

Академия за музикално, танцово и изобразително изкуство  
„Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив



Факултет „Музикална педагогика“  
Катедра „Класическо и Поп и джаз изпълнителско изкуство“

## **А В Т О Р Е Ф Е Р А Т**

на дисертационен труд за придобиване  
на образователна и научна степен

**„Доктор“**

*на тема:*

**„ВРЪЗКАТА МЕЖДУ БИБОП ИДИОМА И СКАТ  
ИМПРОВИЗАЦИЯТА В МУЗИКАЛНИЯ ЕЗИК НА  
ДЖАЗ ВОКАЛИСТИТЕ“**

Професионално направление 8. 3. Музикално и танцово изкуство  
Докторска програма „Музикознание и музикално изкуство“

**Марина Иванова Господинова**

Научен ръководител: проф. д-р Борислав Ясенов

Пловдив, 2023 год.

Дисертационният труд е обсъден и предложен за публична защита на заседание на Катедра „Класическо и Поп и джаз изпълнителско изкуство“, към АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“, гр. Пловдив, състояло се на 06.12.2023 г.

Дисертационният труд е с общ обем 180 страници и включва: увод, четири глави, заключение, приноси, списък на публикациите, библиография и приложение.

Библиографията включва 20 заглавия на кирилица, 36 на латиница, както и 12 интернет източника.

Брой нотни примери: 141; Брой снимки: 6; Брой таблици: 2

Дисертационният труд е депозиран в библиотеката на АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“, гр. Пловдив, Централна сграда, ет.1, ул. „Годор Самуилов“ 2.

Публичната защита на дисертационния труд пред научно жури, ще се състои на ..... в Заседателна зала на АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“, гр. Пловдив.

## СЪДЪРЖАНИЕ

УВОД .....6

### ПЪРВА ГЛАВА

<b>1. Стилете в джаза от зараждането му до появата на бибопа и вокалното му превъплъщение – скат</b> .....	<b>9</b>
<b>1.1. Рагтайм</b> .....	10
<b>1.2. Ню Орлиънс</b> .....	10
1.2.1. Новоорлеански стил .....	11
1.2.2. Диксиленд .....	11
<b>1.3. Ерата на джаза (1920 – 1930)</b> .....	11
<b>1.4. Епохата на Суинга</b> .....	12
<b>1.5. Бибоп и модерен джаз</b> .....	13
<b>1.6. Вокалистите в джаза</b> .....	15
1.6.1. Нат „Кинг“ Коул .....	16
1.6.2. Франк Синатра .....	16
1.6.3. Били Холидей .....	16
1.6.4. Ела Фицджералд .....	17
1.6.5. Сара Вон .....	18
1.6.6. Поколението след ... ..	18
<b>1.7. Видове вокална импровизация в джаза</b> .....	19
1.7.1. Промяна на тематичен материал .....	19
1.7.2. Скат – дефиниция, произход, представители .....	20
1.7.3. Вокализ .....	21

### ВТОРА ГЛАВА

<b>2. Основи на вокално-постановъчната работа в съвременната музика</b> .....	<b>23</b>
<b>2.1. Органи доставящи материята (дихателна система)</b> .....	23
2.1.1. Устройство .....	23
2.1.2. Певческо дишане .....	24
2.1.3. Видове певческо дишане .....	24
2.1.4. Фази на дихателния цикъл .....	25
2.1.5. Позиция на тялото при пеене .....	26
<b>2.2. Органи, произвеждащи гласа (вibratorна система) – ларинкс и гласни гънки</b> .....	26
2.2.1. Устройство .....	26
2.2.2. Условия за произвеждане на началния ларинксов звук .....	26
2.2.3. Положение на ларинкса при фонация .....	27

2.2.4. Начало на гласопроизвеждането. Атака на тона. ....	28
2.2.5. Видове атака на тона .....	28
2.3. Органи преработващи основния ларинксов звук. Резонаторна система на човешкия глас .....	28
2.4. Артикулация и дикция .....	29

### **ТРЕТА ГЛАВА**

<b>3. Бибоп идиома – характеристика, представители, анализи ...</b>	<b>31</b>
3.1. Мелодическа характеристика на бибоба .....	31
3.2. Хармоническа характеристика на бибоба, форми .....	33
3.3. Ритмическа характеристика на бибоба (изместване, предявяване и др.) .....	34
3.4. Избор на срички .....	34

### **ЧЕТВЪРТА ГЛАВА**

<b>4. Възможно приложение на скат пеенето в образователния процес във висшите учебни заведения по музика. Примерна методика по скат импровизация. ....</b>	<b>36</b>
4.1. Техническо усъвършенстване на гласа чрез различни арпежи, скали, модели и т.н. ....	38
4.1.1. Скали .....	38
4.1.2. Арпежи .....	38
4.1.3. Модели .....	38
4.2. Тренира учащия в разпознаване на модели .....	38
4.3. Интернализация .....	39
4.3.1. Интервали .....	39
4.3.2. Усвояване мажорна и минорна (три вида) гама; старите ладове; вътрешните скали на: мелодичен минор; хармоничен минор; хармоничен мажор и връзката с акордите строящи се върху основният тон на всяка една от тях. ....	39
4.3.3. Усвояване на ритмични фигури и основно разбиране на ритъм, пулс, метрика, такт и темпо. ....	40
4.3.4. Усвояване на акорди, хармонизиране на диатонична мелодия с паралелни тризвучия и четиризвучия със съответните обръщения. ....	40
4.3.5. Акордови последования на пиано. Развиване на чувство към функционалност и тонален център. ....	40
4.3.6. Внедряване на елементи от мелодичният език на бибоба в процеса на разпяване. ....	40

4.3.7. Внедряване на ладови елементи в процеса на разпяване, отнасящо се към манипулирането на ладовите степени, чрез организацията им в модели и секвенции. ....	40
4.3.8. Акордови последования на пиано. ....	41
4.3.9. Мелодическо обрисуване на хармонично последование (акордова прогресия) .....	41
4.3.10. Усвояване на езика чрез потапяне. Примерна дискография. ....	41
4.3.11. Заучаване по слух на изложенията на различните теми от различни инструменти или от различни версии на избрана тема. ....	41
4.3.12. Заучаване наизуст мотиви, фрази, рифове, интродукции, краища (заклучения) и сола на различни инструменти (като тромпет, саксофон, тромбон, пиано, китара и т.н.), и тяхното изолиране, транспониране, и налагане върху подобни хармонични последования, открити в други теми от репертоара на джаза. ....	42
4.3.13. Придобиване на основни умения за създаване на мелодия чрез манипулация на зададен степенен материал. Усет и чувство за устойчивост и неустойчивост, и тяхното взаимодействие. ....	42
4.3.14. Използване на упражнения, етюди и транскрипции за по-нататъшното техническо овладяване на гласовия инструмент. ....	42
4.3.15. Препоръчан примерен репертоар .....	42
4.3.16. Буквалност и емоция в процеса на създаване на мелодия. ....	43

<b>ЗАКЛЮЧЕНИЕ</b> .....	<b>44</b>
<b>ПРИНОСИ</b> .....	<b>45</b>
<b>БИБЛИОГРАФИЯ</b> .....	<b>46</b>
<b>НАУЧНИ ПУБЛИКАЦИИ ПО ТЕМАТА НА ДИСЕРТАЦИОННИЯ ТРУД</b> .....	<b>50</b>

## УВОД

От възникването си, по пътя на своето развитие джазът преминава през различни етапи в своята еволюция. Този жанр музика се проявява като *„изкуство гледащо в бъдещето, непрекъснато включващо нови техники, по-сложни хармонии, по-комплексни ритми, по-заплетени мелодии.“* [Gioia, 1997 а, р.198]

Художественото израстване на тази музика – от музика с танцов характер към високо извисено елитарно изкуство, чрез обогатяване на музикално изразните средства и усложняване на формата, постепенно го довежда до статута на артистична традиция почитана в цял свят.

Ролята на певците в различните епохи от развитието на джаза е различна. Те жонглират между джаза и комерсиалната концепция за солист, приет по-добре и по-масово от публиката.

Лириката винаги е имала свойството да достига по-лесно до слушателя, да скъсява дистанцията. Въпреки това, наред с инструменталната практика, концепцията за певец творещ в необятното поле на джаза, с годините еволюира. С появата на бибоба, джазовите певци застават редом с импровизаторите инструменталисти, третирайки гласа си като един от инструментите в групата.

Навлиза ново изразно средство, наречено „скат“, което се превръща във важен елемент на изява, но и предизвикателство за импровизиращите певци в бибоп идиома<sup>1</sup>.

**Мотивите**, за това изследване са свързани със стремеж за обогатяване на педагогическия опит и натрупване на познания, позволяващи да се откликне на нуждите на обучаващите се певци-импровизатори. Изхождайки, както от индивидуален опит на изпълнител и педагог, така и изследвайки литература и музикално творчество, се постави **целта**, не само да се намери връзката между бибоп идиома и скат импровизацията в музикалния език на джаз вокалистите, а и да се систематизират стъпките в обучителния процес на съвременните певци, което би трябвало да им помогне да придобият уменията на импровизиращи музиканти в бибоп идиома.

Този цялостен процес, ще бъде разгледан в дисертационния труд.

---

<sup>1</sup> Съвкупност от стилови особености в дадено изкуство или музикален стил. Съвкупност от изразни средства.

## **Обект и предмет на дисертацията.**

**Обектът** в настоящия труд е връзката между бибоп идиома и скат импровизацията. **Предмета** е примерна методика за усвояване езика на бибоба и включването му във вокалния език на скат импровизатора.

## **Цел и задачи.**

Посредством исторически преглед и анализи, да се проследи връзката между бибоп идиома и скат импровизацията в музикалния език на джаз вокалистите. Да се проследят механизмите за овладяване на гласовия инструмент. Да се направят съответните изводи. Да се изготви примерна методика по вокална скат импровизация.

От поставената цел произтичат следните **задачи**:

- Теоретично разглеждане на градивните елементи на бибоп импровизацията и респективно – скат импровизацията.
- Запознаване с фразите, изреченията и формите, характерни за тази музика.
- Анализирание на сола на изтъкнати представители на бибоба и изграждане на процес за инкорпориране на този материал в собствените изразни възможности.
- Да се намери **възможното приложение на скат пеенето в образователния процес във висшите учебни заведения по музика, чрез изграждане на примерна методика по скат импровизация.**

## **Теза**

Връзката между бибоп идиома и скат импровизацията в музикалния език на джаз вокалистите.

## **Методика и методология**

Методите на изследване са, както теоретични, така и емпирични – основани на дългогодишния ми опит и като изпълнител и като преподавател.

## **Съдържание и структура на дисертацията.**

Дисертацията е развита в увод, четири глави, заключение, приноси и приложение.

**ПЪРВА ГЛАВА**, от изследването фокусира вниманието върху историческите процеси довели до появата на модерния джаз (Бибоп).

Разгледани са основни представители на вокалния джаз, както и видовете вокална импровизация.

Дефинирани са понятията скат и вокализ, в контекста на вокалната джазова импровизация, като основни изразни средства.

**ВТОРА ГЛАВА – „Основи на вокално-постановъчната работа в съвременната музика“**, фокусира вниманието върху основните стъпки за познаване и овладяване на гласовия инструмент. Разгледани са разликите в механизма на звукоизвличане при класическите и извън класически стилове.

**ТРЕТА ГЛАВА**, озаглавена **„Бибоп идиома – характеристика, представители, анализи“**, е с приносен характер. Посредством анализи, е разгледана **мелодическа характеристика на бибоба, хармоническата характеристика на бибоба, ритмическата характеристика на бибоба**. Направен е анализ на соло на **Чарли Паркър върху неговата композиция „Confirmation“**. Анализирани са скат сола на **Ела Фицджералд и Сара Вон**. Разгледана е вокалната импровизация в контекста на бибоба и практикуващите я, както и избора на срички. Вследствие на направените музикални анализи, са изведени изводи и заключения.

**ЧЕТВЪРТА ГЛАВА**, е също с приносен характер. Разгледано е **възможното приложение на скат пеенето в образователния процес във висшите учебни заведения по музика**. Изготвена е **примерна методика по скат импровизация**.

Подчертана е ползата от практическото изучаване на скат импровизацията в обучителния процес на съвременните певци по поп и джаз пеене.



## ПЪРВА ГЛАВА

### 1. Стилите в джаза от зараждането му до появата на бибоба и вокалното му превъплъщение – скат

Джазът придобива музикален смисъл и значимост в САЩ през годините на Първата Световна Война (1914 – 1918). Основите му са поставени от афро-американците в емоционалната атмосфера на Ню Орлиънс, където в началото на ХХ век срещаме смесица от култури – африканска, карибска, европейска, още преди този вид музика да придобие наименованието си. Процесът се развива в следствие на постепенното обогатяване на интерпретацията и известна вариационност на нотния материал, включвайки в репертоара маршове, танцова музика (кадрил, валс, полка, скотиш, мазурка и др.), популярни песни, традиционни химни и спиричуели.

Това, което би могло да се нарече зараждащо се джазово самосъзнание, е породено от отслабващите ограничения пред изпълнителите и припознаването на индивидуален, предизвикателно освобождаващ подход към произведението, оставащ в основата на тази музикална традиция и до днес.

*„Най-впечатляващото в джаза, освен музикалната му стойност, според нас е стилното му развитие. Еволюцията на джаза показва приемствеността, логиката, единството и вътрешната необходимост, които характеризират всяко истинско изкуство. Това развитие съставлява едно цяло и онези, които отделят една фаза и я разглеждат като уникално валидна или като отклонение, разрушават тази цялост на концепцията. Те изкривяват онова единство на мащабна еволюция, без което може да се говори за моди, но не и за стилове. Убедени сме, че стиловете на джаза са истински и отразяват собствените си специфични времена в същия смисъл, в който класицизмът, барокът, романтизмът и импресионизмът отразяват съответните си периоди в европейската концертна музика.“* [Berendt, Huesmann, 2009, p. 1-2]

По-долу, ще направим кратък преглед на основните течения в джаза, предшествали бибоба.

## 1.1 Рагтайм

Прието е да се говори за стилът Ню Орлиънс като за първи стил в джаза. Преди да се развие този стил, в северната културна общност на чернокожите американци, пианисти-композитори с музикално образование, издигат на по-високо художествено ниво народността материал, създавайки първата композирана музика от образовани чернокожи музиканти – рагтайм, със столица Седалия (Мисури), където живее и твори най-значимия от тях – **Скот Джоуплин** (Scott Joplin, 1868 – 1917).

Основна отличителна черта на този стил е нахъсания или синкопиран ритъм. Характерните му композиционни форми са заети от европейската класическа традиция.

Както пианистично, така и композиционно, рагтаймът отразява голяма част от музиката на деветнадесети век, но преработена „в ритмичната концепция и динамичния начин на свирене на афро-американците“, където, за разлика от европейската – „ритъмът диктува мелодията.“ [Berendt, Huesmann, 2009, p.5]

## 1.2. Ню Орлиънс

През 1803 г. Ню Орлиънс, става собственост на младите Съединени щати. Оживено пристанище, разположено на устието на Мисисипи, неговото население представлява невероятна смесица от народи и раси, искащи да съхранят собствената си музика, да запазят живи звуците от дома.

Ню Орлиънс е точката, „най-важният град в генезиса на джаза“, [Berendt, Huesmann, 2009, p. 4] където много важни аспекти на музиката изкрystalлизират за първи път. Тук, той се утвърждава като музикална практика, изпълняваща определени функции. От тук започва първата голяма епоха на джаза. Рагтаймът, министрелство (minstrelsy) и духовата музика (главно маршинг-бендовете), характеризиращи архаичния период, в началото на ХХ век, „започват да отстъпват, давайки предимство на класическия джазов стил.“ [Гонда, 1975, с. 74]

Двете основни течения в Ню Орлиънс в този период са **диксиленд**, изпълняван предимно от бели музиканти и **новоорлеанския стил** на чернокожите.

### 1.2.1. Новоорлеански стил

Стилът на Ню Орлиънс се ражда от „смесването на многото етнически и музикални щамове.“ [Berendt, Huesmann, 2009, p. 8-9] Ролята на ансамбловото отношение, произлизаща от африканския маниер на колективно творчество, е определяща.

В този период, пулсацията в ритъма все още акцентира силните времена, но трябва да се отбележи, че поради това, че повечето от музиката по това време се записва в 2/4 (характерно за различните видове танци, споменати по-горе), със 16-тиново движение, акцента върху „относително силното“ 2-ро време става по-тежък.

Определението „хот“ („hot“ – горещо, жарко), в музиката на Ню Орлиънс, се използва за особения звук, фразирание, „атака“ и вибрато, както и за емоционалната топлина и интензивност в изпълнението. Поради развиването на импровизационния подход, свиренето на инструмента все повече е израз на индивидуалността на музиканта.

В процеса на развитие, колективната импровизация постепенно отстъпва на соловата.

### 1.2.2. Диксиленд

Погрешно е да се смята, че джазът по това време е изключително привилегия само на чернокожите музиканти.

С появата на все-повече чернокожи оркестри, джазът добива по-масова популярност сред населението, където неминуемо се появяват оркестри от бели музиканти свирейки същата музика по подобен начин.

Характерното за тези ранни записи и стила на диксиленд оркестрите е силния колективен стил. По-плавни мелодии, по-малко сола, хармонична яснота, която стои по-близо до европейските традиции, са част от определящите характеристики на интерпретационния стил на белите музиканти.

### 1.3. Ерата на джаза 1920 – 1930 (Jazz Age)

След превръщането на Ню Орлиънс във военно пристанище и затварянето на Сторивил с указ, стотици музиканти се отправят към Чикаго. Тук, музиката на Ню Орлиънс има своя велик период. Именно в Чикаго, са направени най-известните записи на този стил. Именно тук

Луис Армстронг, създава своите групи Хот Файв (Hot Five) и Хот Севън (Hot Seven), и записва част от най-популярната си музика.

Армстронг, е най-яркия представител от епохата на класическия джаз. Виртуозен инструменталист и също толкова блестящ вокален изпълнител, оказал огромно влияние и повлиял стилово на много музиканти след него.

Велик период в Чикаго претърпява и блусът – до този момент, изпълняван предимно от мъже в селските райони на страната („кънтри“ блус). Настъпва периода на „класическия“ блус, оставил отпечатък не само върху джаза, но и върху цялата популярна музика.

Вдъхновени и опитвайки се да подражават (безуспешно) стилово на нюорлиънския джаз – млади бели музиканти, създават нещо ново: **Чикагски стил**. Характерното при него е, че на преден план вече се изтъква индивидуалността на музиканта и солото става все по-значимо. Ако има гласоводене, то в повечето случаи е паралелно. Все по-голямо значение започва да придобива и саксофона.

В стила на тези музиканти, се открояват все повече елементи, водещи към следващия стил в джаза – Суинга.

Голямата икономическа криза в САЩ през 1928 г., бележи края на този период.

#### 1.4. Епохата на Суинга

Терминът „суинг“ представлява ключово наименование в областта на джаза и се използва в два различни смисъла, което води до известно объркване. Първо, думата „суинг“ се отнася до ритмическа характеристика от основно значение, характеризираща всички стилове, фази и периоди от развитието на джаза.

Второто значение на термина се отнася до доминиращия джазов стил от 30-те години на ХХ век, познат, като Ерата на Суинга (Swing Age). За да се избегне объркване между двата термина, е прието стилът „Суинг“, да се изписва с главна буква, а ритмичния елемент определящ пулсацията – с малки („суинг“).

Думата „суинг“, бързо се превръща в синоним на думата „джаз“.

Суинг епохата, се явява „*преход между класическия и модерен джаз*“ [Гонда, 1975, с. 91]

Една от характеристиките на ерата на суинга (период, достигаш до края на 40-те), е развитието на големите оркестри – Биг бенд (Big

band), превръщайки музиката, която изпълняват в популярната музика на Америка.

Колективността и индивидуалността в джаза винаги са вървели ръка за ръка. Суинг епохата и големите оркестри не правят изключение. Може да звучи противоречиво на фона на аранжираната музика, която се изпълнява по това време, но все повече придобива значимост отделния солист.

Впечатляващо присъствие, наред със солистите-инструменталисти, са и певците. Били Холидей и Ела Фицджералд (разгледани по-долу), са първите велики вокални артисти, които епохата на Суинга ражда, илюстриращи *„степен на културна устойчивост“*. [DeVeaux, Giddins, 2009, p. 246]

В края на 30-те години на ХХ век, се появяват индикации в САЩ, че джазът започва да придобива статут на изключително уважавана музикална традиция, като все по-често се изпълнява в зали, като Карнеги Хол. Този стил музика, започва да набира все по-голяма популярност и в Европа.

В епохата на Суинга, малките състави, също заемат значително място в музикалната панорама. При тях се наблюдава по-свободен (джем сешънски) подход, базирайки се главно на утвърдени изпълнителски практики и общ музикален език.

Тези ансамбли са от изключително важно значение, за развитието на солистичните умения на изпълнителите, предоставяйки им значително повече време да развият своите музикални идеи. Целия този процес води до развиване на изключителна виртуозност и разбиране на музикалния език, което от своя страна води до експлозивното развитие на импровизираната мелодическа линия в следващия период в историята на джаза – Бибоп.

## 1.5. Бибоп и модерен джаз

Възходът на един по-явен модернизъм в началото на 40-те години на ХХ век, не трябва да се разглежда като рязка, внезапна промяна, като голямо преобразуване в историята на музикалното изкуство, а като продължение на *„присъщата на джаза тенденция да мутира, да се променя, да расте“*. [Gioia, 1997, p. 199]

Какво се случва с джаза през 40-те години на ХХ век?

Група музиканти, носещи иновацията в джаза, се обединяват в *„здрава, макар и не във всички случаи умишлена реакция срещу модата*

на Суинга“. [Berendt, Huesmann, 2009, p. 14] Във време, когато джазът завладява нацията, следващото поколение от музиканти се движи все по-далеч отвъд мейнстрийма на популярната култура.

Водещите джаз модернисти от 40-те години на миналия век разработват свой уникален стил, смел и дързък, изпълняван в клубове, с пътуващи групи и на джем сешъни.

За разлика от Диксиленда и Чикагският стил, които се развиват интуитивно, Телониъс Монк, Дизи Гилеспи, както и другите новатори, търсят по теоретичен път нови тонални и хармонични възможности, както и съответния нов импровизационен стил, посредством обновяване и усложняване на музикално-изразните средства, създавайки нова мелодика и ритмика, предизвикана от новите музикални концепции.

За основоположници на новия стил се считат тромпетиста Дизи Гилеспи (1917 – 1993), саксофониста Чарли Паркър (1920 – 1955), пианиста Телониъс Монк (1917 – 1982), в чието творчество откриваме всички характерни белези на стила.

Много бибоп теми представляват преработка на популярни шлагери от периода на суинга. От тях се взема формата и хармоничния строеж, върху които се композира нова мелодия, звучаща най-често вече като импровизация. Разбира се, композират се и множество нови оригинални бибоп-теми, в които, особено в творчеството на Т. Монк, а донякъде и Д. Гилеспи, виждаме новаторски подход към мелодия, хармония и ритъм.

В този период, изпълнителския подход на всички инструменти използвани в джаза, минава през трансформация. Предпочита се малкия (комбо) формат. Импровизираните линии стават по-сложни и темпата по-бързи, което е много характерно за мелодиката на бибоба. Суинговата пулсация характеризираща по-ранния джаз, сега е далеч по-малко изявена.

С новия подход към фразиране се променя и концепцията на музикалното време. Размерът 2/4 на нюорлеанския и чикагски стил е напълно заменен от 4/4 размер, предпочитан от бендовете в Канзас сити и не само.

Никога преди това инструменталната техника в популярната музика не е била толкова водеща за изказа на даден музикален стил.

*„Този нов стил на джаза представлява предизвикателство за джаз вокалистите, тъй като фокусът вече не е върху структурата и текстовете на песните, а повече върху техническото и*

*импровизиционно майсторство.*“ [Shapiro, 2016, p. 15] Гласът все повече наподобява звуковия характер на мелодичните инструменти (тромпет, саксофон, тромбон). Докато в началото на развитието на джаза се инструментализират вокални интонации, сега вокалистите използват прийома на инструменталната практика. От Ела Фицджералд насам можем да говорим за пълноценно развито инструментално пеене. Тя третира своя глас като пълноправен солов инструмент за джазови импровизации и „*основава „речниковия фонд“ на модерното инструментално пеене*“ [Азриел, 1982 б, с. 362] – скат, изиграло важна роля преди всичко в бибоба.

Посредством Бибоба, джаз музикантите от 40-те години на XX век, се налагат, като уважавани практики на сериозна музикална форма.

Бибоп стилът се превърна във „*въплъщение на класическата модерност в джаза*“. [Berendt, Huesmann, 2009, p.17] В действителност, в джаза от деветдесетте и по-късно, той става толкова доминиращ фактор, че Скот ДеВю (1954) пише: „*За да разбереш джаза, трябва да разбереш бибоба.*“ [DeVeaux, 1997, p. 3]

## 1.6. Вокалистите в джаза

Ролята на певците в различните епохи от развитието на джаза е различна. С появата на бибоба джазовите певци застават редом с импровизаторите инструменталисти, третирайки гласа си като един от инструментите в групата.

Днес, за разлика от „архаичния период“, джазът е изключително инструментална музика и дори в пеенето, критериите и стандартите са инструментални. Джаз вокалистите управляват гласа си „като инструмент“ – тромпет, тромбон, саксофон. Много често критиците ласкаят определени джаз вокалистите, че „третира гласа си като инструмент“, а за инструменталистите, че звукът му прилича на човешки глас или фразира, като певец.

В зората на афроамериканската музикална традиция няма ясна граница между фолк блуса и джаза. В този период изпълнители са основно мъже. В началото на XX век, тенденцията се променя и много музиканти се преместват в по-големите градове на Север и жените-изпълнителки на блус, като **Ма Рейни** и **Беси Смит** започват да се налагат. Поставя се началото на класическия блус.

В края на 20-те години XX век, музикалният климат се променя и акцента се измества от блуса към песента.

Трябва да се направи уточнение. В този период все още не може да се говори за вокална импровизация в джаза, такава, каквато я познаваме днес. Песните трябва да останат разпознаваеми. Но и в тези случаи, може да има импровизация изразяваща се в определен начин на фразиране и перифразиране на мелодията.

### 1.5.1. Нат „Кинг“ Коул

**Нат „Кинг“ Коул** (Nat “King” Cole, 1919 – 1965), започва кариерата си като пианист, по-късно се превръща в първокласен джаз вокалист. И въпреки успехите в комерсиалната сфера, неговите джазови корени и експресия са забележими в пеенето му до неговата смърт. Брилянтно-суингиращото фразиране в съчетание с мекотата на гласа му, са пример и вдъхновение за поколения певци.

### 1.5.2. Франк Синатра

През 50-те години на ХХ в. **Франк Синатра** (Frank Sinatra, 1935 – 1995), е начело в класациите за най-добър джаз певец, но въпросът дали да бъде възприеман като такъв, занимава критиците до ден днешен.

Всичко, което пее Синатра има джазови корени. Ритмичното качество на неговото пеене и усещането му за суинг е сравнявано с това на групата на Каунт Бейзи. Начинът по който пулсира фразата му, най-вече в изпълнението му на балади, печели възхищението на джаз музиканти, като Майлс Дейвис и Джон Скофийлд (John Scofield).

### 1.5.3. Били Холидей

**Били Холидей** (Billie Holiday, 1915 – 1959), със своя сдържан музикален изказ и с глас, толкова контрастиращ на мощния глас на Беси Смит. Крехкостта и чувствителността с която пее, компенсира малкия диапазон на гласа ѝ. Фразирането на Били е елегантно и изтънчено, извеждайки лириката на песента като позиция. Тя превърна сладникавите, банални комерсиални песни от Тин Пан Али<sup>2</sup> в изкуство.

---

<sup>2</sup> „В последните две десетилетия на ХІХ в. Ню Йорк става интернационален център на музикалния и театрален живот. Най-крупните и влиятелни музикални издатели съсредоточават канторите си на 28-ма улица в града. Към производствените екипи от композитори, текстописци и аранжори те наемат и пианисти, чиято задача е по



„Холидей е първият вокалист, който разбра, че певец, използващ микрофон, трябва да пее по напълно различен начин от този, който не използва микрофон.“ [Berendt, Huesmann, 2009, с. 565]

В пеенето ѝ се усеща влиянието на артисти, като Беси Смит и Етел Уотърс, и най-вече на Луис Армстронг, от който се научава как да суингира, перифразира и украсява мелодията. Тя не пее скат, но „имаше дарба да променя мелодия по такъв начин, че да я направи изключително лична.“ [DeVeaux, Giddins, 2009, р. 247]

Влиянието на Били върху поколенията певци и инструменталисти е безспорно.

#### 1.5.4. Ела Фицджералд

Още един велик глас идва от Епохата на суинга, и това е родената през 1917 г. – **Ела Фицджералд** (Ella Fitzgerald, 1917 – 1996) или както по-късно е наречена – „Първата дама на суинга“.

И ако при Били пеенето на блус (когато го изпълнява), е дълбоко емоционално преживяване, то Ела гледа на него, като на хармонична схема върху която да гради своите блестящи импровизации. Надарена с гласова пъргавина и голям диапазон, тя умело имитира различни духови инструменти, та дори дрезгавия маниер на пеене на своя дуетен партньор – Луис Армстронг. Ела „е неудържимият дух на музикалната радост.“ [DeVeaux, Giddins, 2009, р. 249]

Творчеството на Ела е всеобхватно. Яркото ѝ присъствие в Епохата на суинга, се пренася в 40-те години, превръщайки се в един от великите бибоп гласове, с ярки скат вокали, изпети с въображението на инструменталист. „През 50-те години Ела развива зряла концепция за балада.“ [Berendt, Huesmann, 2009, р. 567-568]

В периода 1956 – 1964 г., записва поредица от албуми (песенници, сборник или „songbooks“) – **The Complete Ella Fitzgerald Song Books**, посветени на великите американски композитори.

До смъртта си през 1996 г., запазва чистотата на гласа си.

---

цял ден да свирят в канторите на издателствата пред клиенти новата музикална продукция, предназначена за издаване. Поради звука на постоянно свирещите тияна улицата получава името *Tip Top Alley* (уличката на тенеквиените тенджерки). Прозвицето дава наименование на цял период от развитието на американската популярна музика.“ [Стателова, 1999, с. 21]

И днес, Ела продължава да задава стандартите за бъдещите поколения джазови вокалисти.

### 1.5.5. Сара Вон

За Сара Вон (Sarah Vaughan, 1924 – 1990), може убедено да се каже, че изразява напълно концепцията, за това, какво е джаз певец. Умел импровизатор, тя, за разлика от много други певци в Епохата на суинга, добили популярността си изпълнявайки популярна музика и в следствие потопени в традициите на Tin Pan Alley и суинга (блестящ пример за това е Франк Синатра), Сара „*прилага боп хармонии, ритми и импровизационни идеи към популярната музика.*“ [DeVeaux, Giddins, 2009, p. 454]

Надарена с вокален диапазон от 4 октави, отлична интонация и разточително вибрато, „*нейният богат, тъмен контралт внесе нов звук в джаз пеенето.*“ [Berendt, Huesmann, 2009, p. 568]

Наричана от своите колеги Саси (Sassy) и The Divine One (Божествената), тя направи толкова много бибоп звученето да влезе в мейнстрийма.

Зашеметяващата креативност и богатите мелодични идеи в нейните вокални импровизации, са плод на уменията ѝ и като пианист, изследващ дълбоко хармоничните замени, тя импровизира с авторитета на инструменталист.

В близо петдесет годишната си кариера, Сара издава десетки албуми, продуцирани от различни звукозаписни компании. И тя, като Ела, записва няколко тематични албума, посветени на популярните композитори от Тин Пан Али, носейки ѝ по-широка популярност.

След 1967 г., Вон, преоткрива себе си и дава начало на най-успешната фаза в своята кариера, възобновявайки записите и концертите си с нейно трио, до смъртта си през 1990 г.

За нея може да се каже, че е най-възхитителния глас на XX век.

### 1.5.6. Поколението след...

**Наред със скат пеенето в стила на бибопа и стремежа на много от вокалистите да използват гласа си като импровизиращ инструмент, в началото на 80-те години на XX век, се наблюдава тенденция на завръщане и интерес към интерпретацията на мелодиите от Great American Songbook.**

Склонността на джазовите певци от миналото да се развиват и изявяват или като разказвачи – емоционално свързани с лириката на песните, или като умели импровизатори, чиято сила и предпочитания са свързани със стремежа да използват гласа си като инструмент, за съвременните певци, като **Даян Рийвс**, **Кърт Елинг**, **Мария Жоао**, **Кармен Лунди**, **Рене Мари**, **Карин Алисън** и много други, тази граница вече не съществува. „*Тези музиканти са успели да усвоят и двата стилистични регистъра с еднакъв блясък.*“ [Berendt, Huesmann, 2009, p. 582]

Днес, в XXI век, едно ново поколение израства, усвоило академично и използвайки умело бибоп идиома в своя музикален език, като: **Samara Joy** (1998 г.), **Veronica Swift** (1994 г.), **Benny Benack III** (1990) – тропетист и вокалист и много други.

## 1.7. Видове вокална импровизация в джаза

При вокалната импровизация в джаза можем да говорим за две основни проявления. **1.** Индивидуалния подход на всеки артист към промяна на тематичния материал при поднасянето му и **2.** Скат импровизация;

Като връзка и преход между двете е така наречения **3.** вокализ (vocalese), представляващ съчиняване на текст върху съществуващо соло, което изисква освен техническа лекота и поетичен талант.

Нека ги разгледаме поотделно.

### 1.7.1. Промяна на тематичен материал

Редица изразни средства биха могли да бъдат използвани при промяната на тематичния материал, но общото между тях е, че всичките трябва да бъдат подчинени на придържането към есенцията на същия.

Да започнем от ритмическите промени. Това са: **предявяване**, **закъснение**, **разтегляне**, **съкращение**, **повторение на дума**, което на практика би могло да даде толкова тонове, колкото срички има тя, **разпяване на сричка** върху два или повече тона (фигурация/орнаментация), **вокализиране и задържане върху съгласна/гласна**, предхождаща следваща фраза от текста. Трябва да отбележим, че единственото строго изискване към изброените изразни средства е, че те трябва да бъдат ритмически оправдани (groove). От тук

вече трябва да отбележим мелодическите похвати помагачи за съществуването на тези изразни средства, а те са същите, както и в създаването на **мелодическа линия**.

### 1.7.2. Скат – дефиниция, произход, представители

Импровизацията, е определящата характеристика на джаза от най-ранния блус до съвременните му течения. Докато при класическия джаз основното импровизационно средство е украсяващата „парафраза“, при модерния джаз е създаване на изцяло нови мелодични линии. *„Отправна точка на импровизацията е определената от темата хармонична база, а не мелодичната ѝ рамка“* [Ясенов, 2013, с. 80]

Вокалната импровизация (в модерния джаз) по пример на останалите инструменти в джаза е един вид чиста музика, освободена от смислов текст, създаваща мелодия върху хармонична прогресия. Пътя до вокалния хорус (соло) минава през прийома на скат пеенето, като сричките, които се използват, са необходимото средство за артикулиране на така създадената мелодия.

Тази техника, в която се вокализират звуци и срички, имащи музикален, но не и литературен смисъл, за да се създаде мелодия в джазовото пеене, се нарича **СКАТ**.

Така джаз певците се присъединяват към импровизаторите в ансамбъла.

Вокалната джаз импровизация си прилича с инструменталната, по това, че импровизатора в реално време създава мелодия върху хармонична прогресия.

За да дефинираме скат импровизацията в джаза, са необходими три компонента – мелодия, ритъм и срички, водещи до красива инвенция. Което означава: течаща музикална мисъл зависеща от стила и подкрепата на ансамбъла, създадена в момента на изпълнението, ясни и осъзнати ритмически фигури, оформящи фразата и добре конструирана комбинация от срички.

Певецът импровизатор, подобно на останалите джаз музиканти, се стреми да постигне уникален, разпознаваем тембър и дикция, и да състави личен набор от срички и вокални похвати. Вокалната импровизация изисква развити способности за артикулирано и контролирано изпяване на мелодия чрез срички. Добре конструираната им комбинация и съзнателният им избор, е стабилна основа за

създаване на собствен музикален изказ и е ключов елемент във вокалната джаз импровизация.

Използването на различни модели цели усвояване и натрупване на арсенал от средства, спомагащи за развитие на техническите и мелодически качества на изпълнителя. Пречупвайки ги през своето естетическо виждане, не цитирайки ги дословно, създавайки си собствена система за импровизация, джазовият музикант може да развие свободно индивидуална, красива музикална мисъл и инвенция в съответствие със стила или търсеното от него емоционално въздействие.

В книгата си *The Jazz Singer's Guidebook* (2009 г.), американският пианист, композитор и преподавател д-р Дейвид Бъркман (1958 г.), обобщава уменията да пееш скат добре, в няколко предпоставки:

- 1. Разбиране мелодиката на джаза**
- 2. Усещането за суинг**
- 3. Интернализирание на хармоничните прогресии и усвояване лексиката на бибоба и блуса.**

Придобиването на импровизационни умения е индивидуален процес, но започва с много слушане и насищане на слуха с добри модели за подражание. Втора стъпка е практикуване на различни упражнения многократно, които по-късно ще бъдат припомнени и преоткрити по творчески начин. Трета стъпка – отделяне на достатъчно време за експериментиране.

С годините, чрез процеса на натрупване, идиоматичния език на бибоба и скат пеенето, би трябвало да бъде практически усвоен.

### **1.7.3. Вокализ**

**Вокализ (Vocalese)** – поставяне на определен текст (който често разказва история) върху транскрибирано инструментално соло.

Еди Джеферсън (Eddie Jefferson, 1918 – 1979), се счита за баща на „вокализма“. Той е първият, който в началото на четиридесетте години, използва техниката на възпроизвеждане на известни инструментални сола, добавяйки собствени текстове или „вокализирайки“ ги.

Тази тенденция е последвана от родената във Великобритания Ани Рос (1930 – 2020), чиято песен „Twisted“, превърнала се в хит през 1952 г. е базирана на теноровата импровизация на Уордел Грей.

### **Заклучение**

Направен е общ преглед на историята на джаза, като е наблегнато най-обширно върху бибоба, поради непосредствената му връзка с целта на дисертационния труд. Бяха застъпени и анализирани редица елементи на тази музика, нейния репертоар и артистите, които я практикуват.

## ВТОРА ГЛАВА

### 2. Основи на вокално-постановъчната работа в съвременната музика.

Както беше споменато в предишната глава, овладяването на гласовия инструмент, позволява на певица свободно да изпълнява импровизационните си идеи, а познанието как работи, като биомеханичен, акустичен инструмент и стъпките за неговото овладяване, са от съществено значение.

#### **Органи влизащи в състава на сборното понятие „органи на гласообразуването“.**

*„Фонаторния апарат е сборно анатомично понятие.“*  
[Максимов, 1993, с. 24] Органите му могат да бъдат разделени на от три основни съставни части:

- 1. Органи доставящи материята (дихателна система)** – бели дробове, бронхи, трахея, инспираторна и експираторна мускулатура – диафрагма, коремни и междуребрени мускули.
- 2. Органи, произвеждащи гласа (вibratorна система)** – ларинкс и гласни гънки.
- 3. Органи, преработващи ларинксовия звук (резонаторна система)** или т.нар. наставна тръба – надларинксова резонаторна тръба, фаринкс, устна кухина, носни и околоносни кухини.

#### **2.1. Органи доставящи материята (дихателна система)**

##### **2.1.1. Устройство**

Белия дроб е чифтен орган, разположен в гръдната кухина. Заграден е от 12 чифта ребра, прикрепени към гръбначния стълб. Последните два чифта ребра са свободни и се наричат *плаващи*. Функционално може да бъде разделен на две части:

- а)** Въздухоносни пътища – бронхи и техните разклонения.
- б)** Дихателна част – белодробните алвеоли.

## Дихателна мускулатура

Решаваща роля при двете фази на гласопроизвеждането, играят вдихателната (инспираторна) и издихателната (експираторна) мускулни групи. **Диафрагмата** заема водещо място при **вдихателната мускулна група**. Водещо действие обаче, от гледна точка на гласопроизвеждането и то най-вече при диференцираното гласопроизвеждане, играе **издихателната (експираторна) мускулна група**.

Активността на мускулите на коремния пояс при фонацията е от изключително значение. По време на фазата издишване, въздухът, доставен от белите дробове и превърнат във въздушна струя, преминава през бронхите и трахеята, и се насочва към ларинкса, за да бъде озвучен.

### 2.1.2. Певческо дишане

Правилното усвояване на дихателния процес при фонация е от съществено значение, а овладяването му помага на качеството на изпегия тон, интонацията, тоновия диапазон, контрола върху динамиката, дължината на фразата и стилистичната интерпретация.

### 2.1.3. Видове певческо дишане

Според вида на разширение на гръдната кухина, се различават три типа дишане: **ребрено, коремно и смесено**.

Като най-подходящо при фонация (пеене и сценична реч) е прието смесеното или т.нар. **коремно-ребрено** или **косто-абдоминално дишане**, при което имаме най-голяма пластичност на дихателните движения. То позволява плавно постепенно издишване, продължителна фраза и най-добро взаимодействие с работата на ларинкса

Този тип дишане осигурява свободно положение на ларинкса, без излишно напрежение, оптимална активност на артикулационните органи, постигане на „висока позиция“ на тона и мускулна освободеност.



## 2.1.4. Фази на дихателния цикъл

За разлика от обикновеното спокойно дишане, при което имаме две фази – вдишване и издишване, и е изключително рефлексен процес, при диференцираното гласопроизвеждане имаме три, а някой вокални педагози добавят и четвърта.

- Вдишване
- Много кратко спиране (задържане) на въздушния поток. Задържане
- Издишване
- Възстановяване (кратко освобождаване на напрежението в дихателните мускули)

**Количеството на поетия въздух** също е от съществено значение. Необходимо е да се избягва препълване на белите дробове. Съобразявайки се с дължината на музикалната фраза, певецът дозира количеството въздух, за да постигне необходимото подглотисово налягане.

### Опора

*„В световната певческа практика от два века насам схващането за единството на певческия процес се изразява накратко с италианския термин „аподжо“<sup>3</sup>, т.е. опора. Опората или аподжото често се нарича и дихателна опора, защото именно тя лежи в основата на този единен физиологически вокален акт.“* [Карапетров, 1990, с. 77]

В процеса на обучение вокалните педагози се стремят да постигнат, научат и възпитат у своите ученици, независимо от стила, в който те са избрали да се развиват, на богат на обертонове звук, постигнат с лекота по целия певчески диапазон, а всичко това е *„продукт на координираната дейност на **трите главни звукообразуващи елемента – дишането, работата на ларинкса, използването на резонаторните кухини.**“* [Карапетров, 1990, с. 78]

---

<sup>3</sup> „appoggio”, което произлиза от „appoggiare”, и означава „да се облегнеш”, или по-свободно преведено, „да подкрепиш”

Познаването и усвояването на принципите на работа на гласовия инструмент и тяхното съгласуване, позволяващо на певица в пълнота да реализира артистичната си изява, е истинската опора.

Общият подход към дишането трябва да бъде сходен за всички стилове на пеене.

### **2.1.5. Позиция на тялото при пеене**

Позиция на тялото при пеене (или т.н. „подравняване на тялото“), е изключително важна, както за контрола върху дихателния процес, така и за качеството на изпетия тон.

С времето, всеки певец трябва да намери оптималната си певческа позиция, без скованост и излишно мускулно напрежение.

## **2.2. Органи, произвеждащи гласа (вibratorна система) – ларинкс и гласни гънки**

Както духовите инструменти, така и инструмента на певица – гласът, създават звук чрез насочване на въздух под налягане през вибратор, създаващ звукови вълни, които се усилват акустично в резонаторите. Посредством коремните и междуребрени мускули, певците създават необходимия белодробен натиск, активирайки вибратора на гласовия инструмент – гласовите гънки.

### **2.2.1. Устройство**

#### **Ларинкс**

Ларинксът е органа озвучаващ въздушната струя.

Разположен в предната част на шията, ларинксът разделя дихателния път на горен и долен отдел. В състава на ларинкса влизат хрущяли, мускули, нерви, гласни гънки.

### **2.2.2. Условия за произвеждане на началния ларинксов звук.**

Да предположим, че гласната цепка е затворена. Мускулните влакна отговарят на импулса със съкращение и в края на гласните гънки се съединява отвор с вретенообразна форма. Както всеки мускул, гънките след импулса се отпускат и сближават. Те са в състояние на

покой до следващия импулс. От това следва, че трептенията на гласните гънки представляват серия от много бързи ритмични съкращения на мускулните влакна. Всяко съкращение на тези влакна предизвиква фаза на разтоварване на гласовите гънки. Какво става при наличие на въздушно налягане над гласовите гънки?

При всяко разтоварване на ларинкса, излиза не голяма порция въздух, рязко се повишава налягането на гънките. Тази пъргава вълна се разпространява и възприема от нас като звуци, честотата на които обезателно ще съответства на честотата на гласовия отвор. Условието е гласните гънки да застанат в аддукционно (фонаторно) положение на допир.

### **2.2.3. Положение на ларинкса при фонация**

**Динамичния баланс между мускулите под ларинкса,** свързани с вдишване и прозяване и тези над ларинкса свързани с преглъщане, определя неговата позиция. Движенията му са добре видими при преглъщане. Когато мускулите под ларинкса (прозяващите се мускули) се свиват, ларинксът се издърпва надолу и обратно, ларинксът се повдига, ако мускулите над него се свият. Ниското му положение се наблюдава и при обучени певци, преминаващи от среден към висок регистър. При класическото пеене, е желателно ларинксът да е удобно нисък (позиция на начална прозявка). За съвременните стилове на пеене, ниската позиция на ларинкса не е задължителна, но трябва да се внимава повдигането му да бъде съзнателен избор. Julia Davids и Stephen LaTour, подчертават, че не е задължително белтингът да се постига чрез повдигане на ларинкса. Само тежкия гръден белт, изисква по-високата му позиция. За останалите му по-меки варианти, позицията на ларинкса може да остане гъвкава и плаваща, и да се повдига леко, само в горната част от диапазона. Несъзнателно повдигане може да се получи и при пеенето на високи тонове без достатъчно дихателно налягане, което води до несъзнателно използване на свиващите мускули, за да изтласкат въздуха през гласовия тракт. Позицията на главата също оказва влияние върху неговото положение.

Чрез правилна организация на дихателния процес, с нужното подглотисово налягане и най-вярно реализиран резонанс, се постига търсеното в съвременната вокална педагогика – свободно положение на ларинкса.

#### 2.2.4. Начало на гласопроизвеждането. Атака на тона.

Звукът се поражда (иницира), при издихателната фаза, когато певецът затвори глотиса и под него се създаде достатъчно подглотисово налягане, за да отвори гласовите гънки и да произведе първоначалния ларинксов звук.

#### 2.2.6. Видове атака на тона.

Има три основни подхода при иницирането на звука, в зависимост от това, колко плътно е затворено пространството между гласовите гънки (глотис). Това оказва влияние върху естеството и качеството на създадения звук. Видовете атака, биват: **придихателна атака (придиханно начало), мека атака, твърда атака и „гласово ръмжене“** – използван предимно в стилове като джаз, госпъл и рок и това е „ръмжене“ (vocal fry onset или growl onset).

Препоръчително е, начинаещия певец да овладее и възприеме меката атака, като основен подход към звука. Това включва контролиране на времето за издишване и затваряне на глотиса, така че те да се появят едновременно. Осигуряването на достатъчна дихателна опора е от съществено значение за координираното начало на звука.

Разбира се, нужно е певецът да усвои различните видове атака, като възможност да обогати палитрата си от звукови изразните средства.

#### 2.3. Органи преработващи основния ларинксов звук. Резонаторна система на човешкия глас.

Резонатора не произвежда тонове, а само усилва дадени хармонични обертонове и ги изтиква като придружители на основния тон.

У човека, надглотисовата резонаторна система има форма на F и е съставена от: фаринкс, устна и носна кухина, и е уникална със своята функция, като резонатор и филтър. Нейната функция е, да озвучи основния ларинксов звук. За тази цел, той трябва да премине през резонаторния и артикулационен апарат. За да придобие качествата на говорен глас са нужни, както Алис Боварян ги нарича – още два компонента на гласообразуването: резонанс и артикулация.

Единствено у човека имаме два вида резонатори, които работят под два режима и са подчинени на два акустични закона:

1. Фаринкс и устна кухина – тръбест и кухинен резонатор.
2. Носни кухини – тонови филтри – филтрират честота 1200 – 1800 Hz.

Повдигнатото меко небце е важна предпоставка за резониращите качества на звука в класическото пеене. В съвременните стилове, певците могат да си позволят да отпуснат донякъде мекото небце, за да намалят обема на ларинкса, което би довело до по-ярък звук. Ако, обаче, небцето се спусне прекалено, това ще доведе до звук с носови оттенъци.

При класическото пеене, както повдигането на мекото небце, така и освобождаването на челюстта отзад е важна. Тази комбинация, води до увеличаване на резонансните качества на фаринкса. Това е, така наречената „полупрозвявка“. За разлика от класическия подход, в много от съвременните музикални стилове, отварянето на устата в предната част е подходящо.

Търсенето на „вътрешна усмивка“, създава вертикално и хоризонтално пространство в устата и подобрява резонанса. Широката усмивка е желателна и полезна в много от съвременните стилове за постигане на по-ярък звук.

Езикът и неговото положение в устната кухина, също играе роля, променяйки резонансните качества в устната кухина, при движението си.

## 2.5. Артикулация и дикция

Формирането на човешката реч е основната особеност на резонаторната система, посредством артикулиране на фонаторния продукт от артикулаторния апарат.

Артикулацията, представлява образуването на звуковете в устната кухина. В зависимост от това, до колко съдържат основен ларинксов звук и как се оформят в нея, в българския език те се делят на – гласни и съгласни.

**Гласните** (вокали) – **И, Е, А, Ъ, О, У** – са резултат от периодичните трептения на гласовите гънки. Специфичното при тях е, че *„те се образуват при свободно преминаване на въздушната струя през устната кухина и при значителен отвор на челюстния ъгъл*

*(големината на който се мени според различните вокали)“.* [Орукин, с. 82]

**Съгласните** (консонанти), от своя страна биват – **сонорни и шумови**. При сонорните съгласни има по-голямо наличие на ларинксов глас, за разлика от шумовите, които съдържат предимно шумове.

Произношението на съгласните е важен фактор, обуславящ до голяма степен добрата дикция. Те, също така, допринасят за изнасяне на гласа напред.

Всяка гласна изисква различна конфигурация на езика, челюстта и устните, за да се създаде правилно резонансно пространство.

Гласните, при неklasическите стилове (поп, джаз, музикален театър), се произнасят повече, като в речта – челюстта е по-затворена отзад, отворът на устните е по-широк, а езикът и дъгата на езика по-напред. При класическото пеене не се изисква широко отворена уста за А. Ключът е да спусне челюстта отзад, вместо да се отваря прекалено устата отпред. В съвременните стилове, по-широкото отваряне на устата може да бъде необходима част от постигането на по-ярък звук. В певческия процес, за разлика от речта, гласните са продължителни, а съгласните са кратки и ясни. Или, както казва проф. Сребра Михалева – при пеене, вокалите са носител на мелодията, а съгласните – на ритъма.

**В заключение**, отново ще подчертая – за да може певецът свободно да изпълнява импровизационните си идеи, добрата вокална техника и познанието как работи гласовият инструмент, са от съществено значение.

## ТРЕТА ГЛАВА

### 3. Бибоп идиома – характеристика, представители, анализи

Във въведението към книгата си „Connecting Chords Through Linear Harmony“ („Свързване на акорди чрез линейна хармония“), Б. Лигон, постулира, че една от целите в преподаването на джаз импровизация е това: да накараш учащите се да използват ритмически разбираеми и хармонически специфични линии (мелодии).

Базирайки се на този постулат, мелодията най-просто казано, трябва да обрисова хармонията на дадена пиеса.

Основно можем да разпознаем четири типа импровизация в джаза: **мелодична парафраза**, **хармонично обрисуване**, **мотивно развитие** и **модалност**. Имаме два подхода към хармонично обрисуване: **Първо** – хармонична специфичност: внимание към елементите на хармонията, разчитайки на правилното разрешение на III-та и VII-ма степен и придържане към алтерациите, описани в акордовите символи, или присъстващи в мелодията от композицията. **Второ** – хармонично обобщение: често наместо да се занимава със спецификата на дадената хармонична схема, по-скоро се облягаме на блус идеи и скали, или както го наричаме „обединяване на хармоничните функции“.

#### 3.1. Мелодическа характеристика на бибоба

Тук, ще се опитаме да направим концентриран облик на мелодическият език на бибоба.

Повечето изследвания, правени досега, приписват стилистичните особености на бибоба, на приноса на няколко творци, да ги наречем. Това са Чарли Паркър, Дизи Гилеспи, Бъд Пауъл, Телониъс Монк и Клифърд Браун. Тяхното наследство не се изразява само чрез мелодичния и хармоничен език в импровизацията, а също така чрез тематичният материал отъждествяван с този джазов стил. Стотиците композиции на гореизброените музиканти се свирят, изучават и вдъхновяват и до днес. Те са част от всяка музикално-академична програма за изучаване на джаза и активна част от репертоара на джаз изпълнителите, даже и до днес.

Бихме могли условно да разделим мелодическите изразни средства на бибоп импровизацията на три компонента: **Скали**, даващи

ни информация за функционалното значение на акордите във формата, **мелодични фигури**, които най-общо казано позволяват на импровизатора да бъде свободен в стила, в който музицира и **ритмични особености на мелодическата линия**.

**Бибоп скалата** има няколко разновидности (**мажорна бибоп скала, доминантова бибоп скала, дорийска бибоп скала**), но обща характеристика е прибавянето на един или няколко хроматични полутона към диатоничният ѝ еквивалент, позволяващ не само мелодическа комплексност а и функционална променливост.

## Мелодични фигури

В този раздел ще разгледаме няколко от похватите за построяване на хармонически елегантна мелодия в стила на бибоба.

### 1. Мелодическо обрисуване на хармоническо последование.

Най-често срещаното хармоническо построение в така наречения Американски Песенник, е каденцата **II-7/V7/I** или субдоминанта на втора, доминанта, тоника.

Мелодическото обрисуване на хармоническо последование има няколко различни похвата: първият от тях е **скалов**, вторият похват е **смесен**, третия похват е **използването на съседни на основните степени**, като вид трамплин за началото на фразата, обикновено под формата на кратък орнаментиращ по характера си мотив. В диалекта на джаза това е известно като **кука**.

Очевидно, всички горепосочени похвати могат също така да бъдат комбинирани.

Естествено, различните музиканти имат своите стилистични различия, но всичко изброено дотук може да бъде открито не само при представителите на бибоба, но и при всички импровизатори в джаза от 40-те години на XX век, до днес. Това свидетелства за един приет от артистите в джаза език с необятни възможности за обогатяване и развитие.



### 3.2. Хармоническа характеристика на бибоба, форми.

Тук, ще поговорим за определени белези в хармоничните последования и също така за най-застъпените форми в бибоп практиката.

Както във всеки музикален стил и епоха, така и при бибоп поколението, определени форми най-добре отговарят на естетическите стремежи на неговите представители. Една от основните тенденции е опита за отдалечаване от американския песенник и създаване на нов тематичен репертоар отговарящ на бързите темпа и централната роля на импровизатора. Запазена е характерната за цялата западна музика 2-4-8 тактова фраза, песенната форма ААВА, АВАС. За сметка на това се забелязва опростяване на хармоничните последования. Тук, трябва да отбележим и факта, че текста на песента предполага и понякога налага темпо, динамика и чувствителност. Да разгледаме как бибоп музикантите се справят с тези предизвикателства.

Може би най-важната характеристика е повсеместното използване на каденцовия тип хармоническо последование II-V-I.

За кратко време Чарли Паркер, Дизи Гилеспи, Телониъс Мънк, Клифорд Браун и мн. др., създават огромен брой пиеси в новия стил, като първоначално най-застъпените форми са естествено блусът и така нареченият „ритъм чейндж“, който представлява хармоничната схема на пиесата „I Got Rhythm“ на американския композитор Джордж Гершуин.

Хармоничната схема на блуса претърпява най-голямото си преобразяване в композициите на бибоба и особено при Чарли Паркър. Така нареченият Паркър блус запазва 12 тактовата форма и хармоническите наклонения на 4-тактовите фрази, но рехармонизира традиционната хармония с редица II-V-I последования.

Композирането на нова мелодия върху вече съществуваща композиция в джаза наричаме – **линия** (line, contrafact). Това е много широко използван похват на композиторите на бибоба, не само върху блус и ритъм чейндж, но също така върху хармоничните схеми на много пиеси от американският песенник. Характерното за линиите е използването на същите мелодо-образуващи строителни елементи характерни за бибоба. Също така липсата на оригиналния текст, премахва ограничението в избраните темпа на изпълнение, което от своя страна помага за разгръщането на пълния импровизаторски размах и виртуозност на боперите.

### **3.3. Ритмическа характеристика на бибопа (изместване, предявяване и др.)**

За ритмическите особености на мелодията в бибопа може да се говори много. По този предмет са публикувани много трудове.

Някои импровизатори използват дълги фрази, ограничени само от това колко въздух имат, други в чийто редици е и Чарли Паркър, използват къси фрази, мотивно развитие, въпрос и отговор, линейно обрисване на хармонията, изместване, предявяване и др. мелодични похвати.

Както можем да видим, мелодиката на бибопа, особено при Чарли Паркър, чийто език е основа на цялата модерна джазова музика и до днес, е построена по строги правила, изискващи мелодична линия, ясно описваща хармоничния строеж на дадената тема. Изглеждащата по този начин мелодия, има безгранично разнообразие чрез ритмика, дължина на фраза и мелодична крива.

Почти не можем да видим фрази започващи и свършващи на силно време, което е обща характеристика в езика на бибопа. Тук можем да отбележим близката връзка между саксофона, тромпета и човешкия глас, а именно – сравнително тесния им диапазон (активния диапазон на тромпета и саксофона е малко повече от две октави), което предопределя и нахсаната и често променяща се мелодическа крива на фразата.

### **3.4. Избор на срички**

Традицията, джаз вокалистите да импровизират посредством срички, датира от 20-те години на миналия век, започвайки в началото, като гласова имитация на звука на саксофона, тромпета и тромбона, както от инструменталисти, така и от вокалисти.

Както беше споменато в предишните глави, изборът на срички е строго индивидуален. Всеки скат певец с годините си изработва свой набор и комбинация от гласни и съгласни.

Когато певица е начинаещ, за него е труден изборът, какви срички да подбере, затова в практиката си на педагог, давам етюди с разписани комбинации от срички, които са база върху която на по-късен етап бъдещия импровизатор може да се опре, преди да разработи и надгради свой скат език.

Паралелно с това, като начало, което е задължително, е транскрибирането на сола от знакови импровизатори, както певци, така и инструменталисти, и научаването им наизуст.

### **Изводи и заключение**

Чрез разгледаното в тази глава теоретично класифициране и анализ на избрани примери от историята на джаза, показахме, че тази музика е познаваема и следователно подлежаща на изучаване. В нея са заложили основите на методическите принципи, които ще разгледаме в Четвърта глава.

## ЧЕТВЪРТА ГЛАВА

### **4. Възможно приложение на скат пеенето в образователния процес във висшите учебни заведения по музика. Примерна методика по скат импровизация.**

Преди да престъпим към това, което ни е необходимо да усвоим, за да можем да използваме импровизация в реална музикална ситуация, нека да поразсъждаваме върху въпроса, какво всъщност представлява този феномен в контекста на музиката.

Както самата дума предполага, импровизацията е създаването на музикални идеи, музикален разказ (ако можем да се изразим метафорично), в момента на самото изпълнение. Тя може да се простира до различна степен в различните музикални ситуации. От отклонение от предварително решена интерпретация на композирана творба чрез ритъм, динамика, агогика, орнаментика и други музикално-изразни средства, до тоталната спонтанност (по-долу ще се спрем на думата спонтанност и нейното значение в този контекст) на фрий джаза. По-ясно изразено, импровизацията е създаване на музикално произведение в момента на неговото изпълнение.

Тук се срещахме с редица проблеми, които ще се опитаме да разрешим. Най-предизвикателният от тях е решението, какво всъщност да направим в този момент, от къде да започнем. В чистата си форма този феномен предполага вземане на решение във всеки момент на изпълнението или по друг начин изразено – при всеки следващ тон. На пръв поглед това изглежда непреодолимо. Непосилна задача, Сизифово усилие с предизвестен край.

Нека за момент се отклоним и разгледаме накратко какво е необходимо за композиране в контекста на западно-европейската музикална традиция.

Композиторът е продукт на дългогодишно обучение започващо обикновено в ранна възраст, чрез изучаване на музикален инструмент и репертоар свързан с този инструмент. Тоест, потапяне в музикална традиция и естествено възприемане на музикалния език свързан с нея, както и постепенно усвояване на прилежащите ѝ музикално-изразни средства.

Последователно се изучават Елементарна теория на музиката, солфеж, хармония и полифония, инструментознание и т.н.

Резултатът на този дългогодишен процес е нищо по-малко от придобиване на разбиране как работи музикалният механизъм и практически набор от инструментите необходими за създаване на собствено музикално произведение.

Дотук добре. Но нека да погледнем дали това обучение ни дава тотален достъп до световният музикален език. Естествено, че не. Негативната страна на всяко образование е поставената рамка. Колкото по-профилирано е то, толкова по-специфични са усвоените изразни средства на дадена музикална традиция, в резултат на което, е не нов материал, а по-скоро нов поглед върху него.

Поради това, че музикалната традиция в Европа е комбинация от много различни култури, развивали се самостоятелно и същевременно интерактивно в хилядолетието на музикалният запис, ни е оставен творчески обем, разширяващ неимоверно рамката на изразните средства. Въпреки това тя е налице. Може би тоналната музика е просто една от възможните опции, но днес все още 12 тоновата конструкция на темперирания строй е в основата на почти всичко свързано със съвременната професионална музика.

Вземайки в предвид всичко казано дотук можем да постулираме, че както композицията, така и импровизацията е резултат на дадена музикална традиция. Притежавайки способността да импровизираш в контекста на бибоба, не те прави импровизатор във фламенкото, да речем, или балканските сватбени оркестри, или унгарският чардаш, или tango nuevo, или близко-източните музикални култури и много други традиции използващи импровизация. Това, че си поет не означава непременно, че можеш да редиш текст върху ритъм в рапа.

В заключение на този кратък увод, е постулатът, че импровизацията е свободно използваем набор от различни изразни средства в контекста на дадена музикална традиция, даващ свободата на изпълнителя, свързана с вземането на решение, какво следва във всеки момент на конструкцията на импровизираното произведение по време на изпълнението. От тук следва логическото заключение, че е необходим метод за усвояването на всеки музикален език и че спонтанността спомената в началото на този текст е илюзорна. Право пропорционална е зависимостта между богатството на усвоените изразни средства и спонтанността, или по-правилно казано – моменталното решение.

А сега по същество. Реалност е факта, че повечето вокалисти в популярната музика и джаза притежават по-малко музикално образование и следователно разбиране на музикалния материал. На своя страна те имат само музикална интуиция, докато инструменталистът заедно с това притежава „буквалността“ на инструмента си. Методът описан по долу е опит да се намали това неравенство.

Това ни води до методическите стъпки: **1.** Техническо усъвършенстване на гласа, чрез различни арпежи, скали, модели и т.н.; **2.** Тренира учащия в разпознаване на модели; **3.** Интернализация (усвояване) на модели, акорди и акордови последования, даваща възможност за построяване на собствена комбинация от мелодии.

#### **4.1. Техническо усъвършенстване на гласа, чрез различни арпежи, скали, модели и т.н.**

**4.1.1. Скали: вътрешните скали на натуралния мажор, мелодичния минор, хармоничния минор и хармоничния мажор, симетричните скали, блус скалата, бибоп скали, пентатоника.**

**4.1.2. Арпежи** (вертикал, хармония) – тризвучия и четиризвучия на гореизброените скали и обръщенията им. Връзка между акордите чрез помощта на арпежи. (мелодическо отвеждане)

**4.1.3. Модели** – постепенно движение, скок с движение в обратна посока и смесени – интервали и постепенно движение, разрешение на водещи тонове, секвенции, орнаменти (в нашия случай под орнамент разбираме по-скоро фигурация: спомагателен тон – отгоре, отдолу; отклонение до съседен тон; проходящи тонове; орнаментиращи фигури – hooks), къси арпежи (в рамката на октава), хроматизми и т.н.

**4.2. Тренира учащия в разпознаване на модели** – вертикални и хоризонтални (т.е. хармонически и мелодически), които могат да спомогнат за бързото заучаване на даден материал (защото вече са му познати). Заучаване на (скал) импровизирани сола, свирене на пиано на хармонични прогресии.

В наше време са издадени огромно количество сборници със стилистични модели, използвани в миналото и настоящето, в речника

на всички джазови импровизатори. Това е материал, който практически приучава учащия на вкус и елегантна фраза в контекста на бибоба. Този феномен на мелодически модели не е характерен само за джазовите музиканти, но също е използван от композиторите от средновековието до днес.

Изучаването на тези примери е добре да бъде придружено със заучаване на сола, независимо вокални или инструментални и свирене на пиано на модели хармонични прогресии, тъй като модели имаме не само в мелодията, но и в хармонията и ритъма.

**4.3. Интернализация** на модели, акорди и акордови последования, даваща възможност за построяване на собствена комбинация от мелодии. Това е аналитично приложение на заучения материал от 1-ва и 2-ра точка.

Предназначението на всичко изброено е да даде изразните средства необходими на артиста, да бъде част от творческия процес.

**Следва редица от стъпки, които вярвам, могат да улеснят усвояването на горепосочения материал.**

#### **4.3.1. Интервали.**

Слуховото и физическото усвояване на различните интервали е първият и най-важен етап в музикалното развитие на певеца импровизатор. Всеки мотив, всяка фраза, всяка мелодия започва с интервала между първия и втория тон.

**4.3.2. Усвояване мажорна и минорна (три вида) гама; старите ладове (вътрешните скали на мажора с особено внимание на дорийски, миксолидийски и лидийски лад); вътрешните скали на: мелодичен минор; хармоничен минор; хармоничен мажор и връзката с акордите строящи се върху основният тон на всяка една от тях.**

Основната цел на този раздел е да ускори процеса на избор на мелодичен материал в съзидателния процес.

Тези мелодични средства са усвоими чрез многобройните издадени сборници с упражнения за всяка една от горните категории. Също така чрез слушане, транскрибиране и запаметяване на примери, откъси и сола на многобройните светила на тази музика.

#### **4.3.3. Усвояване на ритмични фигури и основно разбиране на ритъм, пулс, метрика, такт и темпо.**

Гореспоменатите явления са предмет на изучаване на Елементарната теория и ще оставим на нея теоретичното им обяснение. Факта, че се занимаваме с основи на импровизацията предполага съответното ниво на музикално разбиране спрямо тези термини. Тук по-скоро задачата ни е, да се запознаем с ритмическите особености на суинга, както и неговата пулсация и ритмически особености.

Трябва да подчертаем, че потапянето в света на суинга, бибоба и другите джазови стилове чрез слушането на записи и имитиране на това което се чува, е най-верния път към усвояването на пулсацията в тази музика. Това не е нищо ново в света на музиката. Всеки стил, всеки композитор, всяко популярно течение в музиката има своите ритмически и пулсиращи особености.

#### **4.3.4. Усвояване на акорди, хармонизиране на диатонична мелодия с паралелни тризвучия и четиризвучия със съответните обръщения.**

Упражненията тук са насочени към по-нататъшно развитие на ладовото чувство и сигурността и лекотата при манипулирането на тоновия арсенал.

#### **4.3.5. Акордови последования на пиано. Развиване на чувство към функционалност и тонален център.**

Основният фокус е върху функционалността на акордите, т.е. поведението им спрямо тоналността (за разлика от тонален център при скалите). Тук се съсредоточаваме върху каденци и характерни за езика акордови последования.

**4.3.6. Внедряване на елементи от мелодичният език на бибоба в процеса на разпяване.** Мотиви и фрази от линии или сола, като разпяващи елементи, например: бибоп скали, мелодично обрисуване (Im-V<sup>7</sup>-I), куки, модели. Всички те, характерни за езика на бибоба и полезни за прибавяне към фразовия речник на бъдещия вокален импровизатор.

**4.3.7. Внедряване на ладови елементи в процеса на разпяване, отнасящо се към манипулирането на ладовите степени чрез организацията им в модели и севенции.**



В тази точка, изучаваме интервалови секвенции (терци, кварта, квинти и т.н.) във възходяща посока (като посоката може да бъде и низходяща). Секвенциите са едно от удобните модални изразни средства. Поради тяхната природа е много лесно да обрисуваме модалната картина на дадения лад, без да е необходима връзка с дадено хармонично последование от тоналната музика.

Възможностите за създаване на мелодични модели са много широки и изучаването на принципа на манипулиране на модалните мотиви е основно умение за всеки импровизатор. Тук учащия, ще трябва да създаде произволни мелодически мотиви, които да премества секвенционно.

#### **4.3.8. Акордови последования на пиано.**

Усвояване на оцифряването и съответно връзката лад – акорд.

Тук усвояваме хроматичната манипулация на вече познат лад, чрез алтерирание на някои от степените му, за да отговаря на цифровката на даденият акорд.

#### **4.3.9. Мелодическо обрисване на хармонично последование (акордова прогресия). (виж по-горе)**

#### **4.3.10. Усвояване на езика чрез потапяне. Примерна дискография.**

В **Приложението**, е поместен списък с инструментални албуми от епохата на Бибоба, знакови скат сола и техните изпълнители, както и списък с джаз певци.

#### **4.3.11. Заучаване по слух на изложенията на различните теми от различни инструменти или от различни версии на избрана тема.**

Дава се на учащия тема (джаз стандарт) в най-малко пет различни изпълнения (стилово, темпово, изпята или изсвирена от различни инструменти).

Задачата е, да изпее по памет начина по който е изсвирена или изпята темата във всеки един от примерите, с различните допълнения, орнаменти и т.н. към основната мелодия, за да може да разбере, че има възможности, да се избяга от нотния текст и разбира се, да се възпита елегантност на вкуса по отношение на избора, как да манипулира темата при изпълнение.

**4.3.12. Заучаване наизуст мотиви, фрази, рифове, интродукции, краища (заклучения) и сола на различни инструменти (като тромпет, саксофон, тромбон, пиано, китара и т.н.), и тяхното изолиране, транспониране, и налагане върху подобни хармонични последования открити в други теми от репертоара на джаза.**

The New Real Book, Vol. 1, 2, 3, са перфектно помагало.

**4.3.13. Придобиване на основни умения за създаване на мелодия.**

- **Манипулация на зададен степенен материал.**
- **Усет и чувство за устойчивост и неустойчивост и тяхното взаимодействие.**

Тук ще се спрем на значението на прицелните тонове и свойствата им (като например: дали ги срещаме на силно или слабо време, предявяването им, или късното им разрешаване).

- **Съставяне на мелодии от цели ноти, половини, четвъртини (басова линия), осмини и т.н.**
- **Използването на паузата, като прием за графичното моделиране на мелодическата линия.**

Тъй като би било извънредно скучно да имаме безкрайно дълги осминови мелодически линии, на помощ ни идва паузата, която не само ни помага да си поемем въздух, но и разделя мелодическата линия на мотиви, фрази, въпрос-отговор и т.н.

**4.3.14. Използване на упражнения, етюди и транскрипции за по-нататъшното техническо овладяване на гласовия инструмент.**

В наши дни могат да се намерят огромен брой издания с транскрибирани сола, етюди и мелодически патерни (модели), които можем да използваме за упражнения и също така, за разширяване на фразовия ни речник. Огромно е значението на този процес, тъй като той не само усъвършенства технически гласовия апарат, но също така постепенно възпитава учащия се във вкус и елегантност по отношение на мелодическата линия.

**4.3.15. Препоръчан репертоар (американски песенник, бибоп теми)**

Списъка с препоръчани пиеси, може да е изключително дълъг.

Многократно в дисертацията, говорихме за The Great American Songbook, който се превърна в канон на най-значимите популярни песни и джаз стандарти на XX век. Също така, чудесно помагало за усвояването на бибоп езика е **Charlie Parker OMNIBOOK** – сборник от транскрибирани сола и композиции на Чарли Паркър.

#### **4.3.16. Буквалност и емоция в процеса на създаване на мелодия.**

Повечето от изразните средства описани по-горе се отнасят до буквалното значение на музикалния материал като: каква е ритмичната фигура, височините на тоновете в мелодическия строеж, ладовата, тонална и акордова принадлежност. Въздействието би било крайно недостатъчно без правилната ритмическа пулсация, или манипулирането на ритъма спрямо пулса и правилните шрихи и динамика. Все музикално-изразни средства свързани с емоционалния характер на мелодията и много по-трудни за долавяне и съответно – овладяване. Но всичко това е следващ етап на обучението на бъдещия импровизатор, който лежи върху процеса описан в тази глава.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В настоящия дисертационен труд, бяха проследени историческите процеси, довели до появата на Бибопа. Разгледани бяха основни представители на вокалния джаз, както и видовете вокална импровизация. Дадени бяха сведения за работата на гласовия апарат. Посредством анализи, бе разгледана мелодическата, хармоническата и ритмическата характеристика на бибоба.

Разгледана бе вокалната импровизация в контекста на бибоба и практикуващите я, както и избора на срички.

Систематизирах се стъпките в обучителния процес на съвременните певци, позволяващи им да придобият умения на импровизатори в бибоп идиома.

От всичко разгледано в дисертационния труд, можем да заключим, че:

За да може певецът свободно да изпълнява импровизационните си идеи, е необходимо целенасочено обучение, включващо не само слушане на музика, но най-вече методически подход свързан с постановка на глас, заучаване наизуст на всеки елемент от конкретната пиеса, солфеж, хармония, теория на музикалните елементи, стилови особености и т.н. С годините, чрез процеса на натрупване, идиоматичния език на бибоба и скат пеенето, би трябвало да бъде практически усвоен.

**Ползата от практическото изучаване на скат импровизацията в обучителния процес на съвременните певци по поп и джаз пеене, не е задължително в превръщането им в изкусни импровизатори в джазовия идиом, а в това да им даде достатъчно познание по отношение на създаване на мелодия върху съществуваща или собствена хармония и форма, което да ги направи равностойни партньори на инструменталистите-импровизатори.**

Практическото приложение на скат би могло да спомогне за развиване на чувството към мелодическа и ритмична архитектура на различните музикални стилове, което от своя страна да доведе до създаване на нова музика и лично изразяване.

## ПРИНОСИ

1. Историческо проследяване на процесите довели до появата на модерния джаз (Бибоп).
2. Разгледани са основни представители на вокалния джаз, както и видовете вокална импровизация. Дефинирани са понятията скат и вокализ, в контекста на вокалната джазова импровизация, като основни изразни средства.
3. Разгледани са стъпките за познаване и овладяване на гласовия инструмент, както и разликите в механизма на звукоизвличане на класическите и извън класически стилове.
4. Направени са анализи на сола на Чарли Паркър, Ела Фицджералд и Сара Вон.
5. Направен е опит, за цялостно и систематизирано методическо ръководство на български език, както и за изучаване на вокалната импровизация посредством скат прийома.
6. Изследването има теоретическа и практическа приложимост, като методическо ръководство, както за певци, така и за инструменталисти и преподаватели.

## БИБЛИОГРАФИЯ

1. **Азриел**, Андре. Джаз – анализи и аспекти. Издателство „Музика“, София, 1982,
2. **Боварян**, Алис, Вокално-постановъчна работа в жанровата музика. София: АСКОНИ-ИЗДАТ, 2007
3. **Георгиева**, Мара, Култура на говора. София: Наука и изкуство, 1974
4. **Гонда**, Янош. Джазът – история, теория, практика. ДИ „Музика“, София, 1975,
5. **Жекова**, Калина, Практическа вокална методика.
6. **Карапетров**, Константин, Вокална методика. София: Музика, 1990
7. **Максимов**, Иван, Вокална фонология. София: Музика, 1993
8. **Михалева**, Сребра, Вокална техника. Велико Търново: Св. Св. Кирил и Методий, 2006
9. **Назаренко**, Иван, Изкуство на пеенето. София: Наука и изкуство, 1995
10. **Николов**, Веселин. Моите любими неща, *Щрихи за джаза*. София: ДИ „Музика“, 1989
11. **Оникян**, Стефка, Вокална работа в поп и джаз музиката. София: ИИ „Феномен“, 2011
12. **Орукин** – Ангелова, Елена, От нешколувания тон до високото певческо майсторство. София: Наука и изкуство, 1963
13. **Стателова**, Розмари, Студии за поп музиката, Варненски свободен университет „Черноризец Храбър“. 1999
14. **Фурнаджиев**, Боримир, Човешкият глас. София: 2009
15. **Хаджиев**, Парашкев, Елементарна теория на музиката. София: Наука и изкуство, 1973
16. **Хаджиев**, Парашкев, Хармония. София: Наука и изкуство, 1973
17. **Христов**, Димитър, към теоретичните основи на мелодиката, Том I. София: Наука и изкуство, 1973
18. **Четриков**, Светослав, Музикален терминологичен речник. София: 1969
19. **Ясенов**, Борислав. Джазът и танцовата музика – аспекти и анализи (През погледа на флейтиста) – Сборник Международна научна конференция „Наука, образование и иновации в областта на изкуството“ – АМГИИ „Проф. Асен Диамандиев“, Пловдив, 2017; с.

20. **Ясенов**, Борислав. Импровизацията от барока към джаза, Годишник 2013, АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“, Пловдив, с.80
21. **Apel**, Willi, Harvard Dictionary of Music. USA: Harvard University Press, Second Edition, 1969
22. **Berendt**, Joachim-Ernst and **Huesmann**, Günther. The jazz book: from ragtime to the 21st century. Lawrence Hill Books, Chicago, 2009 (Seventh edition)
23. **Berkman**, David. The Jazz Singer’s Book. 2009
24. **Bermejo**, Mili. Jazz Vocal Improvisation – An Instrumental Approach. Hal Leonard 2017, Berklee Press,
25. **Coker**, Patty and **Baker**, David. Vocal Improvisation – An Instrumental Approach. USA, 1981
26. **Crook**, Hal. How To Improvise: An Approach to Practicing Improvisation. Alfred Music 2015
27. **Crowther**, Bruce and **Pinfold**, Mike, Singing Jazz. USA: Miller Freeman Books, 1997
28. **Dauids**, Julia and **LaTour**, Stephen, Vocal Technique – A guide to classical and contemporary styles for conductors, teachers, and singers. Second Edition, USA: 2001
29. **Deveaux**, Scott and **Giddins** Gary, Jazz. New York – London, W.W.Norton & Company, 2009
30. **DeVeaux**, Scott Knowles. The birth of bebop: a social and musical history. University of California Press, 1997
31. **Driggs**, Frank and **Haddix**, Chuck, Kansas City Jazz: From Ragtime to Bebop – A History. New York: Oxford University Press, 2005
32. **Farnsworth**, Anne, Jazz Vocal Technique – An Instrumental Approach to Jazz singing. JazzMedia Press, 2000
33. **Frederickson**, Scott, A Brief History Of Jazz and Popular Singing. ScottMusic.com, 2004
34. **Gagné**, Jeannie, Your Singing Voice. USA: Berklee Press, 2012
35. **Gioia**, Ted. The History Of Jazz, (Modern Jazz, The Birth of Bebop). Oxford University Press, New York, 1997
36. **Gitler**, Ira, Swing to Bop. New York: Oxford University Press, 1985
37. **Hadidix**, Chuck, The Life and music of Charlie Parker. USA: University of Illinois Press, 2013
38. **Haerle**, Dan, Jazz Piano Voicing Skills. Jamey Aebersold, 2010
39. **Johnson**, Mark, Scat Omnibook. USA: Hal Leonard, 2015

40. **Kirchner**, Bill, The Oxford Companion to Jazz. New York: Oxford University Press, 2000
41. **Levine**, Mark, The Jazz Theory Book. USA: Sher Music Company, 1995
42. **Ligon**, Bert, Connecting Chords Through Linear Harmony. Hal Leonard, 1996
43. **Mili**, Bermejo, Jazz Vocal Improvisation – An Instrumental Approach. USA: Berklee Press, 2017
44. **Niemack**, Judy, Hear It and Sing It. Hal Leonard
45. **Owens**, Thomas, Bebop The Music and Its Players. New York: Oxford University Press, 1995
46. **Peckham**, Anne, Singer’s Handbook. USA: Berklee Press, 2004
47. **Peckham**, Anne, The Contemporary Singer. Second Edition, USA: Berklee Press, 2010
48. **Peckham**, Anne, Vocal Workouts for Contemporary Singer. USA: Berklee Press, 2006
49. **Sadie**, Stanley, The New GROVE Dictionary of Music and Musicians. Volume Nine. Macmillan Publishers Limited, 1980
50. **Shapiro**, Jan. So you want to sing jazz: a guide for professionals. Rowman & Littlefield, 2016
51. **Sher**, Chuck, The New Real Book, Vol. 1. Sher Music Co, 1988
52. **Stoloff**, Bob, Vocal Improvisation Techniques. New York: 1996
53. **Stoloff**, Bob. Blues Scatitudes, 2003
54. **Tolson**, Jerry, Jazz Style and Articulation. Music Educators Journal, 2012, p. 80-86
55. **Ulanov**, Barry, A History of Jazz in America. New York: The Viking Press, 1955
56. **Weir**, Michele. The Scat Singing Dialect – An Introduction to Vocal Improvisation. Choral Journal, Los Angeles: University of California, 2015, p. 28-42

#### **Интернет източници:**

1. **Снимка Луис Армстронг**  
<http://hermanleonard.com/index.php/gallery/1/1/93/Print>  
 (12.11.2023 г., 17:00 часа)
2. **Снимка Нат „Кинг“ Коул**  
<http://hermanleonard.com/index.php/gallery/1/1/80/Print>  
 (12.11.2023 г., 17:05 часа)
3. **Снимка Франк Синатра**



- <http://hermanleonard.com/index.php/gallery/1/1/43/Print>  
(12.11.2023 г., 17:10 часа)
4. **Снимка Били Холидей**  
<http://hermanleonard.com/index.php/gallery/1/1/65/Print>  
(12.11.2023 г., 17:50 часа)
5. **Снимка Ела Фицджералд**  
<http://hermanleonard.com/index.php/gallery/1/1/72/Print>  
(12.11.2023 г., 18:00 часа)
6. **Снимка Сара Вон**  
<http://hermanleonard.com/index.php/gallery/1/1/20/Print>  
(12.11.2023 г., 18:05 часа)
7. **Медицински онлайн речник. Фасция –**  
<https://medicalnames.demolution.net/%D0%A4%D0%B0%D1%81%D1%86%D0%B8%D1%8F.html>
8. **Collier, James Lincoln, Mainstream jazz,**  
<<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000041384>> (11.01.2021; 17:07 часа);
9. **Concurrent resolution**  
<<https://www.congress.gov/bill/105th-congress/house-concurrentresolution/57/text?fbclid=IwAR3ucMIPTi7OsKyNjcqCIJtoJxxGVDvVzfJViYnVy5DeMN4wQnw8lkFYh8U>>  
(11.01.2021; 18:12 часа)
10. **Cab Calloway. Britannica** <  
<https://www.britannica.com/biography/Cab-Calloway>>  
(11.01.2022; 18:52 часа)
11. **Legit**  
**The Broadway Warm-Up –**  
<https://broadwaywarmup.wordpress.com/tag/legit-singingdefinition/#:~:text=Legit%3A%20Refers%20to%20a%20style,found%20in%20Standard%20Musical%20Theatre.>  
(17.11.2022)
12. **The Complete Ella Fitzgerald Song Books. Wikipedia**  
[https://en.wikipedia.org/wiki/The\\_Complete\\_Ella\\_Fitzgerald\\_Song\\_Books](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Complete_Ella_Fitzgerald_Song_Books)] (12.11.2023 г., 17:00 часа)

## **НАУЧНИ ПУБЛИКАЦИИ ПО ТЕМАТА НА ДИСЕРТАЦИОННИЯ ТРУД**

1. **„Стилът бибоп – въздействието на класическата модерност в джаза“** – Годишник АМТИИ, 2020, ISSN 1313-6526 (Print), ISSN 2738-7712 (Online), стр. 65-76
2. **„Обща характеристика на скат пеенето в джаза“** – Трета международна научна конференция „Наука, образование и иновации в областта на изкуството“, Пловдив, 2021 г., ISSN 2738-8956 (Print), ISSN 2738-8964 (Online), стр. 199-206