

АКАДЕМИЯ ЗА МУЗИКАЛНО, ТАНЦОВО И
ИЗОБРАЗИТЕЛНО ИЗКУСТВО – ПЛОВДИВ
ФАКУЛТЕТ “МУЗИКАЛНА ПЕДАГОГИКА”
КАТЕДРА “ОРКЕСТРОВИ ИНСТРУМЕНТИ И
КЛАСИЧЕСКО ПЕЕНЕ”

ДОЦ. ВЕСЕЛИН ИВАНОВ КОЙЧЕВ

ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ МЕЖДУ ДЖАЗ И ФОЛКЛОР

АВТОРЕФЕРАТ
на дисертация
за присъждане на образователната и научна степен
“доктор”

шифър научна специалност: 05.08.02.

Научен ръководител: ПРОФ. Д-Р ЛЮБЕН ДОСЕВ

Пловдив
2016

Дисертационният труд е обсъден и предложен за защита на 30.05.2016 г. на заседание на катедра “Оркестрови инструменти и класическо пеене” на АМТИИ – Пловдив.

Дисертационният труд съдържа въведение, три глави, заключение, библиография и 2 приложения, общо 122 страници. В ползваната литература са посочени 35 заглавия, от които 27 на кирилица (24 на български език и 3 на руски език), 8 – на латиница и 9 интернет източници.

Защитата ще се проведе на г. в часа в зала “Иван Спасов” в АМТИИ – Пловдив, ул. “Тодор Самодумов” № 2 на открито заседание с научно жури в състав: проф. д-р Костадин Бураджиев – рецензент, проф. д-р Мария Ганева – рецензент, проф. д-р Любен Досев – становище, доц. д-р Цветан Недялков – становище, доц. д-р Таня Бурдева – становище.

Дисертационният труд е на разположение в библиотеката на АМТИИ – Пловдив.

СЪДЪРЖАНИЕ

ВЪВЕДЕНИЕ

ПЪРВА ГЛАВА. ЕТНО ДЖАЗЪТ И НЕГОВИТЕ ПРЕДСТАВИТЕЛИ В БЪЛГАРИЯ

ВТОРА ГЛАВА. ПРИЛИКИ И РАЗЛИКИ МЕЖДУ ДЖАЗОВАТА И ФОЛКЛОРНАТА МУЗИКА

ТРЕТА ГЛАВА. АНАЛИЗ, СЪПОСТАВКА И РЕЗУЛТАТИ ПРИ ИЗСЛЕДВАНЕ НА ПРИЛИКИ И РАЗЛИКИ НА ЕЛЕМЕНТИ ОТ ДЖАЗОВАТА И ФОЛКЛОРНАТА МУЗИКА В СЪВРЕМЕННИ ПИЕСИ

ЗАКЛЮЧЕНИЕ. ИЗВОДИ ОТ ИЗСЛЕДВАНЕТО

ЛИТЕРАТУРА

ПРИЛОЖЕНИЯ

ВЪВЕДЕНИЕ

В музикалната практика често се случва внасянето в музикалното изпълнение на елементи от различни музикални стилове, което към края на 60-те години на миналия век води до създаването на т.нар. стил „фюзън“ (fusion). В него се преплитат елементи от джаз, фънк, R&B и рок музика. Своеобразна компилация между различни стилове се получава при смесването на елементи от българска фолклорна и джазова музика.

Темата на научната работа е „Взаимодействие между джаз и фолклор“. Предмета на изследването е българският *етно джаз*, който в същността си представлява съчетание между джаз и български фолклор.

Целите на изследването са:

1. Изследване на приликите и разликите между джаза и фолклора (българската народна музика) и възможностите за използването на общи елементи от двата стила в музикалното произведение.
2. Класификация на критериите, по които използването на елементи от тези стилове ги прави съвместими, запазвайки единството и усещането за цялост в произведението.
3. Определяне на критериите, които създават впечатление за несъвместимост.

Задачите, които трябва да бъдат решени, са:

1. Изследване на стила *етно джаз* и неговите представители в България.
2. Разглеждане на приликите и разликите между джаза и фолклора.
3. Анализирание на музикалните елементи в тях.
4. Селекция и класифициране на музикалните елементи – ладове (скали), хармония, ритъм, метрум.
5. Изследване творчеството на български изпълнители, свързани с етно джаз интерпретацията.

б. Анализират използването на общи елементи от различните стилове в едно музикално произведение.

Практическият принос на изследването се отнася до възможността то да послужи на изпълнители и композитори да черпят нови и различни идеи за създаване на музика.

Използвана е методология на базата на няколко подхода на работа във връзка с поставената тема. На първо място това е емпиричният изследователски метод, който служи за събиране и обосноваване на знание чрез средствата на директното или индиректното наблюдение, опит или експеримент. Научната работа се основава и на аналитичния научен метод като средство за събиране на фактологичен материал - обект на научното изследване (документални записи от музикални изпълнения на етно джаз музика). Методът на научното сравнение се позовава на сравнителен анализ на факти, елементи в музиката, характерни стилови особености, дати и личности.

Основната теза на изследването е, че съществуват общи елементи в музиката при различните стилове, използването на които води до обединяване и цялост на музикалното произведение.

ГЛАВА ПЪРВА. ЕТНО ДЖАЗЪТ И НЕГОВИТЕ ПРЪДСТАВИТЕЛИ В БЪЛГАРИЯ

1.1. ПРЪДСТАВИТЕЛИ НА СТИЛА БЪЛГАРСКИ ЕТНО ДЖАЗ В ПЕРИОДА 1960 - 1990 г.

1.1.1. Милчо Левиев, роден през 1937 г. е най-популярният в света български джаз музикант, чието име е свързано със обединяването на джаза и фолклора. Легендарният Дон Елис го нарича „основоположник на балканския етно джаз“. Милчо Левиев е виртуозен пианист, композитор, диригент и преподавател. Успехите на световната музикална сцена го съпътстват още от началото на неговата кариера. От 1962 до 1966 г. е диригент на Биг

Бенда на Българското радио. „През 1965 г. е в основата на сформирания по идея на Радой Ралин „Джаз фокус 65“. Кръстосването на елементи от класика, фолклор и джаз е актуална тенденция за целия свят и не случайно квартетът постига огромен успех в историята на българския джаз с престижната награда на критиката на първия джаз фестивал в Монтьо, Швейцария, през 1967 г.“¹ Левиев получава номинация за награда „Грамми“ за най-добър вокален аранжимент на композицията на Чарли Паркър, записана от Манхатън Трансфър за албума „Меса For Moderns“ от 1981. Автор е на аранжимента на „Blue Rondo a la Turk“ (композиция на Дейв Брубек), присъстващ в отличения с награда „Грамми“ през 1982 албум на Ал Джероу „Breakin’ Away“. Носител е на най-високото държавно отличие, орден „Стара планина“ (1997), „Доктор хонорис кауза“ на Академия за музикално и танцово изкуство, Пловдив, 1995 и на Нов български университет, 1998.

1.1.2. Теодосий Спасов е първият, който започва да свири джаз на кавал, а смесването на народна музика с елементи от джаз и класика са в основата на неговия маниер на музициране. Има издадени над 30 компактдиска със солови изпълнения и с различни музикални състави.

През 1995 списание „Нюзуик“ го нарежда между най-талантливите музиканти от Източна Европа. През 2011 г. получава най-високото отличие на Министерството на културата „Златен век“. Наградата е за големия му принос в развитието и популяризирането на българската култура и традиционен фолклор. Той е „Доктор хонорис кауза“ на Академията за музикално, танцово и изобразително изкуство – Пловдив от 2015 г.

¹ Рупчев, Й. Изборът на Рупи. София И-П: ИГ „Селена“, 1999, с. 105.

1.1.3. Дарин Бърнев се увлича от идеята за смесване на български фолклор и джаз под индиректното влияние на Милчо Левиев. Бърнев притежава удивителен усет за умело съчетаване на елементите в българската народна музика с джазови елементи, фънк и съвременни музикални влияния. Композициите му не се нуждаят от никаква допълнителна промяна или обработка. В Пловдив Дарин Бърнев намира двама свои съмишленици в лицето на Веселин Койчев и Дочо Панов. Т. Спасов е привлечен към дуото Койчев-Панов и новосформираното трио става основа и за създаването на първата етно джаз формация „Джаз Линия“, а Бърнев е неин основен композитор.

1.1.4. Иво Папазов (Ибряма) е едно от най-големите имена на съвременната сватбарска музика. Милчо Левиев го свързва с американския продуцент Джо Бойт, и това му отваря вратите към световната сцена. Ибряма издава своя първи албум „Пътуването на Орфей“ от 1989 година, който му донася световна слава на ненадминат виртуоз. В световните музикални класации е вторият му албум „Балканология“ от 1992 година. В края на 2003 г. издава албума „Fairground“, с който през 2005 г. спечелва престижната награда World Music Audience Award на британското BBC Radio 3. Българското национално радио удостоява Ибряма със Златната награда на Атлантическия клуб заради ролята му на посланик на българската култура по света.

1.1.5. Петър Ралчев е роден е през 1961 г. в пазарджишкото село Поибрене. Средното си образование завършва в Пловдивското музикално училище с акордеон. Още като ученик се изявява като вируозен акордеонист и добива популярност. Петър Ралчев е новатор чрез обогатяването на и без това силно орнаментираната българска народна музика. Начинът по който импровизира на акордеона е също нов и непознат преди него.

1.1.6. Веселин Койчев създава групата „Джаз линия“ през 1983 г. Към музиката на групата критиката, публиката и музикантите проявяват голям интерес поради неповторимия ѝ български стил и облик. Директор е на Международния младежки джаз фестивал в Пловдив от 1987 г. От 1991 г. ръководи джазова формация „Бели, зелени и червени“. От 2010 г. е преподавател, доцент в ПУ „Паисий Хилендарски“. От 2011 г. е щатен преподавател, доцент в АМТИИ – Пловдив.

1.1.7. Вичка Николова работи като народна певица и диригент на хора в ансамбъл „Тракия“ от 1975 г. С хорът участва в албума „Мистерията на българските гласове“ на продуцента Марсел Салие с който печели награда „Грамми“ за чуждестранен албум. Тя създава през 1989 г. „Vulgarka Junior quartet“. През 1996 г. създава „Вай дудулей кuartет“. Новото в песните е съчетаването им с европейската хармонизация. През 1997 г. издава компактдиск в Грузия „Есен Тбилиси“ с Вахтанг Кахидзе и участва в джаз фолк проекти на "Вай дудулей кuartет" със „Зона С“, а по-късно, след като се среща с Веселин Койчев и с „Бели, зелени и червени“. С тях издава албума „Jazz & Folk“ и изнася концерти в Мароко, Сърбия и др. Тя създава кuartет „Пеперуда“ сечелил четири златни медала на международния конкурс „Албена“, Добрич, диплом и златен медал от „Орфеево изворче“ през 2006 и 2007 г.

1.2. ГРУПИ, ПРЕДСТАВИТЕЛИ НА СТИЛА БЪЛГАРСКИ ЕТНО ДЖАЗ, В ПЕРИОДА 1970 - 2010 г.

1.2.1. „Бели, зелени и червени“ („White, Green and Red“) *„са част от историята на Българското джазово изкуство. Това е първият професионален джазов състав в България, оставил трайна следа във формирането вкуса на българската публика. Формацията е креативен участник във всички културни процеси в страната от седемдесетте*

години на миналия век до днес.“². Основана е на 01.10.1971 г. в Окръжен младежки дом гр. Пазарджик от Веселин Николов. „Бели, зелени и червени“ участват през 1974 г. в Международния джазов фестивал в Прага и през 1975 г. в „Джаз джембори“ – Варшава. През 1976 г. – Международен джаз фестивал в гр. Рино - Невада – САЩ. През 1979 г. групата участва в Ню Порт - Ню Йорк джаз фестивал. През 1980 г. провежда турне в Индия в Бомбай, Калкута, Делхи и др. През 1988 г. към групата се присъединява Теодосий Спасов а през 1989 г. се присъединява и Йълдъз Ибрахимова. През 1991 г. се присъединява и китариста Веселин Койчев. Той става лидер на групата.

Най-добрите образци на съчетаване на българска фолклорна музика и джаз са албумите през 1984 г. – „Фолк джаз бенд Пловдив“ и през 1998 г. – „Джаз и фолк vol. I“ - с вокален квартет „Вай Дудулей“. *„В края на 80-те години известната българска джаз група „Бели, зелени, червени“ прави смесица, нечувана до този момент между джаз и българска сватбарска музика. Там представители на народната музика са Ибрям и Петър Ралчев. И до ден-днешен подобен тип смесване е рядкост, за съжаление.“*³

1.2.2. „Джаз линия“ („Jazz line“) създава творчество образец, по който формират музикалния си почерк всички нейни последователи. Стилът им е обект за подражание от български и чуждестранни изпълнители.

„Джаз линия“ е създадена през 1983 год. в Пловдив от Веселин Койчев, Дочо Панов (студенти в Музикалната академия и ВМИ) и Радул Начков (член на джазова формация „Бели, зелени и червени“). От 1984 г. в нея участват Теодосий Спасов (студент и колега на Койчев) и Йълдъз Ибрахимова. Работят съвместно с композитора

² <http://www.whitegreenred.com/history.html>

³ **Тоновски, Й.** Връзката между българската народна музика и джаза и има ли изобщо такава. Пловдив: АМТИИ, 2013, с. 28.

Дарин Бърнев и създават уникална музика, отличаваща се с ярка национална принадлежност и силно присъствие на българския фолклор не само в темите на пиесите, а за първи път и в тяхната разработка. Групата развива много активна концертна дейност, като изнася средно около 100 концерта годишно. Тя е любима на публиката навсякъде по света. Дейността ѝ спомага Пловдив да се превърне в средище на джаза. Редица последователи на творческия им стил, като „Балкански коне“, „Булгара“, „Икадем“ и др., създават на свой ред самобитна българска музика. И до днес български народни музиканти се стремят да усъвършенстват себе си, смесвайки българската народна музика с елементи от джаза. Като еталон за това те използват и изучават музиката на група „Джаз линия“, даваща облика на българския етно джаз, развивайки го до неговия съвременен вид.

1.2.3. Група „Балкански коне“ („Balkan Horses“) е създадена от Краси Желязков, който през 2000-а година събира композитори и музиканти от 7 балкански страни и обединява техните умения в уникална по рода си формация. В първия състав влизат Тамара Обровац (Хърватия), Влатко Стефановски (Македония), Теодосий Спасов (България), Емил Букур (Румъния), Саня Илич (Югославия), Костас Теодору (Гърция), Краси Желязков (България), Стоян Янкулов (България) и Хакан Бешер (Турция). Стилът е етно и уърлд в шоу, наситено с виртуозни унисони, екзотични мелодии и динамични ритми съпроводени с мултимедийни изложби.

1.2.4. Група „Булгара“ („Bulgara“) е създадена в края на 2002 година от Костадин Генчев и Кирил Добрев. Към тях се присъединяват перкусионистът Стоян Павлов, гайдарят Петьо Костадинов, диригентът и изпълнител на тамбура Димитър Христов, басистът Чавдар Асенов и гъдуларката Даринка Цекова. В музиката си „Булгара“

смесват български фолклорни елементи с фолклора на други народи, поп музика, джаз, рок и дръм енд бейс.

През 2003 година „Булгара“ печели „Аскеер“ за авторска музика към театралния етно спектакъл „Дивите“ на режисьора Георги Къркеланов по текст на Николай Хайтов . Формацията участва в концерт с Милчо Левиев в зала „България“. През 2005 година излиза първият им албум „Меча сватба“, а през 2012 г., Албумът „Bulgara Live“.

1.2.5. Група „Икадем“ („Ikadem“) е създадена от кавалджията Недялко Недялков, пианистът Минко Ламбов, заедно с басиста Ради Данков и барабаниста Венцислав Василев. Музиката, върху която се базират пиесите е предимно балканска с индийски и афрооттеньци. По думите на Генчо Гайтанджиев „Икадем“ са млади, но „вече са успели да опитат вкуса на различни стилове - от магията на българския фолк до рока и... джаза.

В първият им албум освен групата имат участие и голям брой гост музиканти, сред които Неджет Ахмед - турски мултиинструменталист, изключителният гръцки тромпетист Пантелис Стойкос, Димитър Льолев, Ангел Димитров, Теодосий Спасов, Иво Папазов, Георги Янев.

1.2.6. Група „Шака Зулу“ („Shaka zulu“) е музикален проект, който обединява 13 музиканти с голям опит на български и световни сцени. Минко Ламбов – пиано, синтезатор, Иван Христов - тромпет, Милен Петров - тромпет, Димитър Льолев - саксофон, Димитър Стоев - тромбон, Ангел Демирев - китара, Стефан Маринов - бас, Георги Георгиев - барабани, Станислав Панайотов „Стенли“ - цигулка, Венелина Хаджиева – вокал, Марина Кискинова - вокал, Реиди Бризуела - перкусии, Ирениа Васкес - синтезатор. Музиката на „Шака Зулу“ е изцяло авторска и представлява взаимодействие между джазовата, българската народна и източно-азиатската музика.

ГЛАВА ВТОРА. ПРИЛИКИ И РАЗЛИКИ МЕЖДУ ДЖАЗОВАТА И ФОЛКЛОРНАТА МУЗИКА

2.1. Същност на понятието импровизация.
Импровизацията в джаза „Няма дума в джаз терминологията, която да е по-многозначна от думата „импровизация“. „*Making it up*“ не успява да опише този сложен процес.“⁴

Преводът на думата (от лат. *improvisus*, от ит. *improvvisazione* - неочакван, непредвиден, внезапен) предполага извършване на действие (например създаване на музика) в момента. В музикалната импровизация не съществува разделение на функцията на композитора и на изпълнителя. Тук двете функции образуват органично единство и се изпълняват от музиканта импровизатор едновременно. В джаза (за разлика от академичното музикално изкуство) импровизацията играе основополагащо значение.

2.2. Импровизацията в народната музика В миналото песните са заучавани наизуст и са възпроизвеждани много често с промяна в мелодията и текста. Изпълнителите са импровизирали, променяйки и допълвайки мелодиите и текста, като тези импровизации са всеобща практика в народното песенно творчество. Изследователят Матиас Мурко отбелязва, че певците не заучават такива дълги песни наизуст, дума по дума, а ги пресъздават всеки път отново по пътя на една бляскава импровизация, благодарение отличното познаване езика на поезията. Импровизацията присъства като елемент на музициране в народното творчество и се развива до съвършенство в съвременната авторска инструментална музика. Тя представлява един от специфичните белези на българската фолклорна музика, както и на джазовата

⁴ *Адамс, С.* За джаза накратко. София, Рива, 2010, с. 9.

музика. За приликите и разликите при употребата на този елемент в българската фолклорна и джазовата музика ще говорим в следващите разсъждения.

2.3. ПРИЛИКИ И РАЗЛИКИ ПРИ ИМПРОВИЗАЦИЯТА В ДЖАЗОВАТА И НАРОДНАТА МУЗИКА

2.3.1. Хармонични принципи В джазовата музика импровизацията обикновено се извършва в рамките на акордовата схема от темата на песента или на инструменталната пиеса. Импровизиращият е длъжен да следва акордовата схема, като се придържа стриктно към всеки отделен акорд и към последования от акорди, наречени *акордови прогресии*. Той свири в едно, две или повече повторения на схемата до изграждането на логически завършено соло (*хорус*). На импровизатора често се налага да променя тоновото съдържание на мелодията, алтервайки някои тонове според съдържанието на акордите, използвайки различни ладове (*скали*).

Във фолклорната ни музика импровизациите се провеждат на модален принцип. Солиращият музикант изгражда своята импровизация в няколко тонални центъра, всеки от които е разположен, като част от цялостното соло. Импровизаторът сам определя тоналностите, в своето соло, както и продължителността на солиране във всяка една тоналност. Акомпаниращите следват солиращия, като променят тоналния център в момента, в който солиращият промени лада, в който импровизира. Често в солата биват вмъквани кратки рифове, познати мелодични фрази с променящи се хармонични движения. Тези рифове придават логически смисъл и обединяват частите на солото.

2.3.2. Мелодични принципи Мелодичната природа на джазовата музика е свързана основно с представата за мажорно и минорно наклонение. Специфичните мелодични и хармонични особености на

джаза са формирали селекцията и класификацията на голямо разнообразие от акордови символи, които могат да бъдат интерпретирани, използвайки следните скали: Мажорна скала и нейните производни ладове; Мелодична минорна скала и нейните производни ладове; Умалена скала в нейните две форми; Целотонна скала; Пентатонични скали; Блус скали; Бибоп скали.

*„В българската народна музика се срещат четирите основни тонови рода на квинтовата и натурална звукова система, добила разпространение в източната музика.“*⁵ Пентатонични скали; Диатоника; Хроматика; Енхармоника.

2.4. СКАЛИ В ДЖАЗОВАТА МУЗИКА

2.4.1. Мажорната скала и старите ладове В музикалната практика по времето на Ренесанса се използват модални скали, известни под наименованието стари ладове. Имената на старите ладове са приети от древните гърци през 9. век. Франкино Гаффурио (1451 – 1522) за първи път описва древногръцките ладове в своята „Музикална практика“, Милано, 1496 г.⁶

Необходимо е да се отбележи, че в настоящият труд понятията *лад* и *скала* се припокриват и не следва да се търсят разлики по отношение на основното им приложение при установяване тоновото съдържание на поредици от тонове в рамките на октава. В класическата музикална теория понятието *лад* се употребява, като звукоред при който тоновете се намират в „...различни форми на съподчинение, поради което се диференцират по функция

⁵ *Джуджев, С.* Българска народна музика, том 1, София: „Музика“, 1980, с. 284.

⁶ *Nettles, B., Graf, R.* The chord scale theory and jazz harmony, Advance music – USA, 1997, p. 12.

(*опорни, неопорни, устойчиви, неустойчиви*)...“.⁷ В теорията на джаза понятията *лад* и *скала* се използват еднозначно. *Скала* се употребява по-често, като поредица от тонове с отстоянието на всяка от степените от основната степен. Този подход изяснява качествената характеристика на акордите които се образуват от степените на скалата. Българските етномузиколози и фолклористи използват понятията *тонова редица* и *звукоред* така, както теоретиците на джаза използват *скала*. В настоящото изследване ще бъдат използвани понятията *скала* и *лад*.

До мажорната скала има седем различни тона. Тя може да бъде изсвирена, започвайки от всеки един от седемте, при което могат да бъдат диференцирани седем различни лада, започващи от различните ѝ степени. Това означава, че има един лад, който започва от първата степен на скалата **до**, един от втората **ре**, един от третата **ми**, и така нататък до **си**. Всеки от тези ладове има гръцко име. Имената на старите ладове се изучават в класическата теория на музикалните елементи. По реда на степените от мажорната скала от 1-ва до 7-ма те са йонийски, дорийски, фригийски, лидийски, миксолидийски, еолийски и локрийски. Съотношението на степените спрямо основната степен и ладовете, които могат да бъдат построени от всяка степен, е едно и също за всяка мажорна тоналност. Гръцките ладови наименования не са езотерични. Те са термини, които джаз музикантите използват до днес.

2.4.2. Същност на мелодичната минорна скала

Както мажорната скала, мелодичната минорна скала е седемтонова поредица и има седем лада, произхождащи от всяка от степените ѝ. Единствената разлика между **до** мажорната скала и **до** мелодичната минорна скала е, че

⁷ *Славчева, Д., Райчева, Д.* Теория на музикалните елементи, Пловдив: Зебра, 2013 с. 92.

втората съдържа тона **eb** (ми бемол), който е третата ѝ степен и отстои на малка терца от основния ѝ тон **c** (до).



В класическата музикална теория мелодичният минор има две разновидности - първата, при която скалата е изсвирена възходящо, а другата, когато е изсвирена низходящо. Низходящата мелодична минорна скала е идентична на еолийския лад. В джазовата музика мелодичната минорна скала е само една, независимо дали се изпълнява възходящо или низходящо. Първият ѝ тетраход е еднакъв с този на натуралния минор, а вторият – с този на натуралния мажор. Затова тя е наречена още миноро-мажорна скала (лад).

2.4.2.1. Миноро-мажорният лад Първият лад от мелодичната минорна скала всъщност *напълно се покрива с мелодичния минор*. Тъй като долният му тетраход е минорен, а горният е мажорен, то ладът е наречен още **миноро-мажорен лад**. Четиризвучието, което може да се построи върху степените му, е минорно четиризвучие с голяма септима. Малката терца определя акорда като минорен, а голямата септима е характерна при хармонизирането на натуралния мажор. Това обуславя наименованието на четиризвучието като **миноро-мажорен** акорд. Общи акордови символи при буквено-цифровото обозначение на до миноро-мажорния акорд са **C-Δ**, **C- #7** и **C-maj7**.⁸

2.4.2.2. Дорийски лад с b9 При **sus^{b9}** акорди, могат да бъдат използвани успешно две различни скали: третият

⁸ Със символ минус (-) се отбелязват минорни акорди.

или *фригийски лад* на мажорната скала или вторият лад на мелодичната минорна скала, наречен *дорийски лад с b9*. Единствената разлика между двата лада е тази, че *фригийския* съдържа тон, който представлява шестата му ниска степен (*b6*), а *дорийския b9* има натурална шеста степен (6).

2.4.2.3. Лидийски увеличен лад Този лад се простира от *eb* до *eb* и образува *Eb* мажорен акорд. Поради това, че акордът има голяма терца и голяма септима, той се смята за *EbΔ* акорд. Той обаче съдържа повишена кварта **ла бекар**, и повишена квинта **си бекар**. Пълният акордов символ би бил *EbΔ^{#4 #5}*. Най-често използваният съкратен символ за този акорд е *EbΔ^{#5}*. Името на получения трети лад на мелодичната минорна скала и свързаните с него $\Delta^{\#5}$ акорди, е *лидийски увеличен лад*.

2.4.2.4. Лидийски доминантов лад Четвъртият лад от мелодичната минорна скала съдържа голяма терца и малка септима, което го свързва с *доминантовите септакорди*. Най-естествено е да се мисли, че акордът е свързан с **фа** миксолидийски лад, петият лад от **си бемол** мажорната скала. Ладът обаче се различава от **фа** миксолидийски. Той съдържа неалтерованият тон **си**, т.е. повишена единадесета или четвърта степен, следователно #11 следва да се добави към символа на акорда. Полученият лад се нарича *лидийски доминантов лад*.

2.4.2.5. Миксолидийски лад с b6 Петият лад на мелодичната минорна скала е почти еднакъв с миксолидийския лад. Различният тон е понижена *шеста* или *тринадесета* степен. Тонът *eb* в скалата от **g** би бил *b13* степен от акорда, подсказвайки акордовия символ **G7b13**. В *до мелодичния минор* може да се нотира като слаш акорд **C-Δ/G**. Акордите, построени върху петия лад на мелодичната минорна скала, функционират като тонически минорни акорди.

2.4.2.6. Локрийски лад с #2 Изсвирен от ла до ла, ладът има малка терца и малка септима, т.е. четиризвучието му представлява минорен септакорд, подсказващ акордовия символ **A-7**. Ладът съдържа тоновете **eb** и **f** и може да бъде определен като еолийски с пета понижена степен (**b5**, **eb**) или като локрийски с втора повишена степен (**#2**, **b**). Традиционният символ за този акорд, изпусайки **b6**, е **A-7b5** или **Aø** (полу-умален).

2.4.2.7. Алтерованият лад е седмият лад от мелодичната минорна скала и се изпълнява с алтеровани доминантсептакорди. Неговият **B7** акорд е алтерован по всеки възможен начин. Деветата степен е понижена и повишена, единадесетата е повишена и тринадесетата е понижена. Някои музиканти наричат лада *умалена целотонна скала*, а други *суперлокрийски лад*.

Алтерованият лад е най-често използван от всичките седем лада на мелодичната минорна скала. Това е така, защото той придружава обикновено доминантовите акорди в хармоничните схеми на джазовите стандарти. Всеки от алтерованите доминантови акорди в хармонични прогресии обикновено е придружен от алтерования лад.

2.4.3. Същност на умалената скала Тя е доста различна от останалите скали, има един допълнителен тон и е напълно изкуствена, но е една от най-често използваните в джаза от зората на бибоп ерата.⁹ Умалената скала се явява в две форми: първата редува полутон с цял тон, другата редува цял тон с полутон. За разлика от седемтоновите мажорна и минорна скали, умалената скала е осемтонова скала. За разлика от мажорната и мелодичната

⁹ Умалената скала е изкуствена поради факта, че не е получена от обертоновата редица, както мажорната скала, и няма определен етничен произход, като мелодичната минорна скала, която има източноевропейско потекло.

минорна скала, тя е симетрична. Това ще рече, че нейния интервалов модел е правилен - в този случай, редувайки полутон с цял тон или обратното.

2.4.3.1. Полутон/цял тон умалена скала е първата от двете ѝ разновидности. Ако е построена от тон **g** от степените и се образува акорд, чието пълно акордово означение е **G7b9, #9, #11**, но се изписва по-кратко като **G7b9**, или **G7#9**. Умалената скала няма „avoid“ тонове и всичко, хармонически съдържащо се в нея, е взаимозаменяемо: акорди, гласоводения, ликове, фрази, мотиви, и т.н. Тъй като **G, Bb, C#** и **E** умалените скали са идентични, **G7b9, Bb7b9, C#7b9** и **E7b9** акордите са взаимозаменяеми т.е. всички мелодични мотиви и фрази могат да се повтарят на малки терци надолу или нагоре.

2.4.3.2. Цял тон/полутон умалена скала е втората разновидност. Тя се свири върху умалени септакорди.

Тоновите на умалената скала могат да се хармонизират, като се ползват двете и разновидности с четири **7b9** акорда и четири умалени акорда: **Fo, G7b9, Abo, Bb7b9, Bo, C#7b9, Do** и **E7b9**.

2.5.1. Целотонна скала Тя съдържа голяма терца и малка септима и върви с доминантсептакорд. Алтерациите са **7/#11/#5**. Обичайното съкращение за този акорд е **7#5**, често изписван със знак плюс, като в **+7**. Тъй като **#5** и **b13** са енхармонични, **7#5** понякога е нотиран като **7b13**.

Целотонната скала е симетрична, съдържаща изцяло цели тонове, т.е. съществуват само две целотонни скали. Целотонната скала от **G** има същото тоново съдържание, като **A, B, C#, D#** и **F** целотонните скали. Целотонната скала от **Ab** има същото тоново съдържание, като **Bb, C, D, E** и **F#** целотонните скали. В целотонната хармония всичко може да бъде повторено на интервал от цял тон. Скалата няма никакви „avoid“ тонове, така че всичко е взаимозаменяемо в границите на хармонията на дадена тоналност.

В джаза почти всички акордови символи могат да бъдат интерпретирани, използвайки само четирите разгледани дотук основни скали: Мажорна скала; Мелодична минорна скала; Умалена скала; Целотонна скала.

2.6. СКАЛИ В НАРОДНАТА МУЗИКА

Българските етномузиколози и фолклористи класифицират скалите¹⁰ на българската народна музика в четири основни категории: *пентатоника*, *диатоника*, *хроматика* и *енхармоника*. Микротоновите са едно от най-силните влияния от турската музика върху българската, но те няма да бъдат обект на настоящото изследване. За по-голяма прегледност и с оглед на сравнителния анализ на скалите в джазовата и народната музика, категориите ще бъдат разгледани в същия ред, както в класификацията при джаза.

2.6.1. Мажорната скала и старите ладове

„Широкото географско разпространение на диатоничните ладове в българската традиционна музика може да се обясни с два факта. Първо България споделя обща граница с Византия (на юг), и второ България приема източноправославната религия като своя, официална религия през 9. век. По този начин в народната музика се

¹⁰ Теоретиците и изследователите на българската народна музика говорят за *тонови редици* и *звукореди*. В настоящия труд тези понятия са заменени с понятията *скала* и *лад*. По подробно това е обяснено в глава 2.4.1. МАЖОРНАТА СКАЛА И СТАРИТЕ ЛАДОВЕ. Вж. с. 33.

възприема ладовата система на византийското песнопение.“¹¹

2.6.2. Пентатоника „Пентатониката се среща в музикалния фолклор на шотландци, индийци, креолци, славяни, татари и др.“¹² Намираме я като основа на един значителен брой български мелодии. Тоя музикален род е особено разпространен в родопските села, но се среща и в другите краища на България, където се явява като тонова основа на редица песни в цели области, „... а в Северна България се явява съвсем уединено в особена купчина песни в Угърчин, Микре и тесен кръг околни села“.¹³

Музикалната теория различава няколко вида пентатоника, всеки от които се явява в няколко разновидности. Трите основни вида са следните:

- Пълна пентатоника или анхемитоника, т.е. петстепенна безполутонна гама в границите на една октава;
- Непълна пентатоника, в която липсват някои степени на петстепенната редица;
- Диатонична пентатоника, в която полутонните разстояния запазват местата си, но липсват някои тонове на редицата, вследствие на което се образуват още по-големи разстояния (ditonus = голяма терца).

2.6.2.1. Мажорни и минорни пентатоники

Традиционните пентатоники са предпочитани в съвременния пентатоничен репертоар. Мелодии и песни, базирани на *мажорни пентатоники* - анхемитоники, са

¹¹ *Krumov, Ludmil*. The TV, the washing machine and the nuts and bolts of music, or how to mix Bulgarian folklore music with Jazz. Rotterdam, 2009, p 41.

¹² *Lachmann, Rob*. Musik des Orients, Breslau: 1929, p. 37.

¹³ *Кацарова, Р. Д.* Угърчинската пентатоника. – В: Известия на народния етнографски музей в София, 1943, кн. XIV, с. 80 – 81.

типични за по-старите образци на българската народна музика в някои региони.

Минорните пентатонични скали са типични за музиката на региона на Родопите в Южна България. Скалата с понижена 7 степен и минорното тоническо тризвучие предполага използването на еолийски лад за акомпанияторите и аранжорите.

2.6.3. Хроматични ладове. Маками Категорията хроматични организира скали въз основа на наличието на характерния интервал увеличена секунда. В турската музика маками са изградени чрез комбиниране на тетра хорди и пента хорди, които включват микротонове. Тези микротонове обаче не са налични в българските маками. Сред всички „европеизирани“ маками българските музиканти признават и етикетират основно Хиджас (Hicaz).

2.6.3.1. Макам Хиджас (Hicaz)

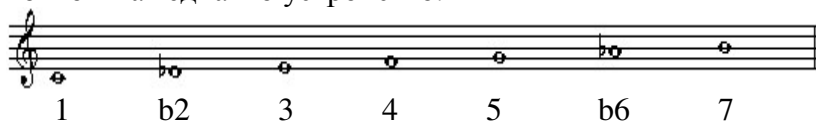
(5^я лад на хармоничния минор)



Макам Хиджас е една от най-разпространените скали в българската народна музика. При хармонизация в българския Хиджас **IIb** се използва като преддоминантов акорд а **VIII** и **Vm7b5** се използват като доминанти. Минорният акорд на **IVm** служи като важен вторичен тонален център.

2.6.3.2. Макам Хиджаскяр (Hicazkar)

(Бихармоничен мажор) Той има за основа звукоред с два хиатуса между втора и трета и между шеста и седма степен. Те са разположени в два разделни хроматични тетра хорда, които имат еднакво устройство.

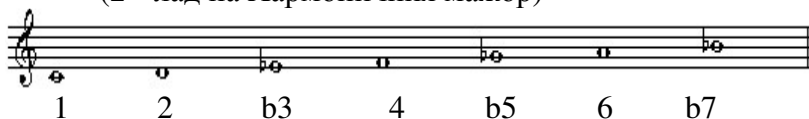


2.6.3.3. Макам Мюстаар (Mustear) (Хармоничен дорийски минор – 7-я лад на Хиджас) „При турския макам Мюстаар шестата степен се явява понижена, т.е. образува с основния тон интервал малка секста...“¹⁴ В българския вариант на макам Мюстаар шестата степен е висока и образува с основния тон интервал голяма секста.



Българските музиканти, избират да хармонизират Мюстаар със западен мажорен V7 акорд, въпреки че субтоничния тон в скалата предполага построяването на минорен доминантов акорд Vmmaj7.

2.6.3.4. Макам Карджагар (karciagar)
(2^{ри} лад на Хармоничния мажор)



Звукоредът на макам Карджагар се характеризира с наличието на един хроматичен тетраорд между четвърта и седма степен на дорийския минор. Често срещани от лада са опорните степени от мелодията, 3-4 и 4-1, както и на мелодичното заключение, реализирано чрез последованието 3-2-1 степен. Много добър пример за красивото звучене на лада е хайдушката песен „Гроздака по двор ходеше“, записана от Добри Христов.¹⁵

2.6.3.5. Макам Хузам (Huzzam)

¹⁴ *Джуджев, С.* Българска народна музика“. Том 1. София: Музика, 1980, с. 338.

¹⁵ *Николова, Л.* Българска народна музика. София: Музика, 1982, с.187.



2.6.3.6. Макам Султани йегях (Sultani yegah)
(Хармоничен минор)



Хармоничният минор е типична скала за Северняшката българска музика. Това е една от двете минорни скали, която включва западната **V7-Im** каденца.

Макам Сузуинак (Suzinak) (Хармоничен мажор)



Този хроматичен вид съответства напълно на хармоничния мажор от класическата музикална теория. „Осмата степен има обикновено функция на встъпителен тон, шестата степен - на чувствителен тон, устремен надолу, към доминантата, а седмата степен, ако и да показва известна тенденция нагоре към осмата степен, няма характер на чувствителен тон, тъй като мелодията завършва не на осмата, а на първата степен.“¹⁶

2.6.4. СКАЛИ ОТВЪД СТАНДАРТНАТА КАТЕГОРИЗАЦИЯ

Въпреки, че е обширна, категоризацията на скали, приета от българските учени, не обхваща голямото разнообразие от скали в съвременната фолклорна музика на България.

¹⁶ Джуджев, С. Българска народна музика. Том 1. София: Музика, 1980, с. 353.

2.6.4.1. Смесени ладове Смесването на два лада е характерно и широко разпространено в българската народна музика и има решаваща роля за развитието на хармоничния език. Изследователят Людмил Крумов смята, че смесването на ладове е резултат на постепенното преминаване от микротоновы скали към „западноевропейски темперамент“.

2.6.4.2. Мажоро-минорна система

Разглеждайки всички категории скали, обсъдени до този момент, може да се заключи, че скалите от традиционната българска музика образуват сложна смес от *диатонични ладове, маками и пентатонични скали*, обединени в *мажоро/минорна система*.

*„Българският певец и музикант Калин Кирилов предлага нова система, в която групира всички скали в две основни категории, мажорни и минорни, въз основа на основните тонически тризвучия.“*¹⁷

2.6.5. КАТЕГОРИЯ НА МАЖОРНИТЕ СКАЛИ СПОРЕД КАТЕГОРИЗАЦИЯТА НА ЛЮДМИЛ КРУМОВ Цялата съвкупност от скали в българската народна музика (*диатонични ладове, маками, пентатоники и смесени ладове*), които генерират мажорно тризвучие от 1-ва, 3-та и 5-а степени на скалата, могат да бъдат групирани в „*категория на мажорните скали*“. Често те се основават на комбинации от скали, където общият знаменател е основно тоническо тризвучие. На база изследването на Людмил Крумов в труда му „*The TV, the washing machine and the nuts and bolts of music, or how to mix Bulgarian folklore music with Jazz*“ (2009), ще бъдат представени поредица от смесени скали, подредени и систематизирани от него.

¹⁷ *Krumov, L.* The TV, the washing machine and the nuts and bolts of music, or how to mix Bulgarian folklore music with Jazz. Rotterdam: 2009, p. 45.

2.6.5.1. Лидийска доминантова скала с повишена #2 степен. Мажорен смесен лад №1 Българските музиканти използват мажорни скали, нямащи еквивалент в съществуващите турска, западна или модални музикални системи. Те могат да се опишат като диатонични или алтеровани ладове с променени, премахнати или добавени степени. Първата от тях включва характерни интервали от миксолидийски лад (мажорна 3-та и понижена 7-а степени), лидийска повишена 4-та степен и постоянно увеличена секунда (тритонус), като повишена 2-ра степен от скалата. Скалата „е образувана от доминантов септакорд и така наречените *half step approach notes*, т.е. полутон преди всеки от акордовите тонове. При до, ре#, ми, фа#, сол, ла, си бемол - ре# винаги се разрешава в ми, фа# в сол и т.н“.¹⁸ Това би било най-основателната причина, тази скала да се нарече лидийска доминантова скала с повишена #2 степен.

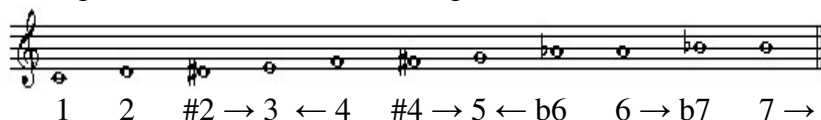
2.6.5.2. Бибоп доминантова скала с повишена #2 и #4 степен. Мажорен смесен лад №2 Вторият мажорен смесен лад е изключително популярен в музиката на етническите власи от Северозападна България. Той включва променлива 7-ма миксолидийска-йонийска степен от скалата. Във възходящо движение седмата степен от скалата е повишена като водещ тон, докато в низходящо движение музикантите предпочитат ниската 7-ма степен.



2.6.5.3. Мажорна хроматична скала
Мажорен смесен лад №3 Тази скала е типична за музиката от Тракия. Тя може да се счита за най-предпочитаната

¹⁸ <http://www.forum.muzikant.org/topic/67418-iadhiaeia-ioceea/>

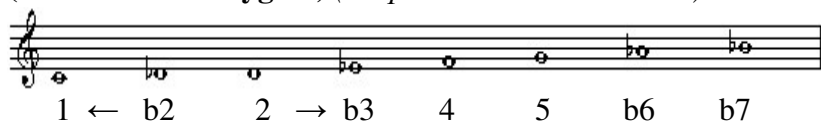
мажорна скала за импровизация в сватбарската и селската музика, тъй като позволява кръгови обиколни движения около стабилните степени на скалата. В този смесен мажорен лад 1-ва, 3-та и 5-а са променливи.



Повдигнатите степени са предпочитани за изкачвания, а понижените – за низходящо движение. Възходящ ред – 1, #2 → 3, #4 → 5, 6 → b7, 7 → 1. Във възходящо мелодично движение повдигнатите степени в скалата действат като водещи тонове към основните степени.

2.6.6. КАТЕГОРИЯ НА МИНОРНИТЕ СКАЛИ

2.6.6.1. Смесен лад №1: Еолийска и Фригийска (Aeolian and Phrygian) (С променлива 2^{ра} степен)



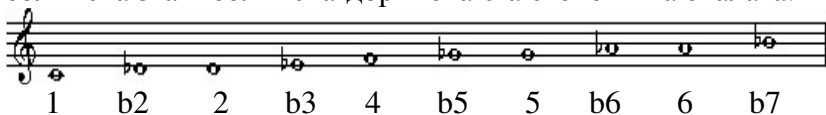
Една от най-широко разпространените минорни скали в Югоизточна България (Странджа). Голямата секунда от втора степен на скалата действа като водещ тон в тоницизацията към свързания мажор. Обратно b2 степен води до връщане към минорната тоника. Най-типична хармонична рамка за този тип смесени ладове е съпоставянето на свързания паралелен мажор и основната минорна тоника като тонални зони.

2.6.6.2. Смесен лад №2: Дорийска с допълнени b2 и b5 (с променлива 2^{ра} и 5^{та} степен) Този смесен лад включва две променливи степени в скалата – 2-ра (фригийска/дорийска) и 5-а (макам Карджагар/дорийска).



В дорийска с допълнени b2 и b5 смесен лад повишената втора степен подпомага модулацията към паралелния мажор върху III степен, докато b5 и повишената 6 степен създават тетрахорд на хиджас, започвайки скалата от 4 степен. Като резултат типично тоницизирани са III и IV Хиджас. Хармоничният преход от Хиджас върху IV степен към тоника се извършва от плагална каденца (IV-IVm-Im).

2.6.6.3. Смесен лад №3 Минорна скала с променливи 2, 5 и 6 степени Подобно на мажорния лад смесването с променливи 2-ра, 4-та, 6-а и 7-а степени на скалата, има еквивалентен минорен смесен лад, който съчетава всички минорни ладове. Той включва променливите фригийска-еолийска 2-ра, карджагар-еолийска 5-а и еолийска-дорийска 6-а степени на скалата.



2.7. АКОРДОВИ СИМВОЛИ ЗА БУКВЕНО ЦИФРОВО ОЗНАЧАВАНЕ

Джозефо Царлино (1527 – 1590) за пръв път класифицира акордите като мажорни и минорни в своя труд „Le Institutioni Harmonice“ през 1558 г. През годините около 1600 г. тризвучието, построено чрез добавянето на две последователни терци, е било вече установено, като основен принцип за строежа на акордите. Този принцип се е запазил и до днес с използването на основните видове тризвучия – *мажорно, минорно, увеличено и умалено*.

Характерно в джазовата музика е разширяването на тризвучията чрез добавяне на тонове, разположени на терци над квинтовия.

Буквените означения на акордите, възприети в практиката, са базирани на първите букви от латинската азбука, като броенето започва от тона ла. С главни букви се обозначава основният тон на акорда. Мажорните тризвучия се обозначават с големи букви (**C, D, E, F, G, A, B**). В класическата музика тонът и акордът си се означават с буквата (**H**), а с буквата (**B**) се означава си бемол. В поп и джаз музиката означението за си е (**B**), а алтерациите се означават със съответните знаци след буквата. Алтерован основен тон се отбелязва, като към главната буква се добавя диес или бемол с височината на буквата, напр. (**C#, Db, Eb, F#, Gb, Ab, Bb**). Минорните тризвучия се обозначават с буквата **m** след главната буква (**Cm, Dm, Em, Fm, Gm, Am, Bm**). **m** се отнася за минорната трета степен, т.е. малка терца над основния тон и чиста квинта (минорно тризвучие). Минус (-) след главната буква означава същото (**C-, D-, E- и т.н.**). Плюс (+) след главната буква повишава петата степен от скалата, означава голяма терца и увеличена квинта (увеличено тризвучие). Отбелязва се още с **5+**, **aug** или **augment** (**C+, D+, E+ и т.н.**). (o) означава малка терца и умалена квинта (умалено тризвучие) и се отбелязва още с **dim** или **diminish** (**Co, Do, Eo и т.н.**).

Тризвучието на акорда се построява върху 1-ва, 3-та и 5-а степен на лада, а цифровите означения съответстват на степените на лада, върху който е построен акордът, т.е. 4, 6, 7, 9, 11 и 13 съответстват на едноименните степени. Не се употребяват цифрови означения за 2, 8, 10 и 12 степени от лада. 2-ра степен е рядко употребявана, тъй, като тя представлява същия тон като 9-а степен, но октава пониско. 8-ма степен е октавово повторение на 1-ва , т.е. на основния тон на акорда. 10-а е октавово повторение на терцовия тон, а 12-а - на квинтовия.

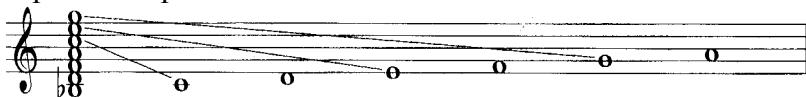
2.7.1. Прилики и разлики между традиционната и съвременната хармония Много елементи от

*традиционната хармония*¹⁹ могат да бъдат открити и в джаза. Теоретичната основа и специално дялът на функционалната хармония е адаптиран и развит с течение на времето в подробна концепция на *съвременната хармония* и представя нов поглед към акордите, хармоничните прогресии и техните функционални връзки (в теорията на акордите и скалите).

В тоналната джаз теория акордите са построени на терци. Трите функционални групи (T, S, D) са приложими и актуални. Въпреки това има основна разлика между теорията на акордите и скалите и традиционния хармоничен анализ. Теорията на акордите и скалите описва акордите и техните прогресии с всички техни потенциални тонални възможности и връзката между тях. **Тонални връзки:** Традиционните дефиниции са приложими към свързаните и паралелните тонални връзки. Свързаните тоналности споделят една и съща диатоника; паралелните тоналности споделят един и същ тонален център. **Скали:** Мелодичната минорна скала е една и съща нагоре и надолу. **Гласоводене:** В традиционната хармония паралелни октави и квинти не са разрешени. В джаза паралелните интервали са типични и са чути по-скоро като функционални звуци, отколкото като резултат от независими мелодични линии.

¹⁹ Теоретици и изследователи на джаза, като Марк Ливайн, Бари Нетгълс и Ричард Граф въвеждат и използват термините *традиционна* и *съвременна хармония*, които са възприети и се употребяват от джаз музикантите. Тези понятия са твърде различни от гледна точка на класическата музикална теория. Би следвало да се поясни, че под *традиционна хармония* теоретиците на джаза имат предвид класическата хармония от периода на романтизма, с нейните правила и норми. Под *съвременна хармония* те имат предвид джаз хармонията от епохата на бибоба в джазовата музика.

2.7.2. Акорди и скали. Вертикален и хоризонтален анализ Акордите се описват като вертикална, терцово изградена структура от тонове, докато скалите се описват хоризонтално. Разширените акордови структури от терцдецимови акорди съдържат всички тонове на съответната скала. Ако вертикалната структура се трансформира в хоризонтална линия, акордите кореспондират със скалата напълно.



За идентификация на акордовите скали е използвана модална терминология. Акордовите скали имат три качества: Акордови тонове – основната акордова структура представляват септакордите; Разширения (Tensions) – добавени тонове, които създават специална звукова украска и напрежение в акордовата звучност; Избягвани тонове (Avoid notes) – такива, които звучат силно дисонантно и по тази причина са избягвани за употреба.

2.7.3. Връзка между акорди и скали

Революцията в джаза през 50-те и 60-те години на XX век е един почти толкова важен момент, колкото *bebop* революцията от началото на 40-те години, но пропуснат от повечето историци. Джаз музикантите започват да мислят хоризонтално (по отношение на скали), както и вертикално (по отношение на акордите). В първите години от развитието на джаза те импровизират главно върху мелодията на песните и върху тоновете от акордите. Понапредналите музиканти допълват нонови, ундецимови и терцдецимови тонове на акорда, като ги пренареждат в скала. Много по-лесно да бъде запомнена скалата, отколкото поредицата от терци, на която тя съответства.

2.8. Компоненти, предпоставки за изграждането на джазово соло „Перфектното джазово соло притежава: 1% магия и 99% качества, придобити в процеса на работа.

*Изискванията към тези 99% са следните: Музикалната мисъл трябва да бъде построена логично; солото трябва да дава възможност да бъде анализирано мелодически и хармонически; да притежава способност да бъде категоризирано; да бъде технически изпълнимо.*²⁰

Марк Ливайн смята че опитният музикант не мисли за елементите от теорията на джаза, когато слуша едно импровизационно изпълнение. Той е правил това в периода на своето обучение, изучавайки и усвоявайки правилата в теорията. Има определени предпоставки за изграждането на добрия джаз музикант. Той трябва да притежава талант (музикален слух, ритмично чувство); стилова насоченост (да е наясно с точната музика за него); образование (учители, наставници); амбиция или воля (желание и издръжливост за упражнения в практически занимания).

Почти всички велики джаз музиканти от съвременната епоха са научили по-голямата част от своите „ликове“ (заучени фрази) и са придобили по-голямата част от своите теоретични познания чрез слушане, транскрибиране и анализиране на мелодии и соло изпълнения от записи.

ГЛАВА ТРЕТА

АНАЛИЗ, СЪПОСТАВКА И РЕЗУЛТАТИ ПРИ ИЗСЛЕДВАНЕ НА ПРИЛИКИ И РАЗЛИКИ НА ЕЛЕМЕНТИ ОТ ДЖАЗОВАТА И ФОЛКЛОРНАТА МУЗИКА В СЪВРЕМЕННО ПИЕСИ

В трета глава ще бъдат анализирани музикални пиеси в стил български етно джаз. Ще бъдат разгледани:

- Скали, използвани в пиесите от джаз музиканти и скали, използвани от фолклорни музиканти;

²⁰ *Levine, M.* The Jazz Theory Book. Sher Music Co., Petaluma, CA, USA, 1995, p. vii.

- Свързването на акорди със скали и по-точно кои скали се използват при различните видове акорди. Сравнението на музикалните елементи ще бъде направено в различните части на пиесата – в темата, в свързващите части на произведението и в импровизациите.
- Метрум на пиесите. Ще бъде установено при сравнение с други пиеси кои метруми са най-предпочитани от изпълнителите в етно-джазов стил;
- Ритъм и ритмични формули в акомпанимента на пиесите.

Ще бъдат установени музикалните елементи, които в най-голяма степен принадлежат към българската фолклорна и от друга страна към джазовата музика.

3.1. АНАЛИЗ НА МЕЛОДИЧНАТА, ХАРМОНИЧНАТА И МЕТРИЧНАТА СТРУКТУРА НА ПИЕСИ.

3.1.1. „Бела съм, бела, юначе“ (*версия от концерт на 14.05.2013 г., В. Койчев – китара, В. Василев – кавал, Академичен народен хор при АМТТИИ, дир. К. Бураджиев, солист Н. Вранчева*). Песента, наречена от народа „Химнът на Родопите“ е рехармонизирана и обработена за дамски народен хор от Веселин Койчев. Реализирана е с водещото участие на китара и кавал. Мелодичната структура на пиесата следва основно доминантови скали, използвани със доминантов септакорд, построен от първа степен в основната тоника **D7**. Използвана е миксолидийска скала от **D** в темата, рифовете и импровизациите. По време на импровизациите освен миксолидийска скала, изпълнителите включват Лидийска доминантова и Бибоп доминантова скала с #2 и #3 степени.

Хармонизацията на темата е направена в джазов маниер с джаз акорди, като хармоничната схема е следната: **Dadd9, Dmaj7, D7, G/D, G-/D, Dadd9, // Dadd9, Dmaj7, D7, G/D, G-/D, E-9, A13.**

Метрумът е равноделен, размерът е 4/4. Оригиналната песен „Бела съм, бела, юначе“ представлява безмензурна мелодия. Във варианта на нейната етно джаз

версия мелодията е вметена в рамките на равноделен размер 4/4. Мелодията е съставена от две полуизречения, всяко от които е разположено в рамките на пет такта.

Ритъмът на акомпанимента е в джазов стил и започва бавно с по-големи нотни трайности. Постепенното ускоряване на ритмичната пулсация и създава драматургичен ефект на изграждане.

3.1.2. „Седнала е бяла Неда“ *(запис от концерт на 14.05.2013 г., В. Койчев – китара, М. Станчев – пиано, В. Василев – кавал, Академичен народен хор при АМТН, дир. К. Бураджиев, солист Ат. Колева)* Народната песен е аранжирана с хармоничните и ритмически похвати на стила фънк фюзън. Аранжирният за вокален квартет е направен от Вичка Николова, а впоследствие е приложен в народен хор. Към него са добавени от В. Койчев партии за китара, пиано и кавал. В разработката са внедрени импровизации в джазови хармонични схеми, носещи същите стилови белези от песента. Мелодията на темата се базира изцяло на тоновото съдържание на йонийския мажор от тон ми. Песента започва с мелодически риф в унисон между гласове и инструменти, разположен също в натуралния мажор. В края на фразата шестата степен на мажора се алтерова надолу, при което се получава увеличена секунда между шеста и седма степен. От получения хиатус йонийската скала се променя в макам суузинак (хармоничен мажор) и това придава източен привкус на мелодията.

По време на импровизациите хармонията преминава в едноименната минорна тоналност. Съответно натуралната мажорна йонийска скала се променя в минорна дорийска, понякога заменена с минорна пентатоника и минорна блус скала. Фолклорният музикант в своето солово изпълнение използва обаче мажорната Бибоп доминантова скала с #2-ра и #4-та степен. Тук #2-ра степен звучи добре в минорната хармония, тъй като на практика представлява минорната 3-та степен. В тази скала #4-та степен звучи също убедително,

тъй като е водещ тон към 5-а степен или тъй наречения *апроуч* (*aproach*) тон. Седмата ниска степен напълно съвпада със 7-а степен при минорния септакорд и дорийския лад. Несъвместим тон от бибоп доминантова скала с #2-ра и #4-та степен е 3-та мажорна степен. Това е неблагозвучен тон, който би трябвало да се избягва, т.е. това е *avoid* тон, който звучи дисонантно и не кореспондира с минорната хармония.

Хармонията в темата следва принципите на съвременните фолклорни обработки.

E, Emaj7, E6, E, Eadd4, F#-4/7, Eadd9/G#, A-7/9, A/B.

Предпоследният акорд съдържа алтерованата степен *до*, придаваща минорен нюанс в субдоминантовия акорд. Последният „*слаш*“ акорд е комбинация от доминантов бас, комбиниран с плагалната звучност на мажорния субдоминантов акорд. Хармоничната схема в импровизациите съдържа два дяла. В първия дял тя заимства част от акордовата схема от темата: **Eadd4, F#-4/7, Eadd9/G#, A-7/9, A/B**. Вторият дял от схемата има секвентна конструкция, в която е разположена поредица от свързани акорди от типа **II-7 - V7**. Акордите **V7** са заместени от тритонусови замени **IIb7b5**. Акордовата схема във втория дял е следната:

B-7/4, Bb7b5, A-7/4, Ab7b5, G-7/4, Gb7b5, F#-4/7;

B-7/4, Bb7b5, A-7/4, Ab7b5, G-7/4, Gb7b5, F#-4/7, Eadd9/G#, A-7/9, A/B.

Метрумът е равноделен, размерът е 4/4. Песента „Седнала е бяла Неда“ е хороводна и би могла да се запише в размер 2/4. Използването на размер 4/4 приближава фолклорното звучене до джаза, тъй като по този начин се променя дължината на мелодичната фраза. Във варианта на нейната етно джаз версия мелодията в равноделен размер 4/4 е повече съвместима с ритмичната пулсация на джазовите изпълнения.

Ритъмът на акомпанимента е в джазов стил, с фънк елементи. Ритмичната фраза в акомпанимента е разположена в рамките на четири такта в 4/4, докато тази в темата има дължина от три такта в 4/4. Това създава взаимодействие между елементите от джаза и фолклора. От една страна осмислянето на двувременния метрум на ритмическите фрази от хорото в четириременен метрум, характерен за джаза, в акомпанимента променя логиката на музикалните фрази в мелодията, като ги преосмисля в логиката на джазовата мелодика. От друга страна, промяната на дължината на фразата от 4 на 3 такта е характерна за фолклора, в джазовото произведение, ненатрапчиво му придава своята фолклорна естетика.

3.1.3. „Подзим съм, мале“ (*запис от CD на „Акустик трио 3000“ – Йо хо, 2010 г., В. Койчев – китара, Цв. Недялков – китара, Ив. Лечев - цигулка*). Пиесата представя автентична родопска мелодия, обогатена с палитрата на джазовата хармония. Тя е записана за албума „Пробуждане“ през 2008 г. Преработката е израз на творчески порив и рефлектира в мелодия, различна от автентичната „Въз подзиме съм легнала“, (изпята от Радка Кушлева), и близка до изпълнението на Бойка Присадова „Подзим съм, мале легнала“. Темата е красива и изразителна, построена в характерната родопска минорна пентатоника и хармонизирана в духа на фолклорната ни музика и джаза. Минорната пентатоника е комбинирана с еолийска и дорийска скала, т.е. има добавени 2-ра степен и променлива (дорийска, еолийска) 6-а степен. Във възходящо движение се използва дорийска 6-а степен, като водещ тон към 7-а степен. При движение надолу в мелодията се използва еолийска 6-а степен, като водещ тон към 5-а степен.

Хармонията в темата използва диатоничната функционалност на акордите. В минорната хармония на еолийския лад акордовата схема започва с паралелния мажор и завършва с основния натурален минор от тон ла.

Ш, VI, VII, III; VII, III, IV-, I-; Ш, VI, III, IV-, III, Пб, Imaj7. Мелодичната фраза е построена от три полуизречения, всяко от които е вместиено в четири такта: **С, F, G, С, А-, А-, А-, А-; G, С, G, С, F, А-, А-, А-; С, С, G, С, D- С, Вb, Amaj7.** Последните два акорда нарушават диатоничната функционалност, това придава джазова звучност и усложнява хармоничната мисъл. Алтерациите променят ладовата структура и оформят две лидийски скали последователно от тоновете си бемол и ла.

Рифовите мотиви и солата са в еолийска и блус скала, които съдържат минорна пентатоника. Паралелните тоналности позволяват в диатоничната структура на импровизацията използване на модални ладови и акордови замени (модален интерчейндж).

Песента „Подзим съм, мале“ е безмензурна в автентичния си вид, но в етно джаз варианта е преработена в раноделен метрум 4/4. Мелодията съдържа три полуизречения, всяко от които е разположено в четири такта в 4/4. Общата дължина на мелодията е 12 такта.

Акомпаниментът на темата е в баладичен джазов стил. Ритмичната фраза в акомпанимента е разположена в рамките на 12 такта. Тук може се забелязва същата тенденция от една страна, осмислянето в четиривременен метрум на ритмическите фрази в акомпанимента, и от друга страна, трисъставните мелодични фрази, придаващи своята фолклорна естетика.

3.1.4. „Вечеряй, Радо“ (*запис от концерт на 14.05.2013 г., Веселин Койчев – китара, Марио Станчев – пиано, Академичен народен хор при АМГИИ, диригент Костадин Бураджиев, солист Звездана Новакович*). „Вечеряй, Радо“ е родопска песен, изпята първоначално от Радка Кушлева. В последствие е хармонизирана за тригласен народен хор от Филип Кутев. Проф. д-р Костадин Бураджиев е автор на прекрасна хорова обработка на песента, която служи за основа на аранжимента на доц. В. Койчев. Песента е преобразена в

типичен джаз стандарт с разгърнати солови епизоди (основно на пиано, китара и солиращ глас).

Темата на песента е построена в характерната родопска минорна пентатоника и обработена в съвременен аранжиринг в духа на фолклорната ни музика и джаза.

В минорната хармония на пентатоничния лад акордовата схема започва с основната тоника, преминава през прогресия в **II-7 – V7 – Imaj7**, но в странична тоника сол мажор и завършва с **VIb - V7 - I** - в основния натурален си минор. Акордовата структура изглежда функционално така в хармонията на еолийски лад от тон *си*: **I-7, IV-7, I-7; I-7, IV-7, I-7; VII-7, III7, VImaj7; VI7/6, V7, I-;**

Мелодичната фраза е построена от четири полуизречения, всяко от които е вместиено в рамките на три такта, в размер 2/4. Общата дължина на мелодията е 12 такта. **B-7, E7/9, B-7; B-7, E7/9, B-7; A-7, D7/9, Gmaj7; G7/6, F#7, B-7;**

Акомпанимента на темата е прав бийт с акцент върху второ време. Ритмичната фраза в акомпанимента е разположена в рамките на 12 такта. Акцентът в акомпанирацията ритъм звучи джазово и фънки, но в размер 3/4, вместо в 4/4.

Кулминация на произведението е 12-тактовата фолклорна обработка за дамски народен хор, внедрена в кулминационния момент на пиесата.

3.1.5. „Селски танц“ (*запис от концерт на Милчо Левиев и група „Булгара“ 02.11.2005 г., М. Левиев – мелодика, К. Генчев – кавал, Д. Христов – тамбура, К. Добрев – барабани, П. Петров – гайда, Д. Цекова – гъдулка*). „Селски танц“ е знакова пиеса в българската джазова музика, написана от най-популярния български джаз музикант и основоположник на стила „етно джаз“ Милчо Левиев.

Диалогичност е изразена при първото излагане на темата между народните инструменти и мелодиката на фона на ударна ритъмна секция. При повторението на темата инструментите засвирват в унисон на фона на

смяната на два редуващи се акорда. Мелодичната ладова основа на темата представлява еолийска скала с изпусната 6-а степен. В импровизационния дал върху основата на два редуващи се мажорни септакорда **F7** и **G7** изпълнителите извеждат своите импровизации. Прави впечатление диференцираният подход на музикантите при използването на различни скали при едни и същи доминантови акорди. Фолклорните музиканти използват Бибоп доминантова с #2 #4 (**F7**, **G7**). Тя е най-близка до импровизациите в сватбарската музика. Милчо Левиев, като джаз изпълнител, използва Хиджаскяр (Бихармоничен мажор) от (**G**), за да доближи интонацията на своя инструмент до фолклорното звучене. Блус скала (**F7**, **G7**), и Миксолидийска (**F7**, **G7**) той използва, тъй като тоновият им състав е близък и съвместим с доминантовите септакорди.

В голяма степен тоновото съдържание на скалите е съвместимо с хармоничните промени. Все още не е осъществена единна концепция на фолклорните и джаз музикантите при използването на скали в акордовите структури. Вероятно това е процес, който се развива бавно и изисква време за оформянето на общи естетически музикални норми на колаборация.

Акомпаниментът на темата е прав бийт с акцент върху второ време. Ритмичната фраза в акомпанимента е разположена в рамките на 8 такта. Акцентите в акомпанирацията ритъм звучат фънки в размер 4/4.

3.1.6. „Керван“ (запис от концерт на група „Бели, зелени и червени“ 30.09.2006 г., Г. Янев - цигулка, Т. Спасов – кавал, В. Койчев – китара). Пиесата е композирана от Дарин Бърнев през 1983 г. и е една от знаковите пиеси в репертоара на първата в България етно джаз формация „Джаз линия“. Инспирирана е от джаз стандарта „Caravan“ на Хуан Тизол, представен за пръв път от биг бенда на Дюк Елингтън през 1936 г. Мелодията на „Керван“ притежава българска звучност, докато „Caravan“ на Хуан Тизол има по-скоро екзотично

източно звучене с характерния интервал увеличена секунда (хиатус). Същият интервал е използван и от Бърнев във дял **B** на темата, но усещането е различно в алтерования **G7/6/b9** акорд, тъй като интервалът е запълнен с малка и голяма секунда и представлява част от умалена полутон-тон скала. Скалата върху която е построена мелодията от дял **A** на темата е в макам Мюстаар (хармоничен дорийски минор) в **A-9**. В дял **B** от темата постройката на мелодичната линия може да се тълкува като тонова поредица на макам Хиджас с променлива 6-а степен в акорда **G7/6/b9**.

Джазово звучене придава хармоничната смяна на два паралелни минорни акорда **A-9** и **G-9** в първия дял на темата. Това налага и вмъкването в импровизациите на две дорийски скали, съответно от тоновете ла и сол.

Иновативно в аранжимента на пиесата е използването на ритмични формули от самба ритъм в български неравноделен размер 7/8 в разработката на импровизациите. Темпото се удвоява във всяка поява на солиращи инструменти, така че се метрумът се превръща от 7-временен в 14-временен 14/16. Този подход придава динамичност на изпълнението и доближава ритмичната пулсация до тази на народния танц „Елено моме“.

3.1.7. „Вкисната боза“ (запис от CD на група „Бели зелени и червени“ - *Sailing In The Dark* 1996 г., В. Койчев – китара, П. Джурков - пиано). (запис от концерт на група „Бели зелени и червени“ 30.09.2006 г., солисти Т. Спасов – кавал, Г. Янев – цигулка). „Вкисната боза“ е написана от Николай Гъргов за „Бенд 19“. В оригиналния си вид е в неравноделен размер 9/8, а впоследствие е преработена от В. Койчев в размер 4/4 за джаз формацията „Бели, зелени и червени“ и записана в албума „Пътуване в неизвестното“ (1996 г.) В анализирания запис се използва вариантът на пиесата в 4/4.

Темата притежава българска звучност с характерна орнаментика. В оригиналния вариант, написан в размер 9/8, ритмичните групи в четирите дяла се групират в четири

отделни главни времена, всяко от които съответно съдържа 2, 2, 2, 3 осмини. При преработката в равноделен размер 4/4, деветте осмини се вметват в рамките на осем.



В разработката върху акордова 12-тактова блус схема в C7 се редуват импровизации на китара и пиано, съчетаващи джазова мелодика с народни мотиви.

C7, C7, C7, C7, F7, F7, C7, C7, G7, F7, C7, C7.

3.1.8. „Каун“ (запис от предаване „Джаз линия“ на БНТ, 2011 г., В. Койчев – китара, Н. Карагеоргиев - китара). Интересно съчетание между фолклорна мелодика и джазова хармонизация може да се забележи в експозицията на пиесата „Каун“, музика Веселин Койчев. Основната тема представлява мелодия в народен стил, на фона на акордова схема, хармонизираща Хиджас скала в E dur. **Eadd9, Aadd9, C#-7, D7/9, Eadd9, Aadd9, G#7, C#-7, D7/9; Eadd9, A-7, C#-7, D7/9, B-7/4, A-7, Eadd9/G#, G7/13, F#-7, B/E, E.** Тази хармонизация подхожда в джазовата музика на мелодичния мажор от ми, с изключение на **G#7, C#-7**. Всички акорди обаче съдържат тона ми и това ги обединява. Така подредени, акордите умело се съчетават в мелодията в Хиджас. Пиесата е написана в триделна **A-B-A** форма. В средния дял хармоничната схема следва низходяща секундова секвенция, изразяваща четирикратно акордовата прогресия **III7-V7-Imaj7**, водеща до основната тоналност.

3.1.9. „Лале ли си, зюмбюл ли си“ (запис от концерт на 14.05.2013 г., В. Койчев – китара, М. Станчев – пиано). Известен паралел по отношение на структурни решения може да се установи между „Подзим съм, мале“ (аранж. В. Койчев) и „Лале ли си, зюмбюл ли си“ (аранж. Цв. Недялков).

Безмензурните народни мелодии са организирани ритмически в четириременен метрум и обогатени с прибавени рифове (виртуозни епизоди).

Темата състои от четири последователни фрази и започва светло и мажорно в тоналност **E dur**. Тя е построена върху натуралната мажорна йонийска скала. В третата фраза мелодията преминава през плагална каденца и чрез минорна субдоминанта достига до основната тоника **B7/b9** в макам Хиджас. Свързваща функция между частите на пиесата играе инструментален риф, изпълнен в унисон от пианото и китарата. Импровизационният дял започва модално върху **B7/b9** в рамките на осем такта и продължава с поредица от акордови замени. Хармоничната схема и скалите, принадлежащи към всеки акорд изглеждат така: **A-9** (Дорийска), **B7/b9** (Хиджас), **A-9, B7/b9, A-9, B7/b9, A-9, B7/b9; Bbmaj7** (Йонийска avoid 4), **Ebmaj7** (Лидийска), **Abmaj7/C** (Лидийска), **Cmaj7** (Йонийска avoid 4), **A-9** (Дорийска), **B7/b9** (Хиджас), **A-9** (Дорийска), **B7/#9#5** (Алтерована); **E-9** (Дорийска), **Cmaj7** (Йонийска avoid 4), **A-9** (Дорийска), **B7/#9#5** (Алтерована), **E-9** (Дорийска), **Cmaj7** (Йонийска avoid 4), **A-9** (Дорийска), **B7/#9#5** (Алтерована), **E-9** (Еолийска).

Ритмичната формула в акомпанимента е в стил джаз балада. По време на импровизациите ритъмът се учестява, което има значение за изграждане на музикалната мисъл и подпомага драматургичното развитие.

3.1.10. „Самба - ръченица“ (*запис от концерт на група „Бели зелени и червени“ 30.09.2006 г., Г. Янев – цигулка, Т. Спасов – кавал*). В темата на „Самба в 7/8“ или наречена още „Самба – ръченица“, по музика на Дарин Бърнев, са обединени фолклорното звучене на мелодичните фрази с ритмичните формули на латино самбата, вместени в неравноделен размер 7/8. Пиесата е композирана през 1983 г. за триото Койчев-Панов-Спасов и групата „Джаз линия“. Тя е знакова за етно джаза така, както е знаков и „Селски танц“ на Милчо Левиев.

На базата на умалена скала полутон тон от **F#** е построена темата в нейния първи дял, докато миксолидийска скала е основа за мелодичното построяване на темата, във втория ѝ дял. В импровизациите предпочитанията на фолклорните музиканти са към употребата на Хиджас и в двата мажорни доминантови септакорда **F#7** и **A7**, като на места ги заменят с бибоп доминантова #2 #4 (**F#7**) и миксолидийска (**A7**). Джазовите музиканти предпочитат блус скала, миксолидийска, лидийска доминантова или умалена полутон тон във **F#7** и миксолидийска, и лидийска доминантова в **A7**.

„Самба – ръченица“ е написана в седемвременен метрум, в размер 7/8. Ритмичната пулсация върви два пъти по-бързо от изписания размер. В аранжимента е внедрена ритмична пулсация от стила джаз самба. Тъй като пулсацията на латино самбата се вмести в размер 4/4 (т.е. 16/16), ритмиката на акомпанимента не е променена, но са премахнати последните две шестнайсетини от размера, за да се вмести ритмичната фигура в такт с продължителност 14/16.

The image shows two staves of drum notation. The top staff is labeled 'Drums' and has a 4/4 time signature. It features a rhythmic pattern of eighth notes and quarter notes, with 'x' marks above some notes indicating cymbal hits. The bottom staff is also labeled 'Drums' and has a 14/16 time signature. It shows a similar rhythmic pattern adapted to the 14/16 meter, with 'x' marks for cymbal hits.

Комбинирането на ритъма и хармонията в стил самба с интонацията на българската народна музика на фона на латино ритъма звучи хомогенно и компактно.

3.1.11. „Чък“ (запис от концерт на 9.11.2009 г., Пловдивски джаз вечери, „В. Койчев Етно Проект“, А. Дончев – пиано, Вл. Величков – кавал, В. Койчев - китара). В пиесата се преплитат елементи от българския фолклор и латиноамериканска музика, хармонизирани с похватите на джаза. Основната

тема в композицията притежава българско звучене, на фона на съвременен фънк ритъм. Мелодията е построена в миксолидийска скала от сол, върху основния тонически **G7** акорд. Формата на пиесата е с четириделна структура **A-A-B-A**. Стилистиката на латиноамериканските ритми се усеща във втората част на темата и силно напомня стила на американския джаз пианист и композитор Чък Кърия, поради което пиесата е посветена и наречена на негово име. В нея могат да бъдат усетени латино ритми, свързани с джаза, но под влиянието и в духа на българската народна музика.

Основната скала е миксолидийска от **C7**, която преминава през странична тоника в миксолидийска от **Eb**.

Свързваща роля между частите играе осемтактово построение, състоящо се от унисонен риф, в рамките на четири такта и кратка ритмизирана интродукция, въвеждаща и разделяща отделните сола. Хорусите са двутонални в модален план, в **G7** и **C7**. В тях отново може да се установи различно стилово предпочитание към различни скали за импровизация. При джаз музикантите предпочитаните скали са миксолидийска, лидийска доминантова, модален интерчейндж (**G7**, **C7**), минорна блус скала, излизане от тоналност. Предпочитани скали от фолклорния изпълнител в разглеждания пример са миксолидийска (за **G7**), и йонийска (за **C7**). Използването на йонийска скала и мажорна пентатоника в **C7** кореспондира с интонациите на индийската музика.

Отново може да се заключи, че фолклорните и джазовите музиканти използват различни скали за импровизация, произтичащи от всеобщата практика в съответния жанр. Може да се установи тенденция обаче, че изпълнителите търсят и намират нови скали, използвани в „другия“ жанр, които обогатяват тяхното изпълнение. Така фолклорните изпълнители заучават джаз

скали и обратно – джазовите изпълнители заучават фолклорни скали.

3.1.12. „My favorite things“ (запис от концерт на 15.11.2012 г., Симфо етно джаз, В. Койчев – китара, П. Койчев - китара). Пиесата представява модална транскрипция на популярната песен на Ричард Роджърс „Любимите ми неща от звука на музиката“. Оркестрирана е за симфоничен оркестър от Валери Костов в оригиналната тоналност е **moll**. Нейният метрум е променен от шест - в петвременен, което показва доколко неравноделният метрум променя звученето на една мелодия. Темата има два основни дяла. Първият от тях е в ми минор и мелодията е построена в еолийска скала. Във втория дял хамонията е мажорна, като тониката е йонийска, върху мажорен септакорд **Ema⁷**. Импровизацията е изведена в двете основни тоналности, е **moll** и **E dur**, и се основава на еолийска и йонийска скала. Модалното импровизиране изисква използването на паралелни диатонични скали, т.е. така наречения *модален интерчейндж*.

Ритмическата формула е заимствана от жанра валс. Основните фрази са четири, разположени в четири такта в размер 5/4, докато в оригинал те са разположени в осем такта в размер 3/4. На фигурата може да се види направената промяна, при която е съкратено последното време на всеки втори такт от размер 3/4.



Анализът на тази пиеса е включен в изследването, тъй като той провокира важен въпрос: достатъчна ли е промяната само на един от музикалните елементи в едно джазово произведение, за да звучи то български. В случая с пиесата „My Favorite Things“ от всички музикални

елементи е променен само размерът от 3/8 на 5/8. Мелодията придобива друг вид, тъй като се променя дължината на фразите. Ритмичната формула в акомпанимента се променя и валсовата стъпка има по-ексцентричен оттенък. Пиесата се сдобива с балкански неравноделен метрум. Това обаче не я прави повече българска, тъй като мелодията запазва своята западноевропейска чувствителност. Пиесата запазва напълно своята хармонична структура на модална пиеса с диатонични функционални смени в акордите. Явно е, че за да бъде една музика етно, тя трябва да съдържа основно мелодична основа с етническа чувствителност.

3.1.13. „Право хоро“ (запис от концерт на група „Бели зелени и червени“ 30.09.2006 г., солисти Петър Джурков, Владимир Хаджишванов, Теодосий Спасов – кавал, Георги Янев – цигулка). Пиесата „Право хоро“, музика Дарин Бърнев, присъства активно в репертоара на група „Джаз линия“ в богатата ѝ концертна дейност. Музиката звучи, като наподобява българския танц право хоро. Ритъмът на пиесата е съвсем различен от този на хорото и звучи в стил фюжън рок.

Първият хорус на пиано е изграден в джазов стил в маниера на американския джаз пианист Макой Тайнър. Звуковата тъкан е допълнена от акорди с богата структура и много надстроечни тонове, преминаването на места на хармоничния вертикал в клъстерни „петна“. Следващите хоруси - на кавал, саксофон и цигулка, следват същата логика.

3.2.СИСТЕМАТИЗИРАНЕ И ОБОБЩЕНИЕ НА РЕЗУЛТАТИТЕ ОТ ИЗСЛЕДВАНЕТО.

3.2.1. Обобщение по мелодичен принцип. Селекция на използваните скали.

Забелязва се диференциран подход при използване на различни скали от джазовите и от фолклорните изпълнители в импровизациите. Най-често употребяваните скали при джазовите изпълнители са миксолидийската и

лидийската доминантова. Най-често употребяваната скала при фолклорните изпълнители е бибоп доминантовата скала #2 #4, като алтернатива на миксолидийската и лидийската доминантова. Забелязва се също интерес към миксолидийската в 6 % от случаите. Към лидийската доминантова скала, използвана в джаза, фолклорните изпълнители проявяват нулев интерес. Джазовите музиканти не са открили все още фолклорната бибоп доминантова скала #2 #4, използвана при народните импровизации. Най-добра колаборация се постига между двата жанра чрез Блус скалата, в нейния минорен вариант. 21 % от джазовите изпълнители и 31 % от фолклорните използват тази скала. Другата скала, даваща началото на процеса музикална дифузия между джаз и фолклор, е скалата Хиджас, използвана при 13 % от фолклорните и 3 % от джазовите изпълнители. Употребата на Хиджас и Блус скала в етно джаз музиката правят синтеза между двата музикални стила необратим процес.

3.2.2. Обобщение по хармоничен принцип. Селекция на използваните типове акорди и принадлежащите им скали Следва обобщение от анализа на три основни типа акорди и връзката с принадлежащите им скали.

Мажорните доминантсептакорди от типа **7**, съдържащи голяма терца и малка септима, са най-предпочитани в етно джаз музиката. Повечето от 70 % от пиесите са в мажорни тоналности, а и голяма част от минорните пиеси преминават в мажор в своята разработка. При пиеси в мажор от типа **maj7**, съдържащ голяма терца и голяма септима, често се среща промяна на септимовия тон при импровизации в разработката. При такава промяна мажорният акорд отново придобива вид на доминантсептакорд от типа **7**, съдържащ голяма терца и малка септима. Джаз музикантите използват по-богат

арсенал от скали от този на фолклорните изпълнители върху доминантсептакорди. Най-често те употребяват миксолидийска, лидийска доминантова и блус скала. Порядко използват умалена полутон тон, алтерована, лидийска и Хиджас. Те все още не познават най-популярната скала за импровизиране в народната музика, а именно бибоп доминантова #2 #4. Фолклорните изпълнители използват в този тип акорди най-често бибоп доминантова #2 #4 и блус скала. За последната беше казано, че е популярна в народната музика и че употребата ѝ създава условия за взаимно проникване между фолклор и джаз. В заключение има скали, които се използват от всички музиканти в мажорните доминантсептакорди от типа 7, съдържащи голяма терца и малка септима, и това са миксолидийска, блус скала и Хиджас. Последната се използва както в народната музика, така и в някои образци от джаза („Caravan“ – Juan Tizol and Duke Ellington).

Мажорните септакорди от типа **maj7**, съдържащи голяма терца и голяма септима са по-рядко срещани в репертоара на етно джаз изпълнителите. В някои случаи йонийското наклонение при изложението на мелодията преминава в миксолидийско още по време на основната тема. При това седмата степен се понижава и качествената характеристика на акорда се променя. Такъв е случаят със разработката на песента „Седнала е бяла Неда“. Скалите, които използват всички изпълнители в мажорни акорди с голяма септима са йонийска и лидийска. Тук не се откриват предпочитания към употреба на различни скали по време на импровизацията от фолклорните и джазови музиканти.

Подобно единомислие може да се установи и при анализирането на минорните акорди с малка септима и скалите, свързани с тяхната употреба. Най-често използваната скала при този тип акорди е Дорийската в около 60 % от случаите, следвана от еолийската, в около 20

%, блус скалата в около 10 % и минорната пентатоника в около 10 %.

3.2.3. Обобщение по метроритмичен принцип. Селекция на използваните метруми и ритми

Около 75% от произведенията са написани в четириременни метруми, в размер 4/4. Около 25 % от музиката е написана в неравноделни метруми. Един от тях е седемвременният неравноделен метрум, и размер 7/8. В тези случаи се наблюдава удвояване на ритъма при развитието на музикалния материал, което води до постигане на динамично и драматургично развитие в пиесите. Освен в седемвременен неравноделен метрум има множество пиеси, написани в други неравноделни метруми, като пет, девет, единадесет и т.н. Всички те съставляват голямото разнообразие от музикални примери, демонстриращи богатството и красотата на българската народна музика и на джаза.

3.2.4. Обобщение по стилев принцип. Селекция на използваните стилове

Настоящото изследване дава отговор на въпроса какъв тип хармонизации са характерни в съвременната етно джаз музика. В процентно изражение на типовете хармонизация с най-голям дял е джаз фюжън хармонизацията, с 58 %, следвана от джаз блус хармонизацията с 23 % и джаз рок хармонизацията с 10 %. Въмъкването на фолклорни обработки е едва в 9 % от пиесите. Факт е обаче високата художествена стойност на пиесите към които е приложен този подход.

Хармоничната основа и стилевата ориентация при акомпанимента в стила етно джаз се базират на принципите на джаза. Акомпаниментът е джазов, независимо дали клони към фюжън, блус, рок или стандарт. Добре е, ако в произведението елегантно се вплете и фолклорна обработка.

Тематичното съдържание, като контраст е издържано в духа на фолклорната традиция. Мелодичните фрази от темите на произведенията са близки до българската народна музика. Ладовата структура и орнаментиката са фолклорни, но в тях се вплитат елементи от джаза като апроуч тонове, скали и джазова мелодика.

Акомпаниментът се основава на ритъм и ритмични формули, заложи в джазовата музика. Основната тенденция недвусмислено показва, че акомпаниментът на етно джаза се основава на ритмическите принципи на джазовата музика с нейните течения. В настоящия анализ акомпаниментът използва ритмически формули от джаз фюзън в 67 % от случаите, от джаз блус в 17 %, от джаз рок в 8 % и от джаз самба в 8 % от случаите.

4. ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Всички съотношения в проценти и параметрите, които те определят, са относителни, тъй като са резултат от анализа на неголям брой произведения. Важно е да се долови основата на проблематиката, да се открият главните моменти и да се потърси същността. Това е направено тъй като изследването на приликите и разликите между фолклора и джаза показва какви са възможностите за използването на общи елементи от двата стила в музикалните произведения. Класифицирането елементи от тези стилове даде възможност за определяне на тези от тях, които са съвместими, запазвайки единството и усещането за цялост в произведението. В процеса възникнаха и критерии, създаващи впечатление за несъвместимост на стиловете в музикалните произведения. Всичко това спомогна да бъдат постигнати целите на изследването.

В биографичен план бе направен ретроспективен обзор на времето и на личностите, положили основите на етно джаз музиката в България през десетилетията на нейното развитие.

Разгледани бяха приликите и разликите между музикалните стилове джаз и фолклор, селектирани и класифицирани бяха музикалните елементи – ладове (скали), хармония, ритъм, метрум. Изследвано беше творчеството на български изпълнители, свързани с етно джаз интерпретацията. Направен бе анализ на общите елементи от различните стилове в музикалните произведения. Така бяха изпълнени задачите в настоящото изследване. Доказано бе, че използването на общи елементи от различни музикални стилове в едно музикално произведение води до постигане на стилово единство, хармоничност и цялост на форма и съдържание.

Доказана беше основната теза на изследването, че съществуват общи елементи в музиката при различните стилове, използването на които води до обединяване и цялост на музикалното произведение.

4.1. ИЗВОДИ ОТ ИЗСЛЕДВАНЕТО.

4.1.1. Съчетаване на скали. След един обобщаващ поглед върху употребата на скали, може да се установи предпочитанието на определени скали, които звучат повече фолклорно, и от друга стана скали, които звучат повече джазово. При *доминантовия септакорд*, джазовите музиканти предпочитат да използват блус скала, миксолидийска, лидийска доминантова или умалена полутон тон, звучащи джазово и придаващи стилъв нюанс. Предпочитанията на фолклорните музиканти са към употребата на Хиджас, а на места бибоп доминантова #2 #4 и миксолидийска скала. Най-често употребяваните скали при джазовите изпълнители са миксолидийската и лидийската доминантова. Най-често употребяваната скала при фолклорните изпълнители е бибоп доминантовата скала #2 #4, която се използва като алтернатива на миксолидийската и лидийската доминантова.

4.1.2. Използване на общи скали *Мажорните септакорди* от типа **maj7**, съдържат голяма терца и голяма септима. Съществува единомислие по въпроса за употребата на скали, свързани с йонийското наклонение. Скалите, които използват изпълнителите в мажорни акорди с голяма септима, са йонийска и лидийска.

Подобно единомислие може да се установи и при анализирането на *минорните акорди с малка септима* и скалите, свързани с тяхната употреба. Най-често използваната скала при този тип акорди е дорийската, следвана от еолийската и минорната пентатоника. Най-добра колаборация се постига между двата жанра чрез блус скалата в нейния минорен вариант.

Другата скала, даваща началото на процеса музикална дифузия между джаз и фолклор, е скалата Хиджас. Употребата на Хиджас и блус скала в етно джаз музиката правят синтеза между двата музикални стила необратим процес.

4.1.2.1.1. Съчетаване на метруми и ритми

Равноделната метрична формула е най-добрата среда, в която може да бъде възприета музика от типа етнически джаз. Тя може лесно да бъде асимилирана от човешкото съзнание, свикнало с такъв тип музикални фрази. Музиката написана в неравноделни размери, представлява достойнство на българския фолклор и ние трябва да се гордеем с това. В никакъв случай не бива да допускаме отхвърлянето на идеята за използване на неравноделни ритми в музикалните пиеси.

Оригинални мелодии и ритмични фрази от равноделни размери могат да бъдат транскрибирани в техни неравноделни версии чрез добавяне или съкращаване на времена от всеки такт. Мелодичната фраза може да се разположи в рамките на получения неравноделен размер, като се аугментира или диминуира част от нея посредством

увеличаване или намаляване на нотните трайности. В акомпанимента е необходимо да се добави или да се съкрати време от такт в равноделния размер чрез подходяща ритмичка фигура. В случаите на преобразуване от неравноделни метруми в равноделни се използва същият принцип на добавяне или отнемане на времена до получаването на равноделен размер. Ритмичната пулсация запазва своите основни движения, което не нарушава темпото и запазва белезите на стилова принадлежност.

4.1.3. Съчетаване на стилове

Мелодичните фрази от темите на произведенията от стила етно джаз са базирани на българската народна музика. Ладовата структура и орнаментиката в мелодиите са фолклорни, като в тях са внедрени елементи от джазовата мелодика, като апроуч тонове и фрази. Те носят основното послание на етно музиката.

Стиловата ориентация при *акомпанимента* в пиесите се базира на принципите на джаза. Той може да бъде организиран ритмически във формули, характерни за различните стилове в джаз музиката, като фюжън, блус, рок, куул или мейнстрийм.

Хармонизацията е основана на принципите на диатоничната концепция за акордите. В джазовата звучност е добре е да се вплетат и фолклорни обработки, което би придало българско звучене и художествена стойност на музикалното произведение.

И в двата стила *импровизацията* заема важно място. В етно джаза тя заимства елементи и от двата стила. От фолклорната музика ползва модалния принцип за обединение около един тонален център, а от джазовата - фиксираните акордови смени по време на импровизация. Дължината на всеки хорус е точно фиксирана и дублира акордовата схема от основната тема. В други случаи авторът или изпълнителите композират и определят

акордова структура на хорусите на базата на тематичния материал и акордовите смени от темата.

СПРАВКА ЗА ПРИНОСИТЕ НА ДИСЕРТАЦИОННИЯ ТРУД

1. За пръв път на едно място е систематизирана биографична информация за основни личности, музиканти, дали важен принос в развитието на българската етно джаз музика. Разгледани са основните групи и оркестри, работили в стил български етно джаз (фолк джаз) в периода 1970 - 2010 г.

2. Обяснени хармоничните и мелодичните принципи при импровизация. За пръв път са изведени прилики и разлики при импровизацията между джазовата и фолклорната музика.

3. За пръв път е направено паралелно детайлно изследване на скалите в джазовата и в българската народна музика.

4. За пръв път са изследвани прилики и разлики между елементи от джазовата и фолклорната музика в съвременни пиеси в стил етно джаз. Съпоставени са резултатите и са направени изводи.

5. За пръв път са анализирани и обобщени различия и сходства между българската фолклорна музика и джаза, като са посочени същевременно начини за осъществяване на връзката между тях.

СПРАВКА ЗА КОНЦЕРТИТЕ, СВЪРЗАНИ С ИЗПЪЛНИТЕЛСКАТА ЧАСТ ОТ ДОКТОРАНТУРАТА

❖ **04.05.2012 г., Концертна зала Пловдив, Концерт на „Акустик трио 3000“**
С участието на: ВЕСЕЛИН КОЙЧЕВ – китара, ЦВЕТАН НЕДЯЛКОВ – китара,
ИВАН ЛЕЧЕВ – китара, щигулка и ОРКЕСТЪР НА ДЪРЖАВНА ОПЕРА – ПЛОВДИВ,
Диригент КРАСИМИР КЪШЕВ, Концертмайстор ВИЕСЛАВ НОВАК

❖ **15.11.2012 г., Концертна зала Пловдив, СИМФО ЕТНО ДЖАЗ**
С участието на: ВЕСЕЛИН КОЙЧЕВ – китара, ПЕТЪР КОЙЧЕВ – китара, ВАСИЛ
ВАСИЛЕВ – кавал, АЛЕКСАНДЪР ЛЕКОВ – контрабас, СВЕТЛИНА КОЙЧЕВА – вокал
и ОРКЕСТЪР НА ДЪРЖАВНА ОПЕРА – ПЛОВДИВ, Диригент КРАСИМИР КЪШЕВ,
Концертмайстор МИЛЕНА ЛИПОВА

❖ **14.11.2013 г., Студио 1, Радио Пловдив, Международен младежки
фестивал „Нова българска музика за китара“ Авторски Концерт, С участието
на:** ВЕСЕЛИН КОЙЧЕВ – китара, НИКОЛАЙ КАРАГЕОРГИЕВ – китара,
АЛЕКСАНДЪР ЛЕКОВ – контрабас, НАЧО ГОСПОДИНОВ - барабани

❖ **30.03.2014 г., Кино „Люмнер“, НДК, зала 11, София, БЪЛГАРСКИ
ФОЛКЛОР И ДЖАЗ, С участието на:** ВЕСЕЛИН КОЙЧЕВ – китара, ВАСИЛ
ВАСИЛЕВ – кавал, ПЕТЪР КОЙЧЕВ – китара, ХРИСТО МИНЧЕВ – бас, КРИСТИАН
ЖЕЛЕВ – барабани, ВОКАЛНО ТРИО „ПЕПЕРУДА“

❖ **14.05.2014 г., Студио 1, Радио Пловдив, ФОЛКЛОРНИ И ДЖАЗ
АКЦЕНТИ, С участието на:** МАРИО СТАНЧЕВ – пиано, ВЕСЕЛИН КОЙЧЕВ –
китара, ВАСИЛ ВАСИЛЕВ – кавал и АКАДЕМИЧЕН НАРОДЕН ХОР при АМТИИ,
диригент - КОСТАДИН БУРАДЖИЕВ

❖ **21.04.2016 г., Концертна зала АМТИИ, Концерт - представяне на албума
„The Teachers“, С участието на:** ВЕСЕЛИН КОЙЧЕВ – китара, ЦВЕТАН НЕДЯЛКОВ
– китара, ХРИСТО МИНЧЕВ – бас, КРИСТИАН ЖЕЛЕВ – барабани

ПУБЛИКАЦИИ ПО ТЕМАТА НА ДИСЕРТАЦИОННИЯ ТРУД

- **Койчев, В.** Акорди и скали в импровизацията.
Пловдив: АМТИИ, 2013.
- **Койчев, В.** За някои аспекти на джазовата хармония.
Пловдив: Дом на учените, 2013.
- **Койчев, В.** Мелодичната минорна скала в джазовата
музика. Пловдив: АМТИИ, 2015.