



Десислава Ивайлова Тилева

**ВЛИЯНИЕ НА
ИНСТРУМЕНТАЛНАТА МУЗИКА
ВЪРХУ ВОКАЛНИЯ ДЖАЗ В
ПЕРИОДА МЕЖДУ ДВЕТЕ ВОЙНИ
НА XX ВЕК**

АВТОРЕФЕРАТ

**на дисертационен труд за присъждане на
образователната и научна степен „доктор“**

Научен ръководител

проф. д-р Панайот Панайотов

СОФИЯ, 2016

Дисертационният труд е обсъден и предложен за защита на 18.04.2016 г. на заседание на Съвета на департамент „Музика“ на НБУ.

Разработката се състои от увод, пет глави с нотни примери, анализи и схеми, заключение, 70 заглавия цитирана литература, от които 35- литература на кирилица, 26- на латиница, 9 източника от интернет и 3 приложения, общо 118 страници.

Защитата на дисертационния труд ще се проведе на от часа в зала НБУ, 1618 София, ул. „Монтевидео“ № 21 на открито заседание на научно жури в състав: *рецензенти*- проф. Симеон Венков и доц. Етиен Леви; *становища*- проф. д-р Панайот Панайотов, доц. д-р Николай Градев и доц. д-р Жан Гологанов.

Дисертационният труд е на разположение в офиса на департамент „Музика“ при НБУ.

СЪДЪРЖАНИЕ НА ДИСЕРТАЦИОННИЯ ТРУД

УВОД	3
I. глава. ИСТОРИЧЕСКИ ПРЕДПОСТАВКИ ЗА ЗАРАЖДАНЕТО И РАЗВИТИЕТО НА ДЖАЗА	
1.1. Решаващо влияние на техническите открития, звукозаписната и звуковъзпроизвеждащата техника.....	8
1.2. Промененият дух на времето, настъпващ на границата между XIX и XX-то столетие	11
1.3. Източници на музикален материал, използван в танцовата и шлагерната музика	14
1.4. Проникване на блус и джаз идиоматиката в произведенията на световно доказани композитори	20
II. глава. БЛУСЪТ В ДЖАЗА. ПРОИЗХОД. ЕВОЛЮЦИЯ	
2.1. Ревизиране на някои традиционни представи за произхода на блуса и джаза.....	24
2.2. Връзка на музиката с разговорния език	28
2.3. Блусът в джаза- теоретична аргументация. Проникване в архитектуриката на песенната форма.....	31
III. глава. ИЗРАЗНИ СРЕДСТВА НА БЛУСА И ВОКАЛНИЯ ДЖАЗ	
3.1. Вокални изразни средства и смесването им с инструменталните.....	46
3.2. Мелодия и импровизация в джаза	49
3.3. Скат техниката	53
3.4. Инструментални композиции, навлезли във вокалния репертоар	60
3.5. Европейските вокални групи	78
IV. глава. ОБОГАТЯВАНЕ НА ПРЕДСТАВИТЕ ЗА ВОКАЛНИЯ ЗВУК	
4.1. Отстъпление от школуваното пеене	85
4.2. Явлението <i>World music</i> и връзката със скат техниката	88
V. глава. СОЦИОЛОГИЧЕСКО ОТКЛОНЕНИЕ – ВЪВЕЖДАНЕ НА ПОНЯТИЕТО „ГЕНЕРАЦИОННО МАХАЛО“ И НЕГОВОТО ИЗПОЛЗВАНЕ КАТО ИЗСЛЕДОВАТЕЛСКИ ИНСТРУМЕНТ	94
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	98
ПОЛЗВАНА ЛИТЕРАТУРА	106

<i>ПРИЛОЖЕНИЕ 1</i>	110
<i>ПРИЛОЖЕНИЕ 2</i>	112
<i>ПРИЛОЖЕНИЕ 3</i>	118

УВОД

Настоящият труд е насочен към изследване на джаза, възникнал и еволюирал в две взаимно допълващи се разновидности- вокална и инструментална, като фокусът е насочен към инструменталното влияние върху вокалния джаз.

Обект на изследване е вокалната интерпретация в джаза и нейната еволюция до ерата на Бибоба включително.

Предмет на изследването е импровизацията и вокалната имитацията на различни музикални инструменти – аспекти на инструменталното начало във вокалния джаз.

Установяването и разглеждането на механизмите на взаимодействие между вокалния и инструменталния джаз е **целта** на дисертационния труд.

Задачи на изследването:

1. Мястото на музикалния материал от европейската класика в обособяването на популярната музика през 20-те и 30-те години, отъждествена с вокалния джаз. Класическата музика и вокалните групи- имитация и импровизация

2. Разширяване на представите за произхода на блуса като един от основните източници за създаване на вокалното изпълнителство в джаза и тясната му връзка с негърското звукоизвличане.

3. Разглеждането на блус музиката като основа за по-нататъшното развитие на джаза по отношение на формата и хармонията.

4. Зараждане и развитие на импровизаторските умения при джаз певците.

5. Скат техниката като основно средство за импровизация – възникване и разцвет.

6. Навлизането на инструментални джаз творби във вокалния джаз репертоар и на инструментални импровизационни техники във вокалната интерпретация – фактори за изравняване на ролите на вокалистите и инструменталистите в общото изпълнение.

Предвид влиянието на фактора време, музикалното изкуство и развитието на някои вокални техники, установени в периода между двете световни войни, авторът си позволява разширяване на предварително избраната тема. Разглежда еволюцията на тези вокални техники и импровизационни практики и в съвременния джаз, разположен във времевия отрязък между Бибоба (*bebop*) и Уърлд мюзик (*world music*). Този период от време е резултатът от развитието на вокалния джаз между двете световни войни.

Цикълът концерти, изнесен от автора на изследването, има за цел да представи колкото се може по-пълно развитието на вокалния блус и джаза в период от близо 50 години, т.е. до шестото десетилетие на XX век. Освен композиции, изградени по общовалидните идиоми на блуса и джаза, са включени заглавия с по-нестандартни структурни качества, както и такива, в които изпъква изследваното взаимодействие между вокалния и инструменталния звук и практика.

Изследването е структурирано в седем раздела включително увод, заключение и библиография.

ГЛАВА ПЪРВА

ИСТОРИЧЕСКИ ПРЕДПОСТАВКИ ЗА ЗАРАЖДАНЕТО И РАЗВИТИЕТО НА ДЖАЗА

1.1. РЕШАВАЩО ВЛИЯНИЕ НА ТЕХНИЧЕСКИТЕ ОТКРИТИЯ, ЗВУКОЗАПИСНАТА И ЗВУКОВЪЗПРОИЗВЕЖДАЩА ТЕХНИКА

В този раздел на изследването целта е да се разгледат предпоставките за появата на джаза. Те са от технически, културологичен, естетически, психологически, търговски и чисто музикален характер.

След края на Първата световна война сферите на влияние в Европа – политически, икономически, социални и културни – започват сериозно да се разместват вече с участието и на САЩ в този процес. По стечение на историческите обстоятелства това пренареждане, в резултат на което се разпадат две империи (Отоманската и Австро Унгарската), съвпада по време с паралелната поява на новите комуникационни технологии в живота на цивилизования свят (телеграф, телефон, радио, кино, звукозапис, фонограф, грамофонни плочи и др.), с бързо редуциране на изградените вече мощности и тяхното окрупняване. Така техническите нововъведения, превърнати в създател и двигател на културните индустрии, изиграват важна и дори централна роля в процеса по зараждане, предлагане и разпространяване на джаза като най-ново разклонение на музикалното изкуство.

Успоредно с това се извършва трескаво разпределение на позициите в звукозаписния и съществуващия вече издателски бизнес, крайният резултат от който е

окупняване на този комплекс. Обезсиленият от продължителните военни действия, разрушенията, материалните и човешките загуби европейски континент отстъпва деловата активност на английските, но вече и на напористо нахлуващите американски предприемачи. Малко по-късно, в годините след срива на фондовата борса в САЩ, познат в историческата литература като „Черния четвъртък“ (29.10.1929 г.), и последвалата Голяма депресия (до 1933 г.), центровете на развлекателната музикална промишленост окончателно се разполагат в Англия (гигантът ЕМІ – *Electrical and Musical Industries Ltd*) и САЩ (суперконцернът RCA Victor – *Radio Corporation of America*).

Логично е този индустриално създаван звуков поток да внесе сериозни промени в интонационното пространство както на американския, така и на европейския континент.

1.2. ПРОМЕНЕНИЯТ ДУХ НА ВРЕМЕТО, НАСТЪПВАЩ НА ГРАНИЦАТА МЕЖДУ ХІХ-ТО И ХХ-ТО СТОЛЕТИЕ

В края на ХІХ в. в Америка се осъществява революцията на негърската музика, от една страна, като появата на блуса, от друга – като утвърждаване на рагтайма като клавирен стил, от трета – като създаване на негърската църковна музика и от четвърта – като поява и утвърждаване на негърските оркестрови ансамбли като част от градската култура.

Промените по отношение на музиката, както и формирането на джаза, са резултат от социални промени на американския континент. Животът на чернокожите американци след края на Гражданската война не става по-добър. Приети са редици сегрегационни закони, утежняващи социалното положение на негрите. Методите на груповата работа изчезват, тъй като плантациите се разпадат на по-малки ферми. Груповите work songs се трансформират и пренасят в южните изправителни лагери/затвори и по строежите на железопътни линии. Тази форма на песента е връзката с блуса – новият негърски фолклор, формиращ се на границата между двете столетия и изразяващ изгубените надежди и разочарованието.

По това време кейкуокът се проучва като танц от пианистите, за да създадат стила рагтайм (Скот Джоупин и Том Търпин). Годината 1894 се смята за време на появата на най-ранния джаз бенд на китариста Чарли Галоуей (Charlie Galloway). Появяват се и негърски струнни ансамбли – „Washboard bands“, „Jug bands“ от китари и мандолини, чиято роля е

развлекателна - свирят от валсове през square dances за по-старото поколение до блус за по-младите. Често те са канени и за празници на белите - „white folk’s balls“ (Paul Oliver). Така постепенно започва да се променя общуването между бялото и черното население, което е една от причините за известно взаимодействие между фолклора на различните етноси. Напластяването на музикалните традиции на двете раси, както и влиянието на европейските музикални традиции, пренесени тук с гастролите на утвърдени имена в европейското музикално изкуство, а също и популяризирани от американските маршови оркестри, подготвя появата на джаза.

На границата между XIX и XX век, позната в културната история на Европа като *fin du siecle*¹, музикалното изкуство се отъждествява най-вече с професионалните композиторски школи и бързо сменящите се естетически течения (различните „...изми“ и художествени манифести), гарантирали и осъществили досегашната му еволюция. Но по същото време допълнителни социални и културни фактори, между които и художественото творчество на така нареченото „изгубено поколение“², подпомагат възприемането и увлечението по джаза.

В европейската литература и изкуство също настъпват сериозни промени, поощрява се експериментът и търсенето на нови форми, които взривяват академизма. Примери откриваме във всички сфери, но е достатъчно да споменем влиянието на африканските ритуални маски върху живописца на Пабло Пикасо, да отбележим новите измерения в прозата на Джеймс Джойс или в поезията на Езра Паунд и ред други прояви на вече настъпващия модернизъм.

На другия полюс е развлекателното изкуство, което също се радва на изключително динамично развитие. Тогава се ражда понятието бестселър (*bestseller*) и знаменитите герои на Артър Конан Дойл Шерлок Холмс и доктор Уотсън („Знакът на четиримата“ излиза през 1890 г., а „Баскервилското куче“ през 1902 г.), както и „Дракула“ (1897). Появяват се и актуалните чак до днес литературни жанрови разновидности, като научната фантастика („Машина на времето“ (1895), „Невидимият“ (1897), детективския и шпионския роман.

¹ *fin du siecle* (фр) – термин, с който в историческата наука и културологията се отбелязва края на XIX век. Той се свързва и с дълбоките промени в изкуството и културата, с появата на символизма и модернизма.

² Понятието е популяризирано от американските писатели Гертруд Стайн, Ърнест Хемингуей, Френсис Скот Фицджералд и други от тяхното поколение и техния ранг

Това е периодът на подем и в областта на науката и комуникацията. Телефонът и телеграфът са вече факт. През 1887 година Емил Берлинер изобретява грамофона, а през 1895г. основава Берлинер Грамофон Къмпани (*Berliner Gramophone Company*). Подготвят се условията за разпространение на музикалната култура.

1.3. ИЗТОЧНИЦИ НА МУЗИКАЛЕН МАТЕРИАЛ, ИЗПОЛЗВАН В ТАНЦОВАТА И ШЛАГЕРНАТА МУЗИКА

Както е добре известно класическия джаз (Ню Орлийн и Чикаго) от първото и второто десетилетие на ХХ век се създава и изпълнява преимуществено от чернокожи инструменталисти и певци. Тази исторически сложила се даденост за продължителен период от време обрича новосъздадената музикална разновидност на маргиналност. Като изпълнение и публична рецепция тя остава затворена и споделяна единствено в рамките на чернокожата афроамериканска общност. Контактите ѝ с бялата аудитория са спорадични. Въпреки дълго просъществувалата в САЩ расова дискриминация още към края на десетте години на столетието белите музиканти съзират новите възможности в приложния характер на джаза. Така покрай нарастващата необходимост от следвоенни развлечения, главно танцови, се появяват и първите бели диксиленд състави. На тях е съдено да изградят мостовете към черния джаз, по които да започне двупосочен обмен на идеи, на материал за претворяване, а по-късно и на музиканти. Те реализират и първите комерсиални звукозаписи на новата музика.

Пълноводен източник на теми за популярната музика в САЩ по това време са многобройните оперети с европейски произход, както и новосъздаваните американски мюзикъли, които намират радушен прием във веригата от театри на Бродуей, Ню Йорк. Бурния си юношески период те изживяват под знака на вече типизираната музикална комедия (*musical comedy*). Докато през 1927 година появата на първия в света звуков филм „Джаз певецът“ с крунъра³ Ал Джолсън в главната роля присъединява към музикалния бизнес нов отрасъл – филмовата индустрия със седалище в Холивуд, Лос Анжелис. Избликва още един богат извор на музикален материал за все по-укрепващия

³ scooner (англ) – в оригиналния си вариант това е иронично определение за мъжете певци на сантиментални песни, които за първи път използват тембровото богатство на своите гласове посредством микрофон. По-късно понятието губи първоначалното си значение и се причачва към всички изпълнители на популярния американски репертоар.

развлекателен сектор. Така се оформя период на бърз разцвет за двете основни музикално сценични форми – музикалното ревю и сюжетния мюзикъл, – доминиращи както на театралната сцена, така и пред кинокамерите. И двете се радват на непознат до момента успех в САЩ, а след време се разпространяват и в Европа. Едно след друго се утвърждават имената и на композиторите и *song writers* Ървин Бърлин, Джордж Гершуин, Джеръм Керн, Рудолф Фримл, Зигмунд Ромберг, Винсънт Юманс и др., повечето от които са с европейски произход. Изобилието от заглавия в афиша на Бродуей и Холивуд откроява и цяла поредица от така наречените в американската музикална литература *star tunes*⁴. (Такива са)една или две от песните в мюзикъла, за които се предполага, че ще имат най-големи шансове да се харесат на публиката и да се превърнат в шлагери. Комерсиалните продуцентски стратегии се прицелват в тях, определяйки ги за самостоятелен, отделен от сценичното произведение концертен и звукозаписен живот. Такива заглавия създават масива от *Standards* в джаза и *Evergreens* в популярната музика, разделени единствено от спецификата на тяхната сценична или звукозаписна интерпретация.

Интерес будят източниците на цяла поредица от евъргрийни, които, популяризиращи чрез много и различни интерпретации, заживяват свой собствен живот и все повече ни отдалечават от първообразите. В своя обемист труд *A History of Popular Music in America* Зигмунд Спейт (*Sigmund Spaeth*) най-педантично описва произхода на някои от най-популярните американски шлагери (*Spaeth*, 1958:425-525). Така например споменатият вече крунър Ал Джолсън постига голяма известност чрез песента “*Avalon*”, делейки правата върху нея с Винсент Роуз. А всъщност мелодията е заимствана от арията на Каварадоси *E Lucevan le Stelle* от операта „Тоска“ на Пучини. Широко използваният стандарт в джаза “*Cheek to Cheek* “ на Ървин Бърлин е ехо от встъпителната тема на Шопеновата *Polonaise in As-Dur*. Песента се налага като шлагер чрез филма *Top Hat* и се превръща в много използвана мелодия от епохата на суинга и по-късно на модерния джаз. Натрупва се продукция, в която се открива заимстване и от Йохан Щраус, Моцарт, Лист, Чайковски и дори Бетовен.

Но трябва да се отбележи, че всяко подобно приобщаване на мелодии с чужд

⁴ *star tunes* (англ) – специализиран американски термин, с който се акцентира върху “песента звезда”, каквато е обикновено централната песен в мюзикъла.

произход към американската сцена води след себе си и присъствието на различни вокални маниери, оказващи влияние върху формирането на основните певчески направления в страната.

1.4. ПРОНИКВАНЕ НА БЛУС И ДЖАЗ ИДИОМАТИКАТА В ПРОИЗВЕДЕНИЯТА НА СВЕТОВНО ДОКАЗАНИ КОМПОЗИТОРИ

През първата четвърт на XX век светът вече навлиза в следващия устойчив модел на обновяващото се човешко развитие, в който музикалната панорама на XIX век се освежава от множество нови предложения, главно откъм т.нар. „леки“ жанрове. В това отношение централно място заема част от творчеството на Джордж Гершуин, получило морална и професионална подкрепа от най-големите имена на музикалното изкуство по това време.

Първи знаци за сериозен интерес към така наречените „леки жанрове“ откриваме и в произведенията на цяла поредица от композитори, творили в края на XIX и началото на XX век.

За разлика от американските композитори, които забързано се стремят да догонят етапите в развитието на европейската класическа музика, някои от техните колеги от Европа вече долавят стойността на негърската музика и ранният джаз, също както Дебюси е привлечен от индонезийската музика и андалусийският фолклор. Дворжак създава „Из новия свят“ (1893), инспириран от негърската и индианската музика. За темата на II част се твърди, че е заимствана от спиричуъла на Хари Бърлей „Goin' Home“. На мнозина е известно изявлението на композитора, че в негърските мелодии са бъдещата музика и основата за развитието на новата американска композиторска школа. Макар и съвсем бегло могат да се посочат и примери като т.нар. „Блусова соната“ за цигулка и пиано, Клавирния концерт и Концерт за лява ръка на Морис Равел, симфоничното и оперно творчество на Джордж Гершуин, „Негърска рапсодия“ от Франсис Пуленк, джазовите влияния върху Игор Стравински и Бохуслав Мартину, „Камерна музика“ ор. 24 № 1 (1921) и клавирната сюита „1922“ от Паул Хиндемит с нейните епизоди „Бостън“, „Шими“ и финалния „Рагтайм“. Сред тях се нарежда и българинът Панчо Владигеров с неговите пиеси за цигулка и пиано Cake walk (1920), Shimmy orientoliko (1924) и Foxtrott (1925).

ГЛАВА ВТОРА

БЛУСЪТ В ДЖАЗА. ПРОИЗХОД. ЕВОЛЮЦИЯ

2.1. РЕВИЗИРАНЕ НА НЯКОИ ТРАДИЦИОННИ ПРЕДСТАВИ ЗА ПРОИЗХОДА НА БЛУСА И ДЖАЗА

Умножилите се в последно време американски изследвания за африканското влияние върху блуса сериозно ревизират традиционното схващане, облягайки се на мелизматичното богатство в ислямската музика на Северна Африка.

Откакто в началото на 60-те години на XX век борецът за граждански права на негрите Лерой Джонс (*Jones*, 1963:35) открива, че бъдещите африкански роби са се набирали от целия континент и се струпват за транспортиране в страните от Западния африкански бряг, представите постепенно започват да се менят. Пак Лерой Джонс (с покъсно приетото ислямско име *Amiri Baraka*) констатира, че поне 30 процента от неволниците идват от страни с официално ислямско вероизповедание, което не е без значение.

През 2000-та година културният антрополог Герхард Кубик (*Gerhard Kubik*) от университета в Майнц издава своето изследване "*Africa and the Blues*". След многогодишни изследвания и многобройни теренни проучвания в Африка той различава и формулира две по-обобщени стилови разновидности на континенталния фолклор. Първият нарича *Ancient Nigritic* и датира съществуването му още преди Новата ера. За разделителна граница той приема началото на VIII век сл. Хр. и инвазията на новосъздадената ислямска религия на юг в Африка. Втората разновидност той нарича *Arabic-Islamic* стил. Успоредно с проучвателната си работа на този континент Герхард Кубик изследва и отгласите на двете направления в американския блус и джаз.

Темата за арабското влияние върху американския блус се появява и в изследването на Джонатан Куриъл (*Jonathan Curiel*) "*Muslim Roots of the Blues*", части от което публикува в своята седмична притурка вестник *San Francisco Chronicle* (15.08.2004). В него той аргументира тезата за индиректното влияние на ислямската музика върху блуса, цитирайки свои съмишленици, изследователи на негърската американска култура (black culture) като Силвиан Дюф (*Sylviane Diouf*), Корнелия Уокър Бейли (*Cornelia Walker Bailey*), Мустафа Байоум (*Moustafa Bayoum*) и Герхард Кубик. Посредник на това влияние

са примитивните струнни инструменти, широко използвани в арабската повествователна певческа практика (аналог на европейските трувери и трубадури).

В последното десетилетие на XX век представители на различни американски и европейски университети предприемат активни научни занимания за изследване на същата тема. В най-общи линии хипотезите им се основават на сравнителен анализ, който показва, че вокалният стил на много от блус певците се гради върху мелизми и т.нар. „вълнообразно интониране“ (*wavy intonation*)⁵. Важно е да се отбележи, че за разлика от класическото европейско *bel canto* тъмнокожите американци не се стремят към точно интониране и постигане на идеална чистота. Когато в началото на XX век европейците са поразени от блусовите и т.нар. „мръсни“ (*dirty*) тонове, те все още не си дават сметка, че възникването им е резултат на стремеж към по-голяма изразителност на словото.

2.2. ВРЪЗКА НА МУЗИКАТА С РАЗГОВОРНИЯ ЕЗИК

По своята същност всеки фолклор е синкретичен, което значи, че неговите художествени форми – в случая музикалните – влизат във взаимодействие с живота на хората, на които служи. Най-важното е, че в единството със слово, жест и танц той въздейства върху първоначалния работен процес. Фолклорът не се разбира като отделна музикална сфера. Но освен обредите точно музиката е другото средство за утвърждаване на връзката с общността. А в нея музиката играе почти същата роля, каквато в нашия социален живот играе разговорният език. Следва да се добави, че не само вокалната, но и инструменталната музика в своите разновидности не се отделя от разговорния език.

Имаме предвид не толкова словото, колкото интонациите на речта, които в много езици на Африка (така наречените “тонални езици”) са способни сами по себе си да предават информация.⁶

(Конен, 1980:57)

Когато се говори за африканските корени на блуса и ранния джаз сякаш се забравя, че негрите идват от различни африкански страни и в различно време, отделени са от

⁵ *wavy intonation* (англ.) – серия от тонове, които преминават от мажор в минор и обратно.

⁶ Конен, В. Дж. *Блюзы и XX век*. Изд. „Музыка“, Москва, 1980.

семейната и племенната общност, говорят различни наречия и невинаги се разбират помежду си. Никак не е случайно, че на Първия конгрес на музиколозите в Гана през 1958 година африканския етно музиколог и композитор Жозеф Нкетия (*Joseph Nketia*) обръща внимание на многобройните „вариации“ на единната африканска система. В този смисъл той подсказва, че при строго научен, детайлно разработен подход – какъвто ползва в книгата си *The Music of Africa*– трябва да се говори за „йорубска разновидност“, „сенуфска разновидност“, „алканска разновидност“ на африканската музика и още ред производни на континенталните наречия на юг от пустинята Сахара. Общото помежду им, ако все пак трябва да търсим такова, е в богатия езиков смисъл на всяко едно понятие, което е в пряка зависимост от интонирането при неговото произнасяне. Тази зависимост лежи в основата и на широко известните африкански „говорещи барабани“ (*talking drums*), които не предават своеобразен морзов шифър, а възпроизвеждат звуковия релеф на определени думи.

Съществува своеобразен превод на устната традиция и тя е житейски функционална. Там, където загиват обичаите и се установява диаметрална смяна на начина на живот и езика, фолклорът сякаш е длъжен да загине ако не изцяло, то поне отчасти. Налага се той да усвои, запомни и преработи приетите вече нов език и елементи на бита. Напълно е правдоподобно това да се е случило с целия африкански фолклор, донесен в Америка за столетията робство – XVII-XVIIIв. – в страната. Ето защо новосъздаденият в САЩ негърски фолклор вече се съобразява с метриката и интонациите на английския език, свързвайки се конкретно с новият начин на живот в плантациите, а доста по-късно и в големите градове. Оттук и неговата автентичност, свежест и динамика, съответстващи на съвременността.

2.3. БЛУСЪТ В ДЖАЗА- ТЕОРЕТИЧНА АРГУМЕНТАЦИЯ. ПРОНИКВАНЕ В АРХИТЕКТОНИКАТА НА ПЕСЕННАТА ФОРМА

Блусът дава на джаза своя оригинален мелодичен материал, опрян на 9-степенна блус скала, която представлява европейска диатонична мажорна скала, допълнена от два характерни за блуса хроматични звука – III-та и VII-ма степен с интонация на понижение, в резултат на което се получават малка терца и малка септима спрямо I-ва степен. В стремежът си да прилагат този самобитен лад в джаза, белите музиканти го възприемат и

обясняват от гледна точка на европейската теория на музиката. В резултат на това джазът се сдобива с нови елементи, обогатявайки изразните му средства, както и тези на блуса в следващите десетилетия.

Много присъща е интерпретацията на блусовата гама като миксолидийска с прибавена натурална седма степен, при която квартовото отклонение – което в блуса е свързано със субдоминантовата функция – прави изведнъж появата и на 3-та понижена степен. Други третират блус скалата като един дорийски лад с принадена пета понижена степен (или четвърта повишена степен). Трети пък я обясняват като комбинация от дорийски и миксолидийски лад с добавен блу тон.

Използването на доминантовия септакорд в основен вид в европейската класическа хармония се среща най-вече в рамките на каденцата. Но в хармонията на блуса се наблюдава противоположното. Върху формирането на блусовия лад оказва влияние характерния за хармонията на блуса фониъм. Блусовият лад и блусовите ноти се възприемат в непосредствена връзка с фонизма на мажорно малкия септакорд, независимо от това върху коя степен е построен (I, IV или V).

Към края на 20-те години под влияние на европейската музика блус и джаз музикантите започват да употребяват шеста степен там, където е най-естествено да се очаква седма “блусова” степен. През следващото десетилетие тази промяна се превръща в повсеместна практика и става характерна за джаза и произлизащата от него поп музика. Чак до появата на Бибоба през 40-те години почти е невъзможно да се посочи суингов оркестър, който да не завършва пиесите си с акорд с добавена шеста степен.

Блусът търпи развитие и по отношение на хармонията, заложена в 12-тактовата блус схема, особено в годините на Бибоба. В този период вокалните блус изпълнители отиват на втори план, отстъпвайки челните редици на инструменталистите. Голяма част от които са и композитори, привлечени от блуса като форма, благодарна за експерименти при усложняване на хармоничното развитие.

Най-голям принос за осъвременяване на блусовата хармония имат саксофонистът Чарли Паркър и тромпетистът Диззи Гилеспи. Накратко ще бъде разгледана композицията „*Blues For Alice*“ (1951) на Чарли Паркър. Нейната хармонична структура предлага оригинално композиторско решение при обновяване и осъвременяване на 12-тактовата класическа блус схема. Пиесата е изцяло изградена от квинтово-квартови акордови

прогресии ⁷ и по-точно от функциите SII7-D7 във втори такт (но не в основната, а в паралелната тоналност). Те оформят модел на модулираща низходяща секвенция на цял тон, а от шестия такт тя продължава, но като низходяща полутонова, чието последно звено е двойно по-дълго от предишните, т.е. заема тактове 9 и 10. Остават фактически само два такта от схемата с функциите III – VI – II – D, които оформят същия тип секвентно построение. Въпреки силно изменената хармония, връзката с блуса съществува, тъй като отделните секвенции оформят временни тонални центрове, в началните тактове на втори и трети дял (5-ти и 9-ти такт), които са подчертани с временно спиране на хармоничното движение, т.е. там звучи по една единствена функция, съвпадаща с функцията на традиционната блус схема.

Блус творбите на Бибоба будят интерес и у джаз вокалистите. Някои от тях като „*Straight No Chaser*“, записана за първи път през 1951 г. в „Blue Note Sessions“, „*Blue Monk*“, записана за първи път през 1954 година и двете на Телониъс Монк, са включени например в албума на Кармен Макрей „*Carmen Sings Monk*“.

Освен еволюцията на блус хармонията в областта на джаза, блусовата стилистика прониква в архитектуриката в песенната форма, която от своя страна е основата на вокалния джаз до годините на Бибоба.

Един от първите композитори, които третираят свободно тази музикална форма е Уилям Кристофър Хенди. В тази посока заслужава внимание неговата композиция "*Beale Street Blues*" (1916 г.), превърнала се в популярен джаз стандарт. Един от първите записи на песента е на певицата Мерион Харис от 1921г. По нейното изпълнение ще се бъде анализирана формата и хармонията на композицията.

Песента е в тоналност G dur.

Структурата на формата е:

Интродукция / A / A / B / C / C / Преход (върху материала от интродукцията) / C / C /
 Заключение- повтаря последните 4 такта на дял "C".

Композицията започва с 4 тактова интродукция:

T	S DVI ^{b3} →	K64	D	T
---	-----------------------	-----	---	---

Дял А е изграден върху стандартната 12-тактова блус схема.

⁷ В джаза квинтово-квартовите прогресии се наричат *circle of fourths* или *circle of fifths*

Осемтактовият дял “В” се възприема като развиваща част:

T	T	S	D	T	S	T	D – T=D
---	---	---	---	---	---	---	---------

Интересен в композиционното развитие е дял “С”, който протича в нова S тоналност- C dur, достигната чрез непосредствена модуляция, в която общият акорд е последният за дял “В” (T=D). Третият дял отново е разположен върху 12-тактова блус схема, но вместо стандартната хармония на втория такт, която е T или S, тук се явява доминантова функция:

I, II, III, IV тактове: T / D / T / T

V, VI, VII, VIII тактове: S / S / T / T

IX, X, XI, XII тактове: D / S / T / T

Това не е изключение, а по-рядко срещан вариант. Но в случая доминантата звучи необичайно в съчетание с III степен в мелодията като блу тон. Така се получава D акорд с понижен секстов тон. Всъщност, този тон влиза в състава на S7, който се среща много често във втори такт, но вероятно авторът е търсил нестандартна звучност.

Цялата композиция е изградена върху две теми, разположени върху блус схеми (“А” и “С” дялове). По този начин се оформя двуделност на формата, където “А” и “В” обособяват първия дял, като осемтактовия “В” дял е своеобразно допълнение към първата тема. Вторият дял се отделя посредством втората тема (дял “С”). Композицията завършва със заключение, състоящо се от последните четири такта на втора тема.

Развитието на пиесата се основава на принципа на контраста между темите, което също е фактор за обособената двуделност. Този контраст е по отношение на тоналния план и по-точно- съпоставянето на T и S тоналности, от една страна. От друга, макар и разположени върху блус схеми, двете теми са стилово различни, което е другият контраст. Темата от дял “А” в интонационно отношение е далече от блусовата стилистика, за разлика от темата в дял “С”, изградена почти изцяло от пентатонични мотиви с присъщите й блу тонове.

Примерът е показателен за съжителството и двупосочното обновяване на двете композиционни структури, залегнали в джаза.

ГЛАВА ТРЕТА

ИЗРАЗНИ СРЕДСТВА НА БЛУСА И ВОКАЛНИЯ ДЖАЗ

3.1. ВОКАЛНИ ИЗРАЗНИ СРЕДСТВА И СМЕСВАНЕТО ИМ С ИНСТРУМЕНТАЛНИТЕ

Характерен белег и двигател в еволюцията на джаза е взаимното проникване на изразни средства между вокалния и инструменталния джаз в няколко посоки- като третиране на гласа като вокален инструмент, като вокална имитация на различни инструментални тембри, както и като инструментална имитация тембъра и интонацията човешкия глас . Сред най-типичните примери може да се посочи музицирането на тромпетиста Луис Армстронг и тромбониста Джак Тийгардън – и двамата са не само отлични инструменталисти, но и високо ценени певци. Без всякакво колебание може да се каже, че те разглеждат човешкия глас инструментално и са от първите, постигнали симбиозата между едната и другата звучност.

Тази особеност обхваща по-цялостно вокално-инструменталното съотношение в блюсовата схема. Добре известно е, че песенната лирика на европейската музика е неотделима от инструменталния съпровод, независимо от това дали той е клавирен или оркестров. За разлика от тази практика в блюса инструментът изпълнява двойна художествена функция. От една страна, той действително съпровожда и подпомага пеенето така, както това се прави в европейската музика. Но от друга страна, образува важен конструктивен елемент в самата схема на блюса, доколкото представлява диалог между глас и инструмент. Това е широко разпространената форма „въпрос и отговор“ (*call & response*), в която вокалната партия изпълнява (задава) въпроса , а инструменталната продължава нейната мисъл и отговаря. За известно време в ранния джаз инструменталната мелодика се намира под сериозното влияние на вокалната, докато стъпка след стъпка започва да усложнява своята конфигурация. Това става успоредно с усложняването на фактурата в джаза, главно с многогласието.

Мелодиката в джаза се ръководи от подбора на изпълнителските средства и е основно два типа – вокална и инструментална. Като цяло може да се каже, че певческият маниер на чернокожите изобилства от гърлени и „ръмжащи“ звуци, преминаване от музикални към чисто разговорни интонации, широко използване на споменатото вече глисандо, кратки подвиквания и други подобни изразни средства, практически непознати

в европейската практика.

Тъмнокожите музиканти подхождат различно към инструмента и следователно към звукоизвличането. Както вече стана дума, те следват примера на певците и така изграждат първите най-ранни стилове, които изобилстват с разнообразие от вокални и артикулационни средства. В това отношение важна роля играе видът атака при раждането на новата фраза. Вокалната педагогическа литература условно различава три вида атаки: твърда, мека и придихателна. При школуването гласове най-често употребявана е меката атака, при която дъхът не удря върху гласните струни, а деликатно ги докосва и придава на звука мекота и гъвкавост. Точно обратното е в блуса и джаза, при които и в двата случая – вокален или инструментален – се ползва твърда атака в самото начало на тона.

Важна е и ролята на вибраторото. Подражателно в своето историческо началото, то сравнително бързо се освобождава от вокалните първообрази в блуса и джаза.

Основно изразно средство при интерпретацията на мелодията е инфлексията (*inflection*)⁸. Тя също произтича от широкото ѝ прилагане при блус певците, за да прескочи и в инструменталната практика. Инфлексията и блу тоновете се използват първоначално в партиите на китарата и хармониката. Така се формира и slide техниката или knife-style, изпозвана от китаристите, която е похват, имитиращ вокалното интониране- moaning⁹, „whining sound like a cry of a human voice“¹⁰ (Paul Oliver: 27).

В изпълнителското творчество на певиците от 20-те и 30-те като Сипи Уолас (Sippie Thomas (Wallace), Клара Смит (Clara Smith), Мемфис Мини (Memphis Minnie), Виктория Спиви (Victoria Spivey) и др. лесно може да се проследи заимстваната вокална блусова слитистика в интерпретацията на джазовите инструменталисти. Макар и известни като блус изпълнителки, в техния репертоар влизат и композиции, в които ясно се чуват стилите белези на джаза. Такива са например „*Crazy Blues*“ и „*Harlem Blues*“ на Мами Смит.

Изпълнението на „*Murder In The First Degree*“ (1927) на Виктория Спиви е образец за негърско вокално звукоизвличане с присъщите му блу тонове и инфлексия. Партията на пианото тук изпълнява функцията на акомпанимент, докато партията на китарата е

⁸ inflection (англ.) – специфичен начин на интониране, моделиране на звука и неговата динамика при говор или пеене, промяна на интонацията на тона.

⁹ moaning (англ) - стенене, оплакване.

¹⁰ „плач, наподобяващ вой“

равностойна на вокалната, влизаща в диалог с нея и имитираща нейните интонации. В песента

3.2. МЕЛОДИЯ И ИМПРОВИЗАЦИЯ В ДЖАЗА

Импровизацията като основен белег на джаза се ражда в изпълнителската практика на инструменталистите в уличните духови оркестри. Тя изпъква най-ярко при интерпретацията на мелодията. В тази връзка в своя капитален труд *Jazz: Its Evolution and Essence* френският изследовател Андре Одер (*Hodeir*, 1956) разглежда структурата тема с вариации като една от най-разпространените в джаза и като най-благоприятна за свободата на импровизаторите. Тоест корпусът на пиесите се изгражда от поредицата хоруси, които фактически са вариациите, разнообразявани понякога от интродукция или кода, но доста по-рядко от интерлюдии. Като производни на вариацията той извежда парафразата и хорусовата тема. В първата от тях се запазва мелодично сходство с темата, докато при хорусовата тема се отчита пълно откъсване от мелодичния първообраз. Парафразата нерядко се записва от композитора или аранжора, докато хорусът е изцяло импровизиционен и принадлежи към арсенала от изразни средства на музиканта и собствения художествен език на солиста. По принцип тя е последица от едно предварително зададено хармонично последование.

Ще разгледаме няколко изпълнения на композицията *“Baby Won’t You Please Come Home”* и по-конкретно припева, проследявайки както характерното вокално звукоизвличане, така и развитието на импровизиционното начало в отделните интерпретации. Някои от тях са нотирани, за да се проследи нагледно изграждането на мелодичната линия в различните изпълнения.

Като отправна точка е взето изпълнението на Беси Смит от 1923г. Певицата се придържа към оригиналната мелодия, която се развива в диапазон квинта. Импровизация по отношение на мелодичния профил почти не се наблюдава. Тя се изразява в звукоизвличането и прилагането на типичните негърски вокални похвати. Още в първия такт на припева повторението на първия тон се изпълнява с инфлексия, а квинтовият низходящ скок е изпълнен с *glissando*. До края на песента изпълнението е изградено с блу тонове и инфлексии особено при повторение на тоновете височини. Динамиката е силна. Към фразите се подхожда с твърда атака.

Bessie Smith
 "Baby Won't You Please Come Home"

ЛЕГЕНДА :
 и. тонове с инфлексция
 ♪ блутонове

Bridge - 1:05

Тромпетистът Джак Тийгардън (Jack Teagarden) заедно с Ол Старс биг бенд (All Stars Big Band) представя пиесата в двойно по-бързо темпо в стил диксиленд. Мелодията във вокалното изпълнение на Тийгардън е съвсем различна в сравнение с първообраза. Между отделните фрази тромпетистът вкарва нови мотиви, напомнящи оркестрови рифове, като по този начин създава впечатление за диалог между солист и оркестър. Изброените компоненти определят интерпретацията на творбата като парафраза. Записът на песента е от 1948г.

Jack Teagarden § All Stars Big Band (1948)
 "Baby Won't You Please Come Home"

2:30 min.

Били Холидей. изпълнява песента с оркестъра на Рей Елис (Ray Ellis) в суинг вариант. При провеждането на трети хорус мелодията е коренно променена. Квинтовият амбитус на оригиналния припев (тук експозицията-куплет липсва) е разширен до ундецима, като същевременно мелодията е изложена в двойно по-бавно темпо чрез аугментация. Динамиката е умерена, атаката на тона е омекотена.

Billie Holiday
 "Baby Won't You Please Come Home"
 III -ти хорус (след оркестровия)



Композицията добива съвършено различен облик в интерпретацията на Сара Вуон в албума "Sarah+2" от 1962г: Тук импровизацията засяга боравенето с различни стилове, темпа и тоналности, сгъстявайки по този начин емоционалния заряд, който достига своята кулминация в галопиращото бибоп темпо и който се освобождава в края на последния хорус, изпълнен в блус стил. Това изпълнение е ярък пример за използване на парафразата като едно от основните средства в джазовата вокална интерпретация.

От направените анализи се установи, че импровизацията в джазовото вокално изпълнение най-често се наблюдава по отношение на интонационния профил на мелодията главно чрез орнаментиране и вариране. В тази връзка се наблюдава и свободно боравене с темпото, а също и с избора на стилова принадлежност на творбата.

3.3. СКАТ ТЕХНИКАТА

Още в ранния период на своето съществуване и непосредствено след края на Първата световна война вокалният джаз създава едно ново изразно средство, по-късно послужило като основа за развитието на поредица от креативни разклонения. Става дума за използване на оноματοпеичната* техника „ска̀т“ (*scat singing*). Прието е да се смята, че тя е създадена и патентована от Луис Армстронг, който я използва за първи път в пиесата *Heebie Jeebie*, при третата звукозаписна сесия за фирмата *OKeh* през февруари 1926 година. Тази изненадваща новост на мига намира своите последователи и имитатори, за да се превърне в своеобразна певческа мода. Такива са записите на Клиф Едуардс (Cliff Edwards)- „*Halfway To Heaven*“ (1928 г), „*Fascinating Rhythm*“ (1925), „*Dinah*“ (1925), на Дон Редмън (Don Redman) „*Hey-Hey*“ (1932), „*Hot and Anxious*“ и много други. Двайсет години по-късно Елингтън използва гласа като характерен тембров нюанс, получен от съчетанието на глас с кларинет в пиесите си „*Transblucency*“ (1946) и „На тюркоазен облак“- „*On Turquoise Cloud*“ (1947).

При това следва да се отбележи решаващият принос на аранжорите, които, следвайки модните тенденции, вмъкват написани ска̀т хоруси, наизустявани от певците. Така новото изразно средство прескача от оригиналния *hot jazz* в комерсиалния *sweet jazz*, от джаза в поп музиката, които в епохата на суинга получават знак за тъждественост. Практиката се разпростира както сред белите поп изпълнители, така и сред типично джазовите артисти – тъмнокожи и бели. В епохата на суинга почти всеки биг бенд, а те изобилстват, поддържа към състава си и малък певчески ансамбъл, който да изпълнява бек вокали на гостуващия солист. В този смисъл е по-удачно да се говори за изпълнителство, а не за спонтанно импровизиране. Тази практика съществува и днес.

Ритмично и особено звуково ска̀т техниката, основа и хоризонт за богата импровизационна инвенция, позволява да се открият съвсем нови възможности пред вокалният джаз. В това отношение най-яркият пример е дългогодишната кариера на Елла Фицджералд и Сара Воон, които са сред малкото джазови певици, използвали импровизационните възможности, открили се пред вокалният джаз при въвеждането на тази вокална техниката. Така те успяват да се приобщят и към модерната импровизационна естетика на Бибоба след Втората световна война, без обаче да загърбват

постиженията си от епохата на Суинга. Всъщност точно в този период се полага основата на импровизационното богатство в модерния джаз, което се превръща (особено в последната четвърт на XX век) в най-високо ценен елемент от вокалното майсторство на джазовите певци.

Без уговорки може да се твърди, че точно тази техника изравнява проявите на вокалния и инструменталния джаз, сплита ги равностойно и ги включва в ансамбловия звук. В годините на модерния джаз се ражда още една техника, в резултат на непрекъснатото търсене на средства за импровизиране. Това е стилът вокълийз (vocalese), който представлява вокално изпълнение на известно инструментално соло с адаптиран към него текст и понякога представлява своеобразна почит или знак на уважение към самия изпълнител на солото. Впоследствие се появяват собствени импровизации на вокалисти в стил вокълийз. Нещо повече – създава се възможност за пренасяне на специфични инструментални похвати – линии, фразировка, специфични пасажи и клишета и др. – върху вокалното музициране, което обогатява импровизационната практика на певците.

3.4. ИНСТРУМЕНТАЛНИ КОМПОЗИЦИИ, НАВЛЕЗЛИ ВЪВ ВОКАЛНИЯ РЕПЕРТОАР

Вокалният джаз репертоар през епохата на Диксиленда и Суинга, както е известно, се гради върху блус мелодии, менестрелни песни, хитове от мюзикъли, европейски популярни мелодии, госпъл. През 30-те години се ражда ново явление, утвърждаващо се като тенденция през 40-те, а именно, вокални изпълнения на инструментални джаз композиции. Тази нова посока се налага от продуцентите с комерсиална цел, от една страна, и, от друга- чрез нарастващия интерес на певците към инструменталните джаз теми и произведения. Техният стремеж към техническо усъвършенстване и интегриране като равностойни изпълнители и импровизатори поражда желанието да изпълняват инструментални теми. Така те се изправят пред предизвикателствата на инструменталната мелодика и хармония. Навлизат в една по-различна интонационна среда, изобилстваща с необичайни, често трудни за вокално интониране мелодични скокове, мелодични линии с широк диапазон, усложнена ритмика, бързи темпа, необичайни и неочаквани тонални съпоставяния и отклонения.

През 80-те години се наблюдава възраждане на интереса от страна на инструменталните джаз изпълнители към вокални образци на джаза и поп музиката. Така на световната джаз сцена зазвучават известни теми из творчеството на Бийтълс, Стиви Уондър и много други. В известна степен това води до обогатяване набора от импровизационни средства главно като мелодични модели. Такъв е примерът с пиесата „*Cry Me A River*“, от която първите пет степени на мелодичния профил II-I-V-III-II-I навлиза като градивен елемент в импровизациите на редица джазмени, а по-късно и в учебници по джаз импровизация. Дори получава име- SMAR, което всъщност е абривиатурата на заглавието на песента.

Както се вижда, в джаза преминаването на музикален материал от вокалната разновидност в инструменталната е процес, стартирал още с възникването на джаза. А проникването на музикален материал в обратната посока, тоест инструментален във вокален, се наблюдава от годините на Бибоба нататък. Причините за това могат да се търсят в две посоки. Едната е изследваната тук тенденция на развитие на вокалното джазово изкуство на основата на взаимодействие с инструменталното. Другата е, че музикалната комедия, след Втората световна война започва да излиза от мода. Нейният разцвет е през 20-те и 30-те години, когато солидната продукция на произведения от този жанр наред с блусовите хитове предоставя огромно количество теми, които съставляват както вокалния, така и инструменталния репертоар.

Пиесата „*Interlude*“ (1942 г.) на тромпетиста Дизи Гилеспи, по-известна като „*Night In Tunisia*“ е ярък пример за композиция, изпълнявана както от инструменталисти, така и от вокалисти. Тази творба предизвиква интерес у вокалните джаз изпълнители и до ден днешен. В този раздел тя заема централно място, разглеждана в различни интерпретации на водещи джаз и поп певци и вокални групи в продължение на 40 години от създаването ѝ. Целта е да се даде нагледна представа за еволюцията на вокалните джаз изпълнители, от една страна, по отношение на разширяване на репертоара с включване на инструментални източници и, от друга - по отношение на импровизаторските способности, ползващи в началото принципа на вариране на темата и впоследствие заимствайки различни техники от инструменталистите. Ще изясним термините, описващи някои от импровизационните техники:

1. **Guide Tones**- основен, терцов или септимов тон на акорда, използван в

мелодичната линия на солото, чрез който най-убедително се изяснява звучащия в момента акорд от хармоничната прогресия.

2. **Harmonic Generalization**- изграждане на соло или част от него посредством една-единствена скала върху прогресия от диатонични акорди.
3. **Harmonic Specific**- използване на специфични за звучащия в момента акорд скали или акордови тонове в изграждането на импровизацията. Обикновено тази техника се използва в съчетание с алтеровани акорди.
4. **Motivic Development**- различни методи на разработване или вариране на музикално построение: аугментация, диминуция, огледално или ретроградно провеждане, прибавяне или премахване на тонове от построението и др.
5. **Leap At a Point of Chord Changes**- мелодичен скок, по-голям от терца в момента на акордовата смяна.
6. **Embellishments**- украшения.
7. **Delayed Achievement**- встъпление на фраза или отделен тон със закъснение- най често на слабата част от самото метричното време или на следващото такова.
8. **Choice Notes**- избор на скала, отговаряща на звучащия в момента акорд, посредством която се изгражда импровизацията в рамките на същия акорд. Тоест ако импровизационният дял е разположен върху 3 акорда, то импровизацията ще се развива върху три скали, съответстващи на конкретните акорди.

Внимание заслужава и мелодията на „*Night In Tunisia*“, чиито необичайни интонации и ритъм са показателни за принадлежността ѝ към инструменталния джаз, както и към налагащия се тогава Бибоп. Мелодията се изстрелва нагоре чрез осминкова триола като още на второто време от такта е достигнала диапазон от малка децима, след което обръща посоката за два тона и отново поема нагоре, за да направи скок на хиатус върху алтерована IV степен, която се разрешава в V степен. Следват още две повторения на същата мелодична линия, с което се достига до последния такт на дял „А“, в който се намира пореден нетипичен за вокална мелодика мелодичен интервал - умалена терца между II понижена и VII повишена степен.

В накъдрената мелодия на дял „В“ се срещат два възходящи скока на умалена септима, от които първият достига връхната точка на мелодичната линия. Тук диапазонът е достигнал умалена дуодецима - отново широк, в сравнение с повечето вокални мелодии.

Начупеният мелодичен профил, изпъстрен с множество големи скокове, както и с умалени и увеличени интервали, съчетан с оригиналната ритмика, нарежда композицията сред една от най-трудните за вокално изпълнение.

3.5. ЕВРОПЕЙСКИТЕ ВОКАЛНИ ГРУПИ

Използването на човешкия глас като вокален инструмент позволява трансформация, при която изходният материал се пренася от инструменталната върху ансамбловата вокална фактура. Така непосредствено след края на Първата световна война се появяват и първите вокални групи в джаза и поп музиката.

Мъжкният вокален секстет „Комедиан хармонистс“ (*Comedian Harmonists*) стартира в Германия през 1928 година. За нас преди всичко представлява интерес ползваният от „Комедиан хармонистс“ материал, който се движи в много широкия диапазон от образци на симфоничната и оперна класика през най-актуалните заглавия в джаза, та чак до специално създаваните за ансамбъла песни, превръщани от него в световни шлагери. При трансформацията на произведения от Пьотр Илич Чайковски или Джоакино Росини съставът запазва оригиналния нотен текст, но го изпълнява по специфичен собствен начин и го преобразява основно. Но „Комедиан хармонистс“ не могат да минат без солидно нахлулата в Европа американска джазова идиоматика. Така в концертния им афиш и звукозаписните каталози се появяват доста от джазовите стандарди на времето – *My Blue Heaven* на Уолтър Доналдсън, *Night and Day* на Коул Портър, *Tea for Two* на Винсънт Юманс, *Creole Love Call* на Дюк Елингтън и др. Въпреки академичната подготовка и поставените гласове на артистите не може да не се забележат местата, в които ясно личат усвоените от тях артикулационни и акцентни промени, продиктувани от джазовата практика, както и актуалния по това време вокален похват- имитация на инструменти. Ярък пример за това е песента „Али Баба“ от албума *Chansons francaises des annees 1900, vol.1.*, където ясно се чува вокалната имитация на тромпет със сурдина, както и на ударни инструменти. Макар и продължила само 5-6 години, световната популярност на „Комедиан хармонистс“ оказва сериозно влияние върху формирането на различни по тип, функция и стил вокални ансамбли.

Едни от тях се ориентират към американската фолк музика и се приобщават към създадената през 1938 г. S.P.E.B.S.Q.S.A. (*Society for the Preservation and Encouragement of*

Barber Shop Quartet Singing in America), т.е. *Общество за запазване и насърчване на бръснарските квартети, пеещи в Америка*. Още по-късно се появяват и състави, ориентирани към оригинален джазов репертоар или специфично трансформационно творчество. Например Милс Брадърс (*Mills Brothers*) от 30-те години, която е емблематична с имитацията на духови инструменти и банджо при използване на скат техниката в пиеси като *“How’m I Doin’ Hey, Hey”*, *“Nagasaki, Caravan”*, *“Tiger Rag”*, *“Swing It Siste”r*, *“St. Louis Blues”*, *“Sweet Lucy Brown”* и др. По-нататък по-известните вокални групи, които имат съществен принос за развитието и постигането на вокално интерпретирана инструменталната звучност са американският мъжки квартет *Four Freshmen* (1950) (за отбелязване е, че и четиримата членове на групата са инструменталисти), американските триа *Hi-Lo’s* (1953) и *Lambert-Hendricks-Ross* (1958), френският секстет *Double Six de Paris* (1959), също така френският октет *Swingle Singers* (1962) и други вече много на брой ансамбли. Някои от тях – *L,H&R* например – налагат и импровизационната техника, вокълийз (*vocalese*) във вокалните групи. Такава техника използват и ансамблите *New York Voices* (с награда “Грами” за съвместният им албум с „Каунт Бейзи оркестра“ през 1996 г.), *Manhattan Transfer* (отличен с „Грами“ за пиесата на Джо Завинул *Birdland*) и др.

Разгледани са по-обстойно спецификите на групите „Суингъл сингърс“ (*Swingle Singers*) „Дабъл сиз де Пари“ (*Double Six de Paris*), полския вокален квинтет, впоследствие квартет “НОВИ” (*New Original Vocal Instruments*) и българския „Фолк скат-бенд“.

ГЛАВА ЧЕТВЪРТА

ОБОГАТЯВАНЕ НА ПРЕДСТАВИТЕ ЗА ВОКАЛНИЯ ЗВУК

4.1. ОТСТЪПЛЕНИЕ ОТ ШКОЛУВАНОТО ПЕЕНЕ

Бурното развитие на музиката през XX век, успехът на попмузиката, появата на джаза, търсенията на авангардните композитори, нахлуването на електрониката в музикалното изкуство доведоха до разширяване на представите за пеенето и възможностите на човешкия глас. И докато попмузиката в по-ранните етапи следва отблизо някои от принципите на школуваното пеене, високата вълна на рокмузиката и етномузиката реабилитираха натуралното

пее. [...] От друга страна повишеното внимание към по-старите музикални форми, инструменти и певчески стилове подсказват, че човекът винаги ще изпитва носталгия по натуралния, очовечен звук и вокалната експресия¹¹.

(Абрашев/Гаджев, 2000:313)

Обрастването на джазовите и рок състави с електронни инструменти оказва решително влияние и върху вече променения характер на вокалните партии. Като начало те окончателно и категорично се вливат в ансамбловия звук, превръщайки се в неразделна част от него. Това повлиява върху звукозаписната естетика и технология, която окончателно изоставя така наречения “италиански маниер” на записване с изведен напред солист певец и оркестров звук на втори фонов план. Пеенето е натурално по своя характер още от първите прояви на британския рок, което при „Бийтълс“ следва английската колежанска традиция на музициране, докато при „Ролинг стоунс“ е инспирирано от американския блус. То засилва присъствието си и в по-късно появилото се направление *рок джаз* или *джаз рок* (в зависимост от първоизточника се ползва едното или другото име). Микрофонната техника се обогатява с богат набор от електронни приспособления за разлагане на звука, за трансформирането му в някакво съзвучие, за размножаването му с акорд горе или долу, за хорowo многогласие, за типично инструментално звучене както и за ред други, понякога чисто шумови ефекти. По-късното включване на компютрите довежда тази тенденция до още по-богати възможности за създаване, разлагане или наслагване на натуралния звук. Не бива да съществува съмнение, че по този начин вокалът следва и силно наподобява отделни електронни инструменти, главно клавишните и в частност синтезатора. Естественият биологичен тембър се превръща в механично звучащ, равен, сякаш роботизиран тон; динамиката напълно отсъства, нюансировката престава да занимава артиста, вече подчинен на общия ансамблов звук.

В съвременния джаз популярен артист, когото откриваме в началото на споменатата тенденция, е Ал Жеро (*Al Jarreau*), макар той да не скъсва с традицията на джазовия вокал. Неговата неизчерпаема фантазия и впечатляваща вокална техника в тяхното уникално съчетание ражда завиден брой импровизации-шедьоври и като темброва имитация на инструменти, и като импровизаторска инвенция. Запазена марка на певеца е

¹¹ Гаджев, Вл., Абрашев, Б. „Илюстрирана енциклопедия на музикалните инструменти от всички епохи и региони на света“. Изд. „Кибера“ София и Konemann Verlagsgesellschaft mbH, Köln. 2000.

носовият му тембър, целящ имитация на електрическа китара. Това е вокалният изпълнител, който също така спокойно може да бъде окачествен като ритъм машина. Неговата фразировка и изтънченост на акцентирането вътре във фразата е неповторимо.

Чрез тази тенденция в най-пълна степен разцъфтява необикновеният талант на Боби Макферин. Богатият обхват и прецизно овладеният в целия диапазон глас предоставят на талантливия музикант разнообразни интерпретационни възможности. Към това се прибавя и неговият красив, изразителен тембър. Артистът използва неконвенционална, напълно самостоятелно изградена вокална техника, включвайки резонаторните възможности на своите главови и торсови кухини, а при нужда и цялото тяло. Служи си виртуозно и много изобретателно с микрофона (но без допълнителни електронни приспособления), разширявайки усилвателните му възможности в неподозирани до момента посоки. Всичко казано до тук потвърждава особеното място на този артист на световната сцена, все едно дали тя е типично джазова, олекотена във вариантите на попмузиката, или пък е наситена с повече прояви на *world music*.

4.2. ЯВЛЕНИЕТО *WORLD MUSIC* И ВРЪЗКАТА СЪС СКАТ ТЕХНИКАТА

Звуковото пространство започва да се насища с непознати за западните музиканти и публика техники, които със своята вековна битност и жива същност идват да сменят вече поизносената и поставила на изпитание биологичната поносимост на публиката електроника.

Връщането към акустичния звук, биологично естествен за човека, продължава в непозната или поне малко позната до момента посока – фолклорните източници, съчетани с джазова идиоматика. Оттук идва и разнообразието от певчески звучности, идеално вписващи се в културологичния и антропологичния модел *cross culture*, позната и като *cross cultural communications*, (междукултурно общуване), наложил се по необходимост под натиска на все по-глобализиращото се световно общежитие. Оттук се провокира научният интерес към това музикално разклонение, което може и да няма пряка връзка с традиционния джазов вокал, но е негово продължение в планетарен мащаб.

Първото сериозно нахлуване на непознати или добре забравени вокални техники, на което от двете страни на Атлантическия океан обръщат сериозно внимание, идва от Индия през втората половина на 50-те години на миналия век. Проводник на събудилия се

интерес е успешното двугодишно турне на ситариста и композитор Рави Шанкар (*Ravi Shankar*) в Европа и САЩ, както и интереса към разновидностите на класическата индийска музика, проявен от цигуларя Йехуди Менухин и под негово влияние – от фондацията „Хенри Форд“. Индийската музика е характерна с изначална неразривна връзка между танца, пеенето и инструменталния съпровод на различните типове ансамбли. Тя, както и всички ранни музикални култури, се гради върху човешкия глас и е преимуществено едногласна.

От двете основни направления в индийската класическа музика по-голям интерес европейската и американската музикална общественост проявява към *хиндустани* (*hindustani*). Това направление е най-разпространено в Северна Индия и днешен Пакистан, а историческата ретроспекция позволява да се доловят влияния от посоката на Персия. Самият Рави Шанкар също е негов представител и най-последователен популяризатор на неговите особености и богатство. Елемент на културата *хиндустани* е практиката *катак* (*kathak*), която, както вече стана дума, събира в едно неразривно цяло танца, песента и инструменталния съпровод. Нас обаче ни интересува главно вокалният маниер, ползван от индийските артисти. За пеене или дори за вокализиране в традиционно познатия ни вид тук е невъзможно да се говори. Маниерът *катак* използва човешкия глас като своеобразен перкусионен инструмент, възлагайки му темпоритмични функции. Той представлява свързан набор от безсъдържателни силаби, изпълнявани обикновено от танцьорката за поддържане или отклоняване от темпото на традиционната хореография, която не изключва и импровизирани стъпки. Сричковото ядро се изгражда от гласен звук, а силабата се обрамчва от съгласни. Точно върху този гласен звук попада и динамичният акцент при скандирането, като по този начин се създава и ритмичният континуум, поддържан от традиционните за индийската музика перкусионни инструменти табла (*tabla*), бания (*bahja*) и тудум (*tudum*). В този случай примерът за инструментално третиране на човешкия глас е дори по-красноречив от аналогичните случаи в джаза, който е направо младенец в сравнение с древната музика на Индия.

Интересно е да се отбележи, че някои от тези специфики проникват и в България, макар по различни пътища и мотивирани по различен начин. Пряко заимстване от индийския *катак* откриваме още от края на 80-те години на XX век в музиката на Николай Иванов и създадената от него група “ОМ”.

Съвсем по друг начин кавалджията Теодосий Спасов включва тази техника в арсенала си от изразни средства. Използвайки публично предложената богата палитра от възможности на *World music*, той посяга и към някои забравени стари практики в българския фолклор. С известни уговорки, но без да търсим паралел, ще подчертаем сходството както с индийския *катак*, така и с американската вокална скат техника.

ГЛАВА ПЕТА

СОЦИОЛОГИЧЕСКО ОТКЛОНЕНИЕ – ВЪВЕЖДАНЕ НА ПОНЯТИЕТО “ГЕНЕРАЦИОННО МАХАЛО” И НЕГОВОТО ИЗПОЛЗВАНЕ КАТО ИЗСЛЕДОВАТЕЛСКИ ИНСТРУМЕНТ

Бумът на поп и рок музиката през 60-те години на ХХ век, както и много интензивното развитие на джаза през периода водят до насочено внимание на социологията към тази музика, младежките субкултурни движения и доминиращата роля на масовата култура (наричана в САЩ *popular culture*). Навлизането на науката в тези неизбродени все още територии води и до по-мощни обобщения. Едно от тях, превърнало се в инструмент за изучаване на актуалната музикална рецепция, е така нареченото генерационно махало.

Не е учудващо, че първоначалните изследвания се съсредоточават върху рокмузиката, нейния прием и превръщането ѝ в особен, непроницаем за по-възрастните сленгов език за общуване между най-младите поколения. От Бил Хели и Елвис Пресли в САЩ, през рока във Великобритания и Битълманията по целия свят, та чак до Дженис Джоуплин и Джими Хендрикс отново в САЩ влиянието на рока придобива гигантски мащаби и катализира процеса на глобализацията.

Тук, макар и в телеграфен стил, ще въведем по-голяма яснота върху термина генерационно махало и етапите на неговата поява, нарастване, апогей и затихване.

В най-общ, но затова пък общовалиден план периодът обхваща две десетилетия с допустимите отклонения от по пет шест години в едната или другата посока, т.е. напред или назад във времето.

...През две десетилетия една тенденция, подобна на махало, действа при смяната на преобладаващата стилова линия (а тези линии, разбира се, са няколко), като

едновременно с това дарява новата генерация с нещо стилово ново и за известно време привидно “всемогъщо”. Тези отливи и приливи имат характера на обективен диалектически процес. Следователно ритъмът им не може да бъде нито постоянно нарушаван, нито да бъде спрял от някое привидно вечно подобие на забавната музика. Оттук разбира се произлиза изводът, че към действително ефективните мерки, идващи “отвън”, в забавната музика може да се стигне само в границите на по-горе вече споменатия диалектически процес.¹²

(Котек, 1977:37-38).

Ако използваме като инструмент генерационното махало и го приложим при периодизиране и систематизиране на популярната музика през целия ХХ век, ще установим изведената циклична зависимост. Първите две десетилетия на миналия век, които отговарят на въведената социологическа схема, се доминират от току-що родения джаз и неговите основни градиенти – блуса и рагтайма. Следващите две – 30-те и 40-те години – извеждат на повърхността на публичния интерес суинга, неговата музика, състави и артисти, главно певци. Поредните два десет години – 50-те и 60-те – размножават влиянието на “изворния” американски рокендрол и неговата британска разновидност. Следва дългият период на дискомузиката, а след него идва и изковаването на търговското название *World music*, което е актуално и до днес, наред с разновидностите на поп и рап музиката.

Това привидно отклонение от темата е необходимо за доизясняване на продължаващите промени във вокалния джаз, поп и рок музиката и продължаващата актуалност на *World music*

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В изпълнение на предварително уточнената програма бяха изнесени серия от концерти, разделени по стилови признаци. В този приложен дял беше представен набор от разнообразни песни, които в голяма степен се превърнаха в основа за по-нататъшната теоретична разработка на темата.

¹² Котек, Й. *Забавната музика и нашето общество*, Бюлетин № 13-Б на „Музикални хоризонти”, Изд. Съюза на музикалните дейци. Сборник статии и материали на тема „Проблеми на естрадната музика и джаза”, София, 1977.

В първа глава „Исторически предпоставки за зараждането и развитието на джаза“ е направен обзор на историческата обстановка около началото на XX век, за да се представят факторите за възникването и популяризирането на джаза.

Направени са няколко среза на епохата от началото на XX век, които имат отношение към темата. На първо място се отбелязва ролята и значението на най-новите технически открития при регистрирането, съхраняването и опазването на музикалното наследство на света – цялото, а в частност и това на ранния джаз и неговите предходници. Благодарение на тях се ражда и музикалната индустрия, която и до днес определя критериите, колкото и често това да е в ущърб на живото човешко общуване с изкуството. Проследено е развитието на звукозаписния бизнес около и след Първата световна война, за да се покаже решаващата му роля за популяризирането на джаза и за създаването на шлагера като нова форма в популярната музика, в която националната интонационна идентичност почти изчезва

Отделя се подобаващо внимание и на общия дух на времето на границата между XIX и XX век, характеризиращо се с динамично развитие на събитията в общественото развитие и културата. Обръща се внимание на засиления интерес към новото в Европа със съответните изразни средства в музиката, живописата, литературата. Резултатът е промененият дух на времето, благоприятен за възприемането и утвърждаването на джаза като изкуство.

Директното навлизане в темата на изследването се осъществява чрез бегъл преглед на използвания тематичен материал в танцовата и шлагерната музика, за да се докаже връзката ѝ с европейското класическо музикално наследство.

Интересът и добрият прием на блуса и ранния джаз сред най-изтъкнатите представители на музикалното изкуство по света се отбелязва с кратък преглед на произведения от световно признати композитори, вдъхновени от блуса и джаза.

Във втора глава „Блусът в джаза. Произход. Еволюция“ е използван по-далечен изследователски прицел предвид най-новите разработки на редица американски университети и европейски анализатори от различни институти за изучаване на джаза. Версията за „африканизацията“ на джаза във връзката му с блуса се подлага на коментар, ползвайки аргументирани становища и изследвания. Представени са проучвания и твърдения за ислямското влияние върху блуса, за да се разгледат стилите белези на

вокалния блус като ретроспекция на вокалния джаз. На базата на изследвания на африканския фолклор се подчертава връзката на разговорния език с музиката, която трудно би се запазила в живота на робите на американска територия, имайки предвид новите условия на живот и новия език, което говори за новосъздаден фолклор на негрите в Америка с присъщите му отличителни белези от различни африкански култури.

За доказване на трансформацията на блуса в джаза до епохата на Бибоба включително са извършени следните действия: 1) проследено е третирането на блусовите стилови белези от белите джазови музиканти. По-конкретно става въпрос за асимилирането на блу тоновете през призмата на европейската теория на музиката.; 2) феноменът блус е разгледан като фундамент на песенната форма, широко разпространена както във вокалния, така и в инструменталния джаз. В тази връзка са направени анализи на формата и хармоничното съдържание на песните *St. Louis Blues*, *Beale Street Blues*, *See See Rider*, *Baby Won't You Please Come Home*, *Mama's Gone Goodbye*; 3) разгледана е развиващата се хармония на 12-тактовата блус схема до годините на модерния джаз посредством анализи на композициите *Blue Monk*, *Straight No Chaser*, *Blues For Alice*.

Трета глава „Изразни средства на блуса и вокалния джаз“ въвежда във фундамента на темата чрез проследяване на използваните от вокалния джаз изразни средства. Разглежда се взаимозаменяемостта им с тези на инструменталния джаз. Тенденцията се наблюдава конкретно в изпълненията на цветнокожите инструменталисти и певци през 20-те и 30-те години. От една страна, тя е заложена в блус формата, където принципът на респонзориум осигурява преминаването на изразните средства от вокалната в инструменталната партия. Разглежда се също и вокалната мелодика, класифицирана като силабична, мелизматична и мелодика на звуковите и шумовите ефекти. На последната са присъщи типичните за блус стилистиката вокални похвати и изразни средства, навлезли в инструменталната практика. Такива са блу тоновете, инфлексията, ръмжащите тонове, твърдата атака на тона, вибраторото, ритъма и др.

Инструменталните изразни средства и смесването им с вокалните се доказва посредством изследването на импровизацията, първоначално използвана като изразно средство в инструменталната, а в последствие и във вокалната интерпретация. Като предмет на импровизацията се разглежда главно мелодията в джаза. Проследено е прилагането на вариацията и парафразата, почерпени от инструменталната практика като

основни средства за импровизационното ѝ третиране (на мелодията) от певците. Направен е изводът, че освен мелодията, импровизационно се третира също и темпото, както и стиловата принадлежност на композицията.

По-нататък се проследява историята на вокалната импровизацията, освободена от текста. Изследва се скат техниката като вокален стил, наложил се като най-благоприятен за развитието на вокалната импровизаторска практика. Той предлага свободата за боравене с различните импровизационни техники, предварително създавани и усъвършенствани в инструменталната практика. В този смисъл гласът се третира като вокален инструмент. Разгледани са изпълнения от 20-те години, когато скат пеенето полага своите основи. Оттук нататък вокалният джаз предстои да се развива в две направления, които съществуват и до днес. Първото е от певци, придържащи се към практиката на чистото изпълнителство, в което импровизацията като основно средство за изграждане на индивидуалната интерпретация не съществува. Това направление е водещото за годините на Суинга и присъщия му суийт джаз (*sweet jazz*). Тогава главният интерес е насочен към хитовете, произлизащи от мюзикълите – така наречените *star tunes*, изпълнявани от крунър певците, които принципно не са импровизатори, с редки изключения. Второто направление е това на вокалните изпълнители-импровизатори, служещи си с гласа като музикален инструмент и ползвайки импровизационни практики от инструменталистите. В това число влизат и певци, имитиращи инструментални тембри по време на импровизацията. Разгледана е връзката на това направление с инструменталистите по отношение на импровизацията. Посочени са примери из творчеството на музиканти като диригента и аранжор Дон Редмън и певецът и изпълнител на укулеле Клиф Едуардс. Разгледани са изпълнения на Джин Остин и Лий Морс от 1925 г на песента “Yes Sir That’s My Baby” като примери за новата вокална техника в началния етап от нейната еволюция. Нагледна представа за изброените типове изпълнения от двете направления джаз вокалисти се дава посредством сравнителен анализ на интерпретации в период от 45 години на една от най-популярните по това време песни “After You’ve Gone”. Този времеви диапазон е определен поради факта, че формирането на скат техниката като средство за вокална импровизация протича в периода между двете световни войни, но нейният разцвет е в годините на модерния джаз. Тя се утвърждава като една от водещите естетички във вокалния джаз и до днес.

Използването на инструментални средства във вокалното изпълнение поражда също интерес към творби от инструменталното творчество- класическо , джазово, а по-късно и поп. Първоначално прехвърлянето на инструментални джаз теми във вокалния сектор се налага от продуцентите с комерсиални цели. Около и след Втората световна война тази тенденцията все повече се налага от личния интерес и избор на вокалния изпълнител. Независимо от причините той постепенно усвоява елементи на инструменталната музика. Мелодични интонации, хармонични модуляции и отклонения, ритмични фигури и бързи темпа са новите предизвикателства, които джаз певецът овладява. Тези инструментални елементи са и елементи на инструменталните импровизационните техники, намерили по-късно място във вокалните импровизации. Инструменталната мелодика и уточняването на характерните ѝ белези, отличаващи я от вокалната, се осъществява в анализите на пиесите “Round Midnight”, „Green Dolphin Street“, “Interlude”, известна повече като “Night In Tunisia”. Изследвани са мелодията, хармонията и ритъмът, като се прави паралел на същите изразни средства с тези на вокални образци от 20-те и 30-те години. Направен е акцент по отношение на един от най-изпълняваните джаз стандарти - “Night In Tunisia”. Освен мелодичният, хармоничният и ритмичният профил, са анализирани различни негови интерпретации за проследяване на усъвършенстването на джазовото вокално импровизационно майсторство. По тази причина авторът си позволява да излезе извън границите на темата на дисертационния труд по отношение на изследвания период и да анализира импровизацията на Боби Макферин в споменатата композиция като образец за върхови вокални и импровизаторски постижения. Тук, както и в песента “Basin Street Blues”, изпълнена от автора на изследването, се разглежда прилагането на конкретни инструментални импровизационни техники.

Използването на човешкия глас като инструмент и развитието на скат пеенето се изследва като процес на пренасяне на изходния материал от инструменталната върху ансамбловата вокална фактура. Проследена е степента на проникване на имитационните похвати и скат техниката във вокални групи с различна жанрова и стилова насоченост. Направен е преглед на изпълнителското творчество на вокалните групи, в които споменатите техники са основно изразно средство и тяхна визитна картичка.

В четвърта глава „Обогатяване на представите за вокалния звук“ е отправен поглед към нови тенденции във вокалния джаз, обвързани с инструменталното начало. Те са разгледани като резултат от усъвършенстването на разглежданите до момента изпълнителски изразни средства, почерпени от инструменталната практика.

От една страна, се проследява отстъплението от академичното пеене, модерно за отминалия суинг, и все по-широкото преминаване към натуралния звук. Той се съобразява с новите обстоятелства и по-конкретно с навлизането на електронизацията на инструментите през 60-те години и развитието на микрофонната техника. Така имитационната практика във вокала се насочва главно към звука на синтезайзера. От друга страна, се проследяват постиженията на някои от най-известните джаз певци, представени като основни фигури във вокалния джаз, обединители на всички аспекти на инструменталното третиране на гласа и инструменталния начин на музициране

В контекста на търсене на нови източници за изява на джаза и в частност третиране на вокала като инструмент, се посочва връзката му с World music, още повече че това музикално течение се основава в световен мащаб на фолклора, където импровизационното начало е заложено като основен градивен елемент. Тази посока на търсене ни отвежда и към класическата индийска музика и танца катак, в чийто акомпанимент маниерът на пеене изпълнява функция на перкусионен инструмент. Изведени са връзките на този вокален похват с импровизационната практика на някои световно известни джаз музиканти. Отзвук намира и в България (в средата на 80-те) в изпълненията на Николай Иванов от група „Ом“ и кавалджията Теодосий Спасов, при когото този начин на пеене е изкусно втъкан в интонациите на българския фолклор.

Пета глава ”Социологическо отклонение – въвеждане на понятието “генерационно махало” и неговото използване като изследователски инструмент“ е посветена на един дял от науката социология на музиката, а в частност един от нейните инструменти – т.нар. генерационно махало. То обхваща периодичните промени в модните музикални тенденции, които се създават и захранват от музикалната индустрия. Доколкото джазът също е част от тази индустрия, макар и не съществен; а в известни периоди от съществуването си се отъждествява с танцовата популярна музика, той също може да се изследва чрез генерационното махало.

ПРИНОСИ НА ДИСЕРТАЦИОННИЯ ТРУД

1. В този дисертационен труд еволюцията на джазовото вокално изкуство е проследена методично в пряка взаимовръзка с импровизацията.
2. Потърсена е връзката между разговорната реч и вокалната интерпретация в контекста на произхода на блусовото звукоизвличане и влиянието му върху джазовия вокал
3. Поставен е проблема за наличието на елементи от мюсюлманската музикална култура при формиране на блус скалата и „мръсните“ тонове.
4. Импровизационното начало във вокалното джазово изкуство е разгледано посредством сравнителен анализ и нотирание на конкретни интерпретации.
5. Човешкият глас е разглеждан като вокален инструмент служещ за основа на „скаг“ техниката.
6. Подбрани са характерни български примери в подкрепа на разработката
7. Проследено е проникването на *world music* в джаза и мястото на вокалния инструмент в нея.
8. Предлаганото изследване е съпътствано с поредица от концерти, изнесени от автора, които спомагат за по-пълното изясняване на разработваната теза.

ПУБЛИКАЦИИ ПО ТЕМАТА НА ДИСЕРТАЦИОННИЯ ТРУД

Тилева, Д. Блус и архаичен джаз – проникване в социума – *Девета научна конференция за докторанти и постдокторанти с международно участие „Млад научен форум за музика и танц“*, брой 9. Резюмета и CD с докладите. София: НБУ, 2015, с. 18-19; 05_Tileva_2015.pdf

Тилева, Д. Тенденцията за инструментализация на гласа във вокалните групи.- *Десета научна конференция за докторанти и постдокторанти с международно участие „Млад научен форум за музика и танц“*, брой 10. Резюмета и CD с докладите. София: НБУ, 2016, с. 18-19, 04_Tileva_2016.pdf