „дум“ се срещат твърде често в хоровите партитури на българските композитори. Те са взаимствани и „подочути“ от българската речева имитация на „удари“ (думкане). При музикалните вокални изпълнения, те асоциативно са свързани с удара на „кияка“ по мембраната на тъпана.

Изведени са някои съществени ползи за развитието и работата на артикулационния апарат при неговия тренинг в ансамбловото скатово пеене. В хода на изследването са установени и някои интересни факти с отношение към проблематиката, свързана с работата на артикулационния апарат: Ал Джеро, преди да стане известен скат вокалист е завършил докторска степен по Говорна дефектология, а Джон Пол Ларкин – Скатмен, който създава уникални скат изпълнения, е заеквал толкова много, че това е било сериозен проблем в неговата говорна комуникация.

Фонирането при скатовото пеене много често съчетава едновременно артикулационна и тембровоимитационна функция. Този факт налага определянето на фолклорното скатово пеене, от една страна, като вид фолклорномузикална имитаторска практика, а от друга – като вокалноизпълнителски маниер, характерен и за нефолклорната музика. Такова паралелно разглеждане на явлението скат (във фолклора, джаза, популярната музика и авторското художествено творчество) е неизбежно с цел по-точното му дефиниране. Във връзка и имайки предвид, че понятието „скат пеене“ (повторение на срички не носещи текстово послание) се налага сред изпълнителите на популярна и джазова музика от цял свят като изключително атрактивен вокален изпълнителски стил, може да бъде предложена следната дефиниция: **многократно повторение на няколко срички, редуващи се напълно свободно според артикулационната нужда на изпълнителя, продиктувана от желанието му да имитира някакъв тембър или инструментална музикална мисъл.** Освен че не се търси никаква словосъчетаваща връзка помежду им, фонемите могат да бъдат подбирани и променяни така, че гласните и съгласните да улеснят максимално техническото изпълнение и артикулацията на дадена мелодия в зависимост от специфичните анатомични особености на гласовия апарат, резонаторите, устната кухина, мелодийната теситура, бързата промяна в регистрите и т. н.

Глава четвърта на дисертационния труд предлага авторефлективен подход към част от моята хорова творческа продукция, базирана на жанровата музикална хибридность в съчетание на български интонации, метроритми и фолклорен скат с елементи от други жанрове и епохи. Направен е паралел в репертоара на състави, чийто отличителен стилистически белег е фолклорният скат: „Траяна“, „Фолк-скат бенд“ и „Фолк-джаз формация“ на НБУ. Представен е и композиторът Кирил Тодоров като първомайстор, допринесъл за общественото популяризиране на понятието „фолклорен скат“ чрез творческата си продукция и съставите, които ръководи през 80-те и 90-те години на XX век.

**със „скат пеенето“ въобще, с цел възможно най-точното дефиниране на понятието, както и анализиране на технологичните особености в звукообразуването и артикулацията.**

Тук е мястото да се отбележи, че не всички вокални изпълнения и творби, при които липсва стандартен текст, спадат към явлението скат. Вокализите, създадени и използвани във вокалнопедагогическата практика, определено нямат вокалноимитаторски или импровизационен характер. Солминизационните срички и слоговите наименования също не може да бъдат причислени към този вид вокална техника. В края на XX век в популярната музика се появява и още една вокалноимитаторска практика – „бийтбокс“. При нея се имитират ударни инструменти, което я прави близка като характер до скатовото пеене и останалите вокални имитации.

Наистина, понятието „скат“ става популярно и обговорено в практиката благодарение на джазовата музикална практика, но този певчески маниер съществува и извън нея и преди нея. В музикалнофолклорната култура на много различни етноси по света се срещат подобни вокалноимитаторски певчески техники, излизаци извън рамката на конкретното песенно текстово послание. Що се отнася до българския фолклорен скат и някои имитаторски вокални практики, принадлежащи към това явление, те са доказали своето достойно присъствие и в професионалното изкуство<sup>3</sup>.

**Целта на този труд е да изследва произхода и естеството на явлението „скат“, като се направи опит за пръв път скатовото пеене да бъде максимално точно дефинирано.** Липсата на дефиниция относно този певчески маниер налага задълбочено изследване на проблематиката.

Съществува ли български фолклорен скат? Една от задачите на труда е **да посочи параметрите на фолклорноскастовата вокалноимитаторска практика и нейната употреба в художественото творчество.** Имайки предвид характера на това явление, друга задача, която си поставя изследването, е да се съпостави скатовото пеене в джаза и българската фолклорномузикална практика, както и да се проследят произходът и еволюцията на този и подобни певчески маниери, свързани помежду си като имитационни вокални техники.

Така **обект на изследването е процесът, свързан с употребата на скат вокалната техника в соловата и груповата изпълнителски практики, както и присъствието и като художествено изразно средство в хоровите творби на българските композитори.**

## ГЛАВА ПЪРВА. СКАТОВОТО ПЕЕНЕ В ДЖАЗОВАТА МУЗИКАЛНА ПРАКТИКА

### 1.1. Основоположници в соловата практика

Приложеният в първа глава исторически подход към изпълнителската практика в различните популярни жанрове предоставя възможност за по-

творчество, посочени в литературата, не всички от които са конкретно цитирани, както и множество звукови и нотни примери, а анализирани са включени като приложения.

<sup>3</sup> Тук изключваме разглежданите от Иван Качулев панаирджийски сричкови подвиквания в неговата статия „Викове на амбулантните продавачи и занаятчии в България“, които не са свързани с вокализирани. – *Изв. на Института за музика*, 1959, том 13, с. 205.

задълбочено изучаване на музикалнокултурната фактология, свързана с явлението. Проследени са основни пунктове в развитието и популяризирането на този вид вокалноимитаторска практика на световната музикална сцена от първата половина на XX век до наши дни. За „скат“ и „скат пеене“ започва да се говори през 20-те години на XX век. И това ново понятие се свързва предимно с импровизацията в соловата джазовокална практика. Едни от първите популяризатори на този певчески маниер са Луис Армстронг, Ела Фицджералд, Аделаид Хол, Джозефин Бейкър, Каб Клауей и Луис Прима.

Малко по-късно се появява още един термин в джаза – „бибоп“. Твърде често „скат пеенето“ е отъждествявано с този нов и модерен стил в джазовата музика. За да се диференцират двете понятия, трябва да се направи уточнението, че „бибоп“ е инструментален стил, включващ и вокални, предимно солови импровизации, докато „скат“ или („скат пеене“) се отнася изключително само до вокалните изпълнения без думи. Твърде възможно е преплитането (в някои отделни случаи) на тези две понятия в джазовия жаргон да е породено от тяхната подсъзнателна връзка с изкуството на импровизацията.

### **1.2. Развитие и върхови достижения в соловата практика. Световноизвестни скат вокалисти от втората половина на XX век**

През 80-те години на XX век скатовото пеене се превръща в най-виртуозната форма на вокално музициране. Световната музикална критика нарича певци като Боби Макферин и Ал Джеро „вокални вълшебници“, тъй като при тях този маниер на пеене достига върхна точка в имитацията на всякакъв вид инструментални тембри. Дори нещо повече – един изпълнител сам имитира цял оркестър. В музикалната индустрия от това време нашумяват и имената на полската джаз певица Урсула Дудзиак, а малко по-късно и на удивителния Скат Мен. Една от най-младите и даровити съвременни скат вокалисти е Жизел Ноулс-Картър – Бионсе. Освен че е доказала своя изключителен талант в няколко различни стила от популярният жанр, тя е и един от най-добрите съвременни скат вокалисти и импровизатори.

Представени са откъси от две телевизионни интервюта на Боби Макферин, в които той разкрива пред широката публика тайни от „кухнята“ на своето скатово вокално изкуство. Макферин обръща специално внимание на звукообразуването, резонаторите и ролята на езика като важна част от артикулационния апарат във скатовата вокалноимитаторска практика. Тези интервюта са своеобразни майсторски класове със съответните демонстрации, онагледяващи изследваната проблематика. Споделен е и опитът на автора на изследването от контактите и работата по музикални проекти и сценични изяви съвместно с Боби Макферин.

### **1.3. Български солови скат вокалисти**

Сред българските изпълнители, ползващи този вид вокална техника, са Йълдъз Ибрахимова, Камелия Тодорова, Теодосий Спасов и други. В изследването са представени разговори по темата с Камелия Тодорова и Теодосий Спасов, които изказват свои мисли и впечатления за скатовата вокална техника и начините по които я използват в творческата си продукция.

**1.4. Бийтбокс.** Както бе изтъкнато, на базата на същата безсловесна вокална техника в края на XX век се откроява като самостоятелно музикално

творчеството от края на XIX век до днес. Но по една или друга причина този певчески маниер остава извън ползрението на музиколози и изследователи, дори и при анализа на конкретни хорови образци. Освен в соловата джазова и музикалнофолклорна изпълнителска практики, този маниер се среща и като художествено изразно средство в партитури на композиторите от цял свят. Българските композитори от всички поколения, от първомайсторите до съвременните, също не правят изключение. В глава трета е представен анализ на представителна извадка от известни партитури на български композитори от различни поколения, в които скат пеенето и в частност българският фолклорен скат присъстват като художествено изразно средство. За нашите композитори е характерно, че скатовите срички следват естествената база на българската речева фонетика. По-голяма част от песните, в които наблюдаваме скатови срички, са изградени на основата на български традиционни интонации и метроритми или цитират музикалнофолклорни образци. Чрез скатовото художествено изразно средство българските композитори постигат ярко експониране на основни елементи от художествената изразност на дадена хорова творба. Нерядко скатовите срички носят и конкретно текстово послание. Например със сричките „дум-дум“ освен че се постига вокалнотемброво наподобяване на звук от мембранофонен инструмент, слушателят получава и словесна асоциативна препратка към тъпан или тарамбука. Сричката „Дум“ е описателна за удар, произвеждащ нискочестотен звук, а в случая за удар по мембраната на музикален инструмент.

При съпоставяне на скат пеенето като солова и хорова практики, могат да се направят следните изводи и заключения:

1. Още в края на XIX век някои български композитори от т.нар. първо поколение въвеждат скатовата вокална техника като художествено изразно средство в хоровите си песни. Както е известно, те черпят вдъхновение за своите творби от извора на българския музикален фолклор. Фолклорният скат също е забелязан и използван като художествено изразно средство. Друг е въпросът, че по това време понятието „фолклорен скат“ не е било осмислено и обговорено в практиката точно в този му вид. Скат пеенето придобива световна известност и е осмислено като вокална техника, благодарение на джазовите изпълнители и развитието на световната музикална индустрия от XX век. Една част и от авторите на хорови партитури дори не са се замисляли по въпроса дали ползваното от тях сричково-песенно изразно средство се нарича скат или пък бибоп. Това важи само за творците, в чиито партитури това изразно средство се ползва изключително пестеливо.

2. При соловата изпълнителска практика скатовото пеене се ползва предимно с импровизационна цел, докато в хоровото изкуство сричките трябва да бъдат предварително изписани на партитурата, с цел точното им изпълнение от цяла гласова партия или целия хор. Изключение би могло да се допусне в различни случаи – при ползване на сонорна, алеаторна или друг вид съвременна композиционна техника, поставяща съответните индивидуални или групови художествени задачи на изпълнителите. При камерните джазови вокални състави (т.нар. вокални групи), също не винаги се налага точното изписване на скатовия „текст“, но при изпълнение на скат в tutti – това е задължително.

В дисертационния труд е разгледана и анализирана проблематика, свързана с „инструментално“ пеене (без думи) в соловата, вокално-груповата и хоровоизпълнителската практика. Приложеният в първа глава исторически подход към изпълнителската практика в различните популярни жанрове, предоставя възможност за по-задълбочено изучаване на музикалнокултурната фактология, свързана с явлението. Проследени са основни пунктове в развитието и популяризирането на този вид вокалноимитаторска практика на световната музикална сцена от първата половина на XX век до наши дни, както и битуването и в българската музикалнофолклорна традиция.

С навлизането на скатовото пеене като изразно средство в соловата вокалноджазова практика от първата половина на XX век започва и развитието на вокалната импровизация в джаза. Скат пеенето дава свободата на човешкия глас да излезе извън рамките и ограниченията, които му поставя конкретния песенен текст и да развива мелодията по начин, характерен до този момент само за инструменталните джазови изпълнители. Още първите скат вокалисти са опитвали да имитират тембрите на различни музикални инструменти по време на своите импровизации. Това е още едно доказателство, че скатовото пеене е вокално-имитаторска практика. В своята еволюция тази вокална техника достига забележителни върхове при Ал Джеро и Боби Макферин, които използвайки свършено възможностите на своя гласов апарат, наподобяват понякога цели оркестрови групи и оркестри. На базата на същата безсловесна вокална техника в края на XX век се откроява като самостоятелно музикално направление и изкуството на Бийтбокса, при което в началото се имитират предимно ударни и перкусионни инструменти, а на по-късен етап и много други разнообразни шумове и звуци от заобикалящия ни свят.

Реализирана е основната цел на изследването – да се даде точна дефиниция на понятието „скат пеене“, като са изследвани примери за ползването на тази вокална техника като художествено изразно средство в хоровите партитури на българските композитори.

Във втората глава са представени и анализирани примери от фолклорните вокалноимитаторски практики, доказващи съществуването на фолклорно скат пеене и неговата връзка с фонетичните особености на българската речева фонетика. Направен е опит за анализ и на функционалните особености на безсловесното фолклорно пеене и особено функцията му на педагогически слуховоподражателен метод за обучение, успешно преодоляващ недостатъците на нотното писмо, спрямо специфичните особености на българската фолклорна музика. Споделен е част от опита на автора на изследването като автор и диригент на хорови партитури с осезателно присъствие на фолклорно скатово пеене, като са отправени някои препоръки към диригентите, работещи с тази материя. Обърнато е специално внимание и детайлизиран анализ по отношение на шриховата функционалност на отделните фонеме, ползвани в ансамбловото скатово пеене. Въведено е понятието интервокално фонирание, което е ползвано за пръв път единствено от автора на изследването в предишни публикации.

Скат вокалите в хоровите партитури за различни видове хорови състави от различни по народност композитори не са нито изключение, нито рядкост за

направление и изкуството на бийтбокса, при което в началото се имитират предимно ударни и перкусионни инструменти, а на по-късен етап и много други разнообразни шумове и звуци от заобикалящия ни свят. Темата за бийтбокса може да бъде продължена, но в текста тя е въведена само като пример за вокалноинструментална имитационна техника, която напоследък вече има собствени изпълнителски параметри в световната, включително и в българската музикална практика. (В европейските и световни състезания по бийтбокс България достига до най-високите върхове няколко пъти. Студентът от Нов български университет Александър Деянов – Скилър става двукратен световен шампион в две поредни години – 2011 в Базел и 2012 в Берлин. Той успява да победи участници от над 70 държави от целия свят. През същата 2012 година ученичката по класическо пеене от НМУ „Любомир Пипков“ – София, Адриана Николова – Печенката печели Световната титла по бийтбокс при жените. Аудиопример № 22 представя запис от финала на Световното първенство по бийтбокс в Берлин, където Адриана Николова става Световен шампион при жените.)

1.5. В текста успоредно със соловите скат изпълнители в исторически план са проследени и достиженията на вокалните групи, станали емблематични с този певчески маниер: Комедиен хармонист, Суингъл Сингърс, Манхаттан Трансфер, Тейк сикс и др. Хронологичното представяне на всички световноизвестни солисти и вокални групи, ползващи скат пеенето, е съпроводено със съответните аудиопримери, сайтова библиография (линкове към сървъра Youtube) и кратки анализи по отношение на скатово вокалния им творчески почерк.

## ГЛАВА ВТОРА. ФОЛКЛОРЕН СКАТ

### 2.1. Фолклорни вокалноимитаторски практики

Многобройни са примерите за фолклорноскатовата вокална практика. В детските песни зальгалки нерядко се наблюдава такава вокална техника<sup>4</sup>. Срички като *ла-ла-ла-ла, на-на-на, дум-дум-дум, зън-зън-зън* или пък *дан-гу дин-гу, ди-гу ди-гу, дум-ба-лум-ба* и много други подобни импровизации. Свободно подредените „някакви“ срички често идват на помощ на малките деца, които искат да изпеят запомнена като мелодия песен преди още да са проговорили, когато не знаят текста или не го разбират. Този факт ни дава основание да приемем тезата за вродено скатово начало. От най-ранна детска възраст човек е склонен да запомни първо мелодията, а после текста. Това е нормална проява и при възрастните – първо се запаметява мелодията, а впоследствие с усилие на волята, ако се налага, и текста.

Във фолклорномузикалната практика скатови срички най-често се наблюдават при вокални имитации на инструменти и инструментални мелодии, изпълняващи функцията на отсвири. Тези срички са свързани с фонетичните

<sup>4</sup> Още в своя първи труд Иван Шишманов посочва приспивалките и зальгалките като обект на изследване, като част от детския фолклор, който има важно възпитателно значение. **Шишманов, Димитър.** Значението и задачите на нашата етнография. – В: Сборник за народни умотворения, наука и книжнина”, 1889, № 1. Цит. от сайта <http://ongalassociation.blogspot.com/2008/08/blog-post.html>

особености на българската реч и особеностите на нейното артикулиране и звукообразуване. Проф. д-р Стоян Джуджев нарича тези вокалноимитаторски практики – „звуково подражание“: „*Орнаментален произход имат също и инструменталните рефрени на българските народни песни. А когато инструментът липсва, певецът подхваща мелодията на инструменталния рефрен след строфата чрез някакво звукоподражание: дигу-дигу; гугу-гугу; цъмънъ-цъмънъ; лъох, лъох, лили, лъох; дуру-ду, дуру-ду; дин, дин, дирин-дин и др., както например в песента „Свирка ми свири ф усое“, където звукоподражанието „дуру-ду“ е стъкмено просто за да се запълни безсловесната мелодия на инструменталния рефрен, прикачен към вокалната мелодия по-късно. Към така образувания инструментален или звукоподражателен рефрен може да се пригоди един нов словесен текст, който може да бъде в някаква логична връзка със стария (основния) текст на песента, но може и да няма никаква връзка с него. В последния случай там ще се образува една нова песен, която може един ден да се откъсне от песента-майка и да започне да води независимо съществуване<sup>5</sup>“.*

Тук при цялото ми уважение и респект към делото на проф. Джуджев си позволявам да не се съглася с някои нюанси на неговото твърдение по няколко причини: ако рефренът действително е инструментален и звукоподражателен, как тогава ще се появи нов текст, който да превърне тази типично инструментална мелодия в нова песен, която да започне самостоятелно съществуване? Това е невъзможно, защото мелодията „израстък“ е в триоли и при това в бързо темпо. Всъщност, това е инструментална по характер мелодия, изпълняваща ролята на инструменталния отсвир, с тази разлика, че е изпълнена вокално. Първо, характерът на метричните времена (триоли) в темпо 152 удара в минута не позволява нанасяне на какъвто и да е „стандартен текст“. Второ, тези триоли, които са в опозиция на метричните времена от песента, говорят за нормален инструментален „отсвир“, изпълнен вокално с фолклорен скат. Трето, всеки музикант би разпознал инструменталния характер на този „рефрен“ и без никакво затруднение би си представил как ще звучи в някакъв инструмент или в цял оркестър. Самият проф. Джуджев споменава за инструменталния произход на рефрена. Как би могла тази инструментална по характер мелодия в триоли „да се откъсне от песента-майка и да започне да води независимо съществуване“? Единственият начин това да се случи е чрез ритмично трансформиране на триоловата ритмика обратно в четвъртини и осмини, както е в същинската песен-майка. „Мелодиите на тия рефрени могат да имат различен произход – подчертава проф. Джуджев. – Те биха могли да възникнат върху основата на някой по-голям или по-малък орнамент, който постепенно се развива и нараства, или върху основата на каденцата, която също има инструментален произход. Но те биха могли да се вземат и наготово от някои други мелодии – от околната звукова среда. Така или иначе, те образуват към старата песен един декоративен израстък, който от своя страна подлежи на развитие“<sup>6</sup>. Проф. Джуджев дава още един много типичен пример за

<sup>5</sup> Джуджев, Стоян. Теория на българската народна музика. Том III „Морфология и прозодия“. София: Наука и изкуство, с. 156.

<sup>6</sup> Пак там.

- Проблемът с мотивацията на студентите. Не съществуваше утвърден регламент за кредитиране на положения труд и овладяните знания и умения от студентите, участници в състава.

- Голяма част от желаещите студенти по същото време трябва да посещават други лекции, които вече са заплатили и т.н.

- Най-същественният проблем – как да бъдат съчетани различните видове звукообразуване и певчески постановки, без това да попречи по какъвто и да е начин на пряката вокалнопедагогическа работа на преподавателите по класическо, поп, джаз и народно пеене. Консерватизмът в мисленето на някои от тези преподаватели беше продиктуван от факта, че в досегашната музикална практика такава формула не съществуваше.

- Що се отнася до предварителната нагласа на студентите, 100% от първия випуск участници във формацията заявяват, че никога не са пели в хорова формация или състав, а близо 90% заявяват, че по-рано музикалният фолклор не е събуждал никакъв интерес у тях. Дори нещо повече – понятието ФОЛК съчетано с друг жанр буди у тях основателни подозрения и асоциации, водещи до странни тълкувания.

През изминалите 13 години Университетски смесен хор „Фолк- джаз формация“ успя да се докаже като един оригинален студентски хор със собствен образ и репертоар и успя да спечели уважението на почитателите на хоровото изкуство не само в България. В него са обединени усилията на студенти от различни програми и департаменти на НБУ, от идеята за един нов прочит на българският музикален фолклор, чрез средствата на хоровото изкуство.

За този кратък период бяха изнесени над 130 концертни участия, десетки участия в продукции и програми на БНТ, БТВ, БНР и други медии. Издадени са две РД – „Хоровото многогласие между сакралното и фолклорното“ и Ораторията на Симо Лазаров „Божественото начало“, аранжирани от Георги Петков. Хорът е носител на няколко първи и специални награди, лауреат на международни фестивали и конкурси. За творчески сезон 2010-2011 ФДФ получи номинация на „Кристална лира“ на СБМТД за върхови творчески постижения в хоровото изкуство.

Основният репертоар на хора е изграден на базата на българската фолклорна мелодика и метроритмика, в съчетание с похвати от други жанрове и епохи. Популярността на този репертоар нараства в световен мащаб и вече се изпълнява и от студентски хорове, любителски и професионални хорове от Европа и САЩ. Доц. д-р Мадлен Бъчварова – диригент на американски студентски хорове и член на борда на директорите на Американската асоциация на хоровите диригенти, в лично писмо до мен като автор на песните, твърди, че „Месечинка“ и „Илюзия“ се изпълняват с удоволствие от студентите и се приемат с голям интерес от публиката в САЩ. Дори нещо повече, доц. Бъчварова отправи молба към мен за написване на песни в същия стил с цел още по-сериозното им популяризиране зад океана (аудиопример № 47, „Скат анекдот“ в изпълнение на Държавен камерен хор на Република Беларус – диригент Наталия Михайлова).

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ



време преди да получи реализация. Приблизително 10 г. по-късно написах специално за световноизвестния женски хор „Български гласове –АНГЕЛИТЕ“ по тяхна поръчка песните: „Месечинка“ и „Мъри Радо“ , в които освен традиционния за хоровите обработки хармоничен език, присъстват и елементи, характерни за поп и джаз музиката, та дори и от предкласиката. Като човек, който през целия си съзнателен живот е изучавал и работил с материята български музикален фолклор и неговото сценично претворяване, за мен подобно търсене не беше нито творчески експеримент, нито някакъв нов вид музикален хибрид.

Точно по това време работех като диригент на оркестъра в ДАНПТ „Филип Кутев“ и фактът, че подобни идеи не могат да намерят приложение и разбиране в рамките на тогавашната репертоарна политика на ансамбъла, ме накара да се замисля сериозно дали не съм на грешен път, но отзивите на диригента на АНГЕЛИТЕ – Валентин Велков, тогава бяха повече от положителни и поръчките за нови песни в същия дух продължаваха настоятелно. Пак по същото време започнах работа като хоноруван преподавател в НБУ. Контактът ми с новото поколение, демократичната система на обучение и девизът на НБУ – „Да не се боим от разнообразието“, ми върнаха вярата в това, че „Земята все пак се върти“ и мястото на музикалния фолклор на сцената не може и не бива да бъде само като музеен експонат на социалистическата ансамблова култура – сфера на която съм посветил достатъчно време. Погрешно е да се счита, че вече няма интерес към музикалния фолклор, по-скоро липсва интерес към остарелите форми за неговото сценично претворяване. Когато през 1999 г. станах диригент на „Български гласове – АНГЕЛИТЕ“ имах възможността на живо да се уверя в реакцията на публиката по света спрямо по-различната от традиционната обработка на хорови песни. Различната сила и продължителност на аплодисментите след изпълнението на „Месечинка“ и „Дъмбата“ ме окуражиха допълнително и тогава реших, че сигурно това е един от верните пътища за приобщаване на една по-голяма част от младите хора, както по света така и у нас към ценностите на българската музикалнофолклорна традиция. След съвсем кратък разговор, с помощта на партитурите и пианото, идеята за създаване на вокална „Фолк-джаз формация“ беше одобрена и подкрепена от ръководителя на департамент „Музика“ по това време – проф. Милена Моллова.

Практическата реализация на едно подобно творческо търсене, съчетаващо елементи от различни стилове и жанрове, поставя редица проблеми и предизвикателства както от музикалнотеоретично, така и от организационно естество:

- Как да бъде популяризирана и презентирана една толкова сложна за теоретично обяснение идея сред по-голям брой студенти при положение, че тогава не съществуваше никакъв демо запис на подобна музика.
- Липсата на хорова традиция в НБУ.
- Формацията трябва да бъде отворена за всички студенти, а не само за тези от програма Музика.

импровизираното фолклорно скатово пеене: „Някой момък е чул на хорото една мелодия... Напевът не му излиза от ума, дето ходи, постоянно му звучи мелодията в ухото... Но сега тепърва забелязва той, че думите му не стигат, понеже мелодията е много по-дълга. Без да мисли дълго, той притуря толкова пъти „бре,бре“, додето напевът не свърши...“<sup>7</sup>.

Цитираните от проф. Джуджев примери са доказателство, че певческият маниер „фолклорен скат“ е съществувал в традиционната музикална практика. Друг е въпросът, че някога това явление не е било наричано точно по този начин по обясними причини. По времето, когато проф. Джуджев пише своето изследване, за скатово пеене се говори само в джазовите среди. Фактът, че до днешно време това понятие не е дефинирано, е показателен за отношението на изследователите към тази проблематика.

В някои от песните на популярни фолклорни певци се наблюдава типичен фолклорен скат. Ето няколко примера от известни български народни певци:

1) „Из Широка лъка“ – изпълнение на Борис Машалов (аудиопример № 34). Борис Машалов е един от емблематичните народни певци от Средна Северна България. За него е известно, че е притежавал изключителен талант освен като певец, и като съчинител на мелодии и текстове. Той много умело е доразвивал примитивните фолклорни форми, без да нарушава техния първозамисъл. Притежаващ изключителна инвенция за музикалнофолклорно мелодийно развитие, Борис Машалов понякога дори е събирал по две разнородни като ритмичен заряд народни песни в единен художествен образ, какъвто е случая с песента „Китка ти падна Дено“. В песента „Из Широка лъка“ Борис Машалов интуитивно използва вокалната техника „фолклорен скат“ с типичните за тази практика срички: „Дан-ду-ду-ду, ду-ду-ду. Дан- ди-ди-ди-ди, ди-ди.“ Двата скатово изпяти мотива си приличат много като срички, като разликата е само в гласните – вокалите, които въздействат за интерпретиране на разнообразяващ динамичен нюанс. В първия мотив фонемата „У“ естествено звучи в по-тиха динамика от фонемата „И“, която звучи по- ярко и силно и е основа на разпяването във втория скатов мотив. Първообразът на песента „Из Широка лъка“ явно е съществувал без умело добавения от Борис Машалов „инструментален“ рефрен, който в същото време играе ролята на вокален отсвир, изграден почти върху същата мелодийна основа, развит по посока на инструментален фолклорно мислене. Тази вариация върху второто полузречение на оригиналната песен отхвърля необходимостта от инструментален отсвир, тъй като покрива изцяло неговата функция.

Това правилно е доловено от композитора на обработката на същата песен Стефан Кънев и той дописва малък оркестров отсвир, само 4 такта, който звучи като завършваща каденца от ненаписаната първа част. В този оркестров съпровод е налице т.нар. в практиката „малък отсвир“, ползван много често предимно за финал на народните песни със съпровод, или пък като втори отсвир, внасящ разнообразие при по-дългите (многукуплетни) бързи песни.

<sup>7</sup> Пак там.

2) „Гергана пиле шарено“ – Бинка Добрева (аудиопример № 35). Авторска песен на фолклорна основа, създадена от Александър Райчев и Бинка Добрева, по текст на Петко Славейков. В аранжирката на песента се наблюдава типичен пример за непретенциозно фолклорно скатово пеене сред фолклорните музиканти и танцьори. Фолклорното скатово пеене в песента „Гергана пиле шарено“ не се изпълнява от солистката Бинка Добрева, а от група мъжки гласове. Типичното тананикане на инструментална мелодия (отсвир) от хора, които не са певци, и го правят спонтанно с удобни за тях срички, като основната водеща фонема е тъмната гласна „Ъ“, особено в ниския регистър. При изкачване на по-високи тонове интуитивно се отваря към „А“. Това са двата варианта на свободен скат, в зависимост от малка промяна в мелодията на отсвира: „Дъ-ръп,тъ-ръп,тъ-ръ-дъ-дъ, дъ-ръп-тъ-ръ-дъ-дъ“; „Дъ-ръп,тъ-ръп,ти-ра-ду-дъ, дъ-ръ-ди-ти-ръй-ду-дъ“.

3) „Заигра се хоро голямо“ (аудиопример № 36). Надежда Брайкова е първата народна певица, която много ярко ползва фолклорноскатовата вокална техника. Тя умее да импровизира и да възпроизвежда не само отделни инструментални мелодии в рамките на няколко такта, а дори и цели хора и ръченици със съответните солови импровизации. Нейният талант и превъзходно владение на инструменталната музикалнофолклорна мисъл напомня до известна степен за скатовата солова практика в джазовата музика. В представения пример (аудиозапис) на песента „Заигра се хоро голямо“ се наблюдава типично фолклорно скатово пеене (от 2:35 до 3:15 на записа в БНР през 80-те години на ХХ век). Обработката с участие на електронни инструменти е на Димитър Пенев. Характерна е вокалната импровизация върху типична инструментална мелодия с фолклорен скат, изграден на базата на българската фонетика. Прави впечатление преобладаващата тъмна гласна „Ъ“. Имитацията е на гайдарски странджански изпълнителски стил, без претенции за темброва имитация, напомняне за типичния странджански „макам“ при гайдарското свирене на хоро – типична орнаментика и щрихи. Сричките, върху които тя гради своите скатови импровизации, са базирани на няколко повтарящи се звука (фонемни): Ду-ру, ди-идурих-ду-ру-де [...] дъ-гъ-ди-и дурех-ду-руде [...]. Повечето от гласните звучат „интервокално“<sup>8</sup>, между две или повече гласни (междинно). По-дългите трайности тя разпява на междинен вокал между „ъ“ и „а“, като в зависимост от желаната динамика преминава ту към единия, ту към другия. Типичното за тракийската „чалга“ (сватбарската традиционна инструментална практика) суингиране, чрез изместване на акцента от първото време на триолата в размер 2/4, тя постига чрез съгласния звук „Х“. Бързия скок (на опорен тон) в низходяща посока (т.нар. в практиката „подпорка“) Надежда Брайкова постига лесно, точно благодарение затварянето на въздушната струя чрез „Х“. По този начин се избягва фиксирането на този опорен тон и той звучи като пауза. В края на 80-те години на ХХ век – Надежда Брайкова издава самостоятелен албум „Камбана“ в Германия, където отива да живее.

<sup>8</sup> Авторски термин, използван в по-ранни публикации, вж. напр. [http://eprints.nbu.bg/1055/3/horovoto\\_izkustvo.pdf](http://eprints.nbu.bg/1055/3/horovoto_izkustvo.pdf). В дисертационния труд е специално разгледан в глава втора, на него е посветен и доклад в Научната конференция за докторанти и постдокторанти с международно участие „Млад научен форум за музика и танц“, НБУ, 11 – 12 юни 2015.

концерт, в който участват 77 студенти от НБУ. Документалният запис от същия концерт е издаден на компактдиск от БНР и НБУ. Репертоарът вече включва и доста сериозни партитури за класически смесен хор. За пръв път е изпълнена партитурата на „Kirie eleison“ от Панчо Владигеров, написана специално за театъра на Райнхард през 1922 г. На 12.11.2012 в Първо студио на БНР хорът отпразнува своя десети рожден ден с 80 души в концертния състав. Специални гости на Юбилея бяха Смесен хор на АУБ Благоевград с диригент проф. д-р Христо Кротев и Камерен хор „Проф. Георги Робев“ с диригент Нели Трошева. В концерта се включиха и алумни от различни випуски, участвали в концертния състав.

Появата на бял свят на този състав е практическа реализация на моята младежка идея за създаването на модерна и оригинална хорова формация, провокираща БЪЛГАРСКОТО в творческата мисъл на младия човек и събуждаща идеята за СЪВРЕМЕНЕН ПРОЧИТ на традиционния музикален фолклор. Наред с това курсът „Фолк-джаз формация“ като специфична практикотеоретична форма на обучение трябва да преследва и определени цели и задачи, които в академичен план са предмет на различните дисциплини, изучавани от студентите в програма „Музика“. Но в един общоуниверситетски състав участват и студенти немюзиканти, което изисква по-специални методи и подходи при изучаването на сложния репертоар, наситен с много неравноделни размери, трудни ритмични фигури, многогласна фактура, достигаща от петгласна, понякога и до 7- и 8-гласови партии. Целият репертоар с изключение само на една песен е акапелен.

Връщайки се назад във времето, ще си позволя едно малко отклонение в първо лице. Идеята за подобен вид вокална формация се таеше в мен, още преди приблизително 30 години, когато бях студент и в свободното си време слушах и свирех и други жанрове музика – доста встрани от фолклора. Бях голям любител на състави и изпълнители като: „Суингъл сингърс“, „Манхатън трансфер“, Ал Джеро, Боби Макферин, Урсула Дудзиак и т.н. Силно ме впечатляваше творчеството на Милчо Левиев и Кирил Тодоров, състави като вокална група „Тоника“ и „Траяна“ – по късно „Фолк-скат бенд“, поради изявеното присъствие на фолклорни мотиви в творческата им продукция. Най-силно бях удивен обаче, когато за пръв път чух изпълнението на Ал Джеро „Рондо алатурка“ – композиция на Дейв Брубек. И ритмически, и мелодически основната тема в тази творба звучеше като цитат от българско фолклорно Дайчово хоро. Тогава си зададох куп въпроси:

- Защо турско рондо, а не българско?
- Защо чужденецът Дейв Брубек, а не някой български композитор на поп и джаз музика? и т.н., докато стигнах до въпроса:
- Дали пък ако опитам няма да стане по-оригинално и по-етнохарактерологично, по-наше.

През 1988 г. се престраших и написах вокалната пиеса „Скат анекдот“, която повече от 15 години нямаше на кого да предоставя за изпълнение, тъй като не се вплита жанрово в репертоарните концепции на съществуващите групи и вокални формации. Това беше единствената моя композиция, написана без предварителна поръчка и най-вероятно по тази причина отлежа толкова

мелодийните части“ в хоровата партитура според правилата за писане на инструментални мелодии. В някои партитури се среща едновременно и стандартен текст под нотите на фолклорнопесенен цитат и след това инструментални колена, изпълнени вокално чрез скат. Това съвместяване на двете, пък би повдигнало въпроса за разностилието в изписването. Но във времето на жанровата музикална хибридность би могло да се погледне по-широко в името на удобството при разчитане на неравноделни размери. Основната цел е по-ясната визуализация на тривременните дялове в неравноделните размери. Съгласно етнохарактерологичните особености на българската музикална традиция и нейното съвременно сценично претворяване, убеден съм, че е уместен по-либерален поглед спрямо правила, утвърдени в други епохи и от други национални музикални култури.

#### **4.3. Университетски смесен хор „Фолк-джаз формация” на НБУ**

Университетският смесен хор „Фолк-джаз формация“ на НБУ е оригинален вокален състав, изпълняващ многогласна акапелна музика. Създаден е по моя идея през 2002 г., в началото като експериментална вокална формация с основен репертоар мои авторски произведения. Това е единственият по рода си студентски смесен хор, изпълняващ авторска музика с подчертано българско звучене, съчетаващо жанровата музикална хибридность, характерна за постмодернизма в съвременната световна музикална култура. В него са обединени усилията на студенти от различни програми и департаменти на НБУ от идеята за нов прочит на българския музикален фолклор чрез средствата на хоровото изкуство. Репертоарът, който изпълнява хорът, е в стил фолк джаз, от където произлиза и името на хора. Фолклорният скат е основен отличителен белег в репертоара на състава. Това са авторските ми композиции: Мъри Радо, Месечинка, Скат анекдот, Илюзия, Садила Яна, Тайнствен миг. Освен репертоара в този стил, формацията изпълнява и хорови партитури за академични и църковни хорове от автори като: Леополд Моцарт, Добри Христов, Панчо Владигеров, Милчо Левиев, Симо Лазаров, Драган Шуплевски, Драган Томич, Стефан Мокрянец, Хенри Милсби, Уилям Доусън и др.

Първото концертно участие извън рамките на вътрешно-университетските мероприятия е на 16.04.2003 г. в първото издание на Международния хоров фестивал „Среща на студентските хорове“ в АУБ Благоевград. Камерният тогава хор е наречен формация, защото не е известно дали ще нарасне до истински голям хор или ще си остане малка формация от студенти ентузиаста, привлечени от идеята за един нов прочит на българския музикален фолклор. Първите участници са студенти от програмите „Музика“, „Джаз-танци“, „Актьорско майсторство“, „Приложна лингвистика“, „Компютърни системи и технологии“ и „Политология“. В края на академичната 2002-2003г. концертната численост вече наброява 57 студенти. В началото на следващата учебна година младата „Фолк-джаз формация“ получава статут на избираем учебен курс и се появява в каталога на НБУ. След изявата си в Международния фестивал „Среща на студентските хорове“ в АУБ Благоевград 2005 г. ръководството на БХС подкрепя изказването на проф. Василка Спасова, че Фолк-джаз формацията на НБУ се явява като „свеж полъх в българската музикална култура“. На 9 април 2008 г. в зала България хорът изнася голям

4) „Гайдарче“ – изп. Галина Дурмушлийска (аудиопример № 37). В песента „Гайдарче“, изпълнена от Галина Дурмушлийска, също се среща типичен фолклорен скат, целящ щрихово и орнаментално наподобяване на фолклорния инструмент гайда. В конкретния случай интересното е, че музикалнообразното наподобяване на гайдата чрез вокална имитация е върху непроменената песенна мелодия. Това е постигнато с фолклорно скатово пеене върху два сричкови мотива: „Като рекла гайдата му – гъл-гъл-гъл-гъл [...] като рекла гайдата му – ди-лли-ди-лли-ди-ли [...]“. Типичното „погайдарчване“ на мелодията от песента е постигнато при втория мотив чрез раздробяване на дългите тонови трайности до метричните единици, характерни за размера 7/8. По този начин Дурмушлийска успешно представя вокална демонстрация на типичния орнаментален щрих, произведен от „мърморката“ на гайдата (от 1:07 до 1:23 на аудиопримера).

#### **2.2. Фолклорният скат – похват за спонтанен безписмен обмен на мелодии, характерни за инструменталната народна музика**

В българската фолклорномузикална изпълнителска практика такъв „нестандартен“ начин на вокално музициране, носещ белезите на инструментално музикално мислене, логично се определя като присъщ не толкова на народните певци, а на фолклорните изпълнители инструменталисти. Извън сценичната и художествена практика този феномен се наблюдава не в публични изяви на даден изпълнител, а като практично средство за бърз, устен (безписмен) обмен на инструментални и музикални идеи между изпълнителите от камерните фолклорни групи. В този смисъл явлението „фолк скат“ може да се разглежда и като изпитан във времето и практиката традиционен (фолклорен) педагогически слуховоподражателен метод, успешно преодоляващ недостатъците на нотното писмо, спрямо специфичните особености на българската фолклорна музика. При по-задълбочен анализ могат да бъдат разкрити и описани голяма част от фонетичните особености на фолклорния скат, повлияни едновременно от желанието за вокализиране на инструментална мелодия и от фонетичните особености на различните говорни диалекти. Интерес представлява и разликата в звукоизвличането и звукообразуването при този певчески маниер, в сравнение с преобладаващия интензитет на звука при повечето фолклорни певчески стилове. При него характерното открито пеене се използва много рядко по няколко причини:

- Ползващите подобен начин на музициране най-често са инструменталисти, които нямат претенцията да притежават необходимите гласови данни, присъщи на изявените народни певци.
- При изявените народни певци скатовия певчески маниер се среща много рядко. В някои от песните на Борис Машалов, Бинка Добрева, Надежда Брайкова и др.
- Основната цел е демонстрация на пасаж или цяла инструментална мелодия в тоналност, съобразена не с диапазона на гласа, а с грифа на инструмента, на който трябва да бъде изсвирена след гласовата демонстрация; При подобна ситуация, рядко се налага звукообразуване, което не е типично за народопевческата музикална практика.

• Фолклорният скат много често се ползва като солфеж без ноти или, с други думи, вместо сричковите наименования на нотите, фолклорният музикант ползва удобни срички за пресъздаване на мелодията и най-вече на съответната орнаментика и т. н.

• Народните музиканти нерядко си разменят идеи за ритмични фигури чрез фолклорен скат, като в някои от случаите имитират ударни инструменти, а в други само изпяват ритъма със срички. За разлика от изкуството на Бийтбокса, тук се ползват срички, производни от речта и основната цел не винаги е темброво-имитационна. По-скоро става въпрос за безписмено, вокално представяне на ритмични фигури, които по-късно да се изсвирят от ударните инструменти по време на инструменталното изпълнение на съответното хоро или ръченица. Тази практика е особено разпространена при фолклорните музиканти от цигански произход.

Това са само някои от основните фактори за естествена употреба в соловата практика. Комуникацията между фолклорните музиканти инструменталисти е най-естествената форма, в която се осъществява скатовото пеене на фолклорни инструментални мелодии. Тази практика е продиктувана от необходимостта да се пресъздаде по вокален път с цел изучаване или подсещане за някаква мелодия, особено в случаите когато липсва инструмент в ръцете на фолклорния музикант. Обичайна практика е изпяването на даден инструментален пасаж, мотив или орнамент от „учителя“ към „ученика“, т.е. от този, който знае как е правилно и изисква да бъде повторено с инструмент. В някои от случаите „преподаващият“ не умеє да свири на инструмента на ученика или неговият инструмент липсва в момента. Друга много често срещана ситуация е тананикането от народната певица (певец) на подходящия за съответната песен отсвир. Това се случва много често, когато конкретния певец има особено развито инструментално мислене и държи на даден отсвир, който съответните музиканти или съпровождащ оркестър не знаят и трябва да разучат по възможно най-бързия начин, много често преди концертно изпълнение с непознати музиканти, без предварителна репетиция. Този безписмен обмен на инструментални мелодии, изпълнени вокално, много често се налага и се използва сполучливо и между грамотни и добре образовани фолклорни музиканти, за подсказване или уточняване на мелодия „в движение“. Не са редки случаите, когато напълно непознати народни музиканти се събират и свирят заедно пред публика, било то на концерт, събор, сватба и т.н. В джазовата музика подобни свирения, без предварителна подготовка и репетиции, подчинени изключително на опита и импровизаторските способности на музикантите, са известни като „джем сешъни“, но при тях, все пак има предварително уточнена мелодийна тема и съответната хармонична схема (в някои случаи скицирана само с буквени означения на акордите).

Кога най-често се ползва този бърз, безписмен обмен на музикални идеи и мелодии? Един пример от моята музикалнофолклорна изпълнителска практика в миналото, онагледяващ фолклорната вокалноскатова практика като безписмен обмен на мелодии в реални условия: На тракийската сватба от втората половина на XX век е традиция Булчинското хоро да продължава няколко часа без спиране. Темпото е умерено, забързването му се счита за неуместно по време на

впечатление за безмензурност и веднага след нея започва вокализиран ритъм с джазов характер, базиран на фолклорно скатовите срички „Да-дап, тап-там- та – дий- ди-ди“, „Та-дап, тап-тай-да дап“ и други подобни производни от българския говор и характерни за фолклорната вокално имитаторска практика. Неколкократните повторения на обръщението „Янинку, мъри, мъри, Янинку, мъри, мъри“, така са вплетени в скатовото пеене, че се възприемат повече като елемент, принадлежащ към него. Хармоничният език и тоналните съпоставки, които Кирил Тодоров използва, имат определено джазов характер и са различни от типичните за жанра на обработката. В пиесата се наблюдават и вокалноскатови сола с импровизационен характер. Друг характерен момент са вокални имитации на перкуссионни инструменти, които са вплетени много дискретно и ненатрапчиво в подкрепящия ритъм на реалните такива (дисертация, нотен пример № 53, авторски ръкопис).

**Относно нотния правопис при скатово пеене.** Това е въпрос, който сме дискутирали с Кирил Тодоров нееднократно в нашите творчески разговори и винаги сме стигали единодушно до едно и също заключение: Вокалният правопис за изписване на стандартен текст под нотите не винаги съответства на удобството за бързо и удобно четене на скатови срички.

В партитурите на Кирил Тодоров за „Фолк-скат бенд“ нотният правопис наподобява инструменталния, а не както е типично за вокалното изписване на ребрата на осминките. Това се отнася за тези части, в които се пее със скат, докато на местата, където има стандартен текст и мелодичният материал си е типично вокален – там и ребрата на нотите са прекъснати при различните срички – според вокалния правопис. В пиесата „Ръченица“ например оребряването на осминките е според инструменталния характер на иначе вокалната творба. Ако за момент игнорираме подсъзнателно местата, където е оказана скатовата схема (основните скатови срички), спокойно можем да изпаднем в заблуда, че това е инструментална партитура (дисертация, нотен пример № 54, авторски ръкопис).

Като автор на хорови партитури с подобен характер считам, че подобно „нарушаване“ на правописното правило, засягащо оребряването на осминки, шестнадесетинки и т.н. за уместно и допустимо. Особено при неравноделните размери това е наложително, с цел по-голяма прегледност на основните тактови дялове и лесно откриване от погледа на четящия на тривременния (по дълъг) дял. Понеже става въпрос за музика на фолклорна основа, то неравноделните размери са неизменна част от подобни композиции. В някои от моите хорови партитури се среща сложно комбиниране на различни неравноделни размери, което прави още по-трудно разчитането на накъсаните нотни ребра, заради скатовите срички под всяка нота. Съблюдавайки утвърдените (досегашни) нотописни правила и в същото време, за да създам някакво удобство за четящите, добавих над петолинието цифрови изображения (наподобяващи математически формули), изобразяващи редуването на двувременни и тривременни дялове. Всъщност такава е утвърдената до сега практика (дисертация, нотен пример № 55, „Скат анекдот“).

Като последовател в известен смисъл на някои черти от творческия почерк на Кирил Тодоров, считам за уместно изписването на „инструментално-

места дори познавач на музикално-фолклорната традиция би могъл да се подведе, че слуша типични фолклорни цитати, но всъщност това са мелодии, плод на авторското въображение на Кирил Тодоров. Тананикането на фолклорни мелодии със случайно подредени срички, останало в съзнанието на Кирил Тодоров от неговия баща, дава основата на един нов творчески почерк в българския вокален джаз.

По отношение на типично фолклорното българско скатово пеене авторът не само поставя ново начало в сценичното представяне на българския фолклорен скат, но и ни оставя гласа си в записите на Фолк-скат бенда. Търсейки дълго време подходящ глас, който да има необходимите качества и отношение, за да изпее написаните солово-импровизационни фолклорно-скатови елементи от партитурите си, накрая Кирил достига до извода, че ще го направи лично. И така се превръща в пеещият диригент на Фолк-скат бенда, изпълняващ партии предназначени за различни гласови диапазони от бас до тенор. В записите на „Фолк-скат бенд“ освен гласовете се чуват и различни перкусионни и ударни инструменти, като съпътстващи аранжирани и обогатяващи цялостната звукова картина. Една част от тези „инструменти“ са всъщност гласова вокална имитация изпълнена предимно от мъжките гласове.

Партитурата на вокалната пиеса „Ръченица“ от Кирил Тодоров е написана за Вокален квинтет „Фолк скат бенд“. Това е типична инструментална пиеса на фолклорна основа, предназначена за вокално изпълнение със средствата на фолклорния скат. Сричките не са изписани навсякъде, а само са зададени техните идейни модели. Това предполага възможност за импровизация при скатовото артикулиране, както се случва в соловата практика. Когато партитурата е предназначена за хорово изпълнение, тогава изписването на сричките би било задължително. На местата, където няколко гласа пеят едновременно, Кирил Тодоров е написал задължителните срички, подходящи за съответните шрихи и акценти. В посочения в дисертацията нотен пример № 20 се вижда един от моделите, в които се изпълняват едновременно от всички гласове сричките „дам-трай, да-ра-да-дам“. На същия принцип са изписани стриктно скатовите срички и в останалите tutti изпълнения. Използвана е типичната за българския инструментален музикален фолклор колянна структура на формата. Наблюдава се и преминаване на соловата мелодия в различни гласове, което наподобява надсвирването на отделните инструменти, изпълняващи традиционната ръченица. При соловите мелодийни изпълнения на различните колена се създава впечатлението за импровизирани български фолклорно-скатови срички: „Та-ба-дам, дай-тай-да“, „Та-ба-да-ба, да-ба-да“ и др. Авторът използва едни от най-често срещаните фолклорно-скатови фонетични съчетания, съществуващи във фолклорната практика с цел вокално изпълнение на инструментални фолклорни мелодии (аудиопример № 48 „Ръченица“).

„Янинку“ е една от емблематичните за Фолк скат бенд песни (дисертация, нотен пример № 52, авторски ръкопис; аудиопример № 43 „Янинку“). Тя е написана в нехарактерния за българския музикален фолклор размер 3/4, но тематичният материал е изграден изцяло върху български фолклорни интонации и звучи като цитат на фолклорен образец, въпреки че е изцяло авторски. Начинът, по който е интерпретирана темата, създава

хорото, даже и в моментите на солови импровизации. Друго традиционно важно условие е, че песните не трябва да се повтарят. Всичко е подчинено на умерения ритъм, продължаващ твърде често с часове. По време на хорото при оркестъра често пристигат поръчки от сватбарите със съответни желания за следващата хороводна песен и това се случва в движение, без да спира музиката и хорото. По-младите певци държат наблизено (под ръка) тефтери с текстовете на стотици песни, които все още не знаят наизуст и при нужда гледат от тях. Текстът може да не е запомнен, но мелодиите задължително трябва да се знаят. При такива екстремални обстоятелства се налага екипно взаимодействие между инструменталистите и певца или певцата. Това са случаите, в които на фона на изпълняваната от останалия състав инструментална музика се налага подсказване на следващия отсвир или подсказване на мелодията на следващата песен. Всичко се случва мигновено, с пеене на ухо, въпреки звучащата, неспираща през същото време музика. Този, който подсказва отсвирва „на ухо“, импровизира скатови срички, с каквито обикновено си тананика подобни мелодии. Всеки музикант си има свой набор от такива срички, които му дават възможност за възпроизвеждане, не само на мелодията, а и за имитация на стилова орнаментика. Тук може да възникне и следният въпрос – какво би станало с хорото, което не бива да спира, ако на музикантите им трябваша нотни щимове? Този въпрос звучи като „че ли „в рамките на шегата“, но е сериозен по отношение на бързата слухова реакция, музикална памет и съвършенство при владеенето на инструмента. От това зависи „бизнесът“ на оркестъра и певца. В Чирпанския край е неприемливо, ако хорото прекъсне и за момент, преди естествения му край, който идва обикновено след няколко часа, и решение за това се взима от домакините, а не от музикантите. Оркестърът задължително изпълнява тяхното желание, което в никакъв случай не е съобразено с някаква конкретна музикална форма или художествено темпово изграждане. Този пример е от Тракийската сватбарска музикално-фолклорна практика от 80-те години на XX век. В другите области нещата са по-различни. Правото хоро в останалата част на България е много по-кратко като продължителност и протича в повечето случаи, според виждането на ръководителя на оркестъра, който познава традицията на съответното селище и се съобразява основно с нея.

Авторското понятие „интервокално фониране“ е разгледано като процес на вокално звукообразуване, при който произведеният вокал не може да се конкретизира като една гласна. Това явление се наблюдава в някои случаи при скатовото пеене, които обикновено са свързани с темброви звукови имитации. Интервокалното фониране е много характерна вокална техника, особено в изкуството на бийтбокса. Докато в разговорната реч се наблюдават изменения на някои гласни фонемите и тяхната реализация като „архифонемите“, то в процеса на пеенето и по-специално при вокалните звукови имитационни практики, се получават звукови колебания, които не се вместили в понятието „архифонема“ на някаква конкретна гласна. При говоренето фонемите „а“ и „о“ променят своите качества и се отклоняват към „ъ“ и „у“, в зависимост от това дали са в ударена или неударена позиция и се реализират като „архифонемите“. Интервокалността е преминаване на звукообразуването през няколко гласни, в някои случаи повече от две. В скатовата инструментално мислена мелодия или

импровизация, бързата смяна на звукообразуващите гласови резонатори и преходи от един към друг, без прекъсване на звука, е една от тези предпоставки за смесване на няколко гласни в една. Интервокалността като фонетично явление не се прекрива с така наречените йотирани гласни или сложни гласни, съставени от два различни звука – „ю“ от „и-у“ и „я“ от „и-а“. В този случай вторият звук е вокалообразуващият, носещият.

В скатовата вокална техника не са редки случаите на интервокално звукообразуване. Сполучливата темброва имитация на даден музикален инструмент налага преодоляване рамката на отделната фонема. В някои случаи дори се съчетават едновременно (интервокално) гласна и съгласна. Например при вокалната имитация на тромпет в средния му регистър се съчетава едновременно интервокално фонирание на звучната съгласна, (междинна) „в-б“ и гласната „у“. При изкачване на имитацията във високата теситура на тромпета съгласната си остава същата, а гласната „у“ постепенно прелива към „и“ и обратно надолу в ниския регистър пак към „у“. Ако пък се премине към имитиране на тромбон междинната съгласна „в-б“ се запазва, докато гласната „ъ“ постепенно се отваря към „а“. Преградната темброобразуваща междинна съгласна „в-б“ се ползва само при имитиране на медни духови (мундщюкови) инструменти. При имитацията на фагот например не се налага едновременно фонирание на преградната междинна съгласна със същинската честотно определяща гласна. В този случай гласната е „о“ и в най-ниския регистър преминава към широко отворената „а“.

Интервокалното фонирание е характерно в практиката на тракийските сватбарски певци. Еволюцията на инструменталната фолклорна музика от втората половина на ХХ век дава своя отпечатък и върху фолклорнопевческия изпълнителски маниер. От там се наблюдава и специфично вокално подражание на инструменталната орнаментика особено в Тракия. Една от първите народни певци, чийто изпълнителски стил се доближава максимално до „кларинетната“ орнаментика, е Недялка Керанова, последвана от Динка Русева, Славка Калчева и много други. През 80-те години на ХХ век това се превръща в масова практика, характерна за тракийската „сватбарска“ музика. За по-лесното и удобно вокализиране на „модерното“ инструментално орнаментиране певците интуитивно прибегват до нехарактерното за традиционния певчески стил „интервокално“ фонирание, т.е. едновременното съчетаване на няколко гласни в една. Много често се съчетават дори повече от два гласни звука, например: „и“, „е“, „ъ“... До известна степен тези вокални отклонения от традицията са обусловени от стремежа за някаква вокална имитация (в случая на типична инструментална орнаментика), но това „интервокално“ фонирание няма нищо общо с фолклорното скатово пеене или пък със скатовата импровизация въобще. То е свързано единствено с желанието на певица да развие по лесен начин орнаменталната си певческа техника.

### 2.3. Фолклорният скат – слуховоподражателен метод в обучението на фолклорни инструменталисти

Интуитивната вокална техника „фолк скат“ може да се разглежда и като изпитан във времето и практиката традиционен (фолклорен) педагогически слуховоподражателен метод, успешно преодоляващ недостатъците на нотното

фиксирайки основните тонове, но без да изпълняват трудните за вокализиране типични октавови скокове в бързо темпо. Този слухово подвеждащ ефект, че пеят съвсем същото, което изпълнява лявата ръка на пианиста, се постига от тембровия контраст на двете скатови срички „тъм-ба“. „Тъм“, а за ниския – основен басов тон и сричката „ба“ за октавов скок във възходяща посока. Двете срички всъщност се изпълняват върху един и същи тон, в една и съща октава, но в съчетание със звука на пианото идеята е да се постигне пълна слухова илюзия за реално вокално изпълнение на октавовите скокове (дисертация, нотен пример № 51).

В заключение, „Тайнствен миг“, „Илюзия“, както и „Скат анекдот“ са написани за изпълнение от хор с цел да демонстрират богатството и красотата на българския фолклорен скат, произлизащ от фонетичните особености на българската реч. И трите композиции не се впитват в стандартното определение за песен. Те могат да бъдат оркестрирани и със същия успех да бъдат представени като оркестрови пиеси.

### 4.2. Композиторът Кирил Тодоров, вокална група „Траяна“ и „Фолк-скат бенд“

Понятието „фолклорен скат“ или „фолк скат“ е асоциативна препратка към българските вокални групи „Фолк скат бенд“ и „Траяна“, чийто основател, композитор и вдъхновител е Кирил Тодоров. Точно във връзка с появата и творчеството на тези състави през 80-те години на миналия век в България се заговори за фолклорния скат и по-точно за българския фолклорен скат. Старозагорската вокална група „Траяна“, основана от композитора Кирил Тодоров през 1984 г., за първи път в България използва ансамбловото скат пеене (със срички) като основно изразно средство в репертоара си. Кирил Тодоров пръв дава обяснение за понятието „фолк скат“ във връзка с фестивала „Златният Орфей“, 1995: Фолк – от фолклор, Скат – като стил в пеенето, и Бенд – група.<sup>14</sup>

В наши дни опит за продължение на традицията на „Фолк-скат бенд“ е девическият вокален квартет „Розов свят“ от Стара Загора, под ръководството на Веселин Божков. Техният репертоар също е базиран основно на композиции от Кирил Тодоров и работят в тясно сътрудничество с него. Въпреки крехката си младежка възраст, те се справят много добре и оставят много приятни впечатления у публиката и специалисти.

**За творческия почерк на Кирил Тодоров.** При вокална група „Траяна“ и по-късно при „Фолк-скат бенд“ се наблюдават български фолклорни интонации, метроритми и фолк скат в съчетание с типична за джазовите вокални състави хармония и гласоводене. Освен, че използва фолклорния скат, Кирил Тодоров показва много сполучлив иновативен подход в хармонизацията и обработката на българския музикален фолклор. Тук типичният за обработката хармоничен език се среща рядко и само на определени места, какъвто е случаят с песента „Везала Рада“. Хармоничните интервали и гласоводенето са по-близки до аранжиментите на американските и европейски джазови вокални групи. В същото време мелодиите и метроритмите са типично български създадени на базата на българския музикален фолклор. На някои

<sup>14</sup> Вж. Документален запис „Фолк Скат Бенд-янинко-'златният Орфей'-1995“, <http://vbox7.com/play:6cd43d26>

„Д“ (сричката „да“). По този начин акцентите, съпътстващи началното силно метрично време на всеки първи такт (от двойка тактове) се изпълняват със звуковото съчетание, започващо с „да“ (дисертация, нотен пример № 47).

Друг характерен момент в пиесата е вокалната имитация на оркестровите щрихи: *pizzicato* и *arco*. В номера 8 и 10 от партитурата тези щрихи се редуват на всеки такт и хористите трябва много бързо да реагират, наподобявайки инструментите от щрайха. Пицикатите, които звучат много тихо от тоновете, изсвирени с лък, тук са изписани със сричка, в която гласната е тихият и тъмен вокал „Б“ и крайната звучна съгласна „М“, която трябва да се озвучи добре в главовия резонатор на пеещите („тъм-тъм“). За вокализирането на аркото е заложено разпяването на вокала „А“ в традиционно съчетание с най-ползваните във фолклорния скат съгласни „Г“ и „Д“ (Тай-да-ба). Така благодарение на различните характеристики на гласните се получава естествено заложена в „текста“ разлика в динамиките. Голямото предизвикателство за изпълнителите тук е перфектният синхрон при изпълнението на „Тъм-тъм“ – имитацията на пицикатите (дисертация, нотен пример № 48).

### *Илюзия*

Композицията „Илюзия“ за смесен хор и пиано е написана специално за репертоара на Университетски смесен хор „Фолк-джаз формация“ на НБУ. Тя се пее изцяло със скатова вокална техника. Хоровата партитура има инструментален характер. Въпреки че мелодичният материал е на фолклорна основа, фолклорни цитати, както и стандартен текст липсват. Музиката е изцяло авторска. Открояват се три основни дяла с различен характер и принадлежащи към различни съвременни музикални стилове – Рок балада, Фънк и Буги Вуги, в които съжителстват традиционна българска мелодика и ритми, характерни за поп и джаз музиката. Скатовите срички са звукови съчетания от фонемите, характерни за българския говор. Спазен е принципът по-дългите мелодични пасажи да се изпълняват с последованията – „да-ба-да-ба“, а първите (силни времена) на всеки такт да започват с по-твърдата сричка „та“. В лиричните мотиви, започващи на слабо време (ауфтакт), първата сричка е омекотена с гласната „у“, което води до изпълнение на „сричка“, съставена от два гласни звука. Като например „Уа-ба, да-ба-да-ба-да“, където първото силно време на такта съпада с третата сричка от поредицата, а първите две са в ауфтакта (дисертация, нотен пример № 49).

Друга интересна особеност е третият дял наречен „Българско БУГИ“, жанров хибрид между Буги, Блуз и Българско право хоро. Стилът, в който звучи този дял е типично Буги Вуги, с вплетена българска мелодийна тема. Хорът заедно с пианото изпълняват клавирна музикална фактура със средствата на скатовата вокална техника. А соловата каденца на пианото е вариация на инструментална импровизация от тракийско право хоро (дисертация, нотен пример № 50).

За да се избегне постоянното изписване на триолите, вместо тактовия размер 4/4 е отбелязано „Българско Буги“ в размер 12/8. Почти в целия дял мъжките гласови партии имитират типичната за този стил басова линия, изпълнявана в лявата ръка на пианото. Басите пеят заедно с пианото,

писмо спрямо специфичните особености на българската фолклорна музика. Не са рядкост преподавателите инструменталисти, които непринудено и неосъзнато в практиката си пеят орнаменти, мотиви или цели колена. Те никога не се подготвят предварително за този вид пеене, нито пък си поставят някаква цел да го изучават или усъвършенстват. Всеки от тях го прави интуитивно и без да се замисля какъв вид пеене е това всъщност. Единствената им цел е да подчертаят някакви важни елементи или най-често правилното изпълнение на орнаменти. Много често се припяват пасажи и цели колена, като се разчитат от нотен текст, но вместо слоговите наименования на нотите, се пее със скат орнаментираната мелодия, за да се демонстрира как би трябвало да изглежда след изсвирването на нотния ú „гръбнак“. То е вид „солфежиране“, без да се изговарят слоговите наименования на нотите. Съвременните преподаватели по народни инструменти са образовани и нотно грамотни, но това не означава, че трябва във всички случаи да се придържат към стандартното солфежиране на нотен текст чрез слогови наименования. Нормалното солфежиране на инструментални фолклорни мелодии със солмизационните срички е много трудно и ненужно, особено при по-бързите и сложни мелодии. Стандартното солфежиране се практикува предимно при разчитане на фолклорни песни преди да се насложи същинския текст. И пак се оказва неудобно или невъзможно и дори комично при изпяване на сложни и сравнително бързи орнаменти, каквито изобилстват при безмензурните мелодии и песни. Богатата фолклорна орнаментика, особено в случаите с групетата, не позволява да се изпеят слоговите наименования на нотния текст. Друг неудобен при традиционното солфежиране момент е отпадането на щриха „легато“, ако трябва да се назоват слоговите наименования на нотите под легатото. В този ред на мисли могат да се посочат и още примери, доказващи удобството и в някои случаи необходимостта от скатовото пеене в преподавателската и професионалноизпълнителската фолклорномузикална практика.

Няма по-естествен път за предаване (преподаване) на фолклорно музикалната материя от слуховото подражание. Това е исторически доказано. Децата са усвоявали фолклорните песни и мелодии от по-възрастните. Младите музиканти са научавали за тайните на инструменталното фолклорно свирене, наблюдавайки и запомняйки това, което са чували по седенки, събори и сватби. Имало е и такива народни музиканти, които са показвали на младите някои техники от изпълнителското майсторство. Други пък, ревниво са пазели някой да не открадне това, което те могат. Това се отнася в особена степен до „професионализирането“ на фолклорната музикалноизпълнителска практика<sup>9</sup>. Фолклорното музициране в един момент се превръща в „занаят“, чрез който фолклорният музикант започва да се препитава от изпълненията си по сватби, механи, празници и тържества. А народната мъдрост гласи, че: „занаят не се дава, а се краде“. Освен че е пряко свързан с народопсихологията, този процес на „открадване“, запомняне на мелодии и специфични „тайни“ изпълнителски техники, е доказателство за естествения подбор в унаследяването на музикалния фолклор. Не всеки е имал таланта и желанието да се справи с това начинание.

<sup>9</sup> Вж. материалите от конференцията, публикувани в „Професионализъмът в народната музикална и средновековна практика. – В: *Музикални хоризонти*, 1989, № 12 – 13 и др.

По този повод народът е казал „От всяко дърво, свирка не става“. Степента на природната музикална надареност у хората, по естествен път ги подтиква към тяхното желание за участие в музикалните процеси и дейности. Притежателите на такъв талант, освен че успешно са запомняли музикалнофолклорното наследство, са влагали и от собствената си творческа инвенция, допринасяйки за неговото развитие и осъвременяване. Голяма част от същите са предавали на по-младите своя натрупан репертоар и изпълнителско майсторство. При изпълнителите инструменталисти, в този процес на предаване (преподаване) на музикалния фолклор, нерядко се прибегва до вокално изпълнение на малки инструментални мотиви, пасажи и орнаменти. Частично вокализиране в преподаването на инструментални мелодии и орнаментика се появява естествено и непринудено и се оказва едно много удачно помощно средство. Докато преподаващият прави някои словесни обяснения и уточнения на даден проблем, много по-бързо и лесно преминава към изтананикване на дадения пасаж, отколкото да бъде изсвирен с музикалния инструмент за пореден път. Това се прави интуитивно, без да е зададено в някакво „структуриране на урока“ или „методическо програмно указание“, каквито във фолклорната практика е известно, че не съществуват. С помощта на импровизирани срички, които не са текст, много често музикантите тананикат инструментални мелодии помежду си, особено в тези моменти, когато инструментите не са в тях. В най-обикновени разговори за различни мелодии или цели колена от народни хора, те си споделят подсказвайки си някои елементи от тях или изпълнявайки вокално цели откъси.

Фолклорното скатово пеене е вид музикален усет, който е присъщ на музикантите, склонни към вокални имитации. В повечето случаи, ползваният в практиката фолклорен скат няма претенции за добро или правилно звукообразуване. По скоро – обратното. Често се забелязва дори пеене, почти през зъби – без да се ползва достатъчно артикулационния апарат, но езикът върши работата за раздробяване на бързите ритмични трайности. Не на всеки инструменталист му се отдава да подреди сричките така, че те да подпомогнат правилното артикулиране, което достоверно да шрихира демонстрираната музикална фраза. Но тези, на които определено им се отдава, го правят интуитивно и го ползват редовно и като средство за бърза илюстрация на музикална мисъл и като един успешен спомагателен метод за обучение.

Орнаментиката е основната „подправка“ в „кулинарната обработка“ на българската и балканската фолклорна мелодия. Техническото владение на разнообразна орнаментика се счита за едно от „мерилата“ за „майсторлъка“ на фолклорния музикант. Друг е въпросът, че в наши дни се забелязва засилена унификация на орнаментиката и различните регионални фолклорно-орнаментални специфики постепенно избледняват. Една произволно избрана народна мелодия, ако бъде демонстрирана само като „гръбнак“ (това, което е изписано с нотите), лишена от орнаменти, звучи като упражнение по солфеж на народностна основа. Лишената от орнаментика мелодия остава без основната си характеристика – фолклорния изпълнителски стил и регионалната принадлежност. Начинът на изпълнение на основните орнаменти е белег за регионална принадлежност, т.е. към коя музикално фолклорна област принадлежи съответния изпълнителски стил. Възможно е една мелодия с ладова

Друга интересна сценична интерпретация на „Скат анекдот“ се наблюдава в изпълнението на Държавния камерен хор на Република Беларус с диригент Наталия Михайлова. Като част от мизансцена са звуково подсилени ударните срички „дум-дум“ чрез тропане с крака от мъжката част на хора. Сричките „та-ба-да-ба-та-ба-да-ба-да“, изразяващи мелодията, съчетана с високотеситурния ритъм, са илюстрирани с движения на ръцете, имитиращи удряне по тарамбука (1:10мин. от аудиопример № 41, „Скат анекдот“ в изпълнение на Държавен камерен хор на Република Беларус, дир. Наталия Михайлова; дисертация, нотен пример № 44).

#### *Садил Яна*

В тази партитура скатовото пеене съществува паралелно със стандартния текст и оригиналната мелодия на фолклорния цитат от едноименната песен. Функцията му е сведена до ритмико-хармоничен съпровод на основната тема. Единственото „скатово изречение“, което се повтаря многократно, е съставено от сричките „дум-ба-да-ба-да-ба“. Освен че е лесен за запомняне, този скатов „текст“ като брой на сричките се побира в един такт от размера на песента  $7/8$ “б“ и отразява почти всички метрични времена. Изключение прави само първата сричка „Дум“, с която се изпява четвъртината от първия тривременен дял. Точно това звуково фонетично съчетание се среща твърде често във фолклорната изпълнителска практика, когато целта е вокално имитиране (наподобяване) на тарамбука, изпълняваща един от типичните за Пиринската фолклорна област ритми. В нашия фолклор „Дум“ е символ на удар по мембранофонен инструмент (думкане). В конкретния случай това е удар в центъра на мембраната на тарамбука, а „да-ба-да-ба“ наподобява удара с върха на пръстите в края („перваз“) (дисертация, нотен пример № 45).

На фона на хармоничното изграждане в различните гласови партии на този ритмичен „скат“ се експонира оригиналният фолклорен цитат, придружен от характерното за регионалната принадлежност на песента, исово пеене. По нататък в акапелното развитие на формата мелодията е поднесена с нейните хармонизирани и полифонични варианти, плод на авторското въображение, съобразено с хумористичния художествен образ, заложен в оригиналния фолклорен образец (нотен пример № 46).

#### *Тайнствен миг*

Това е скатова вокална пиеса за смесен хор, в която фолклорен цитат няма. Стандартен текст също липсва. Творбата е изцяло на фолклорна основа като мелодика и метроритъм. Хоровата пиеса „Тайнствен миг“ е написана специално по повод 20-годишнината на Нов български университет. Нейната премиера се състоя в Първо студио на БНР на 07.05.2011 г. в изпълнение на Университетския смесен хор „Фолк-джаз формация“ на НБУ с диригент Георги Петков. Основният скатов израз в ритмичната част на тази пиеса е „та-ба-да, да-бап-та-тап, та-ба-да, да-бап-та-дап“. Размерът е  $9/8$  „а“ и мелодията започва с ауфтакт. Сричката „та“ обикновено е в първото силно време на такта, заради свойството на съгласната „Т“ да акцентира първото силно време. В тази пиеса обаче, вероятно заради ауфтакта, силното време се пада на сричка, започваща с



съгласна „Г“ служи за маркиране на перкусионния момент, в който пръстът на контрабасиста удря струната. Гласната „А“ служи за фиксиране на честотата на трептенията (височината на тона) и трябва да се изпее малко по-тъмно близко до „Б“ и третата част от скатовата сричка – звучната съгласна „М“ да се озвучи достатъчно добре и дълго в главовия резонатор.

#### *Скат анекдот*

„Скат анекдот“ или разказ без думи? Това е вокализа, изградена изцяло на базата на скатовото пеене. В кулминацията на творбата присъства фолклорен цитат на популярната народна песен „Седе седе дор седе“, но и там оригиналният текст отсъства, цитираната фолклорнопесенна мелодия също е поднесена чрез скатов „текст“. Една от провокациите към слушателя (в конкретния случай) е да бъде представена красотата на мелодията в нейната хетерометричност. Със средствата на скатовата вокална техника много прецизно са изведени характерните хетерометрични акценти и ясно подчертани тривременните дялове. Целенасочено се запазва фолклорният цитат като мелодия за кулминация на формата, като подчинява мелодийните си съчинения така, че точно този момент да блесне (дисертация, нотен пример № 41).

Друга характерна особеност е нейното метроритмично многообразие. В началото започва с безмензурен дял. В бързата част се редуват различни размери, от равноделния 2/4 до различни неравноделни, сложно комбинирани неравноделни размери и хетерометрични редици. Основните скатови сричкови редици в мелодичните линии са „Да-ба-да-ба“, като за подчертаване на силните времена често те започват с „Та“, „Дам“ или „Рам“. С цел подчертаване на различните динамични нюанси - например при пиано – вокалът „а“ става „ъ“ и по този начин сричковата редица от „да-ба-да“ се преобразува в: „дъ-бъ-дъ“ (дисертация, нотен пример № 42). На някои места тези основни срички завършват с беззвучната съгласна „п“ и това са местата, където следва кратка пауза в бързо темпо. Затварянето на сричката със съгласната „п“ е най-удобният и ефикасен начин за затваряне на артикулационния апарат и спиране на звука. Това е средството, спомагащо в значителна степен за синхронното изпълнение на кратки паузи от цяла гласова партия или целия хор. Често тези паузи са съвсем кратки (съизмерими с едно метрично време) и носят подчертано ритмична функция. В следващия пример ( №9 от партитурата „Скат анекдот“), се наблюдава ритмико-хармонична фигура, характерна за музикалния стил „Фънк“. Идеята е една типично клавирна фактура да бъде интерпретирана вокално (дисертация, нотен пример № 43).

Ниските гласове представят скокообразните мелодични движения, подчертаващи силните времена чрез звуковите съчетания „Тум“ и „Дум“. Кратките тонови трайности се изпълняват без третия звук. Когато пък следва кратка пауза, сричките завършват със „звуково-преградната“ съгласна „П“. Тези срички „Тум“ и „Дум“ с присъствие на тъмната гласна „у“, типични за имитиране на удари и ударни инструменти, са характерни за партитурите на българските композитори, в които присъства скатовото художествено изразно средство (аудиопример № 40, „Скат анекдот“ в изпълнение на Университетски смесен хор „Фолк-джаз формация“ на НБУ)

принадлежност, срещана в различни региони, да бъде интерпретирана орнаментално по начин, който е характерен за друг регион и може да заблуди и най-добрия познавач на орнаментика, по отношение на регионалната и принадлежност. Това унифициране до известна степен на музикалнофолклорната диалектология започва да се наблюдава след масовото навлизане на съвременните небългарски, „снароднели“ музикални инструменти.

За учителите по народни музикални инструменти е от изключителна важност владенето на всички видове български фолклорни орнаменти. Ако това не е възможно, по някакви причини, то основните орнаменти са задължителна част от обучението на подрастващите млади фолклорни инструменталисти. В процеса на преподаване на орнаментика, при детайлното обяснение на даден орнамент, освен демонстрацията с инструмент, преподавателите нерядко запяват (изтананикват) орнаента, акцентирайки вокално върху отделните детайли. Този спомагателен метод на преподаване много често се появява инстинктивно по време на (говорното) теоретично-текстово обяснение, т.е. преплита се с говора. С други думи, обяснявайки различни подробности и специфики на орнаента, преподавателят го изпява и след това го демонстрира с инструмента. Няма точна уговорка за символиката на различните фонемите в този скатово вокален маниер. Всеки преподавател според личното си въображение подрежда звуците така, че да направи максимално изразени акцентите, ритмиката или някакви други специфики в конкретния орнамент. При тези случаи не се търси никаква темброва имитация на инструмента, даже напротив, вниманието се насочва към самия орнамент и по-бързото му възприемане и точно възпроизвеждане от ученика. Това е най-бързият, най-лесният и най-естественият път за преминаване от говорно обяснение към демонстрация. Орнаментът може да бъде демонстриран, почти без прекъсване на изречението – в движение. При някои инструменти, като гайдата например, се получава загуба на техническо време за напълване на меха с въздух, задействане на пискуна и чак тогава се стига до самата демонстрация. Тази загуба на техническо време за демонстрация с инструмента води и до отклоняване на вниманието, а по съвсем естествен път, учителят изтананиква съответния орнамент с помощта на скатово пеене.

Посочените няколко основни аспекта в ползването на скатово пеене във фолклорномузикалната изпълнителска практика на българина, доказват битуването на тази специфична вокална техника, като естествена необходимост в комуникацията между фолклорните музиканти.

#### **2.4. Постановъчни проблеми, свързани със звукообразуването и артикулацията и препоръки към диригентите, работещи със скатови партитури**

Скатовото пеене е особен вид художествено изразно средство, което присъства твърде осезателно в представените авторски партитури (Приложение „Авторски партитури от Георги Петков“). Като цяло в соловото пеене (най-често в джаза) сричките се редуват свободно според артикулационната нужда на певеца, така че максимално да улеснят вокализирането на музикалната мисъл. Когато обаче става въпрос за хорово изпълнение, се налага редуването на сричките да бъде точно изписано в партитурата. Скатовият „текст“ при

ансамбловото пеене трябва да напомня за свободноимпровизационния характер, въпреки че не е написан произволно или случайно. Постарал съм се да подреда и да съчета гласните и съгласните в определен ред, който да спомогне за постигането на максимално добър артикулационен и ритмически синхрон в ансамбловото изпълнение. Всяка гласна или съгласна изпълнява строго определена интерпретационна, а не текстова функция. Когато скатовото пеене се ползва като художествено изразно средство в хоровата изпълнителска практика, този певчески маниер зависи единствено от авторското въображение заедно със задължителния минимум от познания, свързани с него. Фонетичната гъвкавост, която предлага скатовият „текст“, може да се тълкува като положителна провокация към творческото въображение. При подобни условия отпада неудобството на хоровия композитор да се придържа към нечий текст (било то народен), нерядко поставящ проблеми заради някои нежелателни съвпадения на регистрово-теситурните изисквания на мелодийното развитие спрямо оригиналния текст. Композиторият (който задължително сам трябва да напише своя „текст-скат“) би трябвало да създаде необходимия фонетичен комфорт за певците, за да изпълнят като дикция и артикулация поставените им от партитурата задачи. По редица причини към скатовия „текст“ не бива да се подхожда само според традиционните изисквания за текстова артикулация. Фонирането като цяло не е подчинено до такава степен на правилното произнасяне на някакво текстово послание (тъй като в случая такова липсва). То е по-скоро темброво и ритмическо присъствие на чисто музикалния емоционален заряд, присъстващ във вокалното представяне на инструментални по своя характер, музикални мисли и фактури. Основната функция на фолклорното скатово пеене е чрез него да се подчертаят щрихите в интерпретираната мелодия. Българският фолклорен скат е базиран на фонетичните и артикулационни особености, характерни за българската реч. Богатството на българската речева артикулация е естествено привнесено във фолклорния скат, което го прави технически много гъвкав, по отношение щрихирането на твърде трудни за вокално изпълнение мелодични пасажи и ритмически съчетания.

Например вокалната пиеса „Скат анекдот“ не може да бъде наречена песен или пък песен без думи, защото текст все пак съществува. При поставянето на подобни „песни“ или вокализиране на инструментални мелодии чрез скатово пеене, могат да бъдат ползвани разнообразни репетиционни методи. Всеки диригент, който познава добре особеностите на състава си, ще избере най-близкия път до асоциативния тип мислене на певците.

При наличие на текст, след едно или две разчитания от нотите би могло да се пристъпи към пеене с думи, но когато такива няма, добре би било, ако диригентът не бърза с разчитането на сричките, преди музикалната фраза да бъде запомнена почти наизуст като музика, без текст. Такъв подход е много полезен особено в случаите, когато се изучава музика в сложни и комбинирани неравноделни размери в съчетание със скатово пеене. Хористите, които нямат изграден навик да пеят със скатови срички, първоначално се стъписват при вида на „безмислените срички“, особено ако те са разположени на няколко последователни страници или в цялата партитура. Всъщност редуването на

между женските и мъжките гласове във въвеждането, пеещи с типични за българската фонетика скатови срички. В мъжките гласове сричките са „Там-там“ и „да-ба, да-ба“, редуващи нонлегато и легато. Щрихът нонлегато е интерпретиран чрез сричката „Там“, като крайната съгласна „М“ гарантира затварянето на артикулационния апарат непринудено и навреме, което е придружено с отзвучаване на тона в главов резонатор. Същата сричка е много подходяща и за вокално имитиране на щрих пицикато от ниския щрайх. Щрихът легато е интерпретиран чрез разпяване на гласната „А“, като основен вокал в сричките „Да-ба, да-ба“. Правилният подбор на сричкосъчетаващите фонемни при скатовото пеене е от решаващо значение за постигане на имитационната цел и внушението на желаните от автора щрихи и тембри. Разместването на ритмичните акценти в необичайния (за българския фолклорен размер 11/8) синкоп, е постигнато чрез редуване на сричките „Ти-рип, ти-рип, ти-ри“. Тук фонемата „П“ изпълнява същата вокалозатваряща функция, което създава удобство у певците за по-добър, дори гарантиран синхрон при изпълнение на кратките паузи (дисертация, нотен пример № 38, начало)

#### *Месечинка*

Песента е написана през април 1998 г. по поръчка и специално за женски хор „Ангелите“. През 2002 г. е направен аранжираният за смесен хор, който се изпълнява от Университетски смесен хор „Фолк-джаз формация“ на НБУ. Песента се е утвърдила като емблематична за фолк-джазовия изпълнителски стил на хора. Към днешна дата този вариант на „Месечинка“ е в репертоара на много смесени хорове от България, Европа и САЩ.

Съществува в два авторски аранжирания. Единият е за женски народен хор, а другият – за смесен класически състав. Като форма, хармоничен език и мелодични линии двата аранжирания не се различават, освен в тоналността и броя на гласовите партии. Освен скатово пеене, в партитурата се среща и стандартен песенен текст в рамките на 11 такта. Това е фолклорният цитат на едноименната песен. В този куплет (цитат) обаче са съвместени едновременно двата вида вокални техники – песенната и скатово-инструменталната. След безмензурното начало (въведение) ритмичният дял на песента в размер 2/4 започва с басова инструментална схема, която звучи почти през цялото време като лайтмотив (дисертация, нотен пример № 39). По своя инструментално басов характер тази „схема“ (мотив) излъчва мелодико-ритмична характеристика, присъща за поп и джаз музиката. Тя обаче е написана така, че да се вплита в обработката на стандартния куплет и да му служи като ритмична основа. По-нататък в песента тази същата схема се превръща в основен мотор на динамиката и темпото. Друг типично джазов инструментален пасаж е басовата партия на страница четвърта от партитурата. Тук се представя вокална имитация на контрабасов щрих пицикато в типично джазова схема: (дисертация, нотен пример № 40). За да се постигне по-добре слуховото внушение на контрабасовото пицикато, е необходимо особено внимание по отношение на артикулирането на всяка една фонема от тризвучната сричка „ТАМ“. Важно е изпълнителите да осъзнават ясно функцията на всяка една от трите фонемни, които трябва да бъдат изпълнени при имитиране на пицикато. Първата

фолклорния цитат: „Плевни го, равни го, зъмни го накичи го, бульо, мъри, байова“ (аудиопример № 37, „Дъмбата“).

Ще посоча две други реализации на песента.

Първата беше осъществена по искане на Френската национална опера на гр. Нанси (Франция). Във връзка с това авторските права на композицията „Дъмбата“ бяха предоставени безвъзмездно за благотворителен концерт в изпълнение от техния хор на 10.04.2009 г. Интерпретацията на техния диригент беше твърде различна от първообраза на песента, която самите те си бяха избрали и издирили. Скатът беше широко разпят, в значително по-бавно темпо и с добавеното дълбоко амплитудно вибрато, художественият образ придоби леко гротесков вид. Интересна трансформация се получи със средния дял на песента, където хорът имитира цимбал. Французите оркестрираха този дял и прибавиха реални инструменти, включително и цимбал (аудиопример №38 – френската интерпретация на „Дъмбата“, изпълнение на хора към Френската национална опера в гр. Нант).

Втората концертна интерпретация на песента се случи на фестивала Solidarity of Arts в гр. Гданск (Полша) на 17.08.2013 г. в съвместното изпълнение на женския хор „Български гласове – АНГЕЛИТЕ“ и Боби Макферин. Световноизвестният майстор на вокалната имитация и скатовото пеене пожела да включи „Дъмбата“ в своя концерт „Боби Макферин +“. Заедно с „Български гласове – АНГЕЛИТЕ“, под мое диригентство, песента беше представена пред многохилядна публика в гр. Гданск. Концертът беше излъчен от няколко телевизии и записан на DVD, което вече е на световния музикален пазар. Боби Макферин разгърна своята импровизационна мисъл чрез скатов вокал в средния дял на песента, където хорът имитира цимбалов съпровод на влашка мелодия. На фона на цимбаловата имитация Макферин импровизираше, сливайки се от време на време с хоровата ритмика и звучност и в същото време припываше безмензурни мотиви на базата на тетраорди от ладове, характерни за българската мелодика (аудиопример № 39, документален видеозапис от изпълнението на Дъмбата с Боби Макферин).

### *Мъри Радо*

Мога да определя песента „Мъри Радо“ като най-характерна за авторския ми стил. Тя е една от любимите на студентите от Университетски смесен хор „Фолк-джаз формация“ на НБУ. В нея са преплетени: фолклорен цитат на два куплета от традиционната песен (станала популярна в изпълнение на дуета Стефка Съботинова и Тинка Пешева) и фолклорно скатово художествено изразно средство. Основното „скатово изречение“ е „Дай-ра-ба, да-ба-да, да-ба, да-ба“. На скатовите срички е възложена основно ритмична функция. Техният брой отговаря на броя на метричните времена в размера, с изключение на първата дълга сричка „Дай“, изразяваща първия дял от размера 11/8, т.е. залековани или обединени в едно първите две метрични времена. Ако въведението на песента се извири на пиано, то звучи наподобяващо инвенция от Бах в 11/8, каквато всъщност не съществува. Полифоничното развитие на въведението и типичният за баховите инвенции щрих се долавя осезателно. Бароковият клавирен нюанс е вплетен вокално чрез контрапунктично развитие

сричките има своя безтекстова логика, подчинена на музикалната фраза, силните тактови времена и съответните щрихи. Тази логика трябва да им бъде разкрита от диригента, за да облекчи максимално запаметяването и бързото артикулиране. Изпълнителите трябва първо да усетят ладотоналната и метроритмичната логика на музикалната мисъл, без да се разсейват, взирайки се в дългите поредици от срички, едновременно с нотния текст.

Друг подход, който не е за подценяване, дори при работа с професионални хорове с висока степен на нотна грамотност, е слухово-подражателният метод на изучаване. Предварителното просвирване на някои по-трудни в ритмическо и интонационно отношение фрагменти, би улеснило в значителна степен ориентацията на изпълнителите, по отношение на сложната ритмика в някои от песните. Партитурите са удобни за клавирно изпълнение. Отделните колена са номерирани, с цел създаване на по-голямо удобство при постановъчната работа на малки фрагменти.

Следващият етап от изучаването може да бъде ритмизирането на ската, т.е. ритмично изпълнение на сричките върху един-единствен, удобен за гласовата партия тон (като исо). По такъв начин вниманието се съсредоточава само върху ритъма, акцентите и редуването на сричките. Подобно техническо упражнение освен че допринася за преодоляване на ритмичните препятствия, спомага и в значителна степен за сравнително лесното и по-бързо овладяване на особеностите при скатовата фонетична артикулация. По принцип в соловото пеене (най-често в джаза) сричките се редуват свободно, според артикулационната нужда на певеца, така че максимално да улеснят вокализирането на музикалната мисъл. Когато обаче става въпрос за хорово изпълнение, се налага редуването на сричките да бъде точно изписано в партитурата и синхронизирано в отделните гласови партии или в целия хор.

Преди да пристъпи към поставяне на скатовия текст необходимо е диригентът да разкодира по възможно най-правилния начин фонетично-артикулационното предназначение на всеки отделен звук. По-голямата част от сричките са двузвукови, започващи със съгласна и завършващи на гласна. Те са основната съставна част на скатовия текст. По отношение на ритмичната организация първостепенна роля играят съгласните и тризвуковите срички, завършващи на съгласна, тъй като те се явяват на по-особените в ритмическо отношение места. Най-често това става преди пауза или на трайност, по-дълга от едно метрично време, докато двузвуковите са характерни за трайности, равни на метричната единица.

Твърде често сричките изпълняват различни функции в хоровата партитура, в зависимост от тяхната конкретна задача, свързана с представяне на различни елементи от цялостната звукова тъкан и характера на творбата. Поради вокалноимитационния характер на този певчески маниер нерядко хорът трябва да имитира елементи от оркестрови фактури със съответните групи инструменти и тяхната „оркестрова функция“. Например много от съвременните световноизвестни поп и джаз вокални групи имитират изпълнения на популярни хитове, като един от певците пее мелодията със стандартния текст, а останалите имитират оркестровия съпровод – със съответните тембри, хармонично и ритмично развитие. Съвременните достижения на бийтбокс изкуството

предоставят прекрасната възможност целия набор от ритмико поддържащи ударни и перкусионни инструменти да бъдат имитирани само от един певец. По този начин останалите членове на състава остават свободни за изпълнение на хомофонно-хармоничния, полифоничен или какъвто и да е съответен строеж за оригиналния аранжирмент.

Като нагледни примери, внасящи по-голяма яснота в конкретната проблематика, могат да послужат някои особени места в представените от автора партитури:

– Тризвукова сричка, завършваща на беззвучната шумова съгласна „п“ (дисертация, нотен пример № 2).

– Съгласната „п“ се появява в края на тризвукова сричка, преди кратка пауза и основното ѝ предназначение сериозно се разминава с нейната функция като трети звук от сричката. Тук целта е посредством артикулационния апарат да бъде създадено препятствие пред напращащата въздушна струя, така че звукът да спре по един ефикасен за бързите темпа начин, осигуряващ иначе трудното във вокално отношение синхронно изпълнение на кратки паузи. С други думи, при подобни случаи не се налага произнасяне на съгласната „п“, достатъчно е само да послужи за затваряне на устните. В бързите темпа това е гаранция за точно синхронно изпълнение на кратките паузи (посоченият пример е от дисертация, № 2, песента “Месечинка”).

– В други случаи пък завършващата тризвуковото съчетание съгласна служи за удължаване на вокализацията, а не както в горепосочения пример за нейното навременно прекратяване (тризвукова сричка завършваща на сонорната съгласна „м“). Тук ниските мъжки гласове имитират характерна за класическия джаз контрабасова партия в пицикато. В конкретния случай предназначението на сонорната съгласна „м“ в края на тризвуковата сричка е да удължи звуковете трептения, породени от предшестващата я гласна, като пренасочи мигновено фониранието в главовия резонатор. Имитацията на контрабасовото пицикато изисква възпроизвеждане на бързо затихващ звук, какъвто се наблюдава при конкретния щрих. Характерното звукообразуване на съгласната „м“, предоставя най-добрата възможност като крайна фаза на звукоизвличането при вокална имитация на кратко звучащи тонове и звуци, наподобяващи мембранофонни инструменти, струнно-лъкови в щрих пицикато и т. н. Сричката „Там“ подсигурава добре двете основни фази на пицикатовото звучене – началната (перкусионната атака) и затихващата (отзвучаването на „струната“). В зависимост от интерпретационните виждания на диригента сричката „там“ може да бъде изпята и по-тъмно и закрито като „тъм“ (дисертация, нотен пример №3).

– В песента „Садила Яна“ на сонорната съгласна „м“ е поверена частичната темброва имитация на тарамбука. При тризвуковата сричка „дум“, която по принцип се е наложила във фолклорномузикалната имитаторска практика като знакова за „думкане“ (удар, последван от резонанс), съгласната „м“ звучи по-дълго от другите два предходни звука взети заедно. Това удължаване и озвучаване на последния от трите звука посредством главовия резонатор създава слуховото впечатление за отзвука на мембраната при тарамбуката. Фолклорният скат в тази песен присъства в оригиналния си вид. Сричката „дум“ се ползва често във фолклорномузикалната имитаторска

цели оркестрови инструментални партии. В отделни моменти хорът звучи като вокален оркестър, а в други – като хор и оркестър. Към партитурата на пиесата „Илюзия“ (в нейния трети дял „Буги“ в 12/8) може да бъде добавена свободна имитация на ударни инструменти от един мъжки глас, притежаващ необходимите качества. Партията не е изписана, за да се даде възможност на вокалиста имитатор да импровизира свободно. Всъщност става въпрос за вокалната имитация на ударни инструменти наречена бийтбокс.

### *Дъмбата*

В обработката на северняшката песен “Снощи седенки кладохме“ от репертоара на Мита Стойчева, наречена „Дъмбата“, хорът наподобява хармонично и ритмически звученето на цимбал. Всъщност оригиналната народна песен се явява като фолклорен цитат в една малка част от цялата музикална форма. В средния дял на песента звуковата картина на хоровия акомпанимент наподобява характерни за обработките на румънския фолклор – хармонични и ритмични ходове. Солистката пък се стреми да напомни звученето на дудук – инструмент, характерен за Северозападна България, и интонация, характерна за региона, преплитаща български и румънски мелодични структури. Името на хоровата партитура, което е различно от името на фолклорния първообраз, идва по естествен път от многократното повторение на сричките (дъм-ба, дъм-ба, дъм-ба да-ба-да), като многократно повтарящ се ритмичен лайтмотив в по-голямата част от цялата музикална форма. Те са така подбрани, че да способстват за по-лесното артикулиране в бързо темпо – триолов ритъм и в същото време вокалообразуването да наподобява максимално на струнно-перкусионната динамика при цимбаловия звук. Всяка една от фонемите има своята роля в авторското търсене на този художествен израз. Разчита се изключително много на бързото и точно артикулиране. Още повече, че става въпрос за хорово изпълнение в бързо темпо с подчертано ритмичен характер. Подбрани са бързо образуващи се фонемни, изнесени в предната част на устната кухина, т.е. в същинския артикулационен апарат – във върха на езика, зъбите и устните. При един по-детайлен анализ на скатовите срички в дадения ритмическата имитация на музикалния инструмент цимбал. Всеки отделен звук е подбран така, че да носи съответния вокален щрих и да улеснява максимално бързото артикулиране, което от своя страна е в пряка зависимост от артикулационните навици, характерни за българската реч. В развитието на формата се наблюдава и вокализирана типична инструментална интермедия. Даже би могло да се нарече „вокална оркестрация“, защото целта на аранжирмента е точно тази – да се имитира оркестров отсвир.

Соловата инструментална мелодия – отсвир, е възложена на сопраните със скатовия „текст“: „Тъ-бъ-дъ дъ-рип, ти-би-да дай-ра, тай-ти ту-ти-ри, тий-ра, дай-ра, тъ-бъ-дъ дъ-рип, ти-би-да дай-ра, тий-ра, да-ба-ра, дай-ра“. През това време останалите гласови партии акомпанират, наподобявайки оркестрова фактура, със сричките „дъм-ба, дъм-ба, дъм-ба, да-ба-да“, които присъстват в цялата песен, с изключение само на седемте такта припев, където хорът пее

озвучаване в главов резонатор на последната съгласна „м“ допринася допълнително за тембровия колорит на тези произлизащи от българската фолклорно-говорна фонетика звуково-сричкови съчетания. Неслучайно авторът е изписал две букви „м“ в края на сричките, като на третата озвучаването на съгласната „м“ е още по-продължително и изразено в низходящо гласандо. В средния лиричен дял на творбата се появява многократно повтаряща се ритмична формула с хармоничен вертикален строеж, съставена от сричкото последование: „Ду-ду-ду, Брей“. На фона на соловата безмензурна мелодия от Северозападна България чрез скатовите срички „ду-ду-ду“ с финален акцент възгласът „Брей“ авторът постига по вокален път интерпретиране на типичен за региона оркестров акомпанимент (дисертация, нотен пример № 36).<sup>12</sup>

Стефан Драгостинов е композитор, който умее да играе със словото по такъв начин, че отделните елементи – срички, възкличания, подвиквания и други, са вплетени като отличително за творческия му почерк художествено изразно средство. При него дори стандартни думи (нетипични за скатовото пеене) понякога придобиват функцията на скатови елементи, носещи (както той се изразява) „инструменталното послание на вокалния звук“. *„Подкокоросан“ от студията на Иван Качулев „Викове на амбулантните продавачи и занаятчии в България“ Стефан Драгостинов умело ползва тези говорни фолклорни елементи в творчеството си*<sup>13</sup>. В партитурата на „Дунавска музика“ се чува вокална имитация на цимбал, постигната със средствата на фолклорния скат. Творческите търсения на Драгостинов в тази посока са дали своите оригинални високохудожествени плодове в много от творбите му, не само за народни хорове. Такива са: „Щастлива музика“, Кантатите: „Политемпи 1“, „Политемпи 2“, „Политемпи 3“ и други.

#### **ГЛАВА ЧЕТВЪРТА. НАБЛЮДЕНИЯ ВЪРХУ СЕДЕМ АВТОРСКИ ХОРОВИ ПАРТИТУРИ И ВЪРХУ ИЗПЪЛНЕНИЯТА НА СЪСТАВИТЕ „ТРАЯНА“, „ФОЛК СКАТ БЕНД“ И „ФОЛК-ДЖАЗ ФОРМАЦИЯ“**

##### **4.1. Анализи на песните: „Дъмбата“, „Мъри Радо“, „Месечинка“, „Скат анекдот“, „Садила Яна“, „Тайнствен миг“, „Илюзия“**

В авторските хорови песни, представени в дисертационния труд, фолклорният скат присъства по-осезателно (в сравнение с песните на други композитори, работещи в областта на обработката) и като продължителност спрямо цялата музикална форма, и като демонстрация на реално съществуваща фолклорноизпълнителска практика, пречупена през призмата на авторското въображение. Хармоничният език на обработката в съчетание с някои допирни точки между българския музикален фолклор и джазовата музика са свидетелство за модерно хибридно жанрово съжителство на традиция, художествено творчество и стремеж за съвременен прочит на традиционното ни богатство. Такива примери са песните „Месечинка“, „Мъри, Радо“, „Дъмбата“, „Скат анекдот“, „Садила Яна“, „Тайнствен миг“ и „Илюзия“ – за смесен хор и пиано. Някои гласови партии имитират отделни инструменти или

практика, кореспондираща асоциативно с удар по мембранофонен инструмент – най-често тъпан или тарамбука. Принадлежността на оригиналния първообраз на песента „Садила Яна“ към Пиринската фолклорна област прави съвсем естествено присъствието на частична имитация на този характерен за региона инструмент (дисертация, нотен пример № 4).

– По отношение на гласните най-често срещан е вокалът „а“, чието фонирание в скатовото пеене, твърде често се разминава с утвърдената в хоровата практика традиция за правилното му произнасяне. В безмензурните бавни дялове на „Месечинка“ и „Скат анекдот“ и в останалите песни на местата, където се среща нормален текст, вокалът „а“ се изпълнява по традиционния начин. Във всички останали случаи по-добре би било широката гласна „а“ да се произнася по-свито, в посока към гласната „ъ“. Това свиване на широкия вокал „а“ би улеснило в значителна степен работата на артикулационния апарат при бързите темпа и в същото време би допринесло за по-мек и различен от „откритото“ пеене звук.

– Друга музикална фраза, изискваща по-особен подход по отношение на звукоизвличането и звукообразуването, се наблюдава в песента „Мъри Радо“. В същата песен сопрановата партия изпълнява инструментална мелодия, характерна за българския фолклорен инструмент гайда (дисертация, нотен пример № 5). За да се постигне частична темброва имитация на гайда, е необходимо малко по-остро звучене на гласовете, т.е. „присвиване“ на целия гласов апарат по време на фонацията и пренасочване на звукообразуването в посока на синусите. Някои диригенти и вокални педагози вероятно не биха одобрили подобна игра с традиционното звукоизвличане. Такива промени в тембъра на певците са основен задължителен похват както при джазовите изпълнители, така и във фолклорните имитации. Нещо повече, ползването на подобни виртуозни вокални техники доказва свършеното и осъзнато владение на звукообразуването и звукоизвличането. Тоновият обем на посочения пример се помества в най-ниската част от теситурата на сопрана, така че подобен вокалообразуващ експеримент не би навредил дори и на начинаещите певци. Тук в рамките на 4 такта „носовото пеене“ може да послужи като художествено изразно средство, а не като вокалообразуващ недостатък. При вокалноскатовата певческа техника понякога не само, че се изключва спазването на конкретни гласови постановки и резонатори, а дори се наблюдава търсене на виртуозност при тяхната бърза смяна по време на изпълнение. Сполучливото вокално имитиране на тембри, различни от човешкия глас, изисква и налага търсенето на разнообразни гласови резонатори и постановки.

Препоръчително е авторските ми песни за смесен хор, представени в този труд като приложения, като цяло да се пеят non vibrato – освен на местата, където това е необходимо (по преценка на диригента), но с уговорката вибраторо да бъде с възможно най-тъсна амплитуда. Това се налага поради факта, че за хармоничния език, използван в песните, е характерна честата поява на секундови интервали и исови (педални) партии, които лесно загубват традиционния си чар при изпяване с дълбокоамплитудно вибраторо. Нещо повече, те биват смачквани и обезсмислят своето присъствие във вертикалната структура на хармонията.

<sup>12</sup> Пак там, с. 36 – 50.

<sup>13</sup> Драгостинов, Стефан. Студията на Иван Качулев *Викове на амбулантните продавачи и нейните проекции в авторското творчество*. – В: *Българско музикознание*, 2006, № 3, с. 101 – 108.

Изхождайки от връзката на песните с българската музикалнофолклорна традиция, не бива да се забравя и за явлението “Мистерия на българските гласове” и за огромния интерес, който предизвиква то сред световната музикална общественост. Наред с огромния талант на композиторите, диригентите, фолклорните хорови състави и традиционните български гласове, с присъщата им орнаментика, характерно звукоизвличане и т.н., твърде важен основен компонент е пеенето *pop vibrato* (или почти без вибрато). Нормално и естествено е при класическите хорове песните да звучат по-различно, отколкото при народните хорове и съвсем неправилно би било да се търси сходство по отношение на гласовата постановка. Все пак е добре вибратото да бъде контролирано в рамките на неговата функция като цвят на гласа и да не се допуска люлеенето до съседни на истинския тон честоти, което създава неприятното впечатление за неточно интониране на цялата гласова партия. Ако при соловото пеене вибратото изцяло може да бъде поверено на певческия навик и естетическите критерии на солиста, то в хоровото пеене неконтролираното по отношение на амплитудата вибрато може да навреди на цялостния художествен образ. Това се отнася с пълна сила за голяма част от хоровите песни, написани от български композитори, ползващи хармоничния език на обработката. На диригентския контрол над вибратото трябва да се гледа като на важен, съществен елемент за по-доброто спяване на хора и неговото по-чисто звучене, но и не бива да се изпада в другата крайност, която би лишила гласовете от тяхната красота.

Освен с художествените си задачи, хоровите диригенти много често трябва се справят с организационно-технически проблеми и да преодоляват предизвикателствата на различни обективни и субективни фактори, свързани и с неизбежните им вокално-педагогически отговорности. При работа с младежки хорови формации и камерни вокални ансамбли, диригентът е длъжен да съчетае в работата си и доста вокалнопедагогически умения, чрез които да допринесе за правилен подход в изграждането на вокално-технически и артикулационни навици у възпитаниците си.

Все по-често у подрастващото поколение се наблюдават логопедични проблеми, нарушаващи естествената българска фонетика. Те са следствие повече от неправилни артикулационно-фонетични подражания, отколкото дължащи се на анатомични патологични изменения. Застрашително нараства броят на музикално надарените деца, които имат желание да се занимават активно с пеене и които имат проблеми с някои типични за българската фонетика звуци. Например съгласната „л” много често звучи интервокално като „уб”, изговаряща се вместо с езика зад зъбите – по традиционния начин, с двата гласни звука, чрез движение на устните, без участието на езика. В този и подобни случаи скатовото пеене работи безкомпромисно по отношение заостряне на вниманието на пеещия върху правилната артикулация. Но всичко това може да се случи само под вещото ръководство на диригента и с подходяща партитура или вокализа. В българската фолклорна традиция съществуват не малко скороговорки, които с добро въображение могат да бъдат развити във формата на забавни разпевни упражнения и вокализи с цел подобряване на дикцията и артикулцията. Скороговорките и фолклорно скатовото пеене си

Песента е за академичен смесен хор. Партитурата започва с типичен фолклорен скат, изразяващ движенията на лъка на гъдулката. Сричките „ди-гу, ди-гу“ са традиционни за речевото представяне на звукообразуващия процес при гъдулката (движението на лъка по струните). Те имат връзка и с фолклорното наименование на инструмента. „Гу-ди-гу-ди“ или „ди-гу, ди-гу“ участват и в основния фонетичен състав на думата „гъдулка“. За разлика от скатовите срички, които не носят текстово послание, в конкретния случай при „ди-гу, ди-гу“ се наблюдава текстова асоциация, подсказваща по традиционен начин свиренето на гъдулка (дисертация, нотен пример № 33).

#### *Стефан Драгостинов – хорови творби*

В хоровите творби на композитора Стефан Драгостинов също се срещат срички, неносещи конкретно текстово послание. В някои от партитурите му тези срички са повтарящи се рефренни вметки, съществуващи паралелно със стандартен текст. В други хорови композиции те са преобладаващо, основно изразно средство, чрез което е представен художественият образ и е изградена основата на музикалната тъкан.

Една от популярните песни на Ст. Драгостинов „Баба лук посела“ е написана за еднороден женски народен хор, но по-късно е направена и транскрипция за смесен академичен хор от Валентина Георгиева (диригент на Смесения хор „Черноморски звуци“ – Балчик)<sup>11</sup>. В творбата наред със стандартния народен текст, в края на всяка фраза се появява един рефрен, напомнящ на скороговорка: „Дим ди-ги-цуг бел лук, дим ди-ги ди-ги цуг, дим ди-ги-цуг бел лук“. Тази своеобразна вокалноартикулационна закачка подсилва още повече хумористичния характер на песента. Освен тризуквите едносричкови думи „бел лук“, които носят текстово послание, останалите срички в тази „скороговорка“ изпълняват само функцията на скатово пеене. Удобните за артикулация в бързо темпо срички „Ди-ги, ди-ги“ са в основата на тази хетерометрична сричкова структура (дисертация, нотен пример № 34).

Песента „Дигу, дигу, ди...“ на Стефан Драгостинов е наситена с фолклорноскатови срички. Още самото заглавие произлиза от фолклорно скатово „текст“. „Ди-гу, ди-гу“ е най-разпространеното фолклорно тананикане с цел звукова вокална имитация на фолклорния музикален инструмент гъдулка. Тези фолклорноскатови срички са ползвани и от други български хорови композитори в партитурите за фолклорни ансамбли. Тук фолклорноскатовите срички се редуват в много бързо темпо. Песента започва с многократни бързи повторения на сричките „ди-ги-ди-ги“, в различни гласови партии (дисертация, нотен пример № 35). Други използвани в песента скатови срички са „джимм, джамм, джумм“, с които са подчертани ритмичните акценти на основните времена. Като фонетична структура сричката всъщност е почти една и съща, но с нейните вокално разнообразни варианти, преминаващи през гласните: „и, а, у“. Промяната на гласната допринася много за разликата в трите последователни акцента и за слуховото им възприемане, като различни срички. Последващото

<sup>11</sup> Вж. партитурите за фолклорен състав и за академичен хор, както и диригентските бележки: Георгиева, Валентина. Непознатият Стефан Драгостинов. Избрани хорови песни. Добрич: Мартине, 2014, с. 11 – 24.

Песента също е за вокално трио. Авторът ползва типичните фолклорноскатови срички, характерни за т.нар. в практиката „тананикане“ на мелодии. В края на всеки куплет се изпълнява инструментален мелодичен мотив по два пъти. Тази инструментална мелодийка се пее първо в алта и веднага след това в мецосопрана със сричките „дъм-дъ-ръ, дъм-дъ, дъм-дъ“ и играе ролята на своеобразна интермедия от два такта между куплетите. Опорните тонове, очертаващи ниската мелодийна линия и силните времена на мелодията, се пеят с „дъм“, а другите срички („дъ-ръ-дъ-дъ“) щрихират високата исова (остинатна) мелодична линия. С други думи, с един глас се изпълняват две различни мелодични линии (дисертация, нотен пример № 29).

*Виктор Чучков – „Дъга“, текст Драгомир Шопов*

В тази популярна песен за детски хор със съпровод на пиано също е използвано скатово пеене – вокализиране на инструментална по характера си мелодия чрез многократни повторения на сричката „ду“. Това е една от популярните срички (наред с на-на-на, ла-ла-ла, тра-ла-ла и т.н.), ползвани в българското детско фолклорносканово пеене. Сричката „ду“ е асоциативна препратка към духовите (дудукаци) инструменти (дисертация, нотен пример № 30).

*Николай Стойков – „Калугерине“*

Песента съществува в два аранжирани – за смесен класически хор и за народен хор. Тук е представен вариантът за смесен хор. Още в самото начало песента започва с ритмични повторения на сричката „тум“, подчертаващи четирите основни дяла на размера 9/8<sup>а</sup>. Авторът не е изписал конкретна честота на трептенията (нота), а само необходимия за изпълнение ритъм. По този начин се постига звуково ритмично наподобяване на ударни инструменти от различни теситури, според звукоизвличането на различните гласови партии, вокализиращи в „tutti“. След първите два такта на фона на „тумкането“ започва ритмико-хармонично наслагване от ниски към високи гласови партии на стандартния текст „Калугерине, црън гяволине“ (дисертация, нотен пример № 31). По-нататък в партитурата носител на ритмичното начало стават повторенията на сричката „дрън“. „Тумкането“ и „дрънкането“ в съчетание с хетерометричното разнообразие и останалите художествени изразни средства допринасят за по-яркото извеждане на хумористичната художествена образност на песента. Ползваните фолклорноскатови срички „тум-тум“ и „дрън-дрън“, са нерядко срещани във фолклорните вокалноимитаторски практики. „Тум-тум“ се ползва често при имитиране или звуково наподобяване на мембранофонни фолклорни инструменти, докато „дрън-дрън“ е препратка към вокалната имитация на идиофонни (металофонни). „Дрънкането“ тук по-скоро носи описателен характер за шумово-металическа звукова картина в тази хумористична песен и сполучливо допълва образа на суматохата (дисертация, нотен пример № 32).

*Николай Стойков – „Урок по гъдулка“, текст Веса Паспалеева*

приличат по начина на тяхното осмисляне по време на изпълнението, съсредоточавайки вниманието на изпълнителите по отношение на активното правилно и бързо артикулиране. И всичко това на базата на характерните фонетични особености за българския говор и диалекти.

Като пример може да се ползва типичната българска фолклорна скороговорка: „Гане ле, либе ле, пиле ле, шарено, Гане ле, либе ле, агне ле, галено“. Тя може да бъде изпята чрез многократни повторения от бавно към максимално бързо темпо. Най-подходящ е ритъмът на сричките в триоли. Започва се много бавно и се забързва до постигане на възможно най-бързите триоли, без да се отдава значение на височината на тона. На базата на този текст, който не е скат, могат да се направят и различни подходящи разпевни модели. Подобен вид вокални и артикулационни упражнения е добре да се ползват по време на хоровото разпяване. Скороговорките като логопедично лечебно средство за подобряване на артикулацията имат също толкова полезен ефект, както скатовото пеене. Въпреки бързите повторения на „ле“, този пример може да послужи само като забавна и оригинална артикулационна подгръвка за изостряне на вниманието. Докато същинският проблем е най-често *ла, ло, лу* – известен във фонетичната практика като „ламбдацизм“<sup>10</sup>. Когато в едно семейство не се обърне внимание навреме върху този говорен дефект, той се разпространява между децата още в най-ранна детска възраст, като зараза. Те започват да си подражават, като по този начин се променя и цялостното звучене на българския език.

Ансамбловото скатово пеене допринася значително за по-задълбочено опознаване и осмисляне на функциите и дейността на артикулационния апарат. Това се отнася най-вече за любителските състави, чиито хористи не са преминали обучение от вокален педагог. Прецизният синхрон в детайлното изпълнение на скатовите срички, изисква съсредоточаване върху контрола над артикулационния апарат при всеки изпълнител. Не са рядкост случаите, при които именно в такава ситуация някои изпълнители за пръв път осъзнават, че имат малък логопедичен проблем. Много често артикулационно-фонетичните нарушения се преодоляват без помощта на логопед, а именно чрез хорово скатово пеене. В този смисъл би могло да се счита, че хоровото скатово пеене може да послужи като „екзерсис на артикулационния апарат“. Естествено това се отнася за проблемите, които не са от физиологично естество и могат да се преодолеят, чрез тяхното осмисляне и волево въздействие над отделни проблемни части от артикулационния апарат. Това дава основание да се формулират следните **ползи от ансамбловото скатово пеене:**

1. Скатовото пеене може по изключително сполучлив начин да допълва работата на логопеда или в някои случаи да замества, липсата на такава по отношение на развитието на добрата дикция и артикулация у подрастващите, а пък защо не и у порасналите вече.

2. Спомага за преодоляване на някои артикулационнофонетични проблеми, които не са от физиологично естество.

<sup>10</sup> Примери за преодоляване на говорния дефект дава в своя учебник „Методика на обучението по народно пеене“ проф. д-р Светла Калудова-Станилова. Вж. **Калудова-Станилова**, Светла. Методика на обучението по народно пеене. Пловдив: АМТИИ, 2011, с. 152 – 154.

3. Спомага за осмисляне и овладяване на резонаторите – особено в случаите когато скатовото пеене се ползва като темброво-имитационна практика.
4. Развива подвижност, лекота и пъргавина на гласа.
5. Служи като „фитнес“ за артикулационния апарат.

### ГЛАВА ТРЕТА. СКАТОВАТА ВОКАЛНА ТЕХНИКА – ХУДОЖЕСТВЕНО ИЗРАЗНО СРЕДСТВО В АВТОРСКОТО ТВОРЧЕСТВО НА БЪЛГАРСКИТЕ КОМПОЗИТОРИ

Ползването на скатова вокална техника се наблюдава в творчеството на много от българските композитори, представители на различни поколения и творили за различни хорови състави и камерни вокални ансамбли. Срещаме го още в партитурите за академични хорове на първите поколения наши композитори – първооснователите и т.нар. класици на българската професионална музика. Още първомайсторите на българската хорова песен са усетили красотата и възможностите, които предоставя скатовата вокална техника, и са я използвали в творбите си като художествено изразно средство. Десетки български автори и до ден-днешен прилагат този похват, черпейки вдъхновение от фолклорния извор на традиционната вокалноимитаторска практика. Най-сполучливите опити в тази насока са признати за образци на световната музикална сцена. Такива са песните: „Ерген деда“ от Петър Лъондев, „Пило ли е магарето воду“ от Николай Кауфман, „Сватба“ от Христо Тодоров, „Закъснила е Лалица“ от Жул Леви, „Тъпан Бие“ от Здравко Манолов и още много други. За някои български композитори това художествено изразно средство се превърща в белег за творчески стил в част от продукцията им: Кирил Тодоров, Георги Петков, Петър Лъондев, Стефан Драгостинов и др. Общото при всички гореспоменати автори и заглавия е, че ползват този певчески маниер в качеството му на имитаторска практика, пресъздаваща по вокален път художествени образи, характерни за соловата инструментална музика, а в някои случаи – за оркестрова фактура. Освен че внася специфичен колорит в хоровата песен, това изразно средство замества интермедийния характер на липсващия оркестров съпровод на отделни места и така дава възможност за оркестрово мислене на хоровата фактура с характерните за фолклорната инструментална практика структурни дялове. И още, при някои партитури с преобладаващо скатово пеене, вокализите със скатов „текст“ стават световно разбираеми.

По отношение на използваната фонетика в повечето случаи скатовите срички са от фолклорния скат – това са същите срички, които се срещат при свободното тананикане на някаква мелодия като: *ла-ла-ла-ла; на-на-на; да-ра, да-ра; дум-ба, лум-ба; та-ка-та-ка; тра-ка-та-ка; дан-гу, дин-гу; друс-друс; дум-дум-дум; зън-зън-зън* и т.н. Твърде често в тези срички фонемите традиционно са съчетани така, че да се имитират сполучливо звуци на различни фолклорни ударни и други инструменти: *дум, бум, ди-гу-ди-гу, диу-диу, зън, дрън* и др. Основният извод, който следва да се направи от прегледа на десетки партитури от български композитори от различните поколения е, че при повечето от тях паралелно с използваните фолклорни песенни образци присъства и фолклорният скат като художествено изразно средство.

слушател запомня бързо и лесно многократното повторение на тези срички, или с други думи, той е приобщен към песента още от първо слушане. Погледнато от друга страна, в музикалнофолклорната изпълнителска практика сричките „та-ка, та-ка“ са най-често употребяваните за асоциация с пръчката на тъпана, а „дум“ – съотнесено към кияка (дебелата палка). Партитурата на Петър Лъондев „Ерген деда“ може да послужи като образец за умело и сполучливо вплитане на оригинален фолклорен текст и типичен фолклорен скат (досертация, нотен пример № 25).

#### *Петър Лъондев – „Седенкарска“*

Авторът включва фолклорния скат само в два такта от въведението. Сричките: „та-ка, та-ка“ са ползвани за ритмично представяне на размер 13/16 и хармонично натрупване на гласовите партии в хора. В конкретния случай изразното средство скатово пеене е кратък технически музикален прийом (закачка) без пряко отношение към художествения образ, представен в произведението (дисертация, нотен пример № 26).

#### *Петър Лъондев – „Трака, трака, станче“*

Скатовият текст присъства в почти цялата партитура, напомняйки тракането на тъкачния стан. За постигане на своеобразната звукова вокална имитация на стана, авторът е използвал само две срички „тра-ка“, които се повтарят многократно като носители на основния ритъм, който напомня тракането на стана. На някои места скатовият текст звучи едновременно със стандартния текст на песента. За дългите тонови трайности е използвана сричката „дю“, която се появява още в самото начало на песента (нотен пример № 27).

#### *Петър Крумов – „Три звънца“*

В песента за вокално трио композиторият илюстрира звуково звъненето на трите звънци на края на всеки куплет. Вокалната имитация е постигната посредством най-типичното словесно изразяване, присъщо на българския говор – сричката „зън“. В разговорната реч „зън“ е най-директната фонетична имитация, „онагледаваща“ усещането за звукова вибрация, породена от трептенията на звънеца. Илюстрационното скатово художествено изразно средство постига изключителен ефект, особено като се има в предвид камерния тригласен характер на творбата. Трите гласа наслагват по два пъти сричката „зън“ на съответните хармонични интервали със застъпка, чрез което се постига внушение у слушателя, че звънците (респективно гласовете) са шест, а не само три. Това е най-впечатляващият и запомнящ се момент от песента – малка звънтяща интродукция. Друг заслужаващ специално внимание момент в тризвучната сричка „зън“ е нехарактерното фолклорно певческо звукообразуване, разпяването на съгласната „н“, при което се задейства предимно главовия резонатор (дисертация, нотен пример № 28).

#### *Петър Крумов – „Черешко ле“*



полиметрични съчетания, изпълнението на които е възможно само благодарение на скатовите срички. Авторът ползва пестеливо сричките и не ги разнообразява много, вероятно с цел да запази фолклорния характер на творбата. В полето под петолинията на стр. 4 от партитурата Николай Кауфман дава следното указание: „Тази част да се пее наподобявайки звучността на народен оркестър“. От словесните авторски указания към партитурата става ясно, че се търси оригиналното фолклорно звучене и в същото време вокална имитация на народен оркестър. Песента звучи новаторски за жанра на обработката в края на 80-те години на миналия век, когато е написана. В днешно време тази творба се изпълнява много сполучливо и удачно от камерната вокална формация „Българка Джуниър – квартет“ (дисертация, нотен пример № 23).

*Николай Кауфман – „Две шопски песни“*

„Инструменталният“ скат е най-вече във втората песен. Тя е в размер 7/16 и в цялата партитура присъства скатовото пеене, като в голяма част преобладава сричката „дю“. Нейната функция се свежда до подчертаване на основните три дяла в размера. Слабите времена са поверени на сричката „лю“. В случаите, когато има раздробяване на основните шенадесетинкови метрични времена, и това е в самия край на музикалната фраза, се добавя и сричката „де“ и съчетанието в тривременния последен дял на размера се пее с „Дю-лю-де“. „Де“ се явява и в някои случаи за подчертаване на акценти и последния по-дълъг дял от размера. Скатовата вокална техника носи подчертано ритмичен характер и напомня оркестров съпровод на оркестър от народни инструменти. На някои места скатовото пеене звучи като истински акомпанимент на мелодичния двуглас, носещ текстовото послание, но там сричките са ползвани много пестеливо и почти разминати (не звучат едновременно с текстовите срички) с текста заради чистото му възприемане (дисертация, нотен пример № 24).

*Петър Лъондев – „Ерген деда“*

Тази песен е един от безспорните шедеври в областта на хоровото творчество за народни хорове. Скатовите срички, които използва Петър Лъондев в нея, са обвързани логически, наподобявайки изречение, в което текстово послание не липсва. Дори нещо повече, част от тях присъстват в оригиналния текст на цитирания фолклорен образец. Основният скатов „израз“ е „Дум-та-ка, та-ка-та, па-та-ка, дум“, който ни внушава ритмико-тембровата имитация на тъпан. На няколко места се среща и самостоятелна употреба на сричката „дум“, подчертаваща ритмичния акцент на силното време. Още в самото начало песента започва с подчертаване на акцентите в първите три такта посредством сричката „дум“, тя е ползвана и като основа на хармоничните гласови натрупвания в кульминационните моменти на формата, а също така и на самия финал. В текста на цялата песен (в края на всеки стих), звучи рефрена „ей та-ка, па та-ка“. Основата и преобладаващото звучене на рефрена съвпада със скатовата имитацията на слабите времена (пръчката на тъпана), посредством „та-ка, та-ка“, от рефрена липсва само сричката „ей“. Това изключително творческо попадение, вплитащо основата на рефрена и оригинален фолклорен скат, допринася изключително и за световния успех на песента. Чуждоезиковият

В подкрепа на направените изводи ще бъдат приведени анализи на партитури от български композитори, принадлежащи към различни поколения.

### **3.1. Емануил Манолов, Добри Христов, Никола Атанасов, Георги Спасов**

*Емануил Манолов – „Каква мома видях мамо“*

Партитурата за смесен хор е типичен пример, тя е пет нотни страници, от които в почти две цели страници се среща не стандартния текст, а сричките „ла-ла“ „друс-друс“ и „тра-ла-ла-ла“. Ползвайки тези срички, характерни за фолклорноскатовото непретенциозно тананикане, Емануил Манолов постига ефекта на характерната инструментална интермедия, изпълнена чрез вокали. Мелодичните линии са представени чрез „ла-ла“ и „тра-ла-ла-ла“, като първо започват женските гласове – сопрани и алти, имитирайки ролята на цигулките в оркестъра. Само след четири такта се включват и мъжките гласове, като тенорите контрапунктират полифонично, а басите с типичен „тимпанен бас“ (низходящи мелодични кварта). След първите осем такта на интермедията, носител на мелодичната линия става басовата партия, а тенори, алти и сопрани изпълняват ритмико-хармоничния акомпанимент със сричките „Друс-друс“, след което още веднъж гласовите партии си разменят местата и функциите. Тази хорова партитура е пример за вокално представяне на основни оркестрови инструментални партии и инструментални музикални мисли, без да се търси оркестрова тембровата имитация. Тя е типична вокална интродукция, изградена на базата на българския фолклорен скат, обогатен от авторската музикална инвенция (дисертация, нотен пример № 6).

*Добри Христов – „Слана падна Гане“*

Представеният откъс от партитурата е за еднороден женски хор, но съществува и аранжирингът в същата тоналост за смесен хор. Песента е в размер 9/8 и започва с кратко ритмично въведение от два такта, подчертаващо четирите дяла на неравноделния размер. Най-ниската гласова партия представя основния ритъм и тонален център чрез многократни повторения на сричката „Бум“ върху основния и квинтовия тон на сол минор. След двата такта въведение, този ритъм продължава като акомпанимент на представената мелодия (фолклорен цитат) във високите гласови партии през следващите четири такта. Ползването на скатовото изразно средство е съвсем кратко – само в началото на песента (шест такта), но е достатъчно, за да представи основния ритмичен шрих и да го внуши в съзнанието на слушателя, така че подсъзнателно да въздейства по време на изпълнението на цялата песен. При слушатели с добре развита музикална памет това въздействие продължава и след финалния тон на песента. Скатовата сричка е само една „Бум“, но нейните фонемни в артикулационно отношение изпълняват в достатъчна степен конкретиката, възложена от автора. Това са едни от най-подходящите фонетични звуци за вокализиране на осминки, редуващи се с осминки паузи в зададеното „игриво“ темпо и тиха динамика – пианисимо. Меката гласна „Б“ улеснява артикулирането на корелативната гласна „У“ в тиха динамика. Завършвайки сричката със звучната съгласна „М“, се подсигурява добър синхрон в хоровото изпълнение на кратки паузи в бързо темпо чрез

затваряне на устните. Същевременно, сричката „Бум“ носи текстово-асоциативно послание за удар, гърмеж и т.н., но в конкретния случай динамиката е пианисимо, което изключва буквалното ползване на текстовия смисъл на сричката (дисертация, нотен пример № 7).

*Добри Христов – „Шприт, леле Яно“*

Песента е за еднороден мъжки хор, създадена е по македонски мотив в размер 7/8“б“. Интересно е, че скатовото пеене е разположено в значителна част от формата на песента. Използваните срички „тра-ла-ла-ла“ са може би най-популярният български фолклорен скат. И малки, и големи си тананикат най-често точно с тези срички в случаите, когато имат желание да възпроизведат песен, чийто текст не знаят или някаква инструментална мелодия. Добри Христов умело вплита в партитурата си типичния фолклорен скат, характерен за свободните мелодийни импровизации и интерпретации в традиционната вокална практика (дисертация, нотен пример № 8).

*Никола Атанасов – „Цоне мило чедо“*

В тази тригласна хорова партитура авторът ползва фолклорен образец на мелодията в размер 13/8 и оригиналния текст. Скатово изразно средство откриваме само в осемтактовото въведение и четиритактовия финал на песента – ритмичното повторение на сричката „зу“, съчетаваща в себе си шумната съгласна „з“ и затворената гласна „у“, които по много сполучлив начин напомнят звука на металофонни фолклорни инструменти като дайре и зил маша. Освен че се подчертава особеният ритъм на този шестделен неравноделен размер, се постига и добра темброва имитация, напомняща посочените вече ударни инструменти. Във фолклорната практика това и подобни звукови съчетания се ползват нерядко при опит за темброва имитация на тези ударни инструменти (дисертация, началото на партитурата, нотен пример № 9; финал на партитурата, нотен пример № 10).

*Георги Спасов – „Млад делия“*

В партитурата за смесен хор скатовата вокална техника присъства успоредно със стандартния текст почти през цялото време. Нотният обем на песента е четири страници, в размер 9/8. Четиритактовото въведение на песента е изцяло скатово, като баси, тенори и алти пеят на сричката „ла“, а сопраните разпяват сричката „хей“ в темпо алегро. На петия такт започва песента в темпо със стандартния текст в целия хор, с изключение на алтите, които изпълняват чрез сричката „диу“ контрапунктиращ двутактов мелодичен мотив, характерен за цигулкова партия. Почти през цялата песен алтите редуват този инструментално звучащ лайтмотив с кратки преминавания към пеене на стандартния текст заедно с целия хор (два такта скатово пеене + два такта стандартно пеене). Фонетичното звуково съчетание „диу“ по много подходящ начин напомня движението на лъка при струнно-лъковите инструменти. Десет такта преди края на партитурата алтите преминават в скатово пеене с „ла-ла“, което се пренася по-късно в тенори и баси. През това време основната песенна мелодия със стандартния текст се пее от останалите гласови партии. В

*Кирил Стефанов – „Кръшно се хоро завילו“*

„Дум-ба, лум-ба“ е типичната фолклорноречева асоциация за представения художествен образ – българското хоро и съпровождащите го ударни инструменти. В тази песен към народния хор Кирил Стефанов е прибавил и тарамбука. Присъствието ѝ освен че допълва художествения образ, много явно подсказва и регионалната принадлежност на оригиналния песенен образец. Размерът 7/8“б“, с тривременен първи дял, е представен още в началото с два такта въведение соло тарамбука, към която на третия такт се присъединяват алтите с хармоничен интервал квинта, изпълнен остинатно в същия ритъм със сричките: „Дум-ба, дум-ба-лум-ба“. След хоровото въведение на вокал „е“ от 7-и до 15-и такт тарамбуката спира. От 16-и такт се експонира основната тема в тригласна хармонизация на фона на продължаващия квинтово звучащ ритъм в двата алта. Фолклорният скат в тази песен звучи в приблизително половината от формата (дисертация, нотен пример № 21).

*Кирил Стефанов – „Каприз остинато“*

Партитурата за женски народен хор е с обем седем страници, от които скатовото пеене присъства осезаемо в четири от тях. Кирил Стефанов ползва като основно художествено изразно средство типичен фолклорен скат. Още самото заглавие на „пиесата“ за народен хор подсказва, че това е нестандартна песенна форма. Преобладаващите срички са „ди-ри, ди-ри“, като в края на мотивите завършват със сричката „до“. На тези основни срички е заложена предимно ритмична функция, ярко изразяваща остинатния характер на бързо редуващите се ритмично и височинно еднакви тонове – шеснадесетини. В краищата си мотивите завършват с по-дълги тонови трайности, обикновено на сричката „до“. Тези остинатни пасажи обаче се редуват с мелодични, типично инструментални мотиви, които са представени в общи линии пак със същите срички. Непрекъснатото редуване на „ди-ри, ди-ри“ допълва още повече и подсилва чувството за „остинатност“. Силните времена и някои ритмични акценти в другите гласови партии, носещи хармоничния строеж на музикалната тъкан, са представени със сричката „дим“ – еднократно или повтаряща се и завършвайки пак с „до“. В мелодичните пасажи сричката „дим“ присъства от време на време, като разнообразява сричките „ди-ри, ди-ри“. Слушателят инстинктивно запомня „сковатия израз“ – „Ди-ри, ди-ри, ди-ри, ди-ри, дим, ди-ри-дооо“ като едно обикновено звуково фонетично „изречение“. С тази разлика, че не е налице конкретно текстово послание. Успоредно с остинатните мотиви често присъства и дълго разпятият вокал „е“ (дисертация, нотен пример № 22).

*Николай Кауфман – „Пило ли е магарето воду“*

Тук присъствието на фолклорния скат е осезаемо и впечатляващо. Цялата партитура е шест страници, от които в две страници се среща скатово пеене, поднасящо инструментално мислене с изразено ритмично начало. Композиторът ползва преобладаващо многократно повторение на сричката „дъ“, на няколко места по-силно звучащото „дъй“, но съвсем рядко. За ситните осминкови триолови трайности „дъ-гъ-дъ“. На няколко места в „инструменталната“ (сковатата) част от песента се наблюдават сложни

на същия ритмичен скатов акомпанимент от въведението. На такт 26 новата мелодия в нова тоналност преминава в средни гласове, докато ритмичните акценти се възлагат на крайните високи и ниски гласове със сричката „Дум“ в съчетание с възгласа „и-ха“. Това съчетание изпълнява две функции едновременно. И като скатово сричково съчетание, изразяващо ярки ритмични акценти, и като възглас, допълващ текстовото послание на основния текст. Чрез това художествено изразно средство композиторът постига изключителен ефект на художественообразното въздействие и кулминационното изграждане във формата. Скатово пеене присъства в цялата партитура с изключение само на 8 такта преди кулминацията. Песента завършва с постепенно затихваща ритмично скатова схема, с която започва началото на песента, придружена със заглъхващия дълго разпят вокал „е“ (дисертация, нотен пример № 19).

### **3.3. Кирил Стефанов, Николай Кауфман, Петър Льондев, Петър Крумов, Николай Стойков, Стефан Драгостинов**

*Кирил Стефанов – „Овдовяла лисицата“*

Във фонда на БНР и на сървъра Ютуб съществува оригинален запис на песента „Овдовяла й лисичката“ в изпълнение на Верка Сидерова и Тинка Пешева. В партитурата за еднороден народен хор „Овдовяла лисицата“ от Кирил Стефанов наблюдаваме почти същия фолклорен текст с различна мелодия. Оригиналният фолклорен рефрен, повтарящ се по два пъти във всеки куплет, като артикулация и звучене наподобява фолклорен скат. Сричките „ди-ле-до ди-ли-ле-до“ в тази партитура са сведени до „ди-ли-до“ с повторение три пъти. Това незначително олекотяване вероятно се е наложило поради новата по-различна мелодия, изискваща по-малък брой срички. Въпреки тази малка промяна, основната функция на оригиналния фолклорен скат от първообраза е запазена, т.е. сричките и тук се явяват като част от текста на песента-рефрен. Трябва да се отбележи, че в конкретния случай скатът (сричките) не служи за вокално пресъздаване на пълен инструментален отсвир. Той е естествено продължение на куплетната мелодична линия, продължена без текст и под формата на вокална имитация на инструментален тембър. Тук е необходимо да се напомни, че във фолклорномузикалната имитаторска практика сричките „ди-ли-ди-ли“ са едни от знаковите при имитационно напомняне на гайда. Наблюдава се своеобразно преплитане на песенно текстово послание, съчетано със скатовата функционалност на рефрена.

Овдовяла й лисичката  
ди-ле-до ди-ли-ле-до ди-ле-до  
със дванайсе лисиченца.  
ди-ле-до ди-ли-ле-до ди-ле-до  
Овдовяла й лисичката  
ди-ле-до ди-ли-ле-до ди-ле-до  
със дванайсе лисиченца

ди-ле-до ди-ли-ле-до ди-ле-до и т.н. по същия начин още няколко куплета (дисертация, нотен пример № 20).

тактовете, където скатовото пеене със сричките „ла-ла“ или „диу-диу“ отсъства, се появяват пък възгласите „хей“ или „брей“, които допълват емоционалното състояние на цялостния художествен образ. Георги Спасов съчетава фолклорното скатово изразно средство със стандартното текстово пеене, като ги експонира едновременно и полифонично в по-голямата част от формата. Тази партитура е акапелна, но като фактура наподобява присъствието и на лъкови инструменти заедно с хора (дисертация, нотен пример № 11).

### **3.2. Петко Стайнов, Александър Кокарешков, Димитър Наумов, Здравко Манолов, Жул Леви, Христо Тодоров**

*Петко Стайнов – „Изгреяло ясно слънце“*

Скатова вокална техника се наблюдава и в някои хорови творби на Петко Стайнов. В песента „Изгреяло ясно слънце“ това изразно средство се среща на три места и има интермедийно инструментален характер. „Оркестровите“ моменти са пресъздадени вокално посредством сричката „ла“. Въпреки че използва само една скатова сричка, композиторът ни поднася непринуден и естествен вариант за фолклорна скатова импровизация, едно от най-често срещаните във фолклорната практика „тананикания“ на мелодия без стандартен текст (дисертация, нотен пример № 12). Финалните осем такта на песента също са поверени на една от тези скатови интермедии. (дисертация, нотен пример № 13).

*Александър Кокарешков – „Тапането тупат“*

В обработката на Александър Кокарешков употребата на фолклорен скат е съвсем пестелива, само в два такта в размер 11/8, но пък за сметка на това е много автентична. Сричките „дум-ба-ра дум, дум-ба, дум-ба-ба, рум-ба“ са типични за фолклорната вокална имитаторска практика като имитиране на фолклорния инструмент – тъпан. В конкретния случай се наблюдава употребата на срички, типични за практическата фолклорноинстинктивна имитация и наподобяване на желанието инструмент. Илюстрирането на тъпана в тази партитура, макар и за кратко, е много ярко и се явява като естествено допълване на заглавието на песента. Умереното темпо на песента и предимно четвъртинковите ноти, под които са поставени сричките, подсказва, че основната цел не е толкова виртуозната чисто техническа страна по отношение на артикулирането при вокално изпълнение на инструментална мелодия, колкото до напомняне за присъствието на инструмента тъпан в представената художествена картина. „Тапането тупат“ по своеобразен начин показва, че основното внушение в художествения образ на сватбата и „тупането“ (думкането) на тъпана или тъпаните се отнася до асоцииране на звука от „кияка“ (тукмака), т.е. подчертаване и илюстриране на тежките (основните) времена в размера, които са свързани и с по-нискочестотните тонове, реално произвеждани от имитирания инструмент. В случая това са основните дялове на размера 11/8. Думкането на тъпаните е една от основните звукови асоциации, напомнящи за българската сватба в миналото (дисертация, нотен пример № 14).

*Димитър Наумов – „Комарко се женеше“*

Авторът използва скатови срички още в самото начало в алтовата партия. Краткото въведение от четири такта в размер 5/16 започва с подчертаване на всички метрични времена от първия и третия такт и конкретизиране на двата основни дяла от размера във втори и четвърти такт (дисертация, нотен пример № 15). Акапелното произведение ни въвежда в самото начало в интонационна среда, наподобяваща непринудено два от основните сватбарски инструмента – гайда и тъпан. Композиторият постига тази ритмична конкретика и донякъде темброво имитационно представяне на тези два инструмента чрез сричките: „Ди-ли, ди-ли-ли. Дум-дум.“ Първата група срички (ди-ли, ди-ли-ли) освен че представя всички метрични времена от размера 5/16, ни води асоциативно много сполучливо към гайдата, а втората група (дум-дум) се отнася асоциативно към тъпана и подчертаване на основните два дяла в този размер. По този начин още в началото нашият вътрешен слух е „манипулиран“ и ритмично, и темброво само с един ритмизиран интервал кварта с горепосочените срички. Тази „манипулация“ продължава да работи подсъзнателно по-нататък в песента заедно с появата на основния мелодичен песенен материал. На фона на същия ритъм, изпълнен вокално чрез този скат, след първите четири такта се появява и основната мелодия в сопраните. Преди всеки куплет се появява този скатов ритмичен рефрен. Песента завършва пак със същата фигура в по-нисък регистър – малка терца надолу, с многократни повторения и постепенно затихване (дисертация, нотен пример № 16).

*Христо Тодоров – „Сватба“*

Партитурата е за четиригласен женски народен хор, с обем осем страници, от които в пет присъства осезаемо фолклорният скат. Сричките, които Христо Тодоров ползва, са „дум-ду-ба“ като носители на основния ритмичен акомпанимент и възгласът „хей“. Тези срички пренасят асоциативна информация от разговорната фолклорна реч, напомняща и внушаваща на слушателя звуковата атмосфера на ударни мембранофонни инструменти, а „хей“ се свързва с веселие и танци. По този начин авторът с помощта на диригентската интерпретация и намеса постига пълно въздействие на представения художествен образ на българска сватба. Защо тук включваме като основна за постигането на пълноценната скатова изразност и диригентската интерпретация? Композиторият е написал в партитурата само фонемата „е“ на местата, където в концертното изпълнение се появява възгласът „хей“. Нормално и естествено е в постановъчната дейност диригентът да се намеси незначително по отношение на артикулацията. Опитният хоров диригент винаги допринася положително за по-доброто представяне на дребни на пръв поглед детайли, които в процеса на творческа работа и техническо изписване на партитурата, по един или друг начин остават встрани от мисленето на автора. Погледнато от музикалнотехническата страна, отнасяща се до вокалообразуването и артикулирането на ползваното художествено изразно средство, се стига до следните аналитични изводи:

□ Сричката „дум“ е ползвана за подчертаване на силните времена, а „ду-ба-ду-ба“ за слабите и относително силни метрични времена.

□ Възгласът „хей“ е съчетан с тях в друга гласова партия, с цел подчертаване, ярко подсилване и акцентирание на различни метрични времена. По-често това е първото силно време от такта, но на някои места се появява изместване на акцента в последната четвъртина на такта. Вокалът „е“ винаги е един от най-силно звучащите при българското фолклорно певческо звукообразуване. Фонемата „х“ допринася, от една страна, за подготовката на гърлото в предварителното задържане и усилване на въздушната струя, която ще произведе гласната „е“, и от друга страна (което в случая е още по-важно), за добрия ритмичен синхрон в цялата гласова партия. А крайната фонема на съчетанието „хей“ и краткото „й“ подсигурият качествено, лесно и естествено филиране на преекспонирания звук „е“ в бързо темпо (дисертация, нотен пример № 17).

*Жул Леви – „Закъснила е Лалица“*

Това е една от популярните и любими песни на много хорови диригенти. Тя е публикувана през 1967 г. и звучи добре както при класически еднородни хорове, така и при женските народните хорове. Транскрипцията, която изпълнява женският хор „Български гласове – АНГЕЛИТЕ“, е направена от създателя на хора Иван Топалов. В петделния размер 11/8 Жул Леви е съумял много сполучливо да вплете типични за „инструменталното“ фолклорно пеене скатови срички, наподобяващи цяло изречение. Мелодията на „инструменталната“ интродукция е поверена на сопраните с помощта на „скатовото изречение“ „Да-ра-да-ра, да-ра-да, да-ра-да-ра, да-ра-да, дам, дам“, което се повтаря два пъти, с малка разлика в края заради ритъма. То е много леко и удобно за артикулиране от певиците. Алтите започват с подчертаване на силното първо време с „дам“ и към края на полуизречението се включват със сричките, които изпълняват сопраните. В края на партитурата на сричката „дам“ е поверен и ритъмът на „валдхорновите“ хармонични обръщения, изпълнявани от алтите. След първата модулация се появява нов скатов „отсвир“, поднесен по-различно от първия. В него ритъмът и хармонията от една страна и мелодията от друга, са разпределени равнопоставено в ниски и високи гласови партии, като се редуват на всеки такт. Песента завършва с 12 такта скатово пеене, което е своеобразна комбинация от първите два вокални „отсвира“. Като цяло това художествено изразно средство е използвано, в приблизително половината от песента (дисертация, нотен пример № 18).

*Здравко Манолов – „Тъпан бие“*

Оригиналната партитура е за мъжки хор. Фактът, че е за еднороден хор, я прави лесна за транспониране за женски хор, без каквато и да е необходимост от транскрипция (пригаждане). Днес тя се изпълнява и от много женски народни хорове. Песента е написана в духа на българската фолклорна мелодика и е в размер 11/8. Фолклорният скат, който Здравко Манолов ползва в тази партитура, се свежда до единствената сричка „дум“ с нейните многократни повторения. Въведението на песента се състои от 8 такта ритмизирано скатово пеене на квинти в ниските гласове, подкрепено от дълго разпят вокал „е“. На деветия такт, след началото се появява същинският текст във високите гласове на фона