

**НОВ БЪЛГАРСКИ УНИВЕРСИТЕТ
ДЕПАРТАМЕНТ „МУЗИКА“**

ВАЛЕНТИНА ГЕОРГИЕВА ПЕТРОВА

**ПЕСНИТЕ ЗА ЕДНОРОДНИ
ФОЛКЛОРНИ ФОРМАЦИИ ОТ
СТЕФАН ДРАГОСТИНОВ,
ПРЕСЪТВОРЕНИ ЗА СМЕСЕН ХОР**

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

*Научен ръководител:
проф. д.изк. Елисавета Вълчинова-Чендова*

София, 2013

Дисертационният труд е обсъден и предложен за защита на 16 юли 2013 г. на заседание на Съвета на Департамент „Музика” на НБУ.

Изследването е обем 535 страници и съдържа увод, 5 глави, заключение, 5 приложения и библиография от 188 източника.

В текста са включени 12 нотни примера – анализирани 6 творби в ръкопис на композитора и транскрибираната им версия за смесен хор.

Петте приложения илюстрират: хоровото изпълнителство в България (приложение № 1), рефлексията на творчеството на Драгостинов сред изпълнителите от смесен хор „Черноморски звуци“ (приложение № 2), авторско интервю с композитора върху теоретични и практически проблеми, разглеждани в дисертационния текст (приложение № 3), библиографска справка за Стефан Драгостинов, най-пълна към настоящия момент (приложение № 4) и списък на песните, включени в съответния албум от проекта „Антология на българския фолклор“ (приложение № 5).

Защитата на дисертационния труд ще се проведе на
2013 г. от часа в НБУ, зала 501 „Р. Михайлова”, I корпус, етаж V, ж.к. „Овча купел”, ул. „Монтевидео” № 21 на открито заседание с научно жури в състав: проф. Виржиния Атанасова-Лиалиос, д.н. и доц. д-р Георги Арnaudов – *рецензенти*; проф. Николай Стойков, доц. д-р Ангелина Петрова и проф. Елисавета Вълчинова-Чендова, д.н. – *становища*.

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

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

СЪДЪРЖАНИЕ НА ДИСЕРТАЦИОННИЯ ТРУД

Увод	4
1.Хоровото изпълнителство и творчеството на българските композитори	13
1.1. Хоровото изпълнителство България – историческите контексти като аргумент за съвременното битие на хоровото дело	13
1.2. Българският репертоар и хоровото изпълнителство като исторически проблем	41
1.3. Българският репертоар и хоровото изпълнителство през втората половина на XX век	52
1.4. Българският репертоар и хоровото изпълнителство през последните две десетилетия	57
2. Жанрът „хорова песен” и българското композиторско творчество	80
2.1. Хоровата песен в българската музика	82
2.2. Жанрът академична хорова песен в българската музика през втората половина на XX и XXI век като естетически и музикално-технологични търсения	101
2.3. Жанрът фолклорна обработка и творчеството на българските композитори – произведения за фолклорен и за академичен състав	139
3. Песните за фолклорни формации от Стефан Драгостинов	174
3.1. Композиторият Стефан Драгостинов – стилово-естетически характеристики, музикален език	175
3.2. Стефан Драгостинов и хоровата песен	182
3.3. Проектът „Антология на българския фолклор“ със CD поредиците „Ключът към тайнството“ и „Звуковите икони на България“	203
3.3.1. „Ключът към тайнството“	210
3.3.2. „Звуковите икони на България“	229
4. Процесът на сътрудничество композитор – диригент при адаптирането на песни. Песните на Стефан Драгостинов за фолклорни еднородни формации и пресътворяването им за смесен академичен хор – творчески и изпълнителски проблеми	255
4.1. „Баба лук посела”	261
4.2. „Запали се Перушица”. „Тежкият дъх на народните ни песни“	282
4.3. „Дигу, дигу, ди...”	304
4.4. „Трима луди, млади”	333
4.5. „Български Благослов”	349
4.6. „Галунка”	355
5. Транскрипцията като теоретичен и изпълнителски проблем	372
5.1. Методи за транскрибиране и примери в европейската музикална култура	376
5.2. Транскрипцията в творчеството на българските композитори	379
5.3. Репертоарни песни за фолклорни състави, транскрибирани и интерпретирани от академични формации	384
5.4. Изпълнителски и диригентски проблеми при интерпретирането на творби на фолклорна основа от гледна точка на академичната хорова практика	401
Заклучение	424
Приноси	432
Приложения	434
Цитирана литература	521

УВОД

За музикалната ни култура хоровото дело¹, любителско и професионално, има основополагащо значение. През десетилетията изявиите на българските хорове са едни от най-ярките артефакти, които съграждат музикалния ни образ на световната сцена. С хоровото изкуство са свързани и важни процеси, характеризиращи творчеството на българските композитори.

За дейността на хоровите колективи въпросът с репертоара и мястото на българската музика в него и особено на опуси с ярко национално звучене винаги е бил основен. Този проблем е особено актуален през 60-те – 70-те години на ХХ век с активното присъствие на българските хорове на международните сцени, където получават своето най-високо признание с изпълняваните творби от Петко Стайнов и Любомир Пипков, Филип Кутев, Красимир Кюркчийски, Иван Спасов, Стефан Мутафчиев, Стефан Драгостинов, Николай Стойков и редица други автори.

Множеството обработки на народни песни (днес жанрът се определя като „авторски песни на фолклорна основа“) активно навлизат в репертоара на всички видове певчески състави. Този феномен може да бъде разглеждан и като успешен модел за запазване, съхранение или своего рода „прераждане“ на народната песен, за връзка между народната и професионалната култура и претворяване на автентичното.

Историческа практика е да се правят транскрипции на солови творби за инструментални състави или инструментални произведения за певчески колективи. В развитието на музикалното изкуство тази практика битува още от времето на барока, като на най-много транскрипции има през ХІХ век в творчеството на Ференц Лист. Адаптирането се налага от стремежа силни творби, шедьоври в музикалното изкуство да бъдат изпълнявани от различни формации, за да им се даде нов живот и непреходната им красота да стане достояние на множество изпълнители и слушатели. У нас транскрипции на фолклорни обработки за народен хор, изпълнявани от академични формации, има още от времето на Филип Кутев, но те обикновено са адаптирани за еднородни хорове. Музикалната литературата пази и образци на песенното творчество, написани от самите автори за еднороден и смесен хор, но винаги във вариант за академични състави (много от творбите на Добри Христов, Петко Стайнов, Александър Танев, Красимир Кюркчийски и др.).

Мотивацията ми да избира темата „Песните за еднородни фолклорни формации от Стефан Драгостинов, пресътворени за смесен

¹Баларева, Агапия. Хоровото дело в България (от средата на ХІХ в. до 1944 г.). София: БАН, 1992.

хор” е свързана преди всичко с работата ми като хоров диригент и постоянната необходимост да бъде обновяван репертоарът на ръководения от мен смесен хор „Черноморски звуци“, гр. Балчик. Ще прибавя и личния си афинитет към фолклора по принцип, както и към онези хорови творби, в които композиторите по свой начин се стремят да изградят фолклорната образност, използвайки българските мелодии, ритми и ладохармонични особености.

Силно впечатлена от творчеството на Стефан Драгостинов и заинтригувана от това как автентичното с много въображение и подчертано с дълбок поклон към традицията е органично и оригинално вплетено в многогласна фактура чрез раздвижени структури, чрез темброви съчетания и звукови ефекти, чрез многообразни интонационни хрумвания, пристъпих към идеята да се адаптират творбите му за фолклорен състав във формата за смесен хор. Това беше съзнателен сътворчески акт, предложен от самия композитор, който доведе до решаване на конкретни задачи, отнасящи се до репертоара на непрофесионалния академичен смесен хор. В хода на работата изникнаха много творчески проблеми и дилеми, които станаха обект на анализ в настоящия дисертационен труд и които могат да бъдат обобщени въз основа на конкретните примери и постигнатите резултати.

Аналитичният подход в работата, както и постигнатият резултат, дават основание да се твърди, че този процес на транскрибиране би могъл да бъде приложен и при други произведения от други автори.

Така за първи път у нас се разглежда проблемът за произведения, написани за еднородни фолклорни формации и тяхното адаптиране за смесен хор, като специфичен подход, в който репертоарът за народни състави се пресътворява и темброво покрива звучността на смесената академична формация.

Актуалността от това пресътворяване днес се налага преди всичко от **нуждата от нови творби за смесен хор**, и то съвременно звучащи български произведения, които достойно представят съставите на световната сцена, легитимирайки националния им облик чрез български репертоар.

Основна теза на дисертационния труд е, че творбите на Стефан Драгостинов, създадени за народен хор или ансамбъл от народни певци, имат самобитен български облик, звучат съвременно, носят усещане за мащабност и колорит, предполагат латентното присъствие на звуковата емисия на смесените формации и **имат потенциала да бъдат адаптирани и изпълнявани от смесен академичен хор.**

Обект на дисертационния труд е **пресътворяването на авторски образци за фолклорни формации за академични смесени хорове**, разгледано конкретно върху примери от творчеството на Стефан Драгостинов и проследено в контекста на проблема за репертоара на

хоровете и обогатяването му с произведения от българските композитори.

Предмет на изследването са творбите на Стефан Драгостинов за народен хор или ансамбъл от народни певци, които авторът е записал в **CD поредиците „Ключът към тайнството“ и „Звуковите икони на България“**, и то конкретно песните, които биха могли да бъдат адаптирани за смесен хор.

Името на Стефан Драгостинов е достатъчно респектиращо не само заради значимите произведения в областта на симфоничната музика или спечелените авторитетни световни награди. В тези творби „кристалът“² на родното е запазен, в творческия му почерк националната идентичност е изведена като ясно послание. Всеки тон, музикалните идеи и образи са ярък израз на дълбоки философски размисли или на причудливи, нерядко насмешливи „хрумки“. Осъзнавайки „микронните пространства на народната мелодия, обърнат към капката протичаща в цветето“³, Стефан Драгостинов създава творчество не просто различно, а национално идентично, достъпно и същевременно авторски разпознаваемо.

Проектът „Антология на български фолклор“ съдържа 11 компактдиска с повече от 50 заглавия – часове музика, които сами по себе си са достатъчна причина за изследване. Интересното обаче е не количеството песенен материал, а фактът, че тези творби звучат съвременно, в голяма част от тях прозира усещането за мащабност и колорит, тембово покриване и насищане, съизмеримо със звучността на смесения хор. Нещо повече, изпети от смесен хор, песните придобиват ново внушение, носят нов по-широк идеен и дори драматургичен план и постигат не по-малко убедително въздействие.

Един от основните въпроси е **влиянieto на тези песни върху израстването на хоровия колектив и развиването на неговите вокални и технически умения.**

Целта на дисертационния труд е да **систематизира и да анализира песенното творчество на Стефан Драгостинов (като образна сфера, параметри на творческата мисъл, тълкуване) и чрез адаптирането му за смесен хор да намери нови интерпретационни възможности за преценка и практическа реализация.** Песните на Стефан Драгостинов за фолклорни формации притежават качества и потенциал, които напълно покриват търсената звучност и мащаб на смесения хор и в този смисъл тяхното пресътворяване е посока за преоткриването им. По думите на самия композитор „еднородната формация е лек апарат, като струнен оркестър, а смесеният хор е като

²Петрова, Ангелина. Кристалът на народната песен и българската идентичност в естетиката на ХХI век. – В: *Български музикални хроники*, 1998, № 2, с. 56.

³Алексиева, Юлиана. В кратера на цветето. – В: *Култура*, № 15, 17.04.1998, с. 7.

симфоничен“, т.е. предполага далеч по-голямо разгръщане не само темброво, но и драматургично.

Изследването е преди всичко теоретично, като проблематиката е систематизирана и анализирана в исторически и в съвременен дискуссионен контекст. Поставени са няколко **конкретни задачи**:

1. **Да се проследят процесът на „сътрудничество“, методите на работа, както и резултатите при реализираните в адаптиран вид 6 песни:** „Баба лук посела“, „Запали се Перущица“, „Дигу, дигу, ди...“, „Трима луди, млади“, „Български Благослов“ и „Галунка“.

2. **Да се направи анкета сред изпълнителите**, за да се проучи влиянието на творбите върху тяхната музикална (вокална и техническа) хорова култура.

3. **Да се въведе и коментира гледната точка на „адаптирания“ автор** – интервю с композитора Стефан Драгостинов.

4. **Да се подготвят и отпечатаат адаптираните хорови партитури, които да бъдат неотменна част от това изследване.**

5. **Да се осъществят звукозаписи на разглежданите произведения в двата варианта** за ансамбъл от народни певици и смесен хор, и те също да бъдат част от цялостното изследване.

6. **Да се направят необходимите обобщения и изводи**, отнасящи се до поставената теза, които да обосноват актуалността на проблематиката и възможностите този подход да бъде приложен и към произведения от други автори.

7. Като практически решена задача издаването на дисертационния труд ще бъде достъпен за всички диригенти, които чрез него ще имат възможност да преоткрият творчеството на Стефан Драгостинов в разглежданата посока и ще получат правото да изпълняват творбите публично.

Така поставената цел и конкретните задачи изискват оформяне на първоначална база за проучване, задълбочено изследване и анализ на две мащабни теми:

- Хоровото изпълнителство, репертоар и взаимовръзки с българската композиторска школа.
- Транскрипцията в европейската и българската музикална култура.

За информационен източник на тази първа част от труда са използвани специализираните периодични издания като „Българско музикознание“, „Българска музика“, „Музикални хоризонти“, „Художествена самодейност“, „Музика Viva“, в. „Култура“, в. „Музикален живот“, както и десетки книги, сборници, редица доклади, научни публикации, монографии и студии, енциклопедични издания и интернет портални сайтове, имащи връзка пряко или косвено с разглежданата проблематика.

ГЛАВА 1. ХОРОВОТО ИЗПЪЛНИТЕЛСТВО И ТВОРЧЕСТВОТО НА БЪЛГАРСКИТЕ КОМПОЗИТОРИ

1.1. Хоровото изпълнителство в България – историческите контексти като аргумент за съвременното битие на хоровото дело

Опирайки се на Агапия Баларева (музиковеждът с основен принос за извеждането на етапите в хоровото изпълнителство, характеристика на хоровите състави и диригентите, както и за проследяването на взаимовръзката изпълнителство – българско композиторско творчество), е направен резюмиран исторически срез, който разглежда систематично периодите на формиране и развитие на хоровото изпълнителство, „връстването на хоровата традиция в националната ни музикална култура“⁴, ерата на художествената самодейност, „златните години“ на българското хорово изпълнителство и съвременната ситуация. Систематизирани и анализирани са личности, подходи, хорови състави и произтичащите от културно и социоисторически контекст ракурси и взаимозависимости.

1.2. Българският репертоар и хоровото изпълнителство като исторически проблем

Вглеждането в който и да е период от българската музикална култура винаги извежда като един от основните акценти връзката между българското хорово творчество и хоровото изпълнителство у нас. Произведенията, написани през годините, са огромен брой, някои остават непреходни и са репертоарни и днес, а други са изпълнили функцията си в конкретния исторически момент. В систематичен анализаторски прочит, но и от интерпретаторска гледна точка са обособени групи творци от всички представители на българската композиторска школа, проследени са личните им предпочитания към жанра хорова песен, анализирани са типовете произведения през различните периоди и като обобщени примери са посочени конкретни заглавия на песни от предпочитани и доказали се във времето творци.

1.3. Българският репертоар и хоровото изпълнителство през втората половина на XX век

„Златният“ период в развитието на българското хорово изкуство е представен с анализирани и обобщени данни както за мащабите на българското хорово изпълнителство, така и за десетките примери на плодотворно сътрудничество между композитори и диригенти. Направени са изводи за ролята на държавата, позицията на композиторите и мястото на българското хорово изпълнителство у нас и в съвременната световна музикална култура.

⁴ Баларева, Агапия. Хоровото дело в България..., с. 8.

1.4. Българският репертоар и хоровото изпълнителство през последните две десетилетия

През последното десетилетие на XX век диалогът между хоровото изпълнителство и композиторското творчество преминава през дълбока криза, свидетели сме на много плахи и откъслечни опити да се потърсят форми на сътрудничество. В изследването са засегнати ключови моменти и са анализирани причините за сегашното състояние, изложени са различни гледни точки от обективен и субективен характер, представени са конкретни реализирани проекти от световната и българската хорова практика.

ГЛАВА 2. ЖАНРЪТ „ХОРОВА ПЕСЕН” И БЪЛГАРСКОТО КОМПОЗИТОРСКО ТВОРЧЕСТВО

2.1. Хоровата песен в българската музика

Българското песенно творчество е огромно като обем. Проследени са историческите периоди, направена е класификация на песните, структурирани в зависимост от водещите им показатели, изпълнителски състави и различни ракурси (авторство, тематика, характер, адресат и т.н.). В класификацията са включени и заглавията на емблематични творби, репрезентативни за съответния жанр и предназначени за академичен смесен или еднороден хор, за детски и камерен състав, за фолклорни формации.

2.2. Жанрът „академична хорова песен” в българската музика през втората половина на XX и XXI век като естетически и музикалотехнологични търсения

Прегледът на жанра е представен хронологично чрез статиите за прегледите „Нова българска музика“, статистическа информация и коментари на музиколози и историци. Въпреки съществуващите субективни оценки и мнения, може да бъде изградена достоверна картина за времето. Първият раздел обхваща периода на последните три десетилетия на XX век, като е проследена творчески плодотворната връзка творец – изпълнител. Огромното количество хорови състави предизвикват подчертано засилен интерес на композиторите, което оформя пъстра панорама от почерци на творци от различни поколения, автори с различен усет, различни естетически възгледи, композиционни подходи и отношение към новата музика. Вторият раздел разглежда първите години на XXI век, период на постепенно отмиране на устремното и напористо хорово любителско изпълнителство и творчество, характеризиращо се в голяма степен с липса на мотивация от страна на авторите за създаване на нови творби.

2.3. Жанрът „фолклорна обработка“ и творчеството на българските композитори – произведения за фолклорен и за академичен състав

Трудно можем да си представим нашата хорова класика без обработките на народни песни и авторските песни на фолклорна основа: репертоар, който е в основата на стотиците спечелени награди на международни хорови конкурси и чрез който се легитимира националната ни идентичност; който вълнува еднакво силно и изпълнители, и слушатели. Прегледът на жанра е представен в исторически аспект от неговото зараждане в творчеството на първите български композитори, през „посятото“ от Филип Кутев и „покълването на семето“ като своеобразно еволюиране на жанра от обработка до авторска песен на фолклорна основа в следващите поколения творци. За да бъдат структурирани индивидуалните творчески подходи, е въведен тезисен прочит на посоките въз основа на специално направен изчерпателен масив от творби и маниери на работа при емблематични автори, цитирани са различни гледни точки и становища за обработването на фолклора или на друг музикален материал, изведени са обобщения, които имат отношение към темата.

ГЛАВА 3. ПЕСНИТЕ ЗА ФОЛКЛОРНИ ФОРМАЦИИ ОТ СТЕФАН ДРАГОСТИНОВ

Проектът на композитора Стефан Драгостинов „Антология на българския фолклор“ е реализиран с изцяло авторска музика в две поредици – „Ключът към тайнството“ и „Звуките икони на България“. Включва 12 компактдиска (до този момент са издадени 11), 600 минути песни и мелодии от различни региони на България, инспирирани от фолклора, но пресъздадени чрез авторския поглед на Стефан Драгостинов. Песните на Стефан Драгостинов са дълбок поклон към традицията и поглед в бъдещето. С изключителна компетентност и познаване на езика и на натюрела на народния певец композиторът създава музика, която преминава през катарзисите на творческата му биография и в която опознава и заявява себе си.

3.1. Композиторът Стефан Драгостинов – стилово-естетически характеристики, музикален език

Направен е опит за творчески портрет на Стефан Драгостинов (роден е на 11 април 1948 г.) като композитор със световно признание, автор на произведения от почти всички жанрове, творец със специално отношение към народното наследство, демонстриращ перфектно творческия си почерк както в миниатюрата, така и в големите монументални творби. Носител е на призови отличия от авторитетните

международни конкурси по композиция и множество национални награди. Стефан Драгостинов е автор на симфонии, оркестрови и камерно-инструментални произведения, хорова музика, вокални цикли, попмузика, балетна, филмова и театрална музика. От 1978 г. прилага в някои от композициите си метода на „контролираната политемпия“. Серията му от 5 произведения „Политемпия“ за различни изпълнителски състави се изпълнява с помощта на апаратурата, наречена „фотополиметроном“⁵. С тази поредица от произведения се представя на международни конкурси и завоюваните награди утвърждават метода и фотополиметронома в редица европейски страни.⁶

Творческият му път е белязан с контакта с големи личности от българската музикална култура (Панчо Владигеров и Филип Кутев). Музикантската му изява и философията му на композитор може да бъде проследена през различните етапи в житейския му път, свързани с конкурсите, спечелените награди и написването на конкретните произведения. По отношение на хоровата музика безспорен връх са „Политемпия“ 1 и 3 (1974, 1979) и „Щастлива музика“ (1999). Специална тема при разглеждането на неговата творческа изява е работата му с фолклорни състави – с ДАНПТ „Филип Кутев“ и по-късно с формацията „Драгостин Фолк“, за които създава истински „фолклорни бисери“, образно казано.

Новото в отношението към фолклора той вижда в **търсенето на синтез** – „[...] на всичко онова, което е унаследено като традиция и нейното умело претворяване [...] И не трябва да вървиш напред като осъвременяваш – като разиграваш танцови движения или от двугласието правиш четиригласие. ПЪТЯТ НАПРЕД Е ВРЪЩАНЕ НАЗАД, АЛА В ДЪЛБОЧИНА...“⁷. Редица автори като Маргарита Кеворкян, Юлиана Алексиева, Екатерина Дочева, Елисавета Вълчинова-Чендова, Божидар Спасов, Драгомир Йосифов разглеждат творческия почерк на композитора. На Драгостинов симфоника, новатора и „снайперистът на международни конкурси“⁸ специално изследователско внимание отделя Ангелина Петрова. Тя „разчленява“ композиторския метод в „Политемпия“ и намира отговор на големия въпрос за времето и пространството в музиката на композитора.

⁵ Устройство, изобретено от Илия Кожухаров, указващо симултантно чрез светлинни сигнали промяната в темпата, ритмическата и пластовата амбивалентност.

⁶ **Вълчинова-Чендова**, Елисавета. *Енциклопедия български композитори*. София: СБК, 2003, с. 102 – 104; www.ubc-bg.com/bg/ Ползван на 12.10.2010.

⁷ Интервю със Стефан Драгостинов озаглавено „Цветето край пътя“. – В: *Народна младеж*, 05.01.1989.

⁸ **Драгостинов**, Стефан. Автобиографични пасианси. – В: *Култура*, №14, 11.04.2008.

3.2. Стефан Драгостинов и хоровата песен

Хоровото творчество на Драгостинов се ражда след 1974 г., когато работи в ДАНПТ. През този период са създадени много песни, в които Драгостинов се придържа към маниера на обработката, но съществуват и произведения, в които авторската инвенция е много по-силно изявена – композиторът не се ограничава с разработване на оригинала, а създава сложна, фактурно наситена хорова тъкан, в която разпределението в хоровите партии, достига до осем гласа. Заявката още в онези години е категорична. Драгостинов ще създава нова съвременна форма на интерпретиране на фолклорното наследство, чиито структурни и композиционни маниери ще дават препратки към неговата симфонична и камерна музика.

„Панаирът“ („Политемпи 1“, 1978) за акапелен камерен дамски хор е революционна за времето си и за почерка на Драгостинов творба, в която авторът за първи път прилага метода на контролираната политемпия. Идеята за пресъздаване на своеобразно стълпотворение от звуци, викове, шумове изкрystalизира с пълно яснота, след досега му със статията „Виковете на амбулантните продавачи и занаятчии в България“⁹ от Иван Качулев. „В „Панаирът“ партиите за трите гласа в хора са изписани в различни темпа. Организацията на звуковия материал не допуска случайно, алеаторно протичане, макар и на места звуковият ефект да е именно такъв, поради крайно усложнената ритмична фактура“¹⁰. При създадения изключително сложен модел на едновременно протичане на три звукови пласта в различни темпа Драгостинов разчита на прецизния нотен запис и изработва партитурата като кинематографска лента, в която се отразяват различните темпови пропорции. „Панаирът“ поставя началото, появят се „Политемпи 3“ (1979), които според Ангелина Петрова са „знакова творба за българското музикално творчество“¹¹, и кантата „Happy music“ (написана по поръчка на Би Би Си по повод настъпващото трето хилядолетие), с които Драгостинов ще затвърди нова ярка посока в интерпретирането на фолклорно-звуковото начало в хоровата музика на България. В тях се откриват контролираната политемпия, словообразуването, сонорността, бемензурно-неравноделните асиметрични преплитания, реализирането на драматургията чрез една-единствена словесно-звукова формула – богатство от изразни средства, които определят оригиналността в композиторския почерк на Стефан Драгостинов.

Базирайки се на задълбочено изследване на посочените 6 хорови песни от Стефан Драгостинов, както и на публикувани изследвания за

⁹ Качулев, Иван. – В: *Известия на Института за музика*, 1969, том 13, с. 205

¹⁰ Кеворкян, Маргарита. Скици към три творчески портрета. – В: *Българска музика*, 1978, № 6, с. 39 – 46.

¹¹ Петрова, Ангелина. Знакова творба за българското музикално творчество. – В: *Музикални хоризонти*, 2008, № 6, с. 27 – 31.

творбите му, съм направила опит да конкретизирам различни присъщи за композитора стилово-естетическите и музикалнотехнологични характеристики, свързани с:

- пространствено-временната организация на музикалната творба;
- неравноделността, преоткрита като игра с езика¹²;
- словото като жест, метафора, жив елемент¹³;
- макамността като „един език повече“¹⁴;
- традицията и нейните рефлексии;
- драматургията на творбите и единното им цялостно оформяне в целенасочено развиващо се действие, устремено към основния център на творбата;
- съотношението време – тишина – природа;
- синтез на фолклорно, традиционно и авангардно¹⁵.

3.3. Проектът „Антология на българския фолклор“ със CD поредиците „Ключът към тайнството“ и „Звуковите икони на България“

Стефан Драгостинов създава „Драгостин фолк“ през 1994 г. От тогава до днес през формацията са минали десетки изпълнители (певици и инструменталисти) от различни поколения. Всички те са специално подбрани самородни таланти със „златни гласове“.¹⁶

Изследователският стремеж при разглеждането на „Антологията“ е да бъдат открити причините, първообразите и конкретните, чисто човешки подбуди, провокирали композиторската инвенция на Драгостинов. Много от цитатите са негови думи от обложките на албумите, които никъде не са публикувани и което е по-важно, според мен това са мисли, които дават отговори на десетки незададени въпроси. По неповторим начин композиторият разказва за корените на българската музика, за произхода ѝ, за личните си вълнения и конкретни събития при работата върху всяка песен. В цялото това многообразие от български фолклорни образци композиторият търси и намира „неогледаните“ цветя. Във всяка песен, дори и при тези, които са изкушавали много композитори, той открива нещо ново и специфично, с което да разкрие още от „посятото“ от народния гений, от заложеното във формата и

¹² **Петрова**, Ангелина. Музикалното време и неговата многоезикова същност. Поетически прочит на политемпията при Стефан Драгостинов. – В: *Българско музикознание*, 2008, № 2, с. 30-35.

¹³ Интервю на Ангелина Петрова. Цитат от **Петрова**, Ангелина. Музикалното време и неговата многоезикова същност..., с. 38.

¹⁴ Пак там, с. 47.

¹⁵ **Вълчинова-Чендова**, Елисавета. Жанрови модели в българското композиторско творчество през последните три десетилетия. – В: *Българско музикознание*, 2002, № 2, с. 16-61.

¹⁶ **Драгостинова**, Елена. Текст в обложката на албума „Слънчова сватба“.

структурата, и така открива ново въздействие и красота. „Прониква в корена“ и открива разклонения, които никога не е предполагал, че съществуват, украсява ги, оцветява ги и създава ново цвете, сякаш „подминато“ край пътя.

Всички албуми са представени хронологично, разгледани са детайлно, със самостоятелно представяне на всяка песен или инструментална композиция; анализирани са творческите подходи и методите за изграждане на звуковата тъкан; установени са взаимовръзките композитор – изпълнител и са направени обобщени изводи в потвърждение на основната теза. Като приложение в основния текст е представен списък на всички издадени албуми и включените в тях творби.

Специфичният подход на конструиране на фактурата, при който хоровата формация изпълнява оркестрова партитура, се открива в много от песните и според мен е един от основните нови моменти в структурирането на творбата и разпределението на звуковата тъкан. Тук се крие и една от причините тези песни да могат да се адаптират за смесен хор – именно тяхната широко разположена като за цял оркестър фактура и темброва палитра, отсвирите, *quasi* инструменталните пасажии или плътният и акордово пълен акомпанимент в щрайха позволяват това.

3.3.1. „Ключът към тайнството“

Първата поредица от „Антология на българския фолклор“ съдържа шест албума: „Рофинка“, „Саракина“, „Галунка“, „Дунавска музика“, „Любовна приказка“ и „Коледна звезда“.

Премиерата на първият албум „**Рофинка**“ е на 16 юли 1996 г. в зала 9 на НДК – „млади изпълнители с божа искра и академично образование“. „В тази своеобразна Антология Стефан Драгостинов вгражда репертоар от различни области на невероятно пъстрата по отношение на музикални традиции България, свързан с най-разнообразни стилове, обичаи и ритуали. Или както самият композитор казва – изкушен е от идеята за създаване на своеобразен звуков театър. В „Ключът към тайнството“ присъстват миниатюри, които носят простотата на автентичния образец, има и присъщата за някогашните съчинители импровизационност, съчетана с усещането за мига в музицирането на днешните джазмени. Новите моменти, които дават основание „Рофинка“ да се счита за ново стъпало нагоре, са олекотяването на фактурата (липса на обременителните клъстери и хармонични петна или на виртуозни, но уморителни за възприятието многогласни линии) и отношението към текста.“¹⁷

С втория албум „**Саракина**“ е закрит Новогодишният музикален фестивал през 1997 г. „... Тайнството е тук. На една ръка разстояние.

¹⁷ Георгиев, Момчил. Ключът към „Рофинка“. – В: *Култура*, № 30, 26.07.1996, с. 2

Разкрива ни се полека. С лудите тембри на една музика, която говори в ярки цветове. За нещо отминало, но и много днешно. За нещо приказно, но и земно, близко. За нещо неуловимо, но и много конкретно. **За нещо, което ти дава осезаемо чувство за корен, за място, за принадлежност. Но и за широта, пространство и безвремие.** За нещо във всеки случай, достатъчно живо, красиво, жилаво и гъвкаво, за да успява все да се преобразява и да оцелява отново и отново. И за да те накара да повярваш, че тайнство всъщност няма. Има обич и сила. Има мерак и вълнение. И майсторлък, от който свят да ти се завие.¹⁸

Девет песни са включени в този пъстър, пълен с хумор и вълшебства албум, в който формацията „Драгостин Фолк“ се представя като един умален модел на голям фолклорен ансамбъл с хор, солисти и оркестър. „Песните са като приказките. Като в музикална кутия в тях е построен целия микрокосмос... Да изпееш една приказка, понякога може да означава, да успееш, за кратко време и с конкретна тема, да разкажеш историята на света. Посредством моя собствен акцент на композитора съм искал да отбележа, че в приказките всичко е възможно[...] Музикалната текстура е също като в приказките – старата полифония с методите на композиране от ХХ век, фолклорни импровизации изсвирени с приёмовете на джаз музиката.“¹⁹

Третият албум „Галунка“ е представен на 15 май в НДК в рамките на „Салон на изкуствата – София ’97“. Той е свързан с успешно турне във Виена, за което Драгостинов пише фолк-кантатата „Дунавска музика“.

„Стефан Драгостинов отдавна е намерил ключа към тайнството – оная мистерия на сложния синтез между необичаен саунд и екзотична музика, подправена съвременно. Оригинален ключ, с който той отключва колкото се може повече врати – и родопска, и шопска... за да създава рафинирана, но изконно българска авторска музика.“²⁰

Едноименната фолк-кантатата „Дунавска музика“ е център на четвъртия албум от поредицата. Нейната световна премиера е през месец март 1997 г. на сесия на ООН във Виена. „В наши дни, когато ние се опитваме да намерим връзка и посредничество между Изтока и Запада, в нашето съзнание културите на много народи от далечни времена вървят заедно и се сливат в една благородна амалгама (смесица) по протежение на големия воден път [...] Калейдоскопът на кантатата се оказва най-подходящата възможност за описание на река Дунав с помощта на музиката. Аз се опитах да запълня тази разноцветна малка кутийка със стилистични имитации, с типични ритми и интонации, които са плавали по протежението на това речно корито. Една Влашка мелодия избухва напред и дърпа след себе си Унгарския темперамент, от бреговете на

¹⁸ Леви, Клер. Драгостин Фолк разбулва тайнството. – В: *Култура*, № 3, 17.01. 1997, с. 3.

¹⁹ Драгостинов, Стефан. Текст в обложката на компактдиска „Саракина“.

²⁰ Ботушаров, Любен. С Драгостин Фолк... – В: *Култура*, № 20, 23.05.1997, с. 4.

Сърбия, идва до ушите ни страстна любовна покана, Румънски цимбали поръсват с блестящи капки картина от звуци, а след това всичко се оплита в увлекателната буря на Виенския валс. Микросветове се появяват в приливите и отливите. [...] със средствата на изкуството се представя една единствена нация...една общност, обединена от великия поток.“²¹

Петият албум „**Любовна история**“ (заглавието върху самия диск е „Любовна приказка“) се записва в историята с достигнатото най-престижно, първо място в класацията на авторитетното британско издание „Класик CD“. В първата част на този албум фабулата е любовта и нейното евентуално „продължение“ в сватбения момент – 5 контрастно подредени песни, като своеобразно съпоставяне на два типа песенност – трапезна и хороводна. Втората драматургична линия в албума е 12-частната „*Гергьовден сюита*“ с идеята за пробуждането, младежта, съживяването на природата и всичко свързано с празника на деня на Св. Георги. Целият ден, целият спектър на празника с всичките му детайли е разказан стъпка по стъпка, с мелодии и ритми, изнамерени от майстор познавач. Музиката е земна, реална и същевременно стилна и оригинална.

На обложката на албума „**Коледна звезда**“ стои прекрасната „Българската мадона“ на Васил Стоилов, а музиката в него както в българската традиция „оплита“ Християнство и Езичество чрез темата за Рождество и типичните коледарски песни. Това, което прави особено силно впечатление в този албум, е внушителната звукова емисия. Освен ясен финал на първата част от „Антологията“, той е своеобразен поклон към учителя – в единен изпълнителски ансамбъл са събрани творци от различни поколения, възпитани по „Кутевски“, и във всички песни се открояват маниерът и перото на Филип Кутев, пречупени през почерка на Драгостинов.

3.3.2. „Звуковите икони на България“

От втората поредица има издадени пет албума. Като анонс в началото на всички дискове стоят думите на Драгостинов: „Серията от албуми, под общото заглавие „Звуковите икони на България“, включва песни от различни региони на страната, изпети от златните български гласове в компанията на виртуозни инструменталисти, на които светът се покланя с уважение [...] Възможността за кавър версии предполага, че фолклорът е устойчива материя. Човек може като от златна жилка да разточва пространството и да го моделира. Дали от това ще излезе едно ново уникално бижу или просто гипсова отливка на статуетка, зависи от майсторството (умението) на моделиера. Но жилката остава винаги златна [...] **Песента е икона, пред която коленича** [...] Музиката, събрана в този албум, определя категорично определени моменти от

²¹ Драгостинов, Стефан. Текст в обложката на компактдиска „Дунавска музика“.

работата ми в областта на фолклора в продължение на десетилетия. Песните определят епизоди на моите контакти през годините. Чрез тях е показан и моя аспект под ъгъла на традиция, която също се променя с годините, но остава в контакт с иконите-шедьоври²².

Първият албум „**Притури се планината**“ съдържа 15 творби, голяма част от които са вече познати от предишните албуми на „Антологията“. Приемам този факт като препратка към вече направеното в първата поредица „Ключът към тайнството“ и жест на самия Драгостинов, към „неговите“ по-специални песни и изпълнители, към годините в Ансамбъла и творчеството, родило се като резултат от работата в него.

Вторият албум, реализиран през 2003 г., носи заглавието си от титулната песен „**Милойка**“, солова песен със съпровод на тамбура (в средния дял е цял оркестър), позната ни със заглавието „Милойка девойка“ от албума „Любовна история“. Албумът съдържа 13 творби, сред които само една самостоятелна инструментална пиеса „Коледен тъпан“.

Отделям от общия коментар „Протекла е вода бреговита“ като изключително интересна творба, която се изпълнява с еднакъв интерес и от народни, и от академични хорови формации. Умалената квинта в мелодичния профил, родена от „педантичното придържане към онова, което сме свикнали да наричаме автентично“²³, оказала се впоследствие обикновена печатна грешка, до такава степен провокира творческата фантазия на композитора, че резултатът е композиция със заложен широк спектър и палитра от звукови и динамични нюанси, които провокират интерпретаторския прочит и дават възможност да се реализират разгърнати звукови пространства.

Третият диск „**Слънчова сватба**“ „е притча за девичата невинност, за моминския копнеж, за доброто и за злото, и за изгарящата клуда на любовта [...] **Музиката** в тази приказка е огърлица от осем балади и обредни песни, нанизани в единна драматургия, която изгражда купола на кантатно-ораториалния жанр [...] Корените на музиката са във вековните фолклорни традиции на низината Тракия и на Родопска планина [...], които предопределят контрастния релеф на музикалната партитура. Мелодиката и ритмиката на народната песен са изворът, от който тръгва музикалното развитие на авторската творба на Стефан Драгостинов. Подходът му е на творец, който носи чувствителността на ХХI век и ерудицията на автор, който си служи гъвкаво с изразността на различните жанрове – от песенната миниатюра до широкото симфонично платно.“²⁴

²² Драгостинов, Стефан. Текст в обложката на компактдиска „Притури се планината“

²³ Драгостинов, Стефан. Текст в обложката на албума „Милойка“.

²⁴ Драгостинова, Елена. Текст в обложката на компактдиска „Слънчова сватба“.

Музикалноестетическият анализ на тази вокална оратория би могъл да бъде обект на самостоятелно изследване, в нея е демонстриран целият арсенал от средства и похвати, показателни за композиторския почерк на Драгостинов. Детайлът и неговото разчленено взаимопроникване в цялото е в основата на изграждането на цялостната композиция и задължително в услуга на формата и общата драматургия на творбата. Съотношението солови и хорови моменти, тоналното съотнасяне на частите, както и изграждането на съответния им ритмичен рисунък са дълбоко премислени и подчертават оригиналния композиторски прочит, логичната организация и изразителността на художествената идея. Не на последно място в „приказките“ на Драгостинов винаги началото и края са във взаимовръзка, което е поредното доказателство за осмислянето и разтварянето на миниатюрата във формата на голяма симфонична творба.

В обложката на четвъртият албум „Грозданка“ четем: „Канонът задава рамката. Със съдържание я изпълваме ние, живите, и всяко следващо поколение след нас. Песните и мелодиите в този диск чертаят почти цялата география на България. Музика от различни области е вплетена в тъканта на песенните и инструменталните миниатюри и баладични платна [...] И сред този начупен релеф са се разпрострели песните, които редят, разказват, възпяват, плачат. [...] Ако по песните може да се съди за нрава на една нация, то българската е изтъкана от стоицизъм, упования и воля за оцеляване. В песента се оглежда умението на българина да се възторгва и да обожествява природата-закрилница“²⁵.

Първата и последната песен в албума са на Надка Караджова „Планино, Стара планино“ и „Чудна мома“. „... Тя беше от това поколение, което носеше в себе си песента така естествено, сякаш се е родила с нея, като свое второ „аз“, като своя втора природа... Написах много песни за Надка [...] но нашата песен си остава „Планино, Стара планино“. В нея голямата певица сякаш вгради не само глас, но и душата си.“²⁶

И двете песни са като разгърнати епопеи на българската история с акцент върху онези нюанси, които са белязани с много скръб и неприкрита тъга. Драматизмът пропива цялата хорова партитура. В зависимост от конкретните моменти камерната формация се преобразява в притихнал, скрит съпровод или придобива мощната звукова емисия на огромен ансамбъл.

„Грозданка“ се е превърнала в емблема на необичайното, нетипичното разгръщане на драматургията в българската фолклорна миниатюра. В „Грозданка“ сякаш е вградено тройно огледало: едно

²⁵ Драгостинов, Стефан. Текст в обложката на компактдиска „Грозданка“.

²⁶ Драгостинов, Стефан. „Грами“, възторг и тъга за славея Надка. – В: *Труд*, № 1/3027, 06.01.2011.

чувство се оглежда в друго и преживява своята изненадваща трансформация и [...] ако се опитаме да съединим двата крайни полюса на емоциите, се оказва, че любовта парадоксално минава през проклинанието. [...] Избрах „Грозданка“ и заради потресавашата емоция, която съдържа, и огромния потенциал за разгръщане, който предоставя. Грозданка е музикалният пример за нарушаването на каноничната съдържаност в българския фолклор и промъкването на несвойствената за селската песен чувственост и емоционална излиятелност [...] символ на нарушаването на канона и предчувствие за обновление.“²⁷

„Шинка“ (петият албум) е име на песен. Корените ѝ са в родопската фолклорна традиция с характерната пентатоника, със своеобразния септимов ход, постигнат с приплъзване. Онова, което изважда песента от натуралната ѝ среда и я прави авторско творение, са белезите на съвременното композиционно мислене, пластичните игри с алеаториката, ажурните ефекти, постигнати с инструментариума на „новата простота“, икономичността на изразните средства, превърната в ефект. [...] „Шинка“ е един от многото възможни погледи към фолклорните съкровища на Родопите... В този аудиоалбум са вместени още 15 образци на диалог между авторско творчество и песенна традиция. Всеки сам по себе си уникален [...] колекцията от родопски бисери,[...] в които се оглежда умението на твореца да се вслушва в съкровеността, да се вира в сърцевината и да осъществява полетите на собствената си интерпретаторска воля....“²⁸.

В заключение: Проектът „Антология на българския фолклор“ може да бъде разглеждан като звуков преглед, като „звучащ поклон към традицията“, пречупен и огледан през авторската инвенция, през философския поглед и през композиторския почерк на Драгостинов. „Той тръгва от гледната точка на национално-идентичното, на локалното, или на „крystala на българската народна песен“ – към съгването и преосмислянето на традиционните художествени форми, [...] преоткриване на отречената традиция във фолклорната обработка.“²⁹

Опитът за разчленяване на албумите и групиране на песните на основата на общи линии или конкретни детайли, доведе до поименното им разделение в следния класификатор³⁰:

- Солови песни със съпровод на оркестър (в някои и хор)
- Хорови творби с „вплетени“ инструменти или съпровод на оркестър

²⁷ Драгостинов, Стефан. Текст в обложката на компактдиска „Грозданка“.

²⁸ Драгостинова, Елена. Текст в обложката на компактдиска „Шинка“.

²⁹ Петрова, Ангелина. Естетиката на 21 век. – В: *Музикални хроники*, 1998, № 2, с. 45.

³⁰ В дисертационния труд към класификатора са добавени и заглавията на песните.

- Солови песни без оркестър, при които водещи са самотният маниер на пеене и тембрите на солистите, а хорът изпълнява ролята на прикрит деликатен съпровод като своеобразен „вокален оркестър”

- Куплетни миниатюри, тържество на енергията, ритъма, хумора и вихреното темпо

- Акапелни творби с оригинални драматургични подходи или новаторски композиционни техники

- Акапелни творби, в които обикновено съчетава два драматургични плана – в рамките на метрично организирана ритмика вмества силно орнаментирана безмензурна мелодия

- Кратки песенни миниатюри, решени в традицията на фолклорната обработка

- Разгърнати акапелни творби, в които се чуват едновременно и хор и оркестър. Драматургията на творбите е реализирана чрез оркестрова партитура, „раздадена“ в партиите на хоровата формация

- Самостоятелни инструментални пиеси най-често с импровизационен характер на надсвирване

- Разгърнати творби, представящи монументални драматургични идеи.

Всички албуми са мислени като концертна програма, която има център и кулминационен момент, отвеждащ към финала; там най-често звучат кратки сюити или разгърнати хорово-инструментални пиеси, в които се редуват пеене със силно импровизационни моменти в отделните инструменти и в целия оркестър.

Белезите на тази музика, могат да бъдат обобщени като:

- Кристален изказ, реализиран чрез опростяване на музикалния език и олекотяване на фактурата

- Владеее на повторността с тънък усет за нейното обогатяване

- Пълно ритмично и метрично музикално текстово покритие

- Контролирана алеаторика (90% изписване на всичко, което трябва да се изпълни) – едновременното наслагване на много, но фиксирани линии и фрагменти, които сами по себе си са линейни, но реализирани в многогласната хорова тъкан носят различни интересни вертикални структури и правят музиката оригинална

- Специално отношение към словото и драматургията на текста, „океана на словото“ като „късчета действителност“, използване на отделни думи и срички, вглеждане преди всичко в техния сонорен ефект и разкриване на езиковите и говорни ритмо-формули на фолклора

- Хармоничен език, извлечен по „Кутевски“ само от заложеното в мелодическия профил на оригинала
- Сродяване с народната душевност и изказност, дълбочина и правдив усета за стародавността
- Стандартни хармонични решения комбинирани с пъстро оцветени хармонични петна, с нетипични за фолклора „джазови“ акорди и маниери на пеене, характерни за „скат“ изпълнителите
- Почти във всеки диск регионалното е представено с характерните му диалекти, мелодии и тембри от певци с изключително богати на обертонове гласове
- Неравноделността, преоткрита като игра с езика
- Макамността е използвана като „изследване на езиковите пластове [...] като докосване на различни култури [...] омесване и синтез на художествени пространства, с които се търсят структурно-височинни спойки, връзки между макам, сериалност и пентатоника“³¹.

Разковничето и ключът за стотиците часове като че ли безкрайна звукова магия, реализирана с проекта „Антология на български фолклор“, се крият в симбиозата творец – изпълнител: в безграничния полет и фантазията на композитора изследовател, в търсеция му дух в комбинация с изключително талантливите изпълнители от „Драгостин фолк“, отдадени в съвършен организъм за правене на изконно българска музика. Всички певици и инструменталисти, участвали в записите на дисковете и спомогнали за реализирането на този грандиозен проект, „се отнасят към фолклора като към език, който с времето се обогатява. Благодарение на тях традицията не е архаичен неприкосновен шедьовър, а ценност, способна да изрази и днешната чувствителност. С тези музиканти майстори извървахме заедно пътя от откриването на самородното зрънце до неговото моделиране в жива и многоизмерна материя, в която се оглежда опитът на живелите преди нас и нашият собствен възглед за света. Казват, че най-хубавите икони са онези, които никога не те изпускат от очи, както и да сменяш гледната си точка към тях. Песните, събрани тук отразяват смяната ми на ракурс към фолклора в продължение на десетилетия. В тази смяна постоянна величина остана респектът към традицията. А това ме направи още по-свободен в диалога ми с нея“³².

³¹ Пак там.

³² Драгостинов, Стефан. Текст в обложката на албума „Милойка“.

**ГЛАВА 4. ПРОЦЕСЪТ НА СЪТРУДНИЧЕСТВО
КОМПОЗИТОР – ДИРИГЕНТ ПРИ АДАПТИРАНЕТО НА ПЕСНИ.
ПЕСНИТЕ НА СТЕФАН ДРАГОСТИНОВ
ЗА ФОЛКЛОРНИ ЕДНОРОДНИ ФОРМАЦИИ И
ПРЕСЪТВОРЯВАНЕТО ИМ ЗА СМЕСЕН АКАДЕМИЧЕН ХОР –
ТВОРЧЕСКИ И ИЗПЪЛНИТЕЛСКИ ПРОБЛЕМИ**

„Сътрудничество или в научни контексти като **колаборация** е акт на съвместна работа по изпълнението на общи или индивидуални цели заедно, в екип.“³³ Понятието се отнася за всички процеси, при които хората работят заедно, събират знанията, уменията и опита си и ги влагат в една идея, кауза или задача. В световното изкуство има стотици примери за сътрудничество между автори и изпълнители, сценаристи и режисьори, художници и модели, писатели и композитори и т.н.

В историята на българското музикално изкуство има десетки плодотворни връзки на сътрудничество между композитори, изпълнители и диригенти, чиито успех е заложен във взаимното търсене, намиране и респективно „напасване“ на автора и неговия изпълнител. В българската хорова литература пример за ползотворно сътрудничество и висок художествен резултат са Любомир Пипков и Васил Арнаудов, Тодор Попов и Захари Медникаров, Иван Спасов и Крикор Чегинян, Адриана Благоева и Филип Павлов. Тандеми между творци, стоящи от двете страни на изкуството, довели до създаването на едни от най-хубавите български песни и заради композиторския талант, и заради интерпретаторското майсторство на диригентите.

В българската хорова практика адаптирането на творби от един тип за друг различен хоров състав (например от женски за смесен хор) е неизследвана тема. Факт е, че такива песни има и че много от тях са адаптирани или транскрибирани от самите диригенти, дори без знанието на автора. В конкретния случай при работата с композитора Стефан Драгостинов първата песен беше поискана от мен, диригентът, а следващите творби бяха транскрибирани по предложение на композитора, т.е. процесът на сътрудничество доведе до резултат, който удовлетворява в еднаква степен и двете страни. Взаимното проникване на идеи, стратегии, хорова палитра и респективно звук са представени чрез работата и процеса на адаптиране на всяка една творба с: естетически анализ на песните, който включва подробно описание на процеса на транскрибиране и изпълнителски и диригентски проблеми; нотни приложения на партитурите и аудио записи на реализираните творби в оригинал (за еднородна фолклорна формация) и адаптиран вид (за смесен академичен хор).

³³ www.onlinerechnik.com / Ползван на 24.03.2008 г.

4.1. „Баба лук посела“

Написана „протичко и лесна за пеене“ по думите на самия автор, творбата е една от първите, които Стефан Драгостинов създава през 1995 г. за формацията „Драгостин фолк“. Композиторът използва интонационен материал близък до българската народна песен, макар творбата да е изцяло авторска идея. Ясната конструктивна логика в изграждането и прозрачността на фактурата са в абсолютен синхрон с координацията на чисто музикалното начало и звуковото възприятие. Мелодичната линия е сякаш умело изсвирена от някой сръчен кавалджия, с напираша неравноделност и непрекъснато променяща се пулсация като в буйно хоро. Първичната сила, както и стремителното развитие, напомнят картини на народни празници и веселие. Композицията се разгръща от бушуващ ритъм, енергичност и в известен смисъл неукротима стихия на движението. Драгостинов превъзходно усеща силата на вътрешния заряд на темата и съумява да разпредели динамичния профил без да встъпи в противоречие със стилистиката. Бързото и стремително развитие в рамките на началния експозиционен период е свързано с активизиране на мелодичната линия и бързо завоюване на голямо звуково пространство. Свидетели сме на ярки и образни почти сценични ефекти, тънко дозирани контрасти, строга симетрия и класическа простота на темата. Словесният текст е съгласуван с естествените цезури, произтичащи от драматургичния план и чертае пълно допълване на темповите и агогични средства. Създава се усещане за скерцозност и напираша метафоричност, с много тънък хумор, виц и закачка във всяка строфа.

Указанието за темпото е *Allegro* (леко усмихнато) е в подкрепа на метафоричния текст и бликащата енергия, с препоръчителен щрих *non legato*. Тонално оригиналът на песента е в *Ре мажор*, а транскрипцията за смесен хор кварта по-високо, в *Сол мажор*. Общият план се отличава с много точно обмислена композиционна структура, систематизация и градиране на изразните средства. Формата е куплетна с елементи на триделност, развити в транскрипцията за смесен хор. Конструкцията на творбата проследява сюжетното развитие на текста, който има основна роля в разгръщането и не по-малко важно значение при възприемането. Темата е изградена в рамките на шест такта, а гласът е третиран инструментално. Всяко цялостно провеждане на темата завършва с провикване *Ии!*, което е мотив-ядро, носещо усещане за близост с танцовия фолклор. Потенциалната енергия е заложена в природата на тематичния материал и в линейното провеждане на темата във всички гласове. Остроумно и находчиво в ритмичната структура се редуват: два такта $8/8$, последвани от по един такт $7/8$, $5/8$, $7/8$ и отново $8/8$. Променящата се пулсация създава чувство за неудържимост на момента, за устремност на движението и се асоциира с тъпана по селските мегдани. Ритъмът подчертава спецификата на темата, освободена от

мелодически и хармоничен пълнеж с присъщите ѝ инструментални срихи и възможност за различни динамични и темброви отенъци.

В рамките на първия дял основната тема се провежда четири пъти и в оригинала на автора това провеждане е винаги от сопрановата партия, а във варианта за смесен хор темата е раздадена теситурно във възходяща посока, като първо прозвучава в баси, тенори, после е подета от алти, и последното ѝ прозвучаване е в сопрани. Следва двукратно четиригласно акордово изложение на темата. Паралелно се развиват две темброви линии в противоположно движение, които разширяват пространственото звучене, носят многоплановост и допълнително уплътняване на фактурата. Изложението отново има повторен строеж и е финализирано в първи спиращ развитието момент (корона в акорда на 41-ви такт), който отвежда до доминантовата тоналност. Вторият дял на песента е изграден на принципа на цялостно разработване на тематичния материал в рамките на 18 такта в доминантовата тоналност. Темата е огледално обърната и в оригинала за еднороден състав прозвучава три пъти в ниски гласове, а в транскрипцията за смесен хор първо в алти и след това в паралелни октави баси и алти. Изложението е едногласно, а в транскрипцията за смесен хор е разнообразено със синкопиран ритъм в мъже, последван от леки, но същевременно блестящи секундови ходове в двата сопрана и после в двете женски партии. Третият дял започва в основната тоналност и е с четиригласен строеж в оригинала за еднороден хор и шестгласен във варианта за смесен хор. Към четиригласната фактура има добавен бас в октави, в чийто текстови рисунък последната сричка в текста е заменена с осмина пауза. Това дава още един импулс, елемент на закачка и свежест във вече ориентиращото се към финал развитие на творбата. От 74-ти такт вместо двутактовото изложение на основната тема тя е в рамките само на един такт, последвана от пауза, която се „сбива“ във всяко следващо протичане. След първия такт паузата е в размер $8/8$, след второто изпяване в $6/8$ и накрая в $3/8$. Накъсаните паузи, гарнирани със стихийни всъпления на хора, носят още по-голямо енергийно поле и намират своето разрешение в естествена, сякаш поискана от самата песен модулация тон по-високо. Акордът има четиригласен строеж и е последван от мигновено глисандо в низходяща и възходяща посока. Песента завършва с последно провеждане на темата към финал, което импулсирано съсредоточава енергията на цялата творба.

Музикалният език на Драгостинов е толкова свеж и оригинален, че творбата звучи пленително и въздействащо изпълнена от четири жени, камерна формация от народни певици или от академичен смесен хор. Новаторските черти в третирането на гласа като инструмент в неудържимия темперамент на метроритъма определят динамиката на развитието, интензивността на ритмичната енергия и придават на композицията подчертана първична сила.

Изпълнителската проблематика в песента е свързана основно с широкия спектър от метроритмични композиционни решения, „*quasi*” инструментална техника, щрихи и координация на изразните средства, точно осмислен динамически профил и поддържане на постоянно темпо. Всички партии са раздадени в удобна за пеене теснота, което дава възможност за свободно гласоводене, но търсения звук и щрих не предполагат кантиленност, а по-скоро пеене „от човка”. Подчертаният енергичен заряд, който е продиктуван от метроритъма, изисква изключително строга и точна пулсация във всеки един момент, овладяване на темпото независимо от променящия се ритъм и не на последно място абсолютно точно преливане от партия в партия. Редуването на променливи размери с осминков ритъм може да бъде постигнат чрез изключително точна и прецизна работа както по отношение на разположението на тривременните групи, така и в „изчукването“ на всяка нота в зависимост от другите. Рисков момент и до известен смисъл „крайгълен камък“ е съотношението 8/8 и 7/8 и не допускането двата мерума да се уеднаквят. Осмислянето и изработването на пулсацията от страна на непрофесионалните изпълнители изисква изключително търпение и вещина от страна на диригента. Такт по такт, многократно трябва да се разказва случващото се в ритмичния профил, до момента, в който текстът и пулсацията започнат да протичат логично. Редуването на 7, 5, 7, 8 в инструменталното *дим диги цуг*... създава най-много проблеми и отнема часове работа, докато се осъзнаят местата на опорните точки в тривременните групи – трудни са усвояването на техниката, на метрическото разнообразие, постигането на ритмична точност и еднаквост на маниера на изпълнение във всяка партия и симетричност на вертикала.

Съществена задача и не по-малък проблем е и словесният текст. Думите имат многообразна звукова обогатеност, а съдържанието им като цяло нюансира музикалния звук по сила, цвят, атака, щрих. Песента съдържа 12 стиха, които имат ясен и логичен замисъл на протичане, но поради сходството им в мелодическо отношение строфите често се оплитат. По отношение на артикулацията изключително неудобство за изпълнителя е изговарянето на толкова много текст, отчетливо и ясно, и то в бързо темпо. Без пулсиращ щрих и активна артикулация дяволитостта в народния хумор ще остане скрита в тежките тромави ходове на партиите. Препоръчителният щрих е *non legato* със средно тиха до средно силна динамика, което само по себе си носи значителни проблеми по отношение на дикцията. Специален подход и изработване изисква *дим диги цуг*..., тук освен точна пулсация, трябва да се потърси и озвучаване на „д” и „ц” като съзнателно търсен звуков ефект. Трябва да се усетят и изпълнят багрите с характерно оцветяване на словото, за да се постигне ефектът от директното послание на текста. Намирането на точния щрих и пеенето „от човка“ гарантират успеха на творбата.

Динамичният рисунък през цялото време е подчинен на ритъма и темпото. Изключение правят моментите с акорд върху корона, глисандото след модуляцията, както и финалният акорд. Възможно е леко *accelerando* към финала, което допълнително импулсира края на песента.

Диригентските проблеми се отнасят до изработването и постигането на музикалноизразните средства – мелодичен профил, прецизна интонация, ритъм и пулсация, шрих, темпо, и не на последно място на словесния текст. Водеща е необходимостта от поддържането на едно темпо в цялото развитие, както и специално внимание към метрума. Когато хористът е преодолял технически партитурата, „вихърът“ взема връх и задачата е да се удържи темпото. По отношение на мануалната техника жестът на диригента трябва да е лек, с ясно подчертани тривременни групи и точна пулсация. Този жест е необходим само в първоначалния етап, тъй като при изпълнение на песента в истинското много бързо и вихрено темпо неминуемо всеки диригент стига до окрупняване на тактовете. Прецизната ритмика и живото нюансирано подсказване на шрихи и маниери, с които да се провокира хорова гъвкавост, са част от задължителните за тази песен диригентски жестове. Навременните подготовки, плитките дъхове и поддържаната лекота в звука и артикулацията биха гарантирали точност по отношение на партитурата и изграждането на музикалната форма и образност.

„Баба лук посела“ е една от „бисерните“ миниатюри на Драгостинов, която силно емоционално ангажира и изпълнителите, и публиката.

4.2. „Запали се Перушица“. „Тежкия дъх на народните ни песни“³⁴

„Нашите народни песни [...] са нещо като китка от цветя [...] Едничкото общо нещо в тях е тежкия им дъх. Дъхът на болна душа, болна от обидите на съдбата... Тоя дъх, тоя надгробен стон.“³⁵ Метафората за тежкия дъх е поетично попадение, което искри от оригиналност и е носител на архаичност. Пенчо Славейков анализира словесната, поетическата музикалност, но мислите му могат да бъдат използвани и по отношение на музикално-мелодическата конструкция. Именно в безмензурните народни песни „тежкия дъх“ е в своята стихия: темите са плавни, с дълги и свободни дихания, мелодията е бавна, често в минорен лад, с фригийски образувания и увеличена секунда.

Песента „Запали се Перушица“ е пример за пълно сливане между музикалното и поетичното съдържание, доказателство, че метафората на

³⁴ Славейков, Пенчо. Българската народна песен. – В: *Мисъл*, Год. XIV, 1904, № 1 и № 3.

³⁵ Пак там.

Славейков е едно от най-точните описания за семантиката на българската народна песен. Написана през март 1996 г., „Запали се Перущица“ по никакъв начин не се покрива с названието „обработка“, въпреки признанието на композитора, че е чул напева някъде в Ломско. Произведението е „авторско творчество, носещо всички белези на сполучена композиционна творба: личен творчески почерк, талантливо перо и художествена неповторимост“³⁶. Песента е истински шедьовър, базиран на тембровата емисия и въздействие на народните певици. Големият въпрос върху работата по транскрипцията е как да се изгради фактурата така че да се запази мелодичната линия и останалите партии да допълнят нейния свръхинтензивен емоционален и цветови рисунък и да се постигне същото проявление на звука и в смесения хор. Това е песен светиня, песен, изпълнена с безкраен драматизъм, в която „фабулата извежда до единството на сетивно и религиозно“³⁷. С нея „композиторият достига до едно от най-оригиналните открития в своя естетически проект: свързва музикалната притча, чиято метафоричност и материалност обобщават езиково-сетивното с постмодерното, което възпроизвежда в ново естетическо измерение примитивните рефлексии на песенната структура“³⁸.

За литературна основа на творбата си Стефан Драгостинов използва първите три стиха от песента „Запали се Перущица“³⁹. Вземайки „кода“, Драгостинов обобщава картината, сътворена от колективния творчески гений, за да потърси спасение и връзка с религиозното, за да отприщи волеизлиянието си със средствата на музикалната изказност (*Боже, Боже, правий Боже*). Допълвайки текста, авторът създава сюжетна постройка, която показва обобщен образ на случилото се в исторически важния момент от българската история, но и усещанията, съзercанието и болката, съпътстващи трагедията. Композиторият осъществява вплитане и взаимна зависимост между музикалния език, органично свързан с прозодията на текста, и спецификата на човешкия глас с неговите художественоизразни възможности. Отвореният разказ в напълно „симетричен осмосричен стих“⁴⁰ прераства в музикална притча за човешката обреченост, дълбоко свързана с интуитивната връзка на твореца с мелодическото богатство и

³⁶ **Захариева**, Светлана. Фолклорът и съвременното екологическо съзнание. – В: *Българско музикознание*, 1988, № 1, с. 3 – 11.я

³⁷ **Петрова**, Ангелина. Кристалът на народната песен и българската идентичност в естетиката на XXI век... с. 56 – 65.

³⁸ Пак там.

³⁹ В основния текст е публикуван пълният текст на песента, цитат от **Стоин**, Васил. Народни песни от Тимок до Вита. – София: Мин. на народното просвещение на Царство България, 1928, с. 776. (Прилика в мелодичния профил се открива само в наличието на интервала увеличена секунда).

⁴⁰ **Кауфман**, Николай. Българска народна музика. – София: Наука и изкуство, 1970. с. 24.

светогледа на народния гений. Органично вплетена с умерено бавно темпо, което носи внушение за мъка и тъга, мелодичната линия създава усещане за неотменната съдбовност на протичащото време. Привидно спокойната разказвателност на безмензурната мелодия има елементи на епичност, които са потърсени, за да подчертаят обективната значимост на драматургичното развитие. Ритмичният заряд и пулсацията са неспокойни и напрегнати. Точкуваните ритмични съчетания, шестнайсетините в комбинация с напирашите триолови движения и спиращите дъха фермати са органически свързани с поетичната ритмична стъпка и съдържат в себе си основният пулс на душевното състояние и интензитет на трагичното събитие. Симетрично построена, лирико-драматичната музикална фраза е пропита от напрегнатост, гъстота и безизходно ридание като проекция на обективно съществуваща обреченост. Затваряйки огромен идейно-смыслов и емоционален заряд в песенното пространство, Драгостинов изгражда художествен образ с взривната сила на симфонично въздействие.

„... Песента „Перушица“ свързва една песен от два такта с един много примитивен и подобен на негърско песнопение хорал. Получава се църковна катедрала – средище на много религии, полирелигиозно отношение, полиотношение към духа, към Бога. Трагедията и емоционалното внушение на тази песен е много голямо...“⁴¹

В оригинала на автора песента е в *c/C*, а в пресътворения вариант за смесен хор в *e/E*. И в двата варианта творбата започва с четиригласно изложение в женските партии, като мелодичната линия е в сопрани. Формата е триделна, като първият и третият дял са в основната тоналност, а вторият в субдоминантовата. Диатоничният строеж на темата е в обем (амбитус) секста, начало с подквинтов тон, темата протича в хармоничен минор с увеличена секунда между VI-та и VII-ма степен и финалис в едноименната мажорна тоналност с удвоен квинтов тон (*T 6/4*, с квинтово мелодическо и хармоническо положение). По подобие на много народни мелодии и в тази мелодичната фаза в началото е във възходяща посока с интервал секунда, последван от терца и достигане до основния тон с малка секунда. В най-високата точка на своето развитие мелодията протича низходящо с преобладаващи секундови интервали. Във втората си фаза мелодичната линия е построена секвентно, но започва от терцовия тон с начален интервал малка секунда и постепенно движение към финал с хармоничен тетраход до квинтата на едноименната мажорна тоналност. Украшенията, точкуваните ноти и триолите в ритмическия образ на темата създават аналогия с неудържим плач и хлипачо ридание, което прави от песента молитва, дори хорова драма. Подобно на Големинов,

⁴¹ **Петрова**, Ангелина. Кристалът на народната песен и българската идентичност в естетиката на ХХI век... , с. 56 – 65.

Драгостинов „отдава огромно значение на „голия едногласен мотив“, в него пада „основната идея на произведението“, става център, към който по-късно чрез прибавяне на хармония, темброви и динамически нюанси той ще бъде задълбочен и доизяснен.⁴²

В рамките на първия дял темата прозвучава три пъти, като изложението ѝ винаги е в сопрановата партия. В хармоничен план първите две протичания са в основната тоналност, а третото в субдоминантовата. В тригласен акордов строеж мъжкият хор се включва при второто протичане на темата, а при третото за разнообразяване на тембровия рисунък и подчертаване на трагедийното внушение (*сиге люде загинаха*) звучат жени-соли в тригласно изложение. Втората част на мелодичната линия (*сиге пилци изгореха*) е подета от мъжките партии в унисон. Във втория дял (*Poco animato, Quasi Requiem*) темата прозвучава еднократно, продължена от „примитивния, подобен на негърско песнопение хорал“⁴³, който допълнително подчертава идеята за обреченост и съвпада със семантичната основа на тежкия дъх. Като текст композиторът използва заглавието на песента, но в контекста на цялостната драматургия това са думите на жално гукащия гълъб, символ на духовното – казано метафорично, звуковите одежди го обличат в „тежък дъх“. В прочита на идеята и внушението за този гълъб се крие коренно различната интерпретация на песента, изпята от Драгостин Фолк“ или от смесен хор „Черноморски звуци“. След мотива следват две накъсани от повторения хорални провеждания на темата (*Остана ми един гълъб... гълъб лети, жално гука*), отново подадени реплики от сопран към мъжките партии в унисон. Началото на третия дял съвпада с кулминацията на творбата. Това е моментът, в който динамичното изграждане и драматизъмът в словесния рисунък напълно съвпадат. *Боже, Боже, правий Боже...* макар в единен мелодичен и хармоничен план, тук риданието преминава в обвинение и укор – *защо, Ти боятният над всеки и всичко, допусна това да се случи*. След голяма цезура за последен път в много тиха динамика – като че ли звукоизобразителен елемент на догарящата Перушица, прозвучава хоралът с текст: *... Боже, Боже... изгоре ми... Перушица... Боже, Боже...* „Драгостинов майсторски манипулира формата чрез цезурата, кара я да се извива, да върви нагоре към своята естествена кулминация и изведнъж да стихва.“⁴⁴ „В непрекъснато преобразяващите се граници на мажоро-минорното“⁴⁵ прозира светлина в трагичността или най-малкото надежда за

⁴² **Христов**, Димитър. Музиката на Марин Големинов като вътрешна същност. – В: *Българско музикознание*, 1993, № 2, с. 81 – 87.

⁴³ **Петрова**, Ангелина. Кристалът на народната песен и българската идентичност в естетиката на XXI век..., с. 56 – 65.

⁴⁴ **Дочева**, Екатерина. Драгостин (модерн) фолк. – В: *Култура*, № 19, 21.05.2010

⁴⁵ **Петрова**, Ангелина. Fuga Integral на Стефан Драгостинов. – В: *Култура*, № 23, 16.06.2006

превъзможване на обречеността. Хроматизмите, на места особено болезнени, придават на мелодията странен оттенък, но и мекота. В така очертаната семантична и функционална звукова система изключително майсторски Стефан Драгостинов открива естествените тежнения на музикалната мисъл, вслушва се дълбокия дъх на праотците ни, и разкрива скритата хармония на базата на нейното естествено звучене.

Елементите на музикалната форма, която Драгостинов изгражда в композиционната постройка, поставят сериозни **изпълнителски проблеми**. Техният анализ е задължителна част от предварителната работа на диригента върху партитурата и предполага необходимата систематичност в репетиционния процес.

Първата и основна задача в тази песен е „съграждането на купола“, т.е. търсенето и постигането на съвършена интонационна стабилност по отношение на цялата мелодичната линия и конкретно при интонирането на хиатуса. Допълнителна трудност е и фактът, че мелодичната линия преминава във всички партии, а в мъжките протича в унисон, което изисква еднакво усещане за интервала и за неговия ритмичен рисунок от петнадесет човека едновременно. При работа върху мелодичната линия трябва да се култивират тонови и интонационни качества – кристалност и чистота на интонацията, рафинирано и изтънено усещане на музикалния тон, на фразата, единство на тембъра и музикална инвенция с високо развит усет към българската мелодика. От прецизна интонационна стабилност се нуждае и акордовият строй, имайки предвид посложнения и съвременен хармоничен език, играта с алтерациите и тежестта им в цялостното драматургично изграждане. Редуват се различни по плътност епизоди чрез последования на групи акорди в тясно хармоническо разположение в среден или нисък регистър и такива в широко хармоническо разположение в крайни регистрови граници, с което се създава успоредност на плановете, гъстота и прозрачност, но и опасност от изгубване на интонационния строй и стабилност на цялото. Акордите нерядко имат пет- и шестгласен строеж, създават се остри конфликтни дисонанси между две партии, уплътнява се звукът с напластяване на гласовете и честата употреба на октавови или примови унисони, което способства за постепенно нарастване на емоционалното напрежение, но и създава сериозни интонационни трудности. Едновременните встъпления на партиите, „служещи“ на хармонията, задържаните тонове и фермати са елементи в цялостната композиция, които изискват вникване в дълбочина и реално осъзната тежест в общото звучене. Градежът на фразата е в минорен рисунок, а самият край винаги блесва в мажор.

По отношение на ритъма и пулсацията трудностите идват от факта, че в една-единствена тема Драгостинов включва различни ритмични комбинации, които са естествени за народната песен и нейните изпълнители, но в репетиционния процес много лесно те могат да бъдат

„изкривени“ от неедновременни встъпления или липса на усет за украшенията и цялостната пулсация. Основната ритмична фигура на темата в цялата песен е запазена и протича в сопрановата партия, но при третото и четвъртото ѝ проявление тя преминава в унисон в мъжките партии, което по отношение на интерпретацията е прекрасна възможност за решение в цялостното драматургично развитие, но изисква и категорична точност, за да може „разкъсването“ да не попречи на цялостното възприемане. Авторът не указва точно темпо на песента. Основното предписание е *драматично*, което по-скоро се отнася до характера и внушението, които творбата носи, и до третирането на мелодичната линия като идея, план, символ на образа на съдбата и безизходността. Авторът ни дава тази свобода, защото не предписанието за скоростта на движението е най-важното, а търсенето на онова темпо, което ще доведе до пълната изява на характера на мелодичната линия, а оттам и до цялостното „изграждане на катедралата“, до пълнокръвното разгръщане на трагедията. Темпови модификации са възможни, но ако се цели силно внушение и се интерпретира цялостно формата, темпото е добре да е умерено бавно с усещане за *rubato* през цялото време и *rosso animato* в третото протичане на темата (*Остана ми един гълъб*).

„Народната песен е създадена от два диалектично свързани компонента – слово и музика“⁴⁶ и още: „Аз не разграничавам музика и литературна основа – за мен това е единен материал.“⁴⁷ В произведението на Стефан Драгостинов словесният текст е основен елемент в цялото и носи две сфери на въздействие. От една страна, това е смисълът на самите думи, смазващо силни дори и като самостоятелен поетичен образ, от друга страна, „вербално-звуквата им окраска, изявяваща се като плоскост на ниво на емоционалния тон.“⁴⁸ Така тежкият дъх, роден от притчата, преминава през ключовите думи и техните повторения (непосредствени или през разстояние), и става типизираща характеристика на цялото. Решаването на всички артикулационни и агогически проблеми ще гарантира яснота в протичането на разказа и психологическото нарастване на напрежението. Не бива да се пропуска и неслучайното заместване на звучната съгласна „в“ с безвучната „ф“ (*ф синьо небе*), това е не просто търсен ефект, а важен похват, постигащ търсената близост с говорната реч. Специално внимание би следвало да се обърне и на мотива-ядро *Бошке*, който пресича мелодичната линия в нейната среда. Преминаващ през цялата песен като своеобразен лайтмотив, този първичен по своята звучност микроелемент създава

⁴⁶ **Тодоров**, Манол. Българска народна музика. София: Музика, 1976, с. 11.

⁴⁷ **Петрова**, Ангелина. Кристалът на народната песен и българската идентичност в естетиката на XXI век..., с. 56 – 65.

⁴⁸ **Христов**, Димитър. „Тежкият дъх на народните ни песни“ (П. П. Славейков) – вероятни корени и основания, семантична трансгресия, показана върху примера на „Грозданка и Богдан войвода“. – В: *Българско музикознание*, 1993, № 4, с 3 – 34.

внушението за някаква архаична обредност. Видоизменен в *Боже, Бошке* е централен във втория дял и така е до края на партитурата. „Усещането за първичност на звуковата материя се превръща в естетически осмислена идея, действаща като активен формообразуващ импулс.“⁴⁹

Емоционално-образното осмисляне, художественото осъзнаване, пластичното извайване, живото артистично драматургично изграждане, красивата многооблагрена и балансирана звучност, богатата динамическа палитра, щрихът *legato*, верижният дъх и изящната музикална фразировка са художествените компоненти, около които трябва да се концентрират търсенията на изпълнителя, за да се постигнат образното насищане на музикалната тъкан и максимално концентрираната музикална идея. По отношение на интерпретацията песента на първо място задава въпроса за третирането на мелодичната линия. Възможностите са две: да се мисли фрагментарно и многократните повторения да внушат драматургичната идея или да се търси цялостно изграждане на формата, като се използва максимално концентрираната музикална идея и нейните проявления в подкрепа на внушенията за цялостно драматургично изграждане.

Диригентските проблеми са много, като се започне от задълбочения прочит и осмислянето на драматургията и се стигне до чисто мануалните изисквания за едновременните встъпления и едновременното звучене на поне три партии в хармоничната фактура, при застъпванията и диалозите, както и при плавното протичане на мелодичната линия. В диригентският жест трябва да присъстват *legato*, верижният дъх, но комбинирани с максимална яснота при подготовката на встъпленията и цезурите. Сериозна трудност е и постоянното балансиране на звука в съзвучие с динамическото нюансиране и цялостно разгръщане на формата. С точен и плавен жест, защитаващ ясната концепция за творбата, диригентът трябва да води състава и спокойно да моделира хоровия звук, подчинявайки го на дълбочината на драматургията. Ще цитирам вълнуващи думи на Любомир Пипков, които и тук звучат много точно: чрез тази песен „аз чух и усетих как звучи смъртта“⁵⁰. „Черноморски звуци“ наистина успя да сътвори от песента смирена и силно вълнуваща молитва, която се превърна в знакова творба за състава.⁵¹

⁴⁹ **Паскалевски**, Спартак. За някои аспекти на синкретичния феномен и неговите проекции в търсенето на нов художествен език. – В: *Българско музикознание*, 1997, № 3, с. 99 – 109.

⁵⁰ **Белчева**, Анна. Размисли за пет хорови песни на Любомир Пипков. – В: *Музикални хоризонти*, 1981, № 9/10, с. 87 – 95.

⁵¹ Много рядко творба и изпълнители толкова взаимно си пасват. Към песента не остана равнодушно и журито на 24-ят хоров конкурс в Прага. Потресаващо бе

4.3. „Дигу, дигу, ди...“

Тя е третата пресътворена за смесен хор песен, която Стефан Драгостинов създава през последните години (09.09.2006) – ярко колоритна темпераментна авторска музика в народен дух, впечатляваща с искрящ ритъм и завладяваща мелодичност. „Строго осмислена, балансирана форма, затворена в детайла, но отворена като организация на материала с безкрайна възможност за континуитет“⁵², „измайсторена“ чисто инструментално, дори бравурно, песента има два ясно обособени контрастни дяла. Първият – имитация на най-бързата гъдулка, която можем да си представим, и вторият – атрактивна влашка мелодия, в умерено бавно темпо и подчертан танцуваелен ритъм, в който може да се открие своеобразна имитация на румънски цимбал. В цялата структура на творбата има фиксирано наслагване на много фрагменти с различен ритмичен или мелодичен рисунък, които сами по себе си носят алеаторен привкус и осъществени в многогласната хорова структура, като вертикален звучащ резултат, създават впечатлението за някаква форма на контролирана алеаторика. „Наслоил над традицията нови тези на своята авторска съвременна трактовка на фолклора“⁵³, и в тази песен Драгостинов демонстрира умения на творец, напълно овладял народнопесенните музикални закони. Още в самото начало на композицията ароматът на неповторимо самобитното проличава осезателно, носи идейно богатство и духовен полет и зарежда звуковата емисия със свежест и колорит. Музикалната тъкан е наситена с онова първично българско светоусещане, в което ритъмът е водещото начало, основен формообразуващ фактор и първична изява на жизненост, активност, напрежение и динамизъм.

Сложна във фактурно и техническо изпълнителско отношение „Дигу, дигу, ди...“ е творба, в която Драгостинов в стройна триделна композиция тълкува разнообразните стилистични елементи като жива променяща се музикална материя, а не като зададен предварително модел. Подобно на скоропоговорка, с оригинален почерк и очарование композиторът използва широка палитра от съвременни композиционни техники и съчетава остроумни темброви, хармонични и метроритмични находки, бравурна фактура и говорна декламация с алеаторни похвати. Точен синхрон по отношение на ритмо-мелодичния рисунък, причудливи акценти и звукови експлозии, инструментално третиране на гласовете, искряща ритмометрическа пулсация и пленително красиви багри. Доминират празничното игрово начало, атмосферата на веселие и

въздействието ѝ върху изпълнителите, и върху публиката при представянето ѝ в Перущица.

⁵² **Кръстева**, Нева. Някои музикалнотеоретични аспекти на обработките на народни песни. – В: *Музикални хоризонти*, 1989, № 12/13, с. 260 – 264.

⁵³ **Друмев**, Киприяна. Фолклорът-традиция и перспектива за композитора. – В: *Художествена самодейност*, 1973, № 10, с. 8.

стихийност и завладяващата изключително динамична енергичност. Главен композиционен център на цялото и водещо звено е ритъмът, превърнат в устойчива формула на драматургичното развитие. Преобладаващото моторно движение внушава неподправена първичност на изживяването, синтезира атмосферата и води до екзалтация. Чрез „сгъстяване“ и „разреждане“ на напрежението и дозирано съотношение между тембъра и ритъма, и във вертикалното и в хоризонталното излагане на музикалната мисъл Драгостинов постига голяма емоционална амплитуда и интензивност на звуковата маса.

Оригиналната партитура за „Драгостин фолк“ е само една страничка, в която са щриховани шест такта встъпление, осем такта тема, два такта свързващо звено и още 14 такта разработъчен момент. Транскрибираната версия е 11 стр. – 164 такта. Темпото, указано от автора, е *Poco Presto*, тоналността Ре мажор, размерът 2/4. В рамките на първите шест такта три пъти прозвучава основният мотив – двутактово построение от дванадесет шестнайсетини и една четвъртина с еднотонова линейна структура върху основният тон ре. Ритмичната организация и метричността на мотива са основа за изходната микроструктура на музиката. Силно наелектризиращ и пронизващ цялата композиция, в този начален момент мотивът играе ролята на встъпление. След него протича основната осем тактова тема, напомняща шопски двуглас – с тонов обем кварта и ритмизирана бурдонна основа, която дублира текста и носи стабилизиращ елемент. Конструирана симетрично в рамките на осем тактов период (две четири тактови построения като въпрос и отговор), в петия такт на темата прозвучава трети глас с коренно различен рисунък и мелодика, в пълен контраст с разказвателната мелодична линия на темата: три четвъртини – V-та, VI-та и алтерована VII-ма степен с текст *Джим, Джам, Джум* и глисандо в низходяща посока. За свързващ елемент при двукратното изложение на темата служи еднократно проведен основен мотив. Така се оформят две осем тактови построения, които, прозвучали още веднъж, ни отвеждат към разработъчен момент – постепенно наслагване на гласовете, встъпващи един след друг в пулсация от четири шестнайсетини и четвъртина в рамките на два такта. Проведено три пъти, това четиригласно изложение води до едновременно „сгъстяване“ и „разреждане“ на атмосферата – шестнайсетините стават осем, но акордовият строеж отстъпва място на унисона. Разработъчният момент има тонически и доминантов рисунък въпреки алтерования терцов тон и минорния строеж на доминантовото тризвучие и се възприема като своеобразна игра върху ладовите основи на I-ва и V-та степен.

В редакцията за смесен хор в сол мажор началото на песента е поверено на женските партии и тенори, в третия такт остават жени и след това само тенори. Основната мелодична линия е в сопраните, към които има прикрепени два тенора за „дооцветяване“, а исовият тон е в алти.

Рефренът *Джсим, Джам, Джум* е раздаден на мъжките партии в унисон и паралелни октави. Свързващият мотив след първото изпълнение на темата е в мъже, а след повторението ѝ прозвучава в алти и тенори. Така разпределена, хоровата фактура изобилства от темброви контрасти и оставя свободна за начало на разработъчния момент басовата партия. В оригиналната партитура на автора в момента на наслагване гласовете се подреждат от най-нисък към висок, а в редакцията за смесен хор след басы се включват алти, последвани от тенор и сопран. Следва модуляция тон по-ниско с провиквания и глисанди от алеаторен тип в сопрани и басы. Целият първи дял прозвучава още веднъж с еднакъв мелодичен и хармоничен рисунък, който ни отвежда до големия втори дял с нов тематичен материал – безмензурен първоизточник с „вокален разпевен тип мелодика, обработен с остинантно алеаторни средства“⁵⁴. Широко „разлята“ с начало октавов скок във възходяща посока и цялостно звуковисочинно развитие в низходяща, мелодическата линия е изтъкана от хроматизми, украшения и триоли. Конструкцията ѝ сякаш осмисля увеличената секунда във втория тетрахорд на хармоничния минор като близка до ладофункционалната трактовка на макам хиджас. Получава се своеобразно „преплитане“ на ладоинтонационните равнища и желание максимално точно да се съхрани интонационният статус на първоизточника. В драматургичен план мелодичната линия навява асоциации за онази най-лична и красива мома, която появявайки се на мегдана, спира дъха на околните и стихийния ритъм на хорото. Поверена на солистка, темата още повече концентрира вниманието и изпъква с вълнуваща експресия и лирика.

Драгостинов натоварва вокалната изразност с нова образност и постига въздействащо разширяване на звуковото пространство. Паралелно със солистката звучат алеаторните „петна“ на основния мотив в различни партии и по различно време винаги върху основния тон, като своеобразен лайтмотив, връзка с темпераментния начален ритъм и динамиката на развитието. Т.е. умело и дозирано са съпоставени автентична мелодия и авторската и интерпретация с палитра от алеаторни композиционни техники, които не се противопоставят, а съзнателно допълват нейната жизнеспособност. „Еманация на отделния звук, на отделния тон, на отделния тембър.“⁵⁵ Протичат два коренно далечни полюса, които със светлосенки и нюанси в съответният регистър и артикулация се развиват и трансформират по свои вътрешни закони.

„Обединяването на алеаторните модели в пластове и тяхното противопоставяне на неалеаторен материал“⁵⁶ е явление от порядъка на

⁵⁴ Пак там .

⁵⁵ Ангелов, А. и Иван Спасов. 60 стъпки по пътя към храма. Пловдив: Хермес, 1994, с. 23.

⁵⁶ Данкова, Ирена. Алеаторика и полифония в песните на Иван Спасов. – В: *Музикални хоризонти*, 1993, № 3, с. 53-61.

контрастната драматургия в широк смисъл. Постигнато е развитие на основата на контраст на музикалноизразните средства:

- по отношение на мелодиката – разпевност срещу речитативност
- ритмика – дълги фрази срещу пулсация на кратки трайности
- щрихи – легатирана разпевност срещу леки и отривисти стакати
- динамика – *mf* и *forte* срещу *piano*
- тембър – солист срещу плътна хорова фактура.

Уловил основните нишки на богатата емоционална същност на народната песенност и душевност, Стефан Драгостинов разчленява и акцентира всеки стилос нюанс, с което непреходните стойности на съдържащите се в народното изкуство изразни възможности изкристализират като художествен резултат. „Гарнирането“ на мотива-ядро с фалцетно движещи се в неговия ритмичен рисунък сопранови партии и лежащи тонове ни отвежда до своеобразна кулминация в този дял, глисандо в различни посоки за всички партии, минорен тонически акорд и потапяне на мелодията в стихията на танцувалността.

Не изчерпал докрай потенциала на темата, Драгостинов я разгръща в рамките на размер $3/4$ и доразвива самобитната ѝ красота с плътна четири гласна акордова фактура. В редакцията за смесен хор е приложен принципът на паралелно удвояване (фактурата е осемгласна) за да се постигне темброво оцветяване и уплътняване на хармоничния рисунък. Ритъмът е остинатен, осмина на първо време и триола на трето, в щрих стакато като своеобразен лек акомпанимент в тиха динамика. Така първоначалният ритъм и изящната напевност на мелодичната линия влизат в негласен съюз, в който танцовото взема връх, но подчинено и във властта на чародейното въздействие на мелодията.

Ако в първия дял има категоричен превес на ритмичното пред мелодичното, тук компонентите са с обратен знак, лирично-мелодичното цветово обагряне на звука е носител на смислово интонационната същност на музикалното цяло. Ярko красивата и достъпна мелодия, дълбокото ѝ вътрешно въздействие, както и пространното развитие на тематичния материал изключват необходимостта от разработъчни моменти и след естественото *morendo* композиторът се връща към репризен първи дял. Четири пъти звучи основният мотив, последван от модуляция тон по-високо, за да се затвори формата и след последното двукратно протичане на темата да се устреми към възторжен светъл финал. „Цялата композиция е симетрично затворена във вид на арка, гласовете намаляват по брой концентрично в крайните дялове и най-голямата плътност е съсредоточена в центъра на формата.“⁵⁷

⁵⁷ Пак там.

Песенният текст в строфичната куплетна форма и тук е композиционно строен, ритмично прецизен, звуково изяснен и има водеща роля за възприемането. Подбраният самобитен художествен речник зарежда с емоционалност и образност и напълно допълва мелодичните линии.

В два контрастни плана на развитие, обусловени от две притчи, с които композиторият постига едновременно лекота и непринуденост, както и експресивност и завладяваща лирична атмосфера в драматургичното развитие, той конструира и „оплита“ хороводното в песенното. Характерната ярка мелодия на солиста кореспондира със стародавни пластове на румънската песенност, които прекрасно се сливат с акомпаниацията, сякаш изсвирен от цимбал хор. Внушението е за първична сила, стихийност и динамичност, реализирани с ярък индивидуален авторски почерк, с широта и свобода в избора на звуковата обогатеност; за шеметно завладяваща творба, оригинално решена като композиционен модел и структура, интензивност на звуковата маса с голяма емоционална амплитуда, изпъкваща като водещо звено на драматургичното развитие, песенност и танц, които разгърнати в полюсите на автентичното и авангардното насищат фактурата с голяма динамичност и ни карат не просто да почувстваме, а да се потопим в първичната сила на българското.

Песента поставя *изпълнителски проблеми* от всякакво естество – художествени, стилови и технически, като започнем от метроритмичните и стигнем до артикулационните. Задълбоченото вникване в партитура, „разкодирането“ на музикалните образи, както и търсенето и намирането на всички технически трудности и най-точните (съобразени с възможностите на състава) пътища за тяхното преодоляване и методи на репетиционна дейност са ключът към постигане на технически умения, идейно-емоционално съдържание на творбата и нейното претворяване. Художествената интерпретация, убедителното драматургично изграждане, ракриването на богатство на поетиката са възможни само след многократно разчленяване на многопластовата драматургия и детайлно ѝ овладяване с изграждане на богат арсенал от изразни средства.

Първа стъпка би трябвало да бъде грижата за постигането и преодоляването на технически сложната хорова партитура. Изисква се особено внимание във връзка с прецизно отношение към изключително важните формообразуващи начала – темпото и метроритъма, точното изпълнение на ритмичната фигура в основния мотив, интонационната устойчивост и стабилност на темата, и съотношението музика – текст. Неточната пулсация би повлияла негативно както на чистотата на съчетанията по вертикал, така и на темповия баланс. Характерният начален ритъм пронизва цялата песен и затова е необходимо постигането на технически сръчности от страна на всеки хорист в прецизно и точно

изпълнение на шестнайсетините. Теситурно моделът е раздаден в удобен среден регистър за всяка партия, но бързото темпо и изчистената артикулация изискват технически умения, които се постигат едва след многократно и системно упражнение на модела. Ритмическият пулс взема надмощие, затова търсеният щрих трябва да е „сухо“, *non legato*. Постигнат технически, моделът може да се моделира в динамичен план в зависимост от неговото местоположение в развитието на творбата. В средния дял, когато той е част от алеаторните петна, изпълнителските интонационни сръчности и овладяна хорова техника ще помогнат за постигането на прецизен баланс в съчетаването на тембрите.

Друг важен момент е изработването на темата, изпълнявана едновременно от три партии. Тук към изискването за ритмична точност трябва да прибавим и това за пълен синхрон между словото и звука. Не просто да се изпеят думичките, а с подходящ щрих и активна артикулация да се достигне до тяхната изразителна дълбочина. Ако речта е лишена от интонация, тя е монотонна и неизразителна, т.е. неемоционална, и остава неразбираема от слушателя. Специално внимание изисква изработването на текста по отношение на фонетично-интонационните му възможности, с които ще се разкрият хуморът, закачката, ще се изтъкнат неговите нюанси и поетична образност.

Работата върху алеаторните петна в цялостната форма и конкретно във втория дял изискват упоритост и постоянство от страна на диригента, за да успее първо технически да ги постигне и след това да разкрие пред тези сравнително малко подготвени хора дълбоката им същност и значимост в изграждане на цялото. Нов ритмо-дикционен проблем е фактът, че пулсацията е в тридесетвторини и бравурният пасаж, който присъства в цялата творба, буквално изтощава артикулационния апарат. Осъзнал натоварването, Стефан Драгостинов, мислейки за певица, се е опитал да потърси някаква симетрия и момент на „отмора“ в последвалия лек акомпанимент. Очертават се линеарни и вертикални принципи на развитие, стихийна енергичност, изпълнена с колорит и емоции, чието реализиране е възможно с много задълбочена работа по отношение на балансирането на светлинните, темброви и звукови съчетания.

След постигане на партитурата на техническо ниво следва „овладяване и прилагане на средствата за художествената изразност: вярното темпо и отклоненията от него, способността да се извади мелодията, фразировката, нюансировката, звуковото обагряне, щрихите, нюансирането на словото при пеенето, цезурите, короните и т.н. Всички тези елементи, придават на музиката гъвкавост и пулсация, с които може да се постигне релефност на конструкцията и цялостно разкриване на образа.“⁵⁸ Времето оформяне в тази песен е ключов момент при

⁵⁸ **Робев**, Георги. Интерпретацията на хоровата песен. – В: *Художествена самодейност*, 1976, № 11, стр. 19 – 21.

интерпретацията. Протичането на две контрастни теми, поддържане на равномерен пулс на мотива-ядро в рамките на цялата форма, независимо от по-бавното темпо във втория дял, и осмисляне на „хронос-протоса“ като първостепенен микроелемент в единното развитие на формата са паролата в реализирането на триадата ритъм – време – пространство.

И все пак, най-сериозният проблем в реализирането на задълбочена и правдива художествена интерпретация на творбата се оказват интензивността, енергията и насищането на звука. Много динамичност и интензивност, но постигнати на основата на брилянтна техника, штрих и ансамбъл. „Решаващо значение има способността на диригента да обедини всички технически и художествени елементи в техните най-верни пропорции и след първоначалното аналитично вникване в отделните проблеми, да е в състояние да ги синтезира в една съвършена по своята архитектурна форма, изградена логично и с точни съотношения, на базата на върнатата художествена мярка, изискания вкус и прецизния усет за стил и красота.“⁵⁹ Прецизен, точен и лек жест, овладяна пулсация и непроменящо се темпо, точни подготовки, балансиране на водещите и второстепенни партии, красива нюансировка и штрихи с подчетано ярки кулминационни моменти биха осигурили на хористите спокойствие на музицирането, увереност и пълно вживяване.

В тясна връзка с фолклорния идиом и многостранно жизнено възплъщаване на народното наследство, в песента „Дигу, дигу ди...“ Драгостинов постига музикална стилистика с ясно конструиран тематичен материал, отчетливо разграничаване на различните пластове на хорвата фактура и съчетаване на тембри в много пластична и изразителна звукова тъкан.

4.4. „Трима луди, млади“

Песента „Трима луди, млади“ е написана в куплетна форма с *Coda*, тоналност *Re мажор*, размер $2/4$, указание за темпото *Quasi Vivo*, *четвъртина = 160 – 164*. 32-тактовата миниатюра се разгръща благодарение на словесния профил⁶⁰, представящ бляскава, селско битова картина, в която труда, виното и песента вървят ръка за ръка, за да олицетворят пришеството на свободния човешки дух.

Мелодичната линия според думите на Стефан Драгостинов идва някъде от Северозападна България, макар да е изцяло авторска композиция не само като мелодичен, но и като поетически профил. Като конструкция мелодията е изградена на основата на два симетрични осем тактови периода, последвани от несиметрично пет тактово полуизречение. Първият период е съставен от две четири тактови

⁵⁹ Пак там.

⁶⁰ Автор на текста е Невена Драгостинова.

построения с повторен строеж, вторият отново с две четири тактови построения видоизменени в последния такт.

Като се има предвид, че повторението на куплетите започва от 5-ти такт, първите 4-ри такта могат да се възприемат и като въведение, още повече, че видоизменени те съставляват *Coda-ma* във финала.

В края на всеки куплет следват 6 такта (2+2+2), с пулсация четвъртина с две осмини върху основния тон с един и същ текст *луди та млади*, като всяко встъпление се застъпва с финала на предишното, който е *gliss.* в низходяща посока с рязко *diminuendo* върху сричката „лу“. Тези тактове могат да се осмислят като елемент от народнопесенната традиция (отпяване и запяване), подадени реплики между трите партии, но биха могли да се тълкуват и като имитация на тъпан, т.е. *quasi* инструментален отсвир или кратък припев между куплетите.

Като фактура оригиналът на песента започва в унисон, преминава в триглас и стига до четиригласен женски хор, при който външните гласове сопран и II-ри алт се дублират в октави или разгръщат хоризонтала в огледално развитие. Поетичният профил изобилства от диалектни форми – *оранйе, дамаджанйе, от заранйе, икиндия, изпийя, пресушийя*. Хармоничният език е максимално олекотен и се движи в рамките на тониката и субдоминантата на основната тоналност, в акорди с три- или четиригласен строеж, в основно, терцово или квинтово мелодическо и хармоническо разположение.

В транскрибирания вариант за смесен хор куплетната форма на оригинала се реализира като триделна форма (a-b-a), в тоналност *Сол мажор*. Началото е поверено на мъжки хор в унисон, който закратко продължава и в 5-ти такт, но вече от целия смесен хор. Оттам насетне хорът по думите на самия Драгостинов *се пръска в петгласно ветрило*⁶¹ в рамките на 4-ри такта, преминава в 4-гласен смесен хор и достига до унисон в октави в последния такт на куплета. В 6-ти, 7-ми и 8-ми такт ветрилото за кратко е шестгласно с *divizi* в сопрановата партия, четирикратно дублирана мелодия в октави в I-ви сопран, алт, тенор и бас и бурдонен тон в баритоновата партия. От 9-ти такт симетрично на всяко първо време, на всеки четири такта фактурата става петгласна (*divizi* в сопрановата партия) и се комбинира с продължение в стандартен смесен хор с четиригласна акордова фактура. Куплетът завършва с вече споменатия отсвир в унисон. В оригинала той се изпълнява два пъти от алти и третото му провеждане е в целия женски хор. В адаптирания вариант след първия куплет отсвирът се запява от жени, следват мъже и отново жени.

Вторият куплет от самото начало е в целия смесен хор, строежът е четиригласен, темата е в сопрановата партия, паралелно с нея се провежда, стандартно разположена на интервал голяма терца, мелодия в

⁶¹ Електронна поща, получена на 12.03.2011 г., личен архив.

тенори, бурдонен тон в алт или алт и бас. За кратко в 41-ви и 42-ри такт има петгласен акордов стреж, като басите дублират баритоните в голяма октава тип *bass-profundo*. Отсвирът след куплета е игра на тембри и огледален на първия – запява се от мъже, следват жени и отново мъже.

Третият куплет като акордов строеж е буквално повторение на първия, разбира се, с различен текст. След него последното провеждане на свързващото коляно започва с жени, мъже и следва *parlando* в *ritenuto* изпълнено от целия хор. Тези два такта липсват в оригиналната партитура и са идея на Стефан Драгостинов. В процеса на работа се установи, че „изиграването“ на това говорене от всички хористи, с маниер подходящ за финал и респективно достатъчно възторжен е трудна за реализиране задача, затова при осъществяването на аудио записа на песента този говор е изпълнен само от един женски глас.

Финалът на песента са 4-те начални такта, последвани от два такта провикване в низходяща посока. В оригиналната версия за еднороден женски хор *coda-ma* започва с унисон, 2-ри такт четириглас с удвоен квинтов тон, в 3-ти и 4-ти такт строежът е пет гласен с основен бурдонен тон в алти. Във варианта за смесен хор първите два такта (82-ри и 83-ти) са реализирани като унисон и октави, като във втория теситурата е шестгласна с *divizi* в алти и басы. В 84-ти и 85-и такт всички партии с изключение на тенор са в *divizi*, основният тон е утроен в I-ви сопран, II-ри алт и бас, мелодия се експонира в октави във II-ри сопран и тенор и „терцата“ отново в октави в I-ви алт и баритон. Както и в оригинала, транскрипцията за смесен хор завършва с провикване *uuu* с *gliss.* в низходяща посока.

Изпълнителски и диригентски проблеми. Като нотен текст и фактура песента не поставя пред изпълнителя почти никакви проблеми в интонационен или ритмически план. Мелодията е лесна, логична и се запомня за една репетиция. Проблем в началния етап се появява при вътрешните гласове (алт и тенор), които имат една мелодична линия в първи и трети куплет и различна на нея във втори. По отношение на ритъма също няма никакви сериозни проблеми, защото пулсацията не се променя, равноделният размер $2/4$ е нещо, с което певците са свикнали и изпълняват без усилия. Известни трудности предизвикват тактовете с осмини на първо време и четвъртина нота на второ (напр. 3-ти и 4-ти такт). Усилие от страна на изпълнителите е дозирането на верния шрих *non legato* в осмините ноти и несъкращаването, т.е. изпяването до край на последвалата четвъртина нота. Без да съзнават, хористите запазват и при изпълнението на четвъртината същият шрих, което води до съкращаване на нотната стойност и създава усещане за изписана осмина нота и осмина пауза. Утежняващо проблема обстоятелство е, че тези тактове винаги са два по два в партитурата, т.е. изискват след изпята *quasi tenuto* четвъртина нота, отново връщане към *non legato*-то. Друг ритмически проблем е заложен в края на онези четири тактови полуизречения, които

завършват с четвъртина с точка и осмина (напр. 12-ти, 16-ти такт). Като по правило, макар грешно от вокално-технически характер, изпълнителят отдава много усилие и енергия и така звукът в първата част на първото време оставя безплътни следващите две части от точкуваната нота и „хвърля“ някъде в пространството осмината нота. Тъй като такъв тип тактове изобилстват в творбата, задача от първа степен за диригента е още в процеса на изучаване да се преодолеят неточностите и впоследствие всички тези „точки“ да присъстват в ръката му, т.е. да спомагат за едновременното изпълнение на точната пулсация. Разбира се, това е проблем не само на ритъма, но и на текста, защото навреме, без закъснение и едновременно от всички трябва да се изпее и артикулира сричката на осмината нота, и то така, че да не наруши ударението в думата.

Тази „лека“ партитурата е отново доказателство за композиторския талант на Стефан Драгостинов, в чиито песни не могат да се открият разминавания и несъответствия по отношение на агогиката и пулсацията, ударението във всяка дума е съобразено с дължината на нотната трайност. В хоровата литература (световна и българска) съществуват десетки примери за тотално разминаване между пулсация и ударени и неударени срички. Драгостинов е от композиторите, които улесняват изпълнителите и не създават заложи в самата партитура проблеми от ортоепичен характер.

Основен базис за правдиво интерпретиране на творбата и това, върху което се хвърлят най-големи усилия, е овладяването на щриxa *non legato*. Тъй като фактурата е акордова и изисква едновременното изпълнение на всички мелодични линии от всички хористи, в едно и също темпо и щрих, с еднаква интензивност от страна на всички хорови партии, проблемите се появяват основно, когато има неедновременни въстъпления.

Текстът⁶² носи смисъла повече отколкото във всяка друга от песните, хуморът и иронията са заложи в свеж, разгърнат комичен разказ. Едновременният отчетлив изговор на текста създава артикулационни проблеми основно заради бързото темпо, решаването на които отново е в зависимост от добрата вокална техника и изпълнението на верния щрих от всички изпълнители. За да бъде разнообразна триделната структура, която е куплетна форма, въведох игра в динамичен план, изисквайки изпълнението в третия куплет (*сичко изтийя, пресушийя, то не бе гълтка, не бе гърло...*) да е в динамика *sub.p.* В цялата песен лайтмотивното ядро – отсвир (*луди та млади*) се повтаря девет пъти. Бих нарекла този мотив намек за разхвърлена след всеки

⁶² *Трима луди млади, са ми тръгнали на оранйе, па са си зели дамаджане, люта ракия, тънко вино. Вино ми пият и ракия, пият и пейт от заранйе, па префърляя икундия. Де цо вино има и люта ракия, сичко изтийя, пресушийя, то не бе гълтка не бе гърло, то не бе песни до заранйе.*

куплет своеобразна микро-кулминация, която „блесва“ категорично, когато се изпълни в по-тиха динамика и шриxa от *non legato* премине в *marcato*. Същинската кулминация на песента както при повечето бързи и в куплетна форма песни на Драгостинов, е оставена за финала. Тя започва своето изграждане от *parlando-mo*, което заменя третия изпят отсвир след третия куплет и в същинския си вид се реализира в кодата на финала.

Проблем от диригентски аспект е запазването на едно и също, непроменящо се темпо през цялата песен и изпълнението на композицията като постепенно изграждаща се форма с ясна кулминация. Всеизвестен факт е, че в бързите песни певците от любителските хорови състави ускоряват темпото и овладяването на инерцията на голяма маса хора е първостепенен проблем за всеки диригент. Всяко „неудържане“ на хора и опит да се пее силно и силово, т.е. с липса на правилен шрих, води до безразборно и все по-грубо изпълнение, в което текстът се размива и ритъмът се „замазва“. Заложената в партитурата ембрионална фактурна тежест трябва да се улекоти максимално и миниатюрата да играе ролята на забавна и лека пиеса с по-младежки бодър, светъл и жив характер.

4.5. „Български Благослов“

*Тази кратка песен започва с добре познатото „Дай Боже“, молейки за добро здраве и щастлив живот, и завършва с Амин. Това са думи, изразяващи желание за доброта, думи, които обединяват и умножават човешката издържливост в търсене на просперитет.*⁶³

Премиерата на песента е във Варна на 29.04. 2011 г. и вероятно съвсем неслучайно съвпада със сватбата в английския кралски двор. Без заглавие и само като партитура без адресат песента се ражда в съзнанието на Стефан Драгостинов по чисто човешки, много съкровени и лични причини, когато получава вест, че на негов скъп приятел се е родило дете. Днес, както споделя авторът, детето е вече на 3 години, а благодарение на сватбата в Уестминстърското абатство 30-секундният „Български Благослов“ е добил широка популярност.

Песента се състои от 21 такта, написана е в *До мажор*, размер *4/4*, указание за темпото *Maestoso*. Бих я нарекла мотив, рефрен и не бих търсила по-точни определения за формата. Напомня много на благословиите на коледарските групи и както повечето творби на Драгостинов е в тясна връзка с традицията и фолклора. Мелодичният профил се базира на два осемтактови периода изградени симетрично от две четиритактови полуизречения с повторен строеж. Интересен маниер и препратка към народнопесенната традиция е форшлага в мелодичната линия, написан в началото на всеки стих.

⁶³ Текстът е публикуван под заглавието на оригиналната партитура.

В хармоничен план песента е изградена на база на основните функции T – S – T – S – T – D, с преобладаващ тригласен акордов строеж, който само в 4 такта (6-ти, 13-ти, 14-ти и 18-ти такт) става четиригласен и най-ниският глас винаги има бурдонираща функция. Във вертикала на цялата песен в каденциращите моменти на всяка строфа тригласът преминава в двуглас и завършва в унисон. Във финала абсолютно огледално последният стих започва в унисон и завършва в блестящ и отворен квинтакорд в доминантата на основната тоналност *Сол мажор*.

Транскрипцията на тази миниатюра с почти пълно основание може да се нарече само транспозиционна, тъй като са запазени изцяло както мелодията, така и хармоничният профил, без да бъдат правени допълнителни промени, било то в основата на акорда или в неговия състав. Промените са по-скоро на интерпретационно ниво – началото е раздадено на три женски партии, в 5-ти такт запяват тенори и едва във 6-ти басите. Т.е. в цялата песен, звучи само една мъжка партия, с изключение на по-горе споменатите тактове, където в оригинала на песента акордите са четиригласни. Финалният акорд в транскрибирания вариант е с шестгласен акордов строеж с *divizi* в сопрани и басы.

Изпълнителски и диригентски проблеми. За да се запази характера на „Благослова“ и за да не звучи прекалено академично, песента е транскрибирана само един тон по-високо, т.е. транскрипцията е написана в *Ре мажор*, но по-късно в процеса на работа установих, че *Ми мажор* (т.е. терца по-високо от оригинала) е по-звучната и по-подходяща тоналност. Според указанията в ръкописа по желание песента може да се повтори от началото и „Драгостин Фолк“ я изпълняват точно така.

В интерпретацията със смесен хор „Черноморски звуци“ приехме два варианта – концертен и свободен. При концертния вариант първият път се следва партитурата само до 16-ти такт, после има връщане в началото и едва при второто изпълнение се изпяват финалните пет такта. Свободният или краткият вариант на „Благослова“ е еднократно изпълнение на цялата партитура (звучи на всеки празник в състава).

Нищо в мелодичния или ритмическия профил на миниатюрата не предизвиква вокални проблеми. Изпява се на един дъх, от състав със средни или дори малки вокално-технически умения, т.е. дори като композиторска инвенция е в синхрон с идеята всеки да може да запее песента.

Колкото повече песни от Стефан Драгостинов изпълняваме или дори само коментираме си давам сметка, че този композитор може да пише всичко и за всеки. Дори в рамките само на този текст се опитвам да представя шест съвършено различни, оригинални и по своему неповторими посоки на перото на композитора. Повече от талант е да напишеш творба заради една-единствена дума, да подчиниш концепцията си на една идея, да се възрадваш, да полетиш, за да имаш основание да

кажеш „Амин“. Смисълтът на целия „Благослов“ според мен е заложен именно във финалната дума „Амин“.

4.6. „Галунка“

Нежна, земна, едновременно с това небесна и много трудна за изпълнение песен, която изисква перфектните във вокално отношение певци, красиви тембри и до перфекционизъм изработени унисони. „Галунка“ е песента, дала заглавието на третия албум от поредицата „Ключът към тайнството“. Най-тихата и най-камерната акапелна творба от всички албуми на „Антологията“, записана със солист Мая Денчева. Не познавам певицата, не съм виждала лицето ѝ, но нейното изпълнение ми въздейства толкова съкровено, че аз зримо виждам стареца и чувам спомените му, излети в песента. Разбирам колко дълбоко е докосната душата на Стефан Драгостинов, за да сътвори такава *Pieta*, такава в действителност неземно преклонение пред красотата на неизвестната Галунка.⁶⁴

Това е песен, която приемам като светиня, песен която се боя да докосвам и да анализирам, песен, която струва ми се не бива да бъде описвана с думи, тъй като с тях не могат да се разкрият дълбочината и богатството на звучащата фактура. „Галунка“ е от песните, които са родени свихе. В нея солистката пее не с характерния за формацията, а и за нашия фолклор, маниер на т.нар. *открито пеене*, а с дискантово звукоизвличане, характерно за момчешките хорови формации. Този некоментирани досега подход би следвало да се приобщи към десетките примери в творчеството на Драгостинов, в които размиването на границата между автентичния и авторския поглед води до различни, във всички случаи успешни и уникални примери за смесване и разнообразяване на звучността.

„Галунка“ е само една мелодия (20 такта) с тонов обем от една октава. Съвсем кратък поетичен образ⁶⁵ и прикрита, сякаш забулена и идваща дълбоко от земните недра хармония. И тук, както в повечето песни на Драгостинов, основната мелодична линия си има своеобразно заключение, преход, сякаш по правило винаги от 4-ри такта, като изпят отсвир, който за кратък момент дава отмора на солиста и носи внушение за глътка въздух, но не толкова в процеса на пеене, а по-скоро в усещането и съпреживяването на мелодията. Оставам с впечатлението, че освен да спазва традицията, Драгостинов строи творбите си, мислейки и като техен слушател. Неговите преходи са нарочен и премислен елемент

⁶⁴ Разказът на Стефан Драгостинов за това как се е родил този „бисер“ е поместен в основния текст на доктората.

⁶⁵ *Галунке, моме, Галунке, що си ми толкоз хубава, ален божур на планина, китка тренафил в градинка.*

от цялото, който изпълнен със затихване носи усещане за своего рода отдалечено или отразено доизпяване на мелодията.

Тоналността е *ре минор*, размерът 3/4, указаното темпото е *спокойно, нежно*, вътре в самата партитура има две указания за динамика *pp*. В изпълнението на „Драгостин Фолк“ партитурата прозвучава два пъти буквално повторена. В транскрибираната версия за смесен хор началната тоналност е *сол минор* и партитурата е развита на база съотношения в тонален план – първите две изложения са в основната тоналност, третото в доминантовата *ре минор* и последното четвърто в *ла минор*, третирана едновременно като доминантова на *ре минора* и II-ра на основната тоналност *сол минор*. Идеята за играта в тонален план беше продиктувана от първоначалния ми замисъл, тъй като в състава липсват ярко изявени тембри на солисти, да се построи така композицията, че отново да има съпоставяне на цветове, но то да е на ниво хорова партии. В този случай мелодичната линия, респективно провеждането на темата само в една тоналност, би обхванала различни регистри на гласовете в различните партии, т.е. в различна степен би била удобна или неудобна за пеене. Решението за всяко ново излагане на темата в нова тоналност дойде, за да се прикрие неудобството и да се потърси спецификата на конкретната хорова партия.

В конструкцията на творбата няма промени, както в оригинала темата е четирикратно проведена. Началото е предоставено на теноровата партия, басы и баритони се включват в 21-ви такт, финалът на изложението (4-тактовото свързващо звено) се реализира с постепенно наслаждане на 4-те мъжки гласа. В оригинала акордът е с тригласен строеж, а в партитурата за смесен хор той е четиригласен, защото има дублиране на основния тон на акорда във II-ри тенор и баритон. Второто провеждане на мелодичната линия (25-ти такт) отново в основната тоналност започва с тенори, към които от 29-ти такт се присъединяват останалите мъжки партии в четири гласна акордово хомофонна фактура, която в много степени напомня хорална звучност. Запазена е вертикалната структура на оригиналната творба и гласоводенето е подчинено единствено на удобството и комфорта на изпълнителите, за да се даде превес на въздействащите мъжки тембри и да се подчертае максимално правдиво драматургичната идея. Свързващото звено (45-ти и 46-ти такт) е мястото, където за първи път се включват женските гласове. В 45-ти такт заключението започва в алти и басы, следвани от тенор, към които в третото време на такта се присъединява и сопрановата партия. В края на този втори дял всички гласове са в удобна средна теситура и заключението отново се изпълнява със затихване. В транскрипцията за смесен хор третото изложение на мелодията е поверено на алтовата партия. Тоналността вече е *ре минор*, тоновият обем една октава. Съвсем съзнателно неудобният за алти тон *до* от II-ра октава е оставен без намеса на сопранови тембри, за да подскаже и в известен смисъл да подготви

кулминационния момент в творбата. Заключението на това трето изложение се запява едновременно от целия смесен хор, драматургично се изгражда в *crescendo* и води до естествена кулминация. Без да е отбелязано в партитурата, след това трето изложение според мен от интерпретационна гледна точка е необходимо за няколко секунди песента да спре, да „застане“. Кулминацията е много ярка, широка, изгражда се постепенно и самият ход на развитието непринудено подсказва нуждата от малко тишина. Четвъртият дял (73-ти такт) е замислен да ориентира към финала и да затвори формата. Темата вече не е в унисон и макар и в тиха динамика, тя се запява от женски хор, към който от 77-ми такт до финала звучи целия смесен хор. По препоръка на самия автор квартсекстакордът, с който завършва заключението в предишните три изложения, тук е заменен с тонически квинтакорд. На второ време в 95-ти такт едновременно с изпяването на последната сричка (-ке), респективно тон в сопрани, басите встъпват в тониката, по думите на самия автор *като прах след каруца*⁶⁶.

Изпълнителски и диригентски проблеми. При анализирането на вече готовата партитура на транскрипцията за смесен хор установих, че цялото изграждане на творбата, подреждането и степенуването на четирите изложения са мислени като съграждане на купол. Процес, абсолютно неосъзнат при писането на транскрипцията, но определено сякаш внушен на посъзнателно ниво от различните етапи в съвместната ни дейност и от „ровенето“ в музиката на Драгостинов. Ако трябва само с една дума да отговоря на въпроса къде е тайната, разковничето за реализирането на песента – думата е унисон. Това е най-важният и значим елемент от „правенето“ на творбата, без който тя не би прозвучала нежно, лирично, интимно и дълбоко съкровено. Още в началния етап от изучаването на песента мелодията, темата беше многократно обяснявана и разчленявана, за да може, от една страна, в нейната цялост, а от друга, в нейните микрофрази певците да осъзнаят тежнията, опорните точки във фразирането и не на последно място, внушението, което носи. Изработването на унисона в хоровата партия е канава в хоровия звук за която и да е творба, но в тази песен само и единствено с постигнат брилянтен, изчистен и в същото време естествен звук, т.е. звук лишен от сблъсъци, с преодолените проблеми от всякакво вокално-техническо естетство е възможно да се достигне до непринудено и безконфликтно „изливане“ на изящната мелодична линия.

От интерпретаторска гледна точка важен момент в предварителната работата е да се изясни подходът при третирането на четирикратно проведената тема: дали това ще бъде повторение, т.е. опорните точки ще останат непроменени и при изпяването дори от различни партии ще се търси подход мелодичната линия да звучи

⁶⁶ Думи на Стефан Драгостинов, споделени в процеса на работа.

еднакво, или диригентът съзнателно ще се стреми да намери пътища за развитие на звуковата емисия на база характерните цветове багри на съответната хорова партия. Според мен вторият подход е по-интересен и разкрива в далеч по-голяма степен както красотата на самата мелодична линия, така и по-богатите отсенки в така направената транскрипция.

От вокална гледна точка изпълнението на мелодичната линия за всеки глас преминава през удобни и неудобни теситурно тонове, преходи, които трябва да бъдат изработени, за да се търси изравняване на тембрите по целия регистър и плавно богато нюансирано изпълнение на мелодичния профил. Наличието на два квартови скока във възходяща и низходяща посока, създават много проблеми и поставят пред изпълнителите трудности от чисто регистрово естество. Малката секунда в края на всяко заключение се предхожда от две големи секунди и цялата тази възходяща редица, изпълнена от която и да е хорова партия, изисква специално внимание и много прецизно интониране. Внушението на песента, нейната тайнственост са заложени в простотата и в линейната мелодична структура, които с един изпълнител могат да се постигнат далеч по-лесно и зависят само и единствено от неговите вокални качества. Така партитурата изглежда лесна, песента е много красива, но същевременно тя е една от най-трудните песни на Стефан Драгостинов.

Като по неписан закон, в смесените хорове макар да са винаги числено по-малко, мъжете са по-стриктни и при тях ансамбълът и унисонът се постигат далеч с по-малко усилия. Вероятно това е основната причина за настояването ми още в началния етап по-голямата част от творбата да бъде поверена на тях. Проблем от интонационен характер създават връзките между отделните провеждания на темата, особено в моментите, в които се завършва в една тоналност и трябва да се започне в нова – от 48-ми към 49-ти и от 72-ри към 73-ти такт. За мъжките партии мелодичните линии извън регистровите проблеми създават трудности и от интонационно естество, защото в различните дялове, въпреки че словесният профил е един и същ, съществуват разлики в мелодията. Щрихът *legato* и непрестанната необходимост от верижен дъх в рамките на цялата песен поставят пред певците сложни задачи. Уморително е в рамките на цялата песен да си нащрек, да следиш за чистата си интонация, за мястото на вокала в съответния тон и регистъра на гласа, да съблюдаваш и да съобразяваш дишането си с това на останалите изпълнители в партията и с целия хор. Цезурите и затихването на динамиката в края на фразата при солиста изпълнител се постигат без усилия заради естествено намалелия приток на въздух, докато в хоровата партия този ефект трябва да се изработи. Всеки стих завършва с петвременна тонова трайност, която трябва по най-непринудения начин да си „отиде“. Най-сериозен проблем в този смисъл създава третото полуизречение (напр. 11-ти такт), където въпросната залигована нота трябва да се изпее чрез възходяща кварта, интервал, в

чийто строеж са заложени устрем и своеобразен акцент, които трябва да бъдат туширани в интерес на драматургията.

Още при писането на транскрипцията голяма част от проблемите от интерпретационен характер са решени. С провеждането на мелодичните линии в унисон или с хармоничен „пълнеж“ от различни хорови партии се избягва фрагментарността и куплената експозиция, която в един момент ще натези и се нуждае от разнообразяване. Тази песен е уникална и с това, че може с еднакъв успех да бъде изпълнявана в различни варианти. Направената транскрипция е само един такъв опит. Песента позволява различни подходи и би могла да има и други различни дори като конструкция транскрипции за смесен хор.

Когато диригентът си е свършил вокалната работа в репетиционната зала, когато звукът вътре в хоровата партия е достатъчно добре балансиран, когато тембрите на всички певци са изравнени и мелодичната линия протича спокойно, за диригента на сцената остава единствено задачата да бъде проводник на внушението и с много мек и плавен жест да моделира релефна и пластична звукова емисия, а оттам и цялата форма на творбата. Разточителното виждане в детайла и прекомерното изработване на интерваловата структура на мелодичната линия в репетиционния процес трябва да бъдат забравени при цялостното изпълнение на творбата. Добрият диригент ще преодолее хормайсторската си позиция и ще успее до такава степен да надскочи детайлите, че да се остави на музиката, на драматургията, на идейния план на творбата, чието внушение е неземната, небесна красота на лирическата героиня. Сякаш композиторият е „правил“ тази „неземна“ музика миг по миг, като е извлякъл е най-добрите тембри и е съчетал най-сложни ритмически пластове, за да изгради своята структура, постигайки изящество и лекота, „които за слушателя трябва да изглеждат безпроблемни, а в действителност са част от далечината на изпълнителския хоризонт“⁶⁷.

В заключение още веднъж ще подчертая: цялостният процес на сътрудничество, провокиран в голяма степен от доверието на самия композитор, ми предостави свобода за творческа инвенция, чрез която още веднъж изпълнителите и публиката да се докоснат до музиката на Стефан Драгостинов, и да проникнат в „затворената черупка на кристала, зрял столетия наред.“⁶⁸ „Дългият път на голямата вода... песен тече, игра не спира. Древен е изворът на народното ни творчество, както е древен народът ни, съхранил себе си, чрез културата си. [...] И отново един композитор, утвърден със своите симфонични творби, показва, че си

⁶⁷ Дичева, Валентина. Уча се да бъде цял. Разговор с Росен Миланов. – В: *Култура*. 06.01.1995, № 1, с. 12.

⁶⁸ Драгостинов, Стефан. Мистерията тъне в мизерия. – В: *Култура*, 24.04.1992, № 17, с. 1.

заслужава да се насочиш към претворяване на фолклора, че постиженията и тук, и там могат да са равностойни; и тук и там може да се създава новата простота. ...Експерименти има, новаторски търсения има, амбициите се реализират, но те следват голямата вода ... стана ясно ключът ще преминава от ръка в ръка...“⁶⁹

ГЛАВА 5. ТРАНСКРИПЦИЯТА КАТО ТЕОРЕТИЧЕН И ИЗПЪЛНИТЕЛСКИ ПРОБЛЕМ

5.1. Методи за транскрибиране и примери в европейската музикална култура

По време на цялото научно изследване се търсеше българска дума, еквивалент на чуждиците, които са внедрени и биха могли да обяснят този акт на колаборация. При правенето на транскрипции за оркестър думата е оркестрация, но когато пресътворяването е за хор, подходяща българска дума до този момент не е измислена, затова в тази глава са обяснени популярните термини: **транскрипция, адаптация и аранжирмент, пресътворяване, творческо сътрудничество и преосмисляне**, като тълкуването на думите е подкрепено и с конкретни примери от европейската музикална култура.

5.2. Транскрипцията в творчеството на българските композитори

В процеса на теоретично проучване на транскрипцията в българското творчество се оказва, че думата, а и този „маниер“ на „изпъстряне“ на творбите за нов изпълнителски състав, съвсем не е чужд както на българските изпълнители, така и на българските композитори. Почти ненадминат като количество и като широта на експериментиране в зависимост от търсените нови звучности или жанрови решения в областта на инструменталната музика се оказва класикът Панчо Владигеров, направил 38 авторски транскрипции на инструментални пиеси за различни инструменти със съпровод на пиано, дестки камерни творби и небезизвестната рапсодия „Вардар“.

Сред представените автори на транскрипции са: композиторите Петко Стайнов, Николай Стойков, Красимир Кюркчийски, Иван Спасов, Стефан Драгостинов, Георги Петков; пианистите Ромео Смилков и Йовчо Крушев; диригентите Захари Медникаров и Методий Григоров; „Софийски солисти“, кuartет „Еолина“, ансамбъл „Полиритмия“ и т.н.

⁶⁹ **Ботушаров**, Любен. Дългият път на голямата вода. – В: *Култура*, 21.06.1991, № 25, с. 1.

5.2. Репертоарни песни за фолклорни състави, транскрибирани и интерпретирани от академични формации

Транскрипцията по отношение на българското хоровото творчество е разгледана в две посоки: песните за народни хорове, адаптирани за академични, и отделно от този ракурс песните за академични хорове, било то авторски или песни на фолклорна основа, съществуващи във варианти за различни изпълнителски състави (еднородни и смесени). В българската практика фолклорните обработки на Филип Кутев, а по-късно и на Петко Стайнов, Красимир Кюркчийски, Иван Спасов, Петър Лъондев и много други, написани за народни хорове, са транскрибирани в повечето случаи от самите автори за академични хорови състави, в почти всички случаи за еднородни такива. „Преливането е еднопосочно, обратен процес не съществува.“⁷⁰ Първи към песните за народни хорове посягат самите диригенти на академични хорове. Благодарение на концертната практика на ДАНПТ те имат възможност да чуят песни, които пленяват със своята мелодичност и широк обхват на заложените в самата им природа ритмо-метрически звукови формули и ядра.

В процеса на изследването е направено предположението, че **първият осъществен замисъл с адаптиране на песен написана за народен хор за академичен, вероятно е сътворчество на Васил Арнаудов и Филип Кутев.** В процеса на проучвания и преглед на репертоарните насоки на академичните хорови състави се затвърди първоначалната хипотеза, че за **основоположници на транскрипции на обработки на народни песни от битов за школуван хор би следвало да се смятат Филип Кутев и Красимир Кюркчийски.**

Изследването на транскрипциите в българската хорова литература доведе до извода, че определени автори, чиито високостойности творби се изпълняват под палката на талантлив интерпретатор, заживяват в репертоара и на нов тип изпълнителски състави, различни от тези, за които те са писани. С правенето на транскрипции самите композитори дават нов полет на творческата си фантазия и респективно увеличават изпълнителската и слушателската аудитория на произведенията.

5.3. Изпълнителски и диригентски проблеми при интерпретирането на творби на фолклорна основа от гледна точка на академичната хорова практика

В хоровото изкуство понятието изпълнител се състои от два компонента – диригент и хор, като хорът не е просто съучастник на диригента, а неподражаем инструмент, главен носител на идеята и единствен звуков реализатор на образа. Качеството на изпълнението в

⁷⁰ *Кръстев, Венелин. Исторически етап в пресъздаването на българския музикален и танцов фолклор. – В: Българско музикознание, 1984, с. 3-25*

най-голяма степен зависи от съвършенството в овладяването на хоровата техника, която включва певческото майсторство, интонация, строй, усет за ритъм и пулсация, ансамбъл, дикцията и артикулация, фразировка, нюанси, звуковото обагряне, щрихи и т.н. В текста са изведени конкретни параметри и базисни разлики при ансамбловото и хоровото музициране, гласовите данни на изпълнителите, маниер на звукоизвличане и т.н. От гледна точка на академичната хорова практика изпълнителските проблеми при интерпретирането на творби на фолклорна основа са заложили най-вече в очакваната звукова емисия. Изключително предизвикателство е да направиш песен, която вече е изпята от народен хор или формация от народни певици, с академичен състав и да постигнеш потвърждение на авторската идея и убедително силно внушение. Мелодиката, мелизмите и украшенията, макамните посроения, ритъмът и неравноделността, дори словото с различните му диалектни форми са заложили генно и стоят неподправено и естествено в пеенето на народната певица, а в академичната хорова практика този усет и умения се постигат и култивират с много внушения, повторения, безкомпромисност, педантична вискателност, дори и тиранична воля от страна на диригента и изпълнителите.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В практиката се потвърждава, че транскрибираните партитури на Стефан Драгостинов звучат и напълно покриват изискванията на автора и като колорит, и като драматургия. Това доказва основната теза на научната разработка, **че творбите му, създадени за народен хор или ансамбъл от народни певици, имат потенциала да бъдат адаптирани и изпълнявани от смесен академичен хор.** Тезата е защитена и с конкретните анализи и направени обобщения.

По отношение на чисто техническата страна за транскрипциите и написването на партитурите, на мелодията им и гласоводенето се потвърди хипотезата ми, че заложените в самите песни на Стефан Драгостинов латентни структури и широк тонов обем (във вертикал 4-ри октави) са напълно достатъчни и походящи да „покрият“ звука и обема на смесения хор. Само в една от творбите („Български благослов“) транскрипцията има характер на транспозиционна, т.е. не е развивана формата, не са променени съотношенията в партиите, не са правени имитации или диалози, не са търсени игри и съчетания на тембри и т.н. Всички останали песни са в този смисъл „нови“ – изглеждат по нов начин като партитура и звучат различно. Написаните транскрипции, напълно покриват звука и регистрите на партиите в смесения хор не са променили нищо от замисъла и почерка на Стефан Драгостинов, по-разгърнати са от оригиналите, диалозите, съчетанията и играта на тембри ги разширяват

драматургично и разширяват обсега на чисто интерпретаторските подходи. Т.е. изводът, който се налага е, че основната теза на научната разработка се потвърждава и което е особено ценно, осъществяните звукозаписи дават възможност да се чуе и прецени резултатът.

Първоначалната идея обект на изследването да бъде само проектът „Антология на българския фолклор в хода на творческата и практическата ми работа като диригент насочи вниманието ми и към един по-разширен кръг от проблеми: първо, по отношение на контекста, в който се разглежда темата – исторически, с акцент върху проблема за българския репертоар; второ – в посока на извеждане на конкретни наблюдения и обобщения, които могат да бъдат приложени и към други творби. Това направи и текстът обемен.

От друга страна, самият проект на Стефан Драгостинов е колосален като замисъл – като брой записани и изпълнени произведения, като мащаб (времето, в което се реализира и големият брой изпълнители), като посоки за изследване на съотношения, степенуване на трудности и посоки на промяна, а в някои моменти дори „завои“ в почерка на самия композитор. Драгостинов описва своя замисъл изключително точно: „Хем създаваме ново творчество, хем то е дълбоко народностно като ген и структура. То е плод, а когато го сложим вътре в скринчето, се превръща и в музей. Това е живият музей – той сам, себе си създава.“⁷¹

Както беше посочено в увода, предмет на изследването, от една страна, са самите творби, потенциалът, заложен в тях и респективно възможностите, които предоставят за интерпретиране в нов изпълнителски и звуков състав. Втората посока при изследване на обекта, към която съм се придържала в изложението, е как тези творби се възприемат от изпълнителите – хористите любители в смесената формация. Как тези произведения ще се впишат в цялостния репертоарен план на хоровия състав и какво е влиянието им върху израстването на изпълнителите и развиването на техните вокално-технически умения.

Естетическите анализи на всяка една от творбите както в оригиналния ръкопис, така и в адаптираната версия за смесен хор, детайлно и обстоятелствено дават ясна картина за направените промени, посоките на адаптиране, конструирането и формата на всяка от тях. Специално място в анализите заемат въпросите от чисто практическата част при изследване на обекта, а именно: предварителната работа на диригента над партитурата, етапите на подготовка необходими на изпълнителите, работата върху мелодичния профил, текста, щрихите, ритъма и т.н. Емпиричният подход при изследването на обекта дава представа и за методите на работа, свързани с интерпретацията на

⁷¹ Драгостинов, Стефан пред в. Култура. Мистерията тъне в мизерия. //в. Култура. 1992, бр.17, с.1

съответната творба, тълкуването и реализирането по отношение на драматургията и конкретни насоки по отношение на мануалната техника.

Другата гледна точка към този анализ са споделените етапи на сътрудничество, присъствието на автора на репетиции и концерти на състава, като основната база данни за влиянието на творбите от Стефан Драгостинов върху изпълнителите от смесен хор „Черноморски звуци“ е обобщена в анонимно направена анкета, приложение към текста.

Реализираната анкета изпълни основната си цел и даде изчерпателна информация относно мнението, отношението, мотивацията, ценностната ориентация, социалната позиция и роля на изпълнителите в хоровия състав. Хористите много точно описват както песните на Стефан Драгостинов, така и усещанията си за тях, трудностите, които са преодолели, навиците, които са придобили и внушенията, до които са достигнали. От обобщените изводи се налага твърдението, че трите страни на процеса композитор – диригент (в двете си позиции на транскрибиращ и реализиращ транскрипцията) – изпълнители са във висока степен удовлетворени от цялостната работа върху проекта „Песните на Стефан Драгостинов“ и от постигнатия краен резултат.

Общият преглед на българското хорово изпълнителство и взаимовръзките му с българската композиторска школа, процесът на сътрудничество, методите на работа, и резултатите при конкретните реализирани в адаптиран вид произведения от Стефан Драгостинов „Баба лук посела“, „Запали се Перушица“, „Дигу, дигу, ди...“, „Трима луди, млади“, „Български Благослов“ и „Галунка“ са описани и практически осъществени чрез конкретни стъпки, които са опит за реален принос в развитието на съвременното българско хорово изпълнителство.

НАУЧНИ ПРИНОСИ НА ДИСЕРТАЦИОННИЯ ТРУД

1. За първи път се пристъпва към претворяване (адаптиране) на песни от Стефан Драгостинов за фолклорни формации за академичен смесен хор. Те са мое дело, създадени са по идея и с подкрепата на композитора.

2. За първи път е осъществен цялостен систематизиран преглед на проекта „Антология на български фолклор“ със CD-поредиците „Ключът към тайнството“ и „Звуковите икони на България“ и са направени изводи за творческия подход на композитора. Направен е естетически анализ на адаптираните песни и се проследяват процесът на транскрибиране и последващият етап на изпълнение на творбите.

3. Въз основа на конкретните наблюдения са направени обобщения и изводи, отнасящи се до поставената в дисертационния труд научна теза, които обосновават актуалността и перспективността на изследваната проблематика.

4. За първи път като нотни примери към текста се публикуват, със съгласието на композитора, оригиналните ръкописи на 6-те песни от Стефан Драгостинов и направените транскрипции за смесен хор.

5. Осъществено е интервю със Стефан Драгостинов от 25.09.2012 г., което е част от приложенията в този текст и дава яснота за позицията на „адаптирания“ автор. Композиторът е представен стилово-естетически, като музикален език, акцентирано е на мястото на жанра „хорова песен“ и „авторска песен на фолклорна основа“ в неговото творчество. Като приложение е изготвена на този етап най-пълната библиографска справка за композитора.

6. За целта на изследването е събрана, систематизирана и обобщена обемна литературата, проследяваща развитието на българското хорово изпълнителство в исторически контекст от неговото зараждане до наши дни. Жанрът хорова песен е проучен и анализиран както в исторически план, така и в зависимост от неговите ракурси: академична хорова песен, фолклорна обработка и авторски песни на фолклорна основа.

7. Подготвя се двуезичен (на български и на английски език) сборник „Непознатият Стефан Драгостинов – избрани хорови песни“, който включва ръкописите на 6-те песни, партитурите на песните за еднороден и за смесен хор, диригентски бележки за песните. Това е практически принос и по отношение на възможността други диригенти да използват адаптираните партитури.

8. Подготвя се компакт диск с 12-те песни, в изпълнение на „Драгостин Фолк“ и смесен хор „Черноморски звуци“.

ПУБЛИКАЦИИ, СВЪРЗАНИ С ТЕМАТА НА ДИСЕРТАЦИОННИЯ ТРУД

1. Транскрипцията и адаптирането на песни – сътворчески момент и „мост“ между композитор и диригент. – В: *VI научна конференция за докторанти с международно участие „Млад научен форум за музика и танц“ 2011*. Резюмета и CD с докладите. Ред. проф. Явор Конов, д.н. София: НБУ, 2012, с. 58; 36_Doklad_Petrova_2013.pdf
2. „Запали се Перушица“ от Стефан Драгостинов – „тежкият дъх на народните ни песни“. – В: *VIII научна конференция на докторанти и постдокторанти с международно участие „Млад научен форум за музика и танц 2013“*. София: НБУ, 2014. Под печат.
3. Вокална работа с деца и подростъци. – В: IX открит фестивал-конкурс на детско и юношеско творчество „Изумруден град“. Научна конференция. Русия, Пенза, 10 – 14 ноември 2011. Под печат.
4. Непознатият Стефан Драгостинов – избрани хорови песни. Увод, транскрипции на 6 песни за еднороден и за смесен академичен хор, диригентски бележки. На български и на английски език. София, 2013. Под печат.