

ЛЮБЕН ДОСЕВ

**Методическо ръководство
за
овладяване на орнаментиката в
Южнотракийския
кавалджийски
стил**

Първа част

Пловдив 1994

Методическо ръководство за овладяване на орнаментиката на
Южнотракийския кавалджийски стил

Автор: Любен Досев
рецензенти: проф. Николай Стойков
доц. Мария Самоковлиева

Посвещавам на баща ми

Цветан Досев

Авторът

ISBN 954-799-332-1

Коректор: Елена Минкова
Предпечатна подготовка и набор: КФ С.И.Н. Интермюз
Шрифтове: Academy, Geneva, Dutch T

изд. коли: 20
формат: 21 x 16
тираж: 600
печатница: ЗЗУ
Iва част
Iво издание 1994 г. гр. Пловдив

ВМЕСТО ПРЕДГОВОР

Причините за появата на настоящото пособие са няколко.

1. Изкуството на старите майстори кавалджии отколе вълнува всички, които са имали достъп до него – начина от обикновените слушатели (консуматори) на това изкуство и достигайки до задълбочените анализи на професионалисти музиканти, етнографи, изследователи и пр. на нашия фолклор, живеещи в или далеч от пределите на нашата страна.

Този факт не е случаен.

Чувствената искреност на иначе простичките мелодийки, залегнали като основа в репертоара на тракийските кавалджии, е белег на една богата музикална традиция и култура. Малките по форма построения, с които си служи народният феномен в своята изпълнителска дейност, концентрират в себе си въздействието и силата на едно древно изкуство, създадено незнайно кога, къде, как и от кого, предавано и съхранено от поколенията, изкристализирало в своя най-съвършен вид. Достигнало до наши дни, за да ни вълнува със своето изящество и емоционална наситеност.

2. Множеството студии, есета, етнографски експедиции в отделните региони на страната, проведени по различно време от изтънати наши фолклористи, обхващат като фактология богат песенен, танцов и инструментален фолклорен материал, свързан с бита на българина в близкото и далечно минало. В тези проучвания наличието на определен инструментариум се свързва с необходимостта от музизиране при обреди и ритуали от житейската практика на народните свирачи, т.е. изкуството на старите майстори инструменталисти се третира като необходим атрибут, присъщ на една социална или етническа общност, способна чрез силата на своето традиционно изкуство да се весели по различни поводи – било то семейно – битови, общоселски, църковно-календарни и пр.

В този смисъл присъствието на инструменталната народна музика е в диалектическа зависимост от спецификата на обреди или празника. Поведението на свирачите и ролята им по време на музизиране е от особено значение за цялостното протичане на ритуала. В някои случаи тази роля е водеща (сватби, мегдански хо-

ра), защото от рутината и майсторлъка на свирача зависи общото настроение на участниците във веселието, независимо по какъв повод е то.

От гледна точка на органологията българският традиционен инструментариум подробно е изследван и описан от редица автори в трудове с изключителна стойност. Ще споменем само някои от тях: В. Атанасов (Класификация на българските народни инструменти); Ст. Джуджев (Българска народна музика, т. II); М. Тодоров (Български народни музикални инструменти – органология); Н. Кауфман (Българска народна музика) и пр.

В цитираните заглавия (и още много подобни) се съдържат сведения за съществувалите у нас народни инструменти. Описва се обичайт им вид, строй и звукоред, разновидностите им, особеностите при звукоизвличане, тембровата характеристика в отделните регистри, начинът и материалът, от който се приготвят, възможни комбинации за еднороден или разнороден ансамбъл и пр.

Ето как описва особеностите на кавала Н. Кауфман:

*“... Кавалът е богат на възможности музикален инструмент. В ниския регистър (каба) има плътен, богат на обертонове, тон. Този регистър се употребява само от добре подготвени кавалджии, предимно от Тракия и Добруджа. Средният регистър звучи особено лирично и поетично. Богатите технически възможности на инструмента проличават както в бързите хороводни мелодии, така и в бавните мелодии, най-често заимствани от народните песни. Бавните мелодии, изпълнени на кавал, са богато орнаментирани с плазна мелодическа линия ...”*¹

В природната картина, описана от Н. Начов в края на миналия век, също откриваме емоционалното присъствие на кавала:

“... Кой не е слушал отблизо или отдалече мелодичния глас на кавала, най-вече пролетните и летни дни, при последните лъчи на заходящото слънце, когато българските хубави долини са потънали в приятен полумрак и сладостна нега, тоя сладък глас на кавала и понякога от ясни звъни на овчите звънци, от

*блещето на овците и провикванията и подсвиркванията на овчаря ...”*¹

И в двата примера умишлено подчертахме изразите „са богато орнаментирани“ и „сладък глас на кавала“, защото във всички сведения, изследвания, описания (дори в самите народни песни) се говори за „златни кавали“, кавал, който „свири – говори“, и пр., но все още нито един от авторите на трудовете не отговаря на въпросите: как традиционните свирачи интерпретират народните мелодии с инструмента си? Чрез какви начини и способности тези народни феномени изграждат своите мелодични образи и интонационно-звукови картини?

3. През 1989 година излезе от печат пособието на К. Шопов „Особени похвати при изпълнение на българска народна музика“ (изд. Интерпринт Музика, С., 1989 г.). В него авторът предлага няколко знака, чрез които маркира орнаментите, най-често употребявани от традиционните свирачи в изпълнителската им дейност.

В интерес на истината трябва да отбележим, че тези знаци са удачни и в голяма степен могат да запълнят липсата на каквито и да са такива, конкретно насочени и предназначени да помогнат на изследователи, фолклористи, записвачи и т.н. в тяхната събираческа дейност. В същото време с голяма степен на сигурност можем да твърдим, че, колкото и да са удачни, тези знаци не могат да покрият цялото многообразие на орнаментиката, присъща на народния феномен в инструментално-изпълнителската му дейност. Това съвсем не омаловажава присъствието и значението на горепосоченото заглавие и приноса на автора му в една област, в която, както казахме по-горе, малко проучвания са правени, а по отношение на орнаментиката – почти никакви.

Вероятно нашите водещи музиковеди и фолклористи досега не са насочили вниманието си в тази посока, защото са се специализирали в съответните отдели на Консерваторията в София или извън България като теоретици, а не като инструменталисти. В този смисъл те не са в състояние да познават детайлно и опишат подобно начините и способности, с които си служат народните феномени при извайване на мелодиите в процеса на музициране.

¹ Н. Кауфман, Българска народна музика, Наука и изкуство, София, 1970 г., стр. 84.

¹ Н. Начов, Екскурзия из нашата народна поезия, П. списание, кн. 51, София, 1895 г.

4. Ако се вгледаме внимателно в тенденциите на съвременните художествени процеси, касаещи инструменталния фолклор, ще открием с тревога, че през втората половина на нашия век се появяват нови жанрови елементи с непознати доскоро художествени същности.

Създаването на хармонични оркестри от народни инструменти промени изцяло типичната камерна звучност, присъща на традиционните наши инструменти.

Творческите търсения на авторите, занимаващи се с оркестрация и хармонизация на народната музика, изискват от изпълнителите все по-големи умения и сръчности. В същото време под влиянието на т. нар. модерни инструменти (кларинет, саксофон, цигулка, китара и пр.), на които все по-често се изпълнява народна музика, днешните свирачи са принудени да търсят нови прийоми в своята изпълнителска дейност. В мелодичните построения те вмъкват пасаж с хроматични последования, разширяват амбитуса на фразите и хоризонталните им параметри.

Тези новости в изпълнителската практика водят до тотално нарушаване, забравяне и в последна сметка отхвърляне на традиционното музициране.

5. В края на 60-те и началото на 70-те години на нашия век в България се откриха музикалните училища за народни инструменти и народно пеене в гр. Котел и с. Широка Лъка, както и специализираната паралелка в музикалното училище в гр. Плевен. Под един покрив се събраха множество млади хора от различни региони на страната с цел да изучават майсторството на народните свирачи и певци.

Повече от тридесет години преподавателите по специален предмет в тези учебни заведения с неимоверни усилия събираха и трупаха безценен автентичен материал, който да залегне в основата на учебните програми и съответно да бъде готов репертоар минимум за младите музиканти.

Този материал те преподаваха с любов години наред, като непрекъснато го обогатяваха с нови пиеси и песни, но понякога известни инструментални мелодии – шедьоври като автентичен материал – биваха заучавани неправилно, поради използването на неточна артикулация. Тази неточност идва не от друго, а от факта, че все още няма единна система, която да обедини усилията на всички тези радетели на българското национално изкуство. Да създаде поне малко яснота за спецификата на орнаментите на кавала, начините, по които тя би могла да се овладее, и пътищата,

по които трябва да се тръгне, за да се постигне изящното изкуство на народните фенсмени.

Гореизброените причини станаха за нас импулсивен стимул към едно по-задълбочено вглеждане и регистриране на проблемите свързани с традиционното кавалджийско музициране и майсторството на старите свирачи от Южна Тракия.

Начинай това изследване, ние сме наясно, че ни предстои една широкомащабна и трудоемка задача. Възможно е да допуснем слабости първа по рода си в тази насока. Възможно е да допуснем слабости и грешки при поднасяне на информацията от гледна точка на примери и съждения, но искрено се надяваме тези грешки да не са фатални и да не намалят стойността на настоящото пособие.

ВИБРАТОТО КАТО КОМПОНЕНТ НА ФРАЗАТА

Вибратото¹ е част от артикулацията. То регулира вътрешно архитектоничния строеж на фразата, като замества отсъствието на срички в звуковия текст. Неговата употреба е внедрена от народните свирачи в пресъздаването на мелодии интуитивно, но с ясно подчертано чувство за особено плавно гласоводене. Изпълнени чрез вибрато, звуковете като че ли оживяват в своята цялост, а потенциалната сила, акумулирана в изписаните ноти, покорява околните с емоционална сила и богата душевност.

Вибратото е типично за струнните инструменти и се получава при разлюляване на пръстите, притиснали струната към грифа. Независимо от това то се прилага с лекота във вокалната музика, както и при духовите инструменти.

Вокалистите постигат този компонент на звука чрез особени трептения на гласните струни, а духачите – посредством смяна на интензитета на издишване в лабиума на инструмента.

В кавалджийската практика вибрато е заимствано от начина на интерпретация при народните певци. Реализирането му не е следствие от смяна на интензитета на издишване както при оставалите духови инструменти.

Народният свирач е открил свой оригинален начин да облагороди тоновете чрез плавно разлюляване на пръстите във вертикална (по отношение на инструмента) посока. Това движение не е безразборно и хаотично, а е строго съобразено с развитието на мелодическа линия и наличието на специфични условия за внедряването му.

Употребата на вибрато зависи най-вече от метроритмичните взаимоотношения на нотните стойности и структурите чрез които се изтъкват мелодичните построения.

Механиката за постигане и реализиране на вибрато не е сложна и не изисква особени технически сръчности от страна на изпълнителите. От гледна точка на физиологията разлюляването на тоновете се осъществява чрез присвиване на пръстите във втората фаланга

1 Св. Четриков, Музикален терминологичен речник, Наука и изкуство, София, 1969 г., стр. 54.

(падушка). Това движение се постига без затруднения от напиещите инструменталисти, но ... **не всяко разлюляване на пръстите** е гаранция за реализирането на търсеното от нас вибрато. Неговото прилагане е в пряка зависимост от множество фактори, специфични за всяко мелодично построение:

1. Най-важното условие за внедряването на вибрато е наличието на относително дълга нотна стойност в интерпретираната звукова материя. Най-често такива нотни стойности се срещат в бавните (протяжни) мелодии, където те съставляват носещата конструкция на формата.

2. Движението на пръстите при реализацията на вибрато трябва да е **строго периодично и ритмично** повтаряемо през цялостното прозвучаване на произведения звук (тон).

Умението на тракийските кавалджии да употребяват вибрато в изпълняваните от тях мелодии ги разграничава рязко от традиционните свирачи на същия инструмент в близки или по-далечни региони на страната:

“... **Вибратото на тракиеца се отличава с ритмично, достатъчно и плавно пулсиране, докато при шона вибраторът е не-периодично, нервно. Посредством вибраторът тракийският кавалджия придава на свиренето певчески характер, прави тона по-жив и по-емоционален** ...”

3. Отклонението от височината на основно звучащия тон да не бъде повече от 5-7 херца във възходяща посока.²

1 М. Тодоров, Български народни музикални инструменти, Наука и изкуство, София, 1973 г., стр. 49.

2 М. Тодоров, За някои характерни черти в южнотракийската инструментална музика, сп. Българска музика, София, 1971 г., кн. 9, стр. 63.

Пример 1



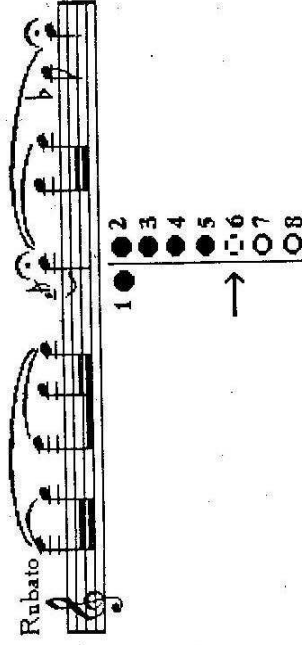
Вибратото в кавала се получава чрез разлюляване на **последния** от пръстите, ангажиран в създаването на звучащ в момента тон.

В посочения пример вибрато ще се употреби при реализиране на тоновете **e³** и **a²**. В двата случая при създаването на тези тонове участват само два от всичките осем пръста. От схемата се вижда, че вибратото ще се получи чрез разлюляването на втори пръст, последен от ангажираните при получаването на двата относително дълги тона в цитирания мотив.

Понякога разлюляването на **някой** от пръстите увелича и съседния горен. Създава се визуално впечатление, че постигането на ефекта е резултат на едновременно (паралелно) движение на двата пръста. Това впечатление е илюзорно, защото отварянето на кое да е отворстие създава предпоставки за появата на тон, чужд на мелодията и на общата звукова картина.

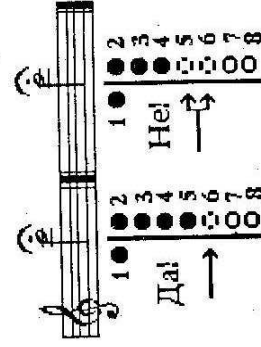
Този факт е в пряка връзка с техническите и акустични особености на кавала и неговия естествен звукоред. С други думи, ако вибратото се изпълни с участието на повече от един пръст, колебанието на звучащия тон ще надхвърли многократно отклонението от 5 до 7 херца.

Пример 2



В цитираната фраза опорен е **c³**. Той се реализира чрез поставянето на шест пръста върху грифа на кавала. Вибратото ще се получи при разлюляването на шестия пръст, като петият стои неподвижен върху пето отворстие. В този случай вибратото ще промени височината на **c³** във възходяща посока – към **cis³**, в рамките на интервал малка секунда (**m²**). Раздвижването на пети пръст ще разлюлее тона в доста по-голяма амплитуда и в крайна сметка ще обхване интервала **c³** - **d³**, защото при отварянето на пето отворстие прозвучава тон **d³** (вж. пр. 3).

Пример 3



Една от големите тайни на старите майстори е изключителното чувство на гласоводене. Интензитетът на вибратото или бързината, с която се разлюлява **някой** от пръстите, съвсем не е без значение. В този смисъл задължително трябва да отбележим, че темпото, с което се реализира вибратото, е обратнопропорционално на дължината на фразата, т.е. колкото по-къса е фразата, толкова по-интензивно се разлюлява задържаният тон. Дълъжни сме да поясним, че

неправилното разлюляване на тона може да създаде впечатление у слушателите за несигурност при интерпретацията от гледна точка на интонацията (фалш) и липса на добър усет за музициране от страна на изпълнителя. Избягването на тази несигурност се постига чрез запознаване на ученика с механиката на звукоизличане, техническото усвояване и реализиране на вибраторите в изпълнителската дейност. Удачно е да се подходи с популярни песенни образци от Южна Тракия, които са познати като звуков материал и лесно биха се запомнили в рамките на учебния час. В пример 4 цитираме една такава песен.

Пример 4

Мелодията представява период с повторен строеж и се движи в рамките на йонийски тетрахорд. Вниманието на ученика трябва да се насочи към синкопите в първи и пети такт, четвъртините с точка във втори, четвърти и шести такт, четвъртината в седми такт и половината в осми такт.

Как се изпълняват те?

Вече споменахме по-горе, че вибраторът трябва да е строго перидично и равномерно. За целта е нужно мислено да се разделят относително по-дългите нотни стойности на техните адекватни по-малки. При това мислено разделяне се получава еднотипна в ритмично отношение осминова звукова поредица.

Пример 5

Изписана по този начин, мелодията не променя нищо от метричната пулсация и взаимоотношенията на нотните стойности **в** и **между** тактовете. Целта на новото изписване е да се посочи как по-дългите нотни стойности се делят на техните еквиваленти и къде е удачно да се употреби вибраторът. В случая това са всички ноти, свързани с лигатура. Осминовото движение в мелодията изисква вибратор да се изпълни така, че всяко разлюляване на пръстите да отнеме времето, необходимо за прозвучаване на една осмина нота. Или в първи, пети, седми и осми такт четвъртините ще се възприемат като две отделни осминови последования, а четвъртините с точка във втори, четвърти и шести такт – като съставени от три еднакви по стойност осмини ноти, **но в никакъв случай като три-оли**.

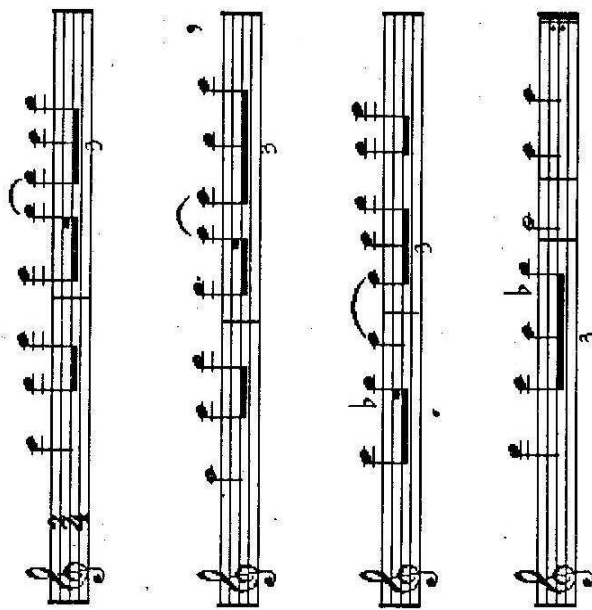
Естествено възниква въпросът: защо вибраторът трябва да бъде внедрено така, че да съблюдава непременно осминовото движение на мелодията? Защото, ако бъде изпълнено с честота, равна на шестнадесетина нота, вибраторът ще прозвучи неустойчиво и много нервно. Ще се наруши спокойната плавна звучност, типична за тра-

кийските народни песни. Ако честотата бъде с интензитет, еквивалентен на по-малки нотни стойности, тогава вече то ще се доближи по звучене до трилера, а този орнамент кавалджииите от Тракия презрително са нарекли козе вибрато и отдавна са се ограничили да го използват в своята изпълнителска дейност.

Вибратото не може да бъде реализирано и като движение на пръстите с времетраене четвъртина нота, защото тогава практически то няма къде да се приложи освен в последния такт. Тъй като отпада и този вариант, остава единствено и най-логично правилото, че **вибратото трябва да се изпълнява с амплитуда, която по времетраене да бъде адекватна на онази метрична единица, която е характерна и най-много застъпена в изграждането и развитието на конкретната фраза.**

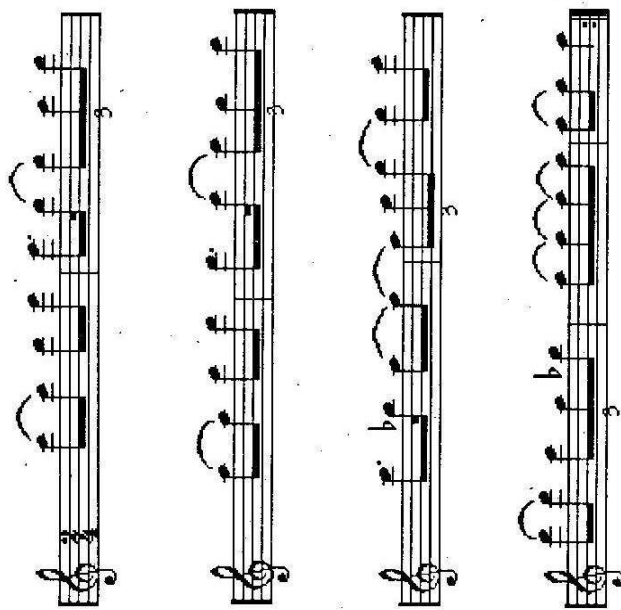
По-долу ще посочим множество примери, които ще потвърдят това съждение.

Пример 6



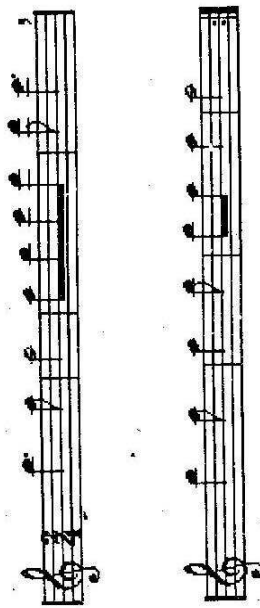
Изпълнен чрез вибрато, този мелодичен откъс ще изглежда така:

Пример 7



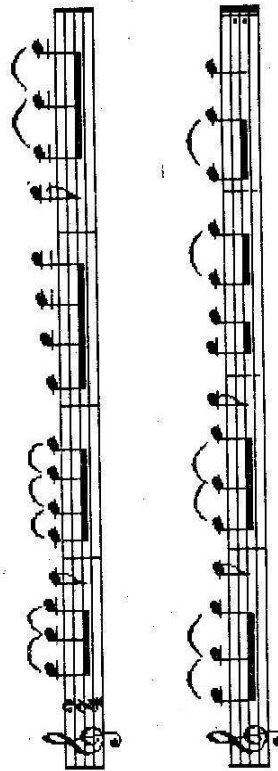
Песента Лено, ле, Ленке ле е популярна и обичана в Тракия и много бързо се заучава от начинаещите кавалджии.

Пример 8



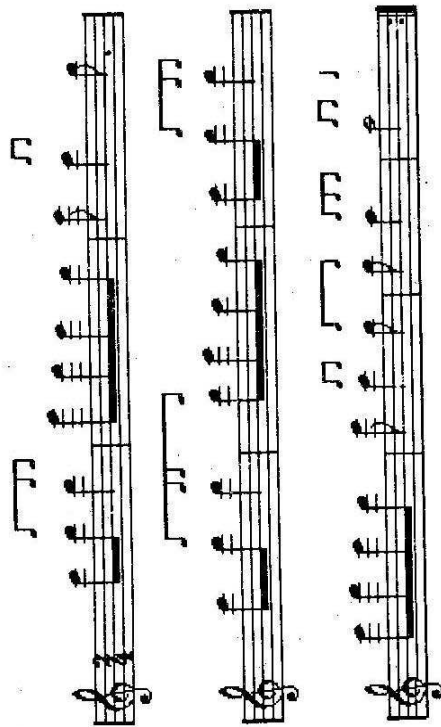
Вибратото ще промени конфигурацията на нотния текст по следния начин.

Пример 9

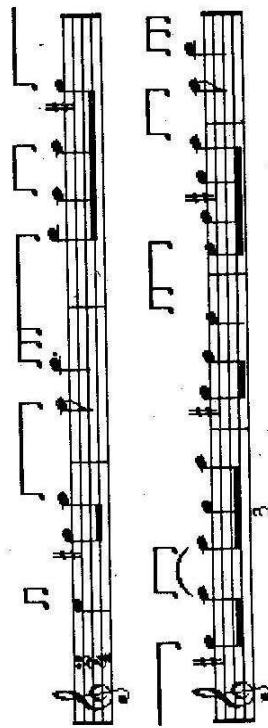


Посочените по-долу примери се изпълняват по аналогичен начин.

Пример 10¹

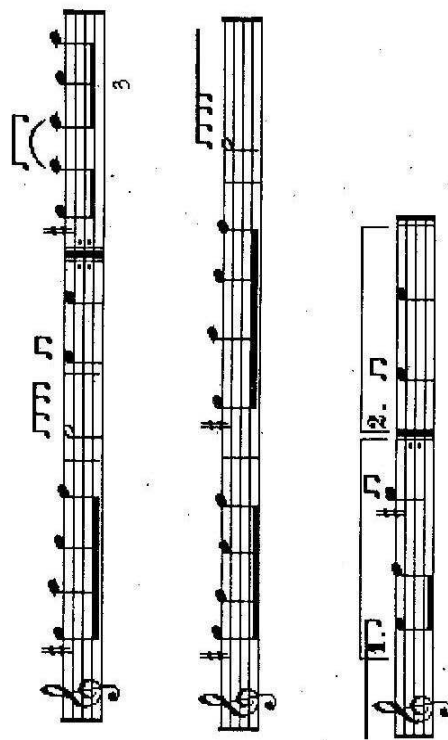


Пример 11

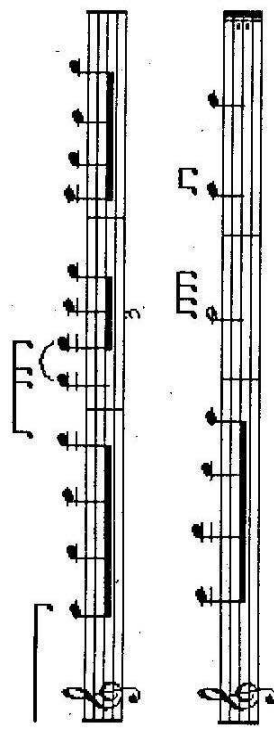


¹ Изписаните над мелодията ритмични фигури се отнасят за мястото на вибраторото.

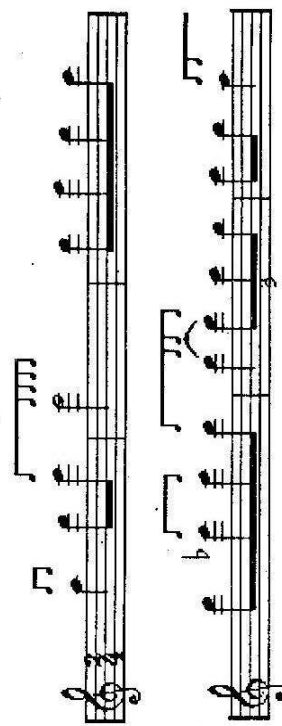
Пример 11 (продължение)



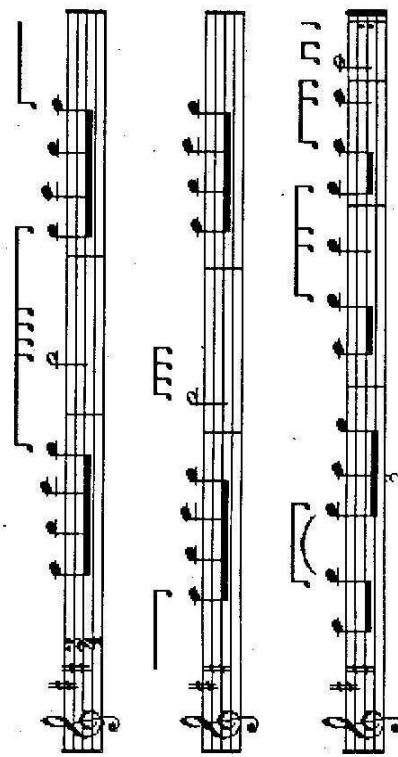
Пример 12 (продължение)



Пример 12



Пример 13



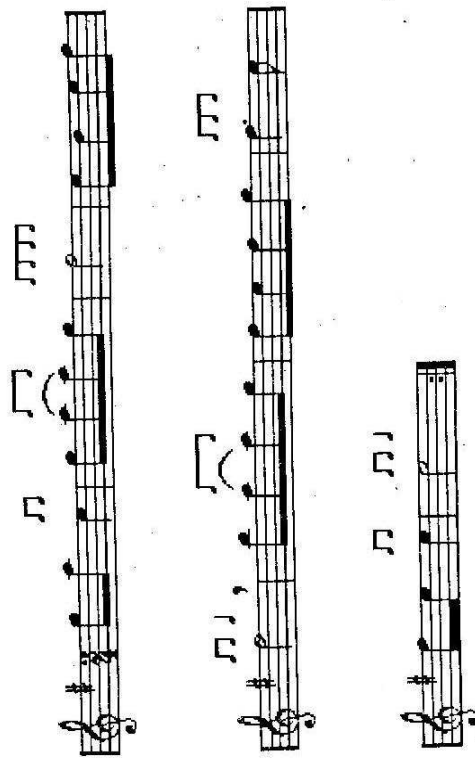
Пример 14¹

1 Вибрато върху **b2** и **f3** се изпълнява най-трудно, затова на този етап няма да маркираме употребата му в мелодичните откъси.

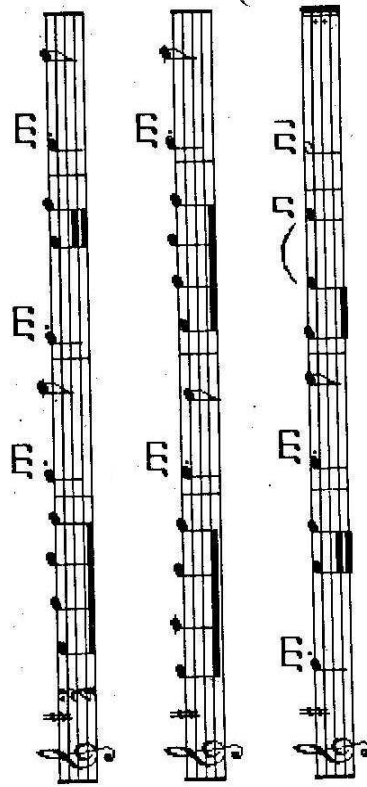
Пример 15

Пример 16

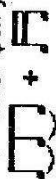
Пример 17



Пример 18



Последният пример (18) въвежда нова ритмична фигура в състава на фразата. Това е четвъртина с точка и две шестнадесетини в трети и девети такт. Според правилото следва четвъртината да се разпадне на три равни по време осмини, които да се изпълнят чрез три разполювания на пети пръст (*fis*²), и ритмичната фигура, обект на нашето внимание, да добие следния вид:



Обаче шестнадесетините в състава на мелодията са двойно по-малки от най-малката метрична единица (осмината), фиксирана в нотния текст. Прозвучаването им ще отнеме много малко от времето, необходимо за цялостната реализация на звуковата материя. Те ще **нарушат** общата плавна осминова поредица, постигната чрез вибраторо в процеса на изпълнението.

В този случай се предприемат редица действия, посредством които практически се заменят едни метрични единици с други. Тези действия засягат само двата такта, съдържащи четвъртината с точка и двете шестнадесетини:

1. Вибраторо дели четвъртината на две осмини (чрез две разполювания на пети пръст).

2. Останалата от точката осмина се прегрупира с двете шестнадесетини и разглежданите от нас тактове придобиват следния вид:



Практически досега нищо не сме променили и взаимоотношенията между нотните стойности са се запазили в първоначалния си вид.

Онова, което трябва да е в центъра на нашето внимание, засяга само второто метрично време, състоящо се от една осмина и две шестнадесетини ноти.

3. При интерпретацията на фигурата се наблюдават следните промени:

а) осмината се съкращава (леминция);

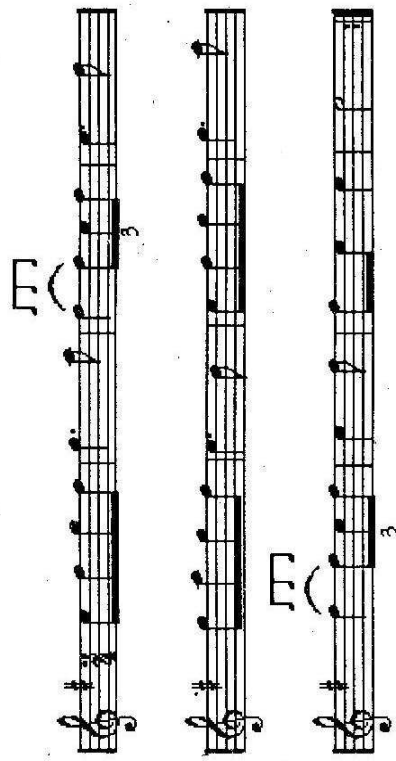
б) шестнадесетините се удължават (аугментация);

в) осмината нота и двете шестнадесетини взаимно се допълват до триола.

По този начин конфигурацията на разглежданите от нас тактове

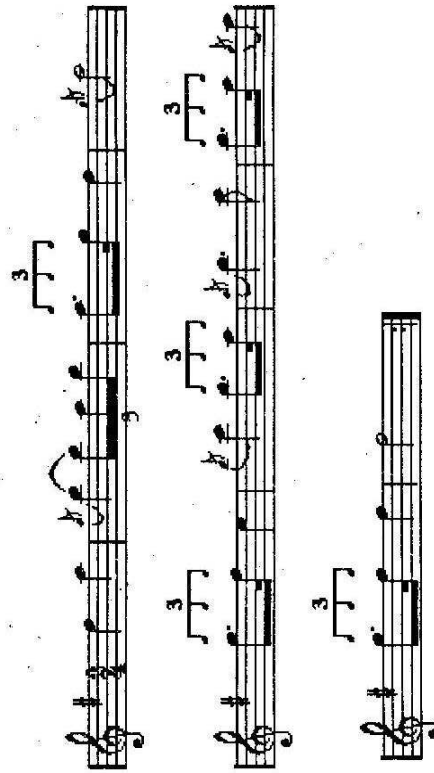
се променя от  на 

Пример 19

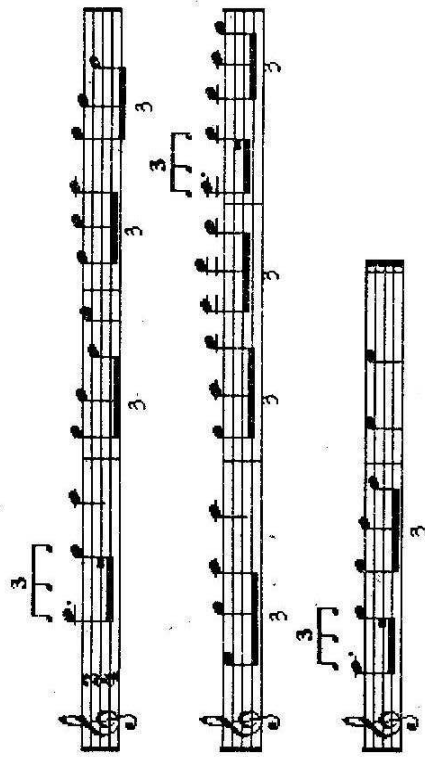


В песенните и инструменталните образци на Южна Тракия триолата е онази ритмична фигура, която народният феномен употребява най-често в интерпретаторската си дейност. Афинитетът към триоловото движение се наблюдава най-вече в мелодии (песенни или инструментални) от типа Водено хоро.

Пример 20



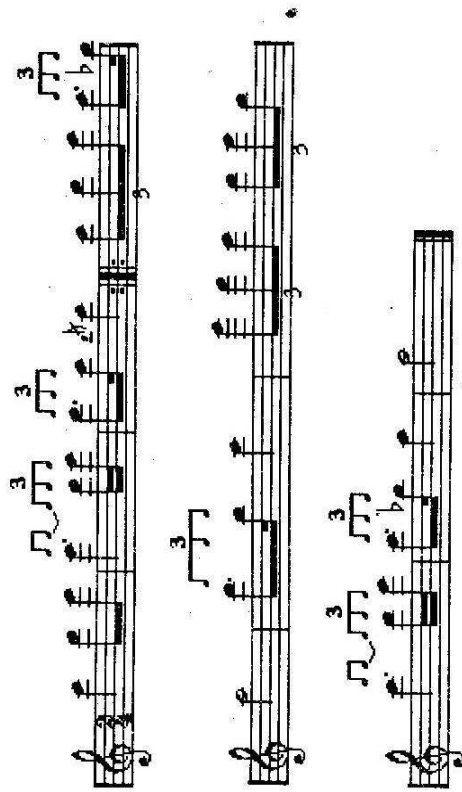
Пример 21



Пример 22



Пример 23



Изказаните съждения относно употребата на вибрата и промените, настъпващи по хоризонтала на мелодията след неговото прилагане, могат да се потвърдят, ако всички цитирани примери бъдат изпълнени от тамбура. Тогава всеки удар на плектрона ще съответства на движението на пръстите, което ние нарекохме разлюляване на тона, а резултатът от това разлюляване – вибрато.

Освен Водено хоро в размер 2/4 се срещат множество други мелодии – Буенек, Трите гъти, Талима и пр. При тях метричната пулсация в границите на такта и между тактовете е различна от досега разглежданите.

Пример 24



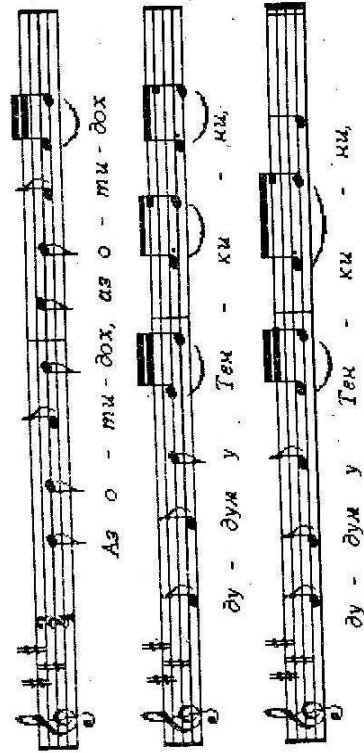
Пример 26 (продължение)



Посочените фрази са изградени предимно от шестнадесетини ноти, въпреки че в състава на тактовете се срещат и други нотни стойности. При интерпретацията на подобен род мелодий всички ритмични фигури се делят чрез вибрато до стойност, равна на шестнадесетина нота (изключение се прави само на някои от шестнадесетините, но затова ще стане дума по-късно). Всеобщото шестнадесетинно движение подтиква развитието на мелодията и увеличава емоционалното и въздействие върху околните.

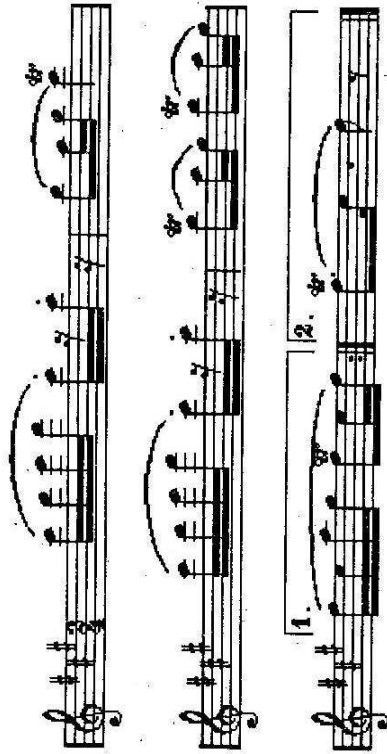
Съществуват мелодии, в които употребата на вибрато е неуспешна. Това са песенни образци от Тракия, които при интерпретация с кавал изискват особена артикулация, нетипична за региона.

Пример 27



Освен в някои песни невъзможност за реализиране на вибрато срещахме и в мелодии с чисто инструментален характер.

Пример 28



Тъй като последните два примера не са типични за репертоара на кавалджииите от Южна Тракия, ние няма да се спираме подробно върху тях.

УПОТРЕБА НА ВИБРАТО В РАЗМЕР 5/8

Пример 29

Слън - це - то треп - ти
да зай - де Ах - док до -
зе - на сам - са - ра

Пример 30

Слън - це - то треп - ти
да зай - де Ах - док до -

Пример 30 (продължение)

Слън - це - то треп - ти

Пример 31

Слън - це - то треп - ти
да зай - де Ах - док до -
зе - на сам - са - ра

УПОТРЕБА НА ВИБРАТО В РАЗМЕР 7/8

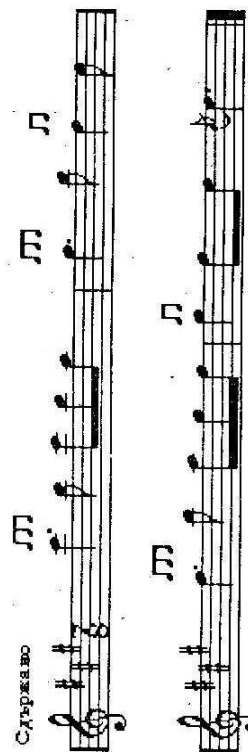
Ръченицата е особено емоционален танц, повсеместно разпространен в нашата страна. Обикновено се танцува по двойки (над-играване) или индивидуално. Характерна черта на този танц е най-вече импровизацията по време на играта с партньора.

По отношение на темпото ръченицата е плавна, в умерено, спойно темпо (Добруджа, Тракия, Варненско), или обратно – стихийна, бърза и жизнерадостна (Шоплука, част от Пазарджишко и пр.).

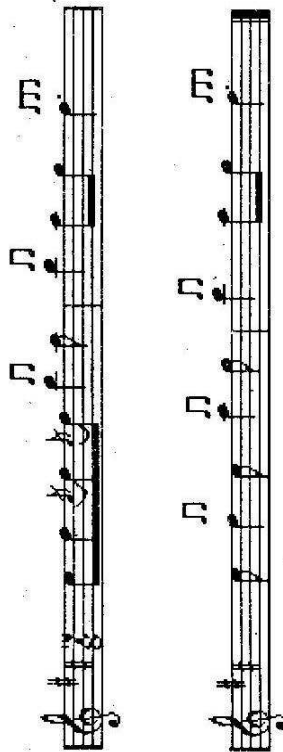
Тракийските кавалджии изпълняват мелодиите в размер 7/8 със завидна инструментална техника и вещина. Сравнително бавното темпо на тракийската ръченица им позволява да демонстрират майсторство при интерпретацията, находчивост и способност да импровизират.

Характерни ритмични фигури при изграждане на мелодиите в размер 7/8 са следните:

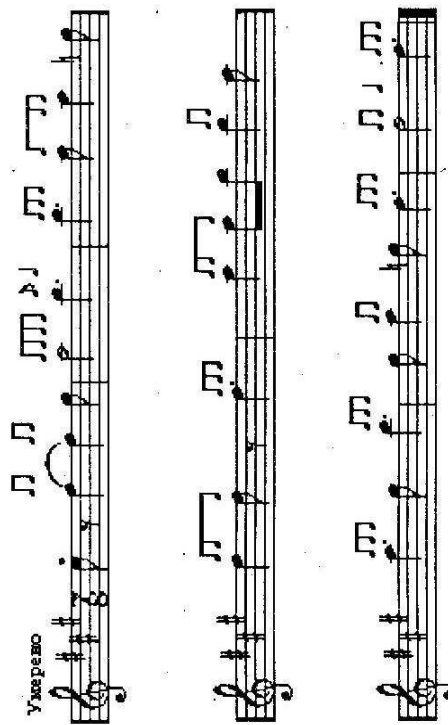
Пример 32



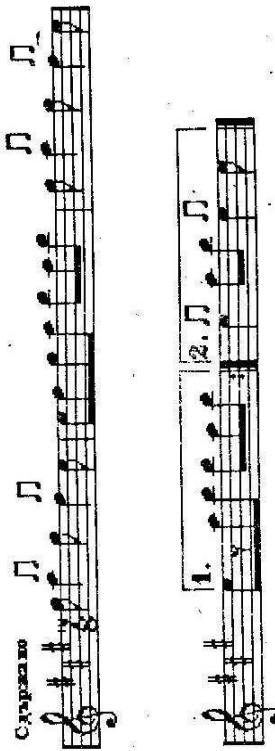
Пример 33



Пример 34



Пример 35



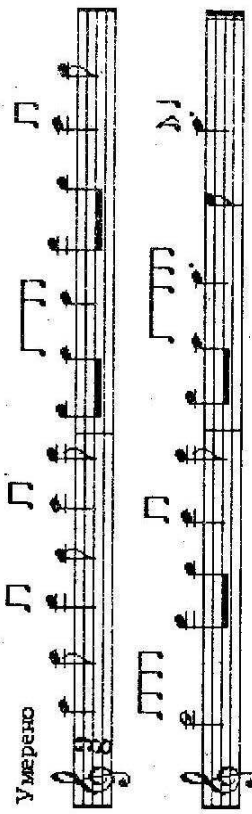
Употребата на вибраторо в горните примери е удачна, защото в тях срещаме относително дълги нотни стойности. Всички те се изпълняват по един и същ начин, обозначен с малките ноти над петолиннието.

Вибраторо, въведено в звуковия материал засилва усещането за плавност. Пръстите на свирача подсказват движенията (стъпките) на танцуващите.

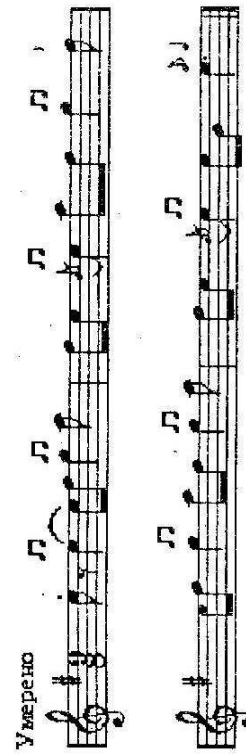
УПОТРЕБА НА ВИБРАТО В РАЗМЕР 9/8

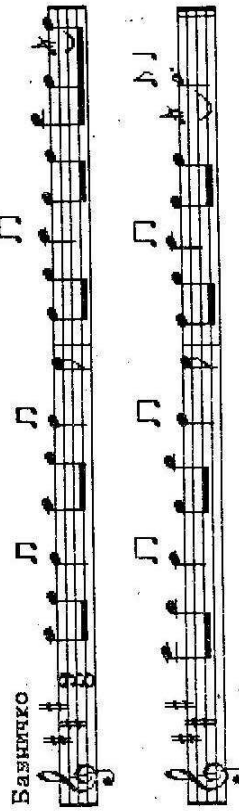
Дайчовото хоро не е патент на Тракийската фолклорна област, но местните кавалджии добре познават и изпълняват т. нар. Варненски хора (Варненски кючек). Най-характерно за този танц е бавното темпо, което позволява на инструменталистите да използват вибраторо по време на музициране...

Пример 36



Пример 37





След като разгледахме особеностите на фразиране чрез вибрато в мелодични построения с различна метрична и тактова организация, следва да обобщим, че това изразно средство се изпълнява навсякъде по **идентичен начин**. Ето защо всяка тракийска мелодия, независимо от тактовия показател (Tempo giusto), може да послужи за мелодична единица в часовете по кавал и то още в началния етап на обучение. По този начин се постигат три неща едновременно:

1. Учениците се запознават по естествен начин с богатството и разнообразието на ритмиката и метриката в нашия фолклор.
2. За кратко време младите музиканти придобиват технически умения и сръчности, които успешно да прилагат в процеса на музичиране.
3. Смяната на размерите провокира естествената любознателност на обучаващия се и първите положителни емоции, породени от творческото внедряване на вибрато при фразиране.

УПОТРЕБА НА СЕЧЕНЕ В ПРАКТИКАТА НА ТРАКИЙСКИТЕ КАВАЛДЖИИ

Сеченето не е орнамент. То е звуков ефект, чрез който кавалджиите имитират звуци от околната среда. В някои райони от страната местните свирачи употребяват своя терминология: похлупване, хлопане, клепане, клепчене и пр.

Колкото и да са разнообразни термините, те се отнасят само до един особен похват (маниер) на музициране, при който успоредно със звучащ, относително дълъг тон се чуват множество други тонове.

Народните свирачи ги изпълняват чрез допълнителни движения на свободните пръсти. Почуквайки по отверстията на кавала в произволен ритъм, музикантите получават звук или множество звуци, които са многократно повторение на основния тон.

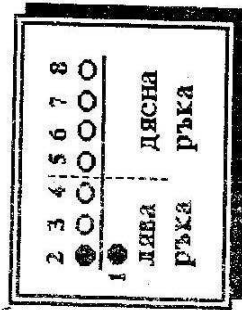
От инструменталната практика знаем, че повторението на тоновете е възможно чрез стакато (двоен, троен език при духовите инструменти), тремоло вибрато (при струнните) или с прибавяне на форшлаг. В разглеждания от нас случай става въпрос за нещо съвсем различно.

Народните свирачи постъпват по свой оригинален начин, коренно различен от цитираните по-горе. **Те сменят пръстовката**, с която се изпълнява относително дългият тон, и той достига до слушателя с променена темброва характеристика. Създава се илюзорно-слухова представа за приятния звън на хлопките (звънците) на пасящото стадо.

По-надолу ще проследим възможностите за сечене на тоновете от звукореда на кавал с основен тон РЕ от първа октава.

За улеснение и по-голяма яснота в процеса на обяснение ще използваме следната схема:

Цифрите от 1 до 4 маркират отвор-
стията (и пръстите) на горната ръка
(обикновено лявата), а от 5 до 8 – тези на
долната (дясната) ръка. С пълни кръгчета
ще отбелязваме затворените отворстия,
а с празни – свободните.



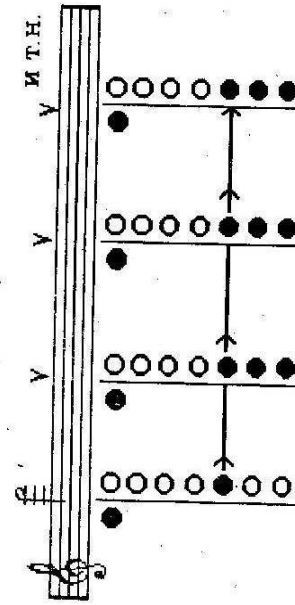
Схемата, поставена под нотата
пример, е **първоначална** (изходна).
Няколко пълни кръгчета, свързани с
звучащата нота съответното отворстие ще остане затворено!

Схемите, поставени под всеки знак **V**, посочват пръстовката, с
която се постига сеченето на съответния тон. За да сме максимално
ясни и точни, в схемите ще отбелязваме само момента на
затваряне на отворстията, като ще пропускаме отварянето.

1. Сечене върху

Първи начин

Схема 1

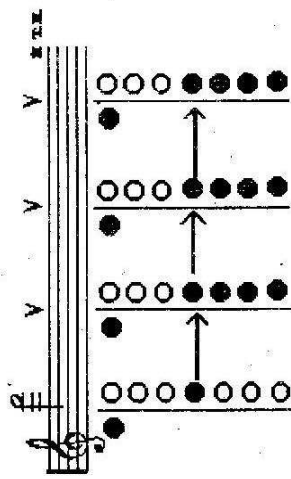


Сеченето се постига чрез пръстите на долната (дясната) ръка, затова постоянно
затворените отворстия на горната (лявата) ръка няма да свързваме с такава линия.

Горепосоченият начин на сечене се използва по-рядко от кавал-
джиите, за разлика от следващите два.

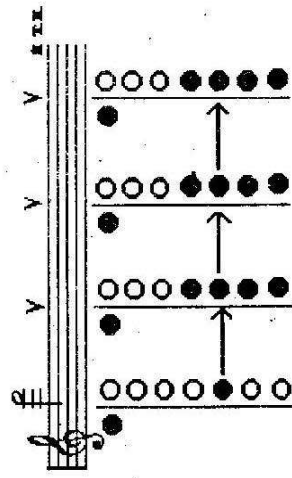
Втори начин

Схема 2



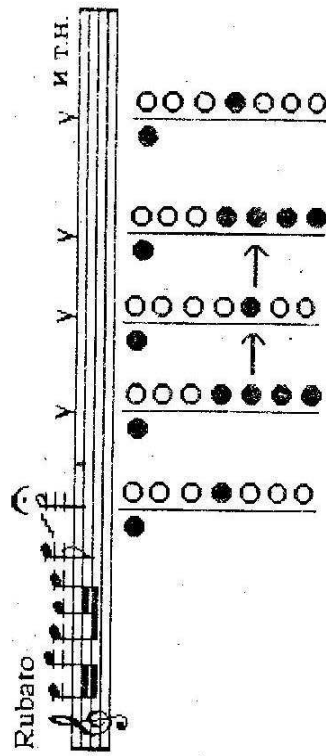
Трети начин

Схема 3



Популярният кавалджия Стоян Величков изпълнява сечене върху

Пример 39



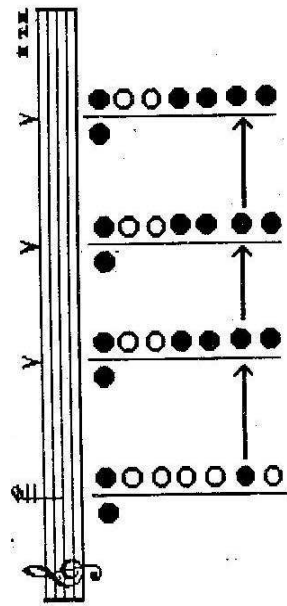
2. Сечене върху тон

Първи начин

[illegible]

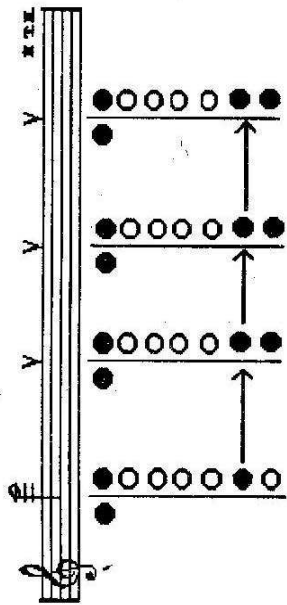
Втори начин

Схема 7



Четвърти начин

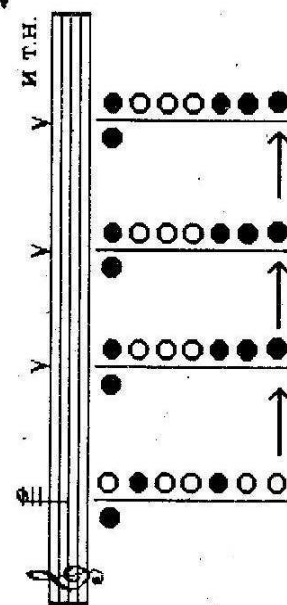
Схема 9



Последният описан начин се употребява сравнително рядко, защото често пъти инструментите са несъвършени и не интонират точно. В случая ще си послужи́м с терминологията на народния феномен – кавалите не отговарят на пръстите.

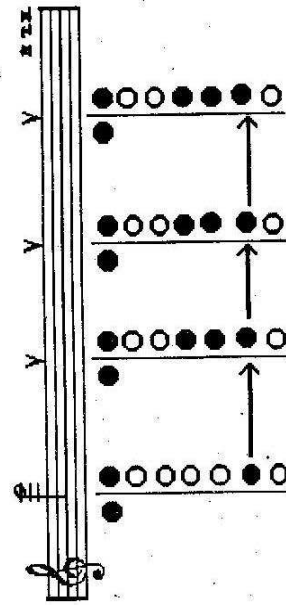
Пети начин

Схема 10



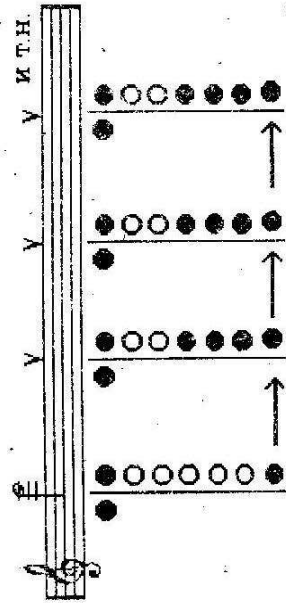
Трети начин

Схема 8



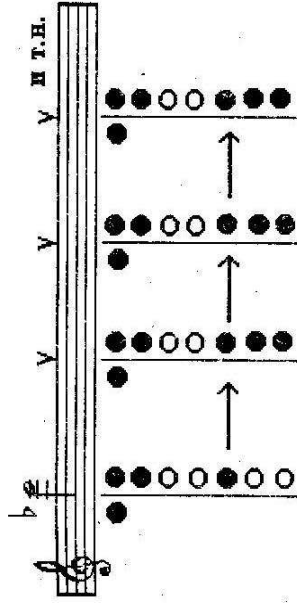
Шести начин

Схема 11



Вторг начин

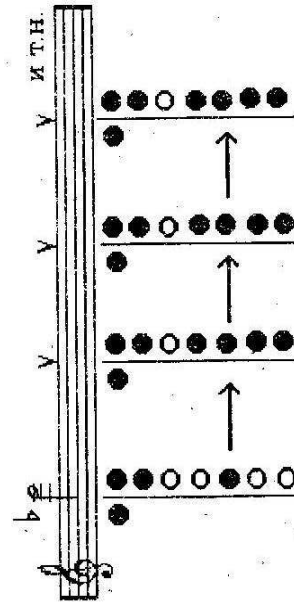
Схема 13



3. Сечене върху тон

Първи начин

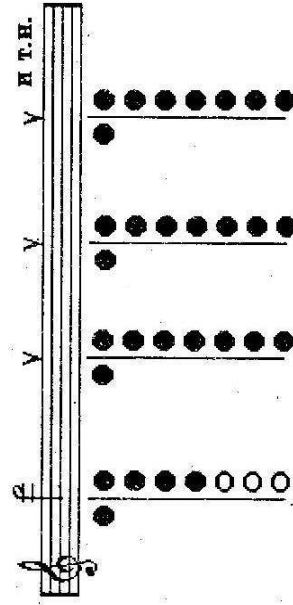
Схема 12



4. Сечене върху тон

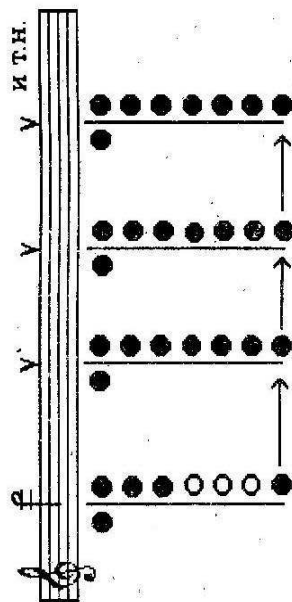
Първи начин

Схема 14



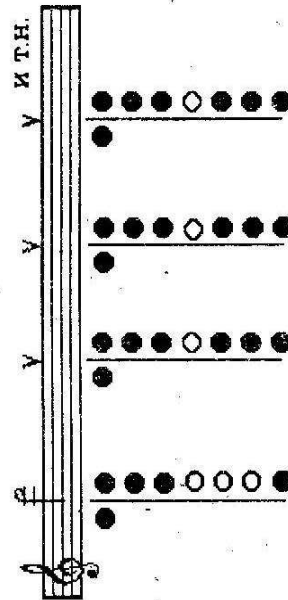
Втори начин

Схема 15



Трети начин

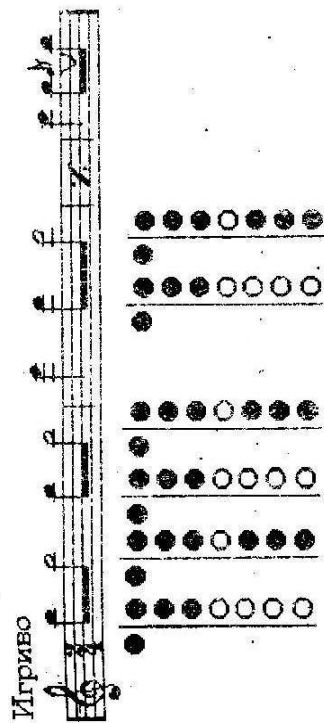
Схема 16



46

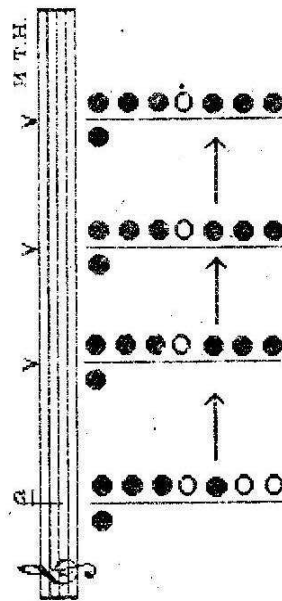
По този начин кавалджията Ст. Величков изпълнява Кавалджийско хоро, записано в Радио София, обработка на Коста Колев!

Пример 40



Четвърти начин

Схема N: 17

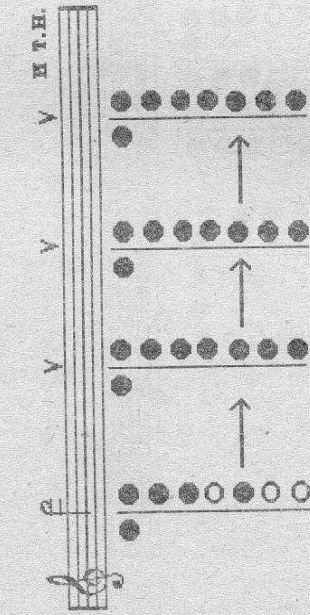


47

Мястото на сечене и времетраенето му ще маркираме чрез незапълнена нотна трайност.

Пети начин

Схема 18



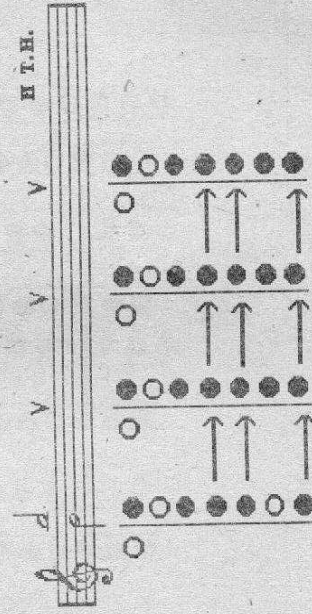
получени чрез пръстите на лявата (горната) ръка.

Ако все пак опитаме да сечем със свободните пръсти на долната ръка тези два тона, вместо търсения ефект ще получим форшлаг с относителна височина на тона **a²**.

5. Сечене върху тон **h²** и тон **h¹**.

Първи начин

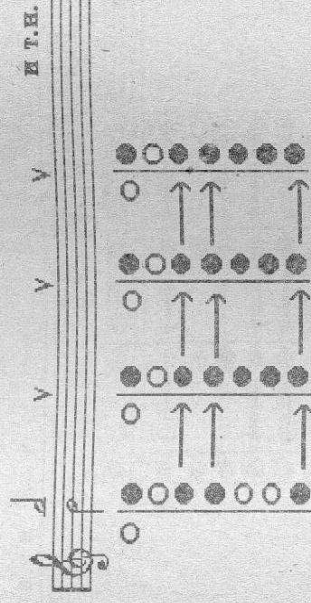
Схема 19



48

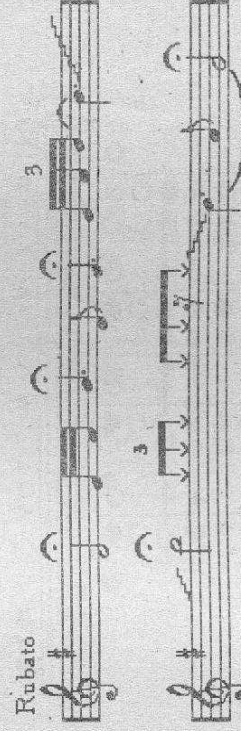
Втори начин

Схема 20



Много удачно е сеченето върху тон **h²** да се изпълнява не посредствено след прозвучаването на **h¹**.

Пример 41¹

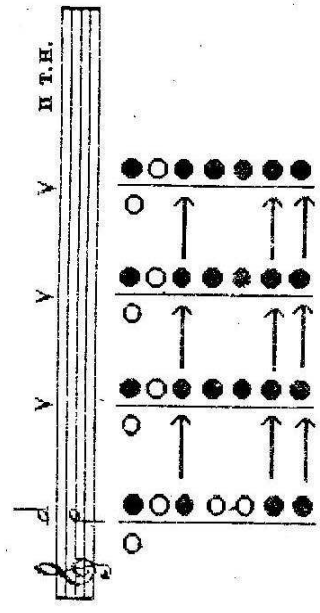


¹ Ритмичните фигури над знака **V** са произволни.

49

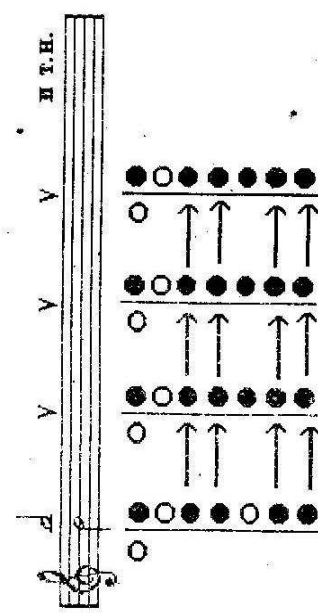
Трети начин

Схема 21



Четвърти начин

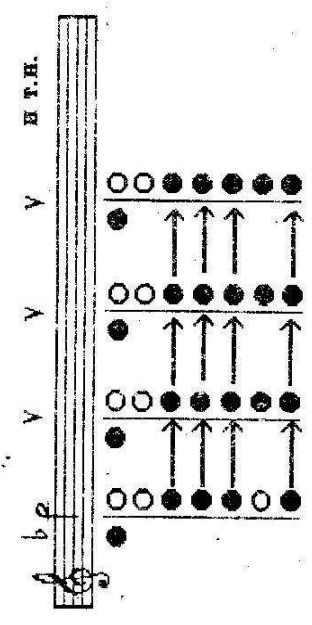
Схема 22



6. Сечене върху тон

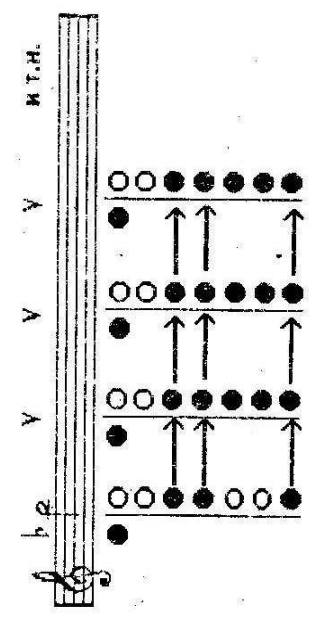
Първи начин

Схема 23



Втори начин

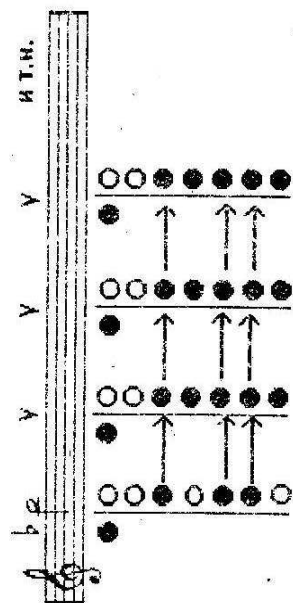
Схема 24



1 Кolkото по-ниска е октавовата принадлежност на нотата, толкова ефектът сечене е по-малък.

П'ять начин

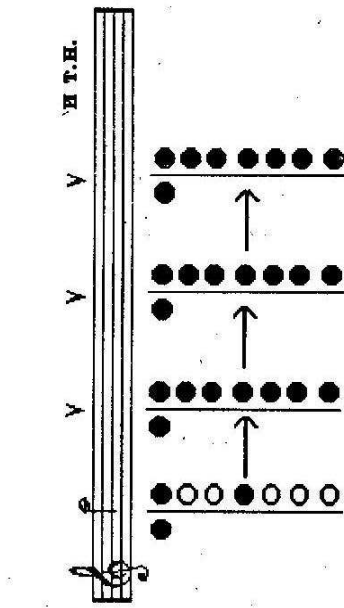
Схема 27



7. Сечене върху тон

Първи начин

Схема 31

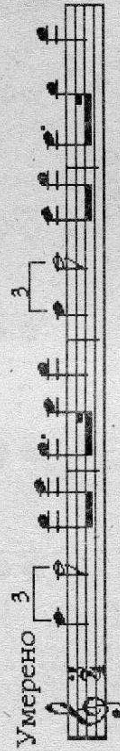


Пример 42



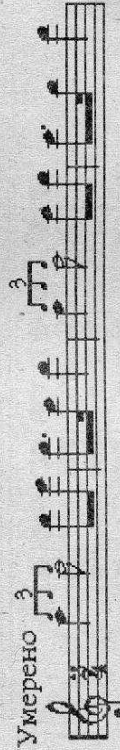
Ако върху нотата a^2 в първи и трети такт се употреби сечене, то фразата ще придобие следния вид:

Пример 42а



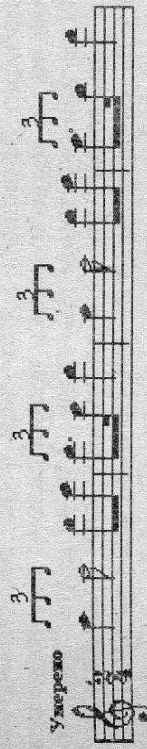
Наличието на триолата ни подсеща за присъствието на вибрато.

Пример 42б



Осмината с точка и шестнадесетината във втори и четвърти такт също се изпълняват чрез вибрато.

Пример 42в



Ако върху нотата d^3 се приложи отново вибрато, комбинирано със сечене, то мелодията ще придобие следния окончателен вид.

Пример 42г



Изписана по този начин, фразата не се нуждае от посочване на нотите, които ще се изпълняват чрез *легато*. Просто не е възможно тя да прозвучи по друг начин, ако стриктно се спазват всички указания и маркировки по време на интерпретацията.

Следващите тонове в низходяща посока от естествения звукоред на кавала са: as^2 (gis^2); g^2 ; ges^2 ; (fis^2); f^2 ; e^2 и d^2 . Сечене върху тях не се прави, защото ефектът е адекватен на форшлаг, както беше споменато за тоновете des^3/cis^3 и c^3 .

8. Сечене върху тон b^1 .

По-горе цитирахме осем начина за сечене върху тон b^2 , но те не са валидни за реализирането на ефекта при b^1 , независимо че пръстовката им е идентична. Този факт се дължи на разликата в тембровите характеристики на октавите, към които принадлежат разглежданите от нас тонове. В ниския си регистър кавалът придобива особено чувствена и емоционална звучност.

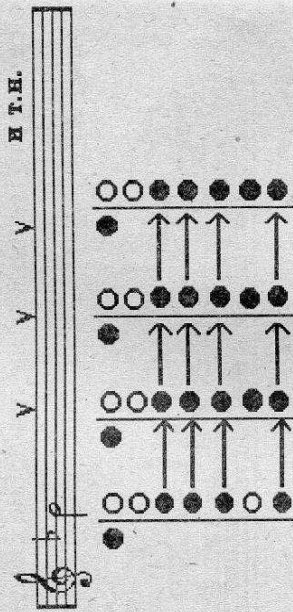
Тази богата изразност може лесно да се разпадне, ако решим произволно да движим пръстите си по свободните отвори.

В повечето случаи квалите се изработват от самоуки майстори, които избират произволно (по свой терк) размерите им. Такива инструменти са несвършени и несъобразени с никакви инженерно-технически или акустични принципи. Затова двата тона, получени с еднаква пръстовка, но принадлежащи към различни октави, не могат да се изпълнят чрез сечене по идентичен начин.

Това съвсем не значи, че сеченето върху **b¹** е невъзможно.

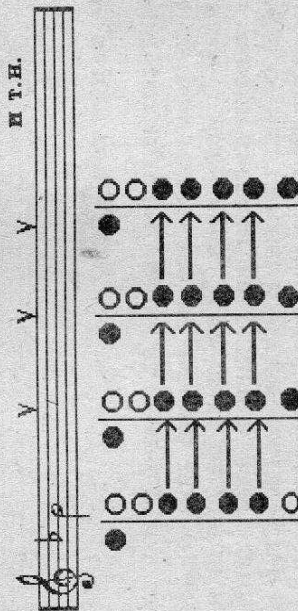
Първи начин

Схема 33



Втори начин

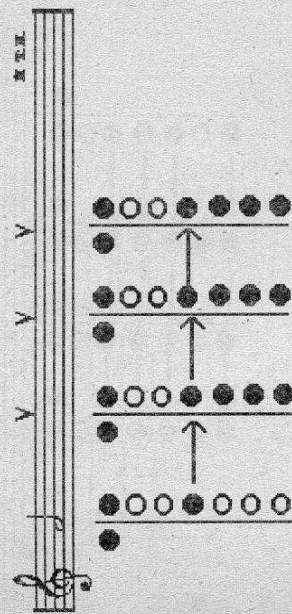
Схема 34



9. Сечене върху тон **a¹**.

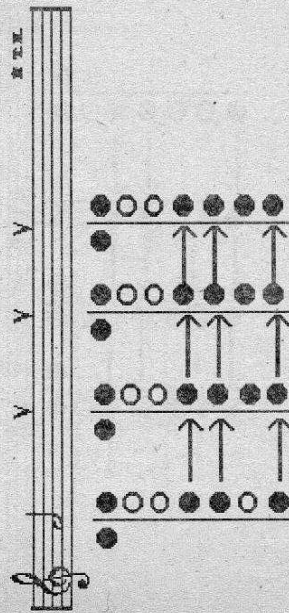
Първи начин.

Схема 35



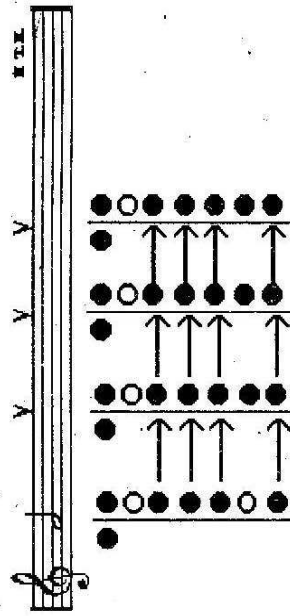
Втори начин

Схема 36



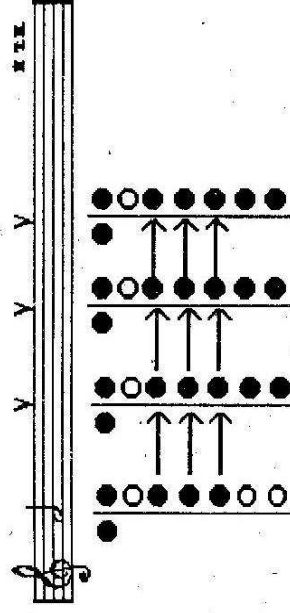
Трети начин

Схема 37



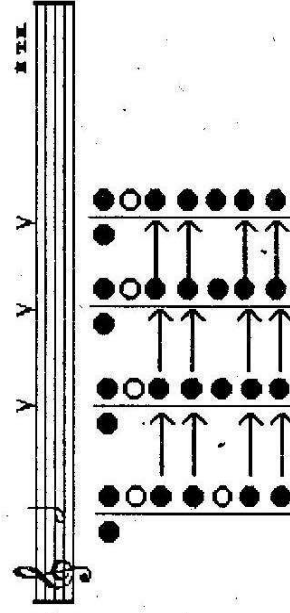
Пети начин

Схема 39



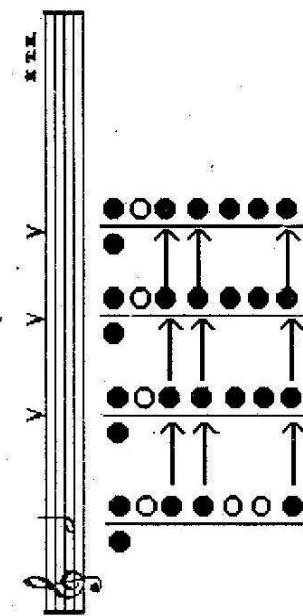
Шести начин

Схема 40



Четвърти начин

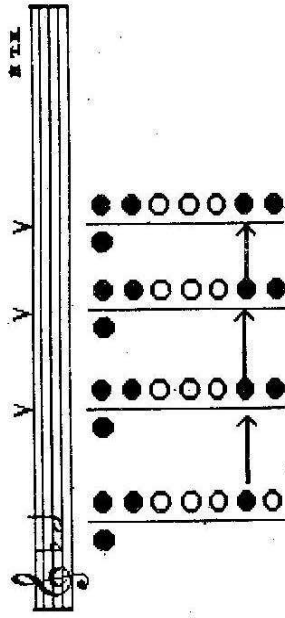
Схема 38



10. Сечене върху тон. (gis¹)

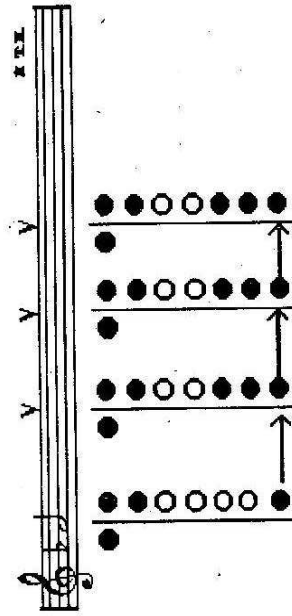
Първи начин

Схема 41



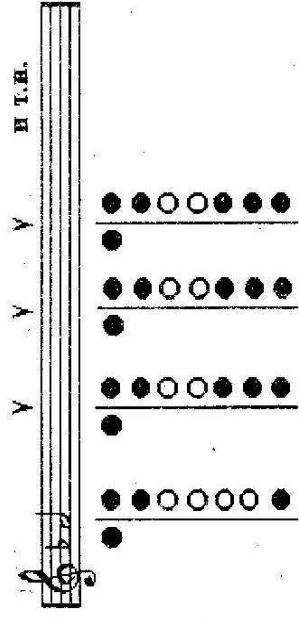
Втори начин

Схема 42



Трети начин

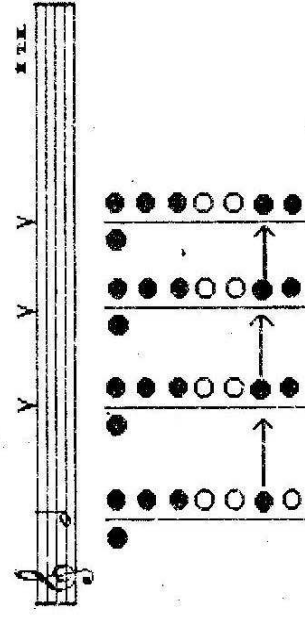
Схема 43



11. Сечене върху тон

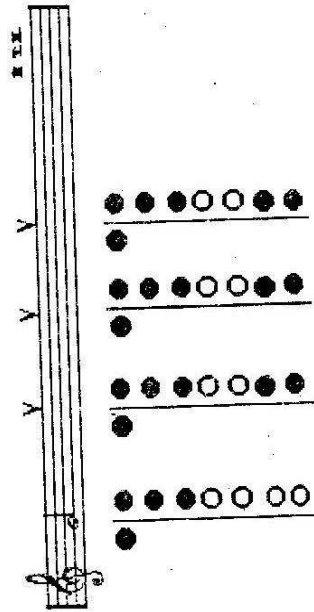
Първи начин

Схема 44



Втори начин.

Схема 45



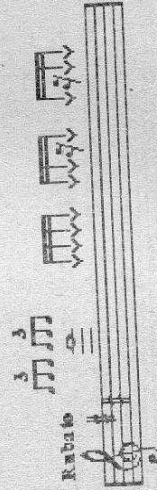
Насочваме вниманието си към нота e^3 . Умешлено не сме поставили цезура над нея, защото ще усложним нотописа¹.
Как ще прозвучи този тон?

Пример 44



Звукът се изпълнява чрез вибрато в началната фаза. Колко пъти ще се разлюлее тонът, не можем да фиксираме, защото бавните мелодии се развиват във времето без ограничения (алеаторно). Воден от чувството за красота на мелодията, народният свирач интуитивно усеща, че така интерпретиран, звуковият материал не претърпява достатъчно емоционална чувственост. Затова следва смяна на звукоизвличането.

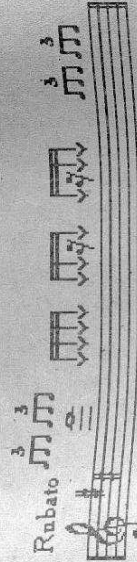
Пример 45



Непосредствено след вибраторо се включва и сеченето върху звучания тон. Ритмичните схеми на почукване върху отверстията са изписани произволно. По кой от начините се сече тон e^3 , не посочваме, защото изпълнителят е в правото си да го избере.
В случай че кавалджията свършено владее изпълнителското дишане, разглежданят от нас пример може да бъде усложнен.

¹ При нотиране на протяжни песни нотните стойности се изписват с относителна дължина. Б. а.

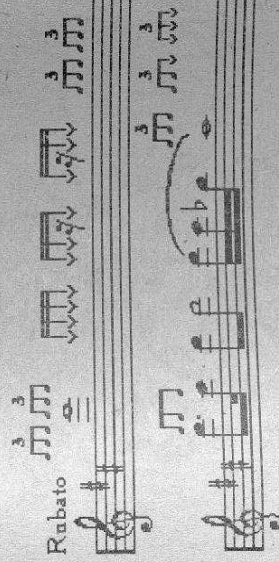
Пример 46



Включването на вибрато в крайната фаза от прозвучаването на интерпретирания тон напълно би задоволило и най-претенциозния слушател.

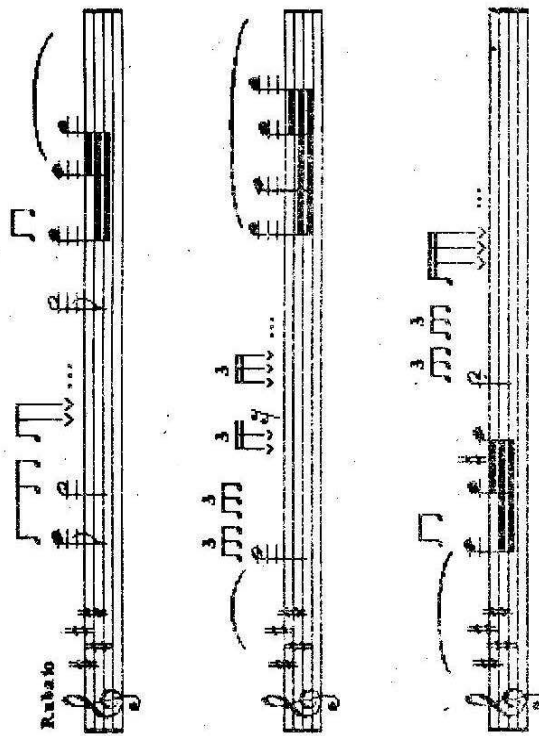
Досега разглеждахме начина, по който ще прозвучи тонът e^3 . Би следвало да поясним специфичните промени, които ще настъпят при изпълнението и на останалите тонове от пример 43.

Пример 47



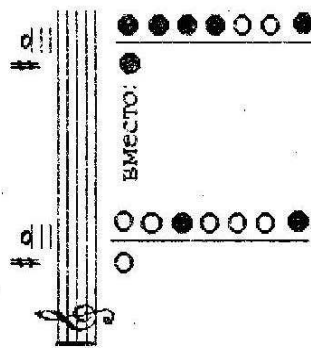
Последният вариант включва вибрато и сечене на всички възможни тонове и може да послужи за пример в часовете по кавал. Следват още множество мелодични построения с обозначени възможности за смяна на артикулацията.

Пример 48



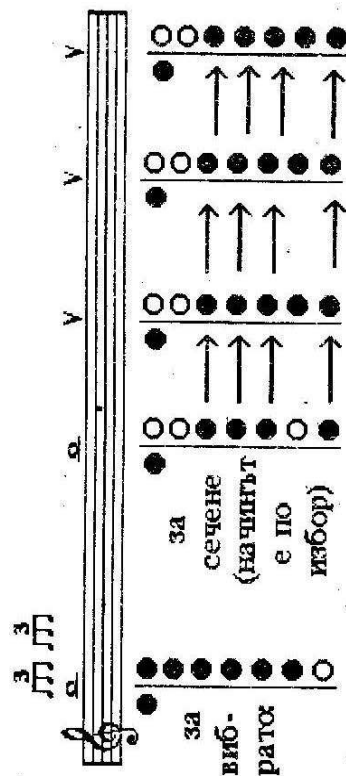
Още в началото на фразата инструменталистът има възможност да смени артикулацията и да обогати темброво звучащия тон **dis**³. Следващата нота **fis**³ се изпълнява с допълнителната пръстовка.

Схема 47

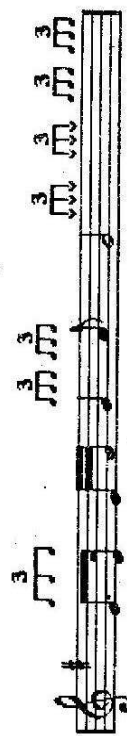


Смяна на пръстовката се налага и при последния тон **h**².

Схема 48



Пример 49

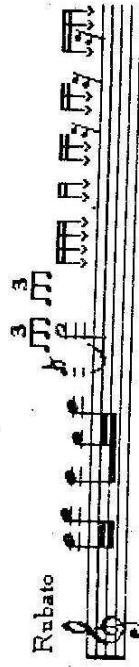


Половината нота **g**¹ се изпълнява първо чрез сечене, а след това се включва вибратото. Това не е изключение при народните свирачи, а въпрос на творческа инвенция.

Пример 50



Пример 51



Пример 52



Последната фраза е начало на песента Любила Сафета Стоян кехая. Тя е записана в Радио София от кавалджията Стоян Величков, обработка на К. Колев, съпровод на народния оркестър при Радио София.

Вибратото, отбелязано върху тона *ais*², много трудно се реализира, тъй като този тон се получава само с първо затворено отворстие. Въпреки това, класическото изпълнение на Ст. Величков е останало в златния фонд на Националното ни радио.

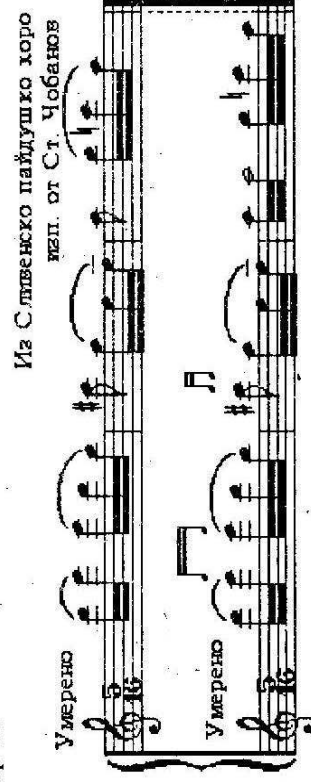
2. Заместване на вибраторо със сечене в хороводни мелодии

В мензурните инструментални образци на тракийските кавалджии много често се забелязва присъствието на сеченето в комбинации с вибраторо. По-горе стана ясно, че в безмензурните мелодични построения сеченето има алеаторен характер. В рамките на текстовете неговата функция придобива друг смисъл. Както вибраторо, така и сеченето се реализира за сметка на относително дълга нотна стойност в рамките на такта, а понякога обхваща две или по-веченоти, свързани с лигатура през тактовата черта.

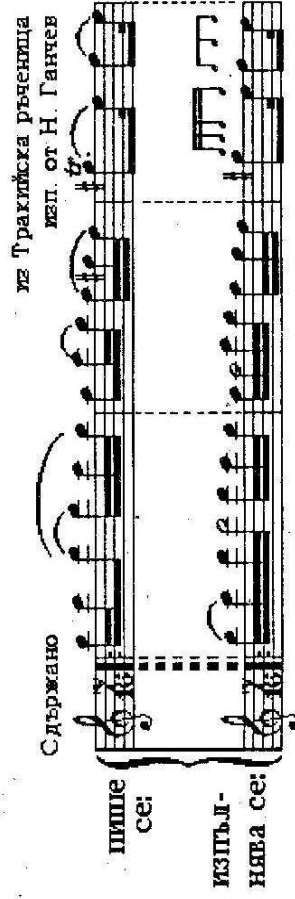
За да спестим излишни обяснения относно употребата и мястото на сеченето в практиката на народните свирачи, ще споменем, че условията за появата и реализирането на този маниер в tempo giusto са същите като на вибраторо. Ефектът от сеченето е смяна на тембровата характеристика на тоновете. В границите на тактовете липсва свободната (импровизирана) ритмика, защото свирачите строго съблюдават метричните взаимоотношения, стоящи в основата на музикалната тъкан. Има още нещо, което трябва да подчертаем. Сеченето, подчинено на метричните взаимоотношения **в и между** тактовете, позволява на кавалджииите да изберат нотите и начина, **по който** ще сечат, но не и **колко пъти ще стане това**.

За да изясним този проблем, ще цитираме множество мелодични построения и начините за интерпретацията им.

Пример 53



Пример 54



Пример 54 (продължение)

Пример 55

Живо изп. от Н. Ганчев и Д. Милков

из танца Овчари

пише се:

изпъл-нява се:

Пример 56

Вързичко

из Добруджанска ръка

пише се:

изпъл-нява се:

В Пример 56 посочваме особено находчив начин за смяна на вибраторо със сечене. Първият такт завършва с нотата a^2 (шестнадесетина), а вторият започва също с a^2 , но осмина. Ако шестнадесетината се изпълни с допълнителна пръстовка, а осмината (втори такт) – по изписания начин, ще получим характерната замяна на вибраторо със сечене.

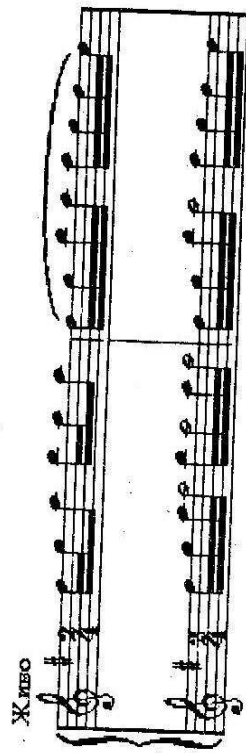
Има и друг начин на реализиране на първия такт.

Пише се:

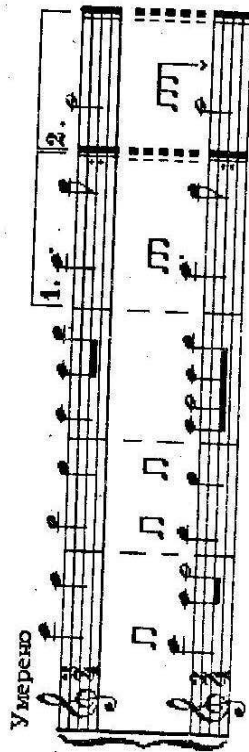
изпълнява се:

Новото е, че фразата се обогатява с триолова група, която незабележимо променя конфигурацията на нотния текст. Тази промяна не оказва негативно влияние върху развитието на мелодията, защото се отнася до много кратки тонове. В същото време натрупването на кратки нотни стойности (девет шестнадесетини в един такт) предполага изкусно владение на основната и допълнителна пръстовка от страна на кавалджията. Този такт се реализира чрез цяла верига от тонове, върху които се сече. В крайна сметка трябва да обобщим, че изпълнена по този начин, фразата е плавна, а връзката между тоновете – неучленима.

Пример 57

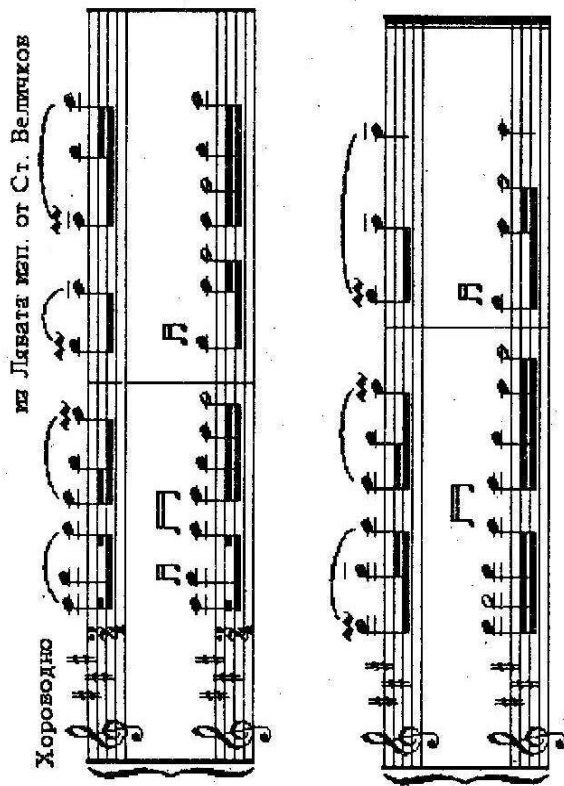


Пример 58



Горната мелодия е много удачна за запознаване на учениците с механиката на заместване на вибрата с сечене. За отбелязване е, че навсякъде, където тоновете са изпълнени с допълнителна пръстовка, може да се внедри и вибрата. Особен интерес представлява и втората волта. Завършването на фразата може да стане чрез сечене на нотата, и то в последната фаза на прозвучаването и.

Пример 59



За да се запази автентичната звучност на Лявата, е необходимо строгото съблюдаване на изписания по-горе нотен текст. Смяната на пръстовката, т. е. сеченето е задължително. В противен случай мелодията ще се развие само по хоризонтала, но това не е достатъчно. Запазването на интервалите взаимноотношения и тяхната точна височинна интерпретация не гарантира въздействието върху слушателите. Ще липсва пресъздаването на вътрешната метрична пулсация, породена от комбиниране на сеченето с вибрата.

Пример 60

Умерено

пие се:

изпъл-
нява се:

Интерпретацията на мелодии от типа Водено хоро изисква детайлно познаване на стила на тракийските свирачи. Как, по какъв начин дадена фраза трябва да се изпълни, за да бъде поднесена на слушателя в нейния най-смислен и емоционален вид?

Ние не сме в състояние да отговорим със сигурност на този въпрос. Нашето безсилие идва от многообразието на изразни средства и технически похвати, с които си служат народните свирачи в своята изпълнителска дейност.

Нека се върнем на пример 60 и потърсим нови варианти за интерпретация, различни от изписания по-горе.

Първият от тях се състои от две триоли, а нотата d^3 ще изпълним три пъти. Естествено трикратната поява на тази нота ще бъде в центъра на вниманието ни при разглеждането на възможните начини.

1. Този тон ще звучи само чрез vibrato.

2. Към вибраторото на d^3 ще прибавим сечене на a^2 .

3. Двамата тона d^3 от първата триола ще разделим чрез форшлаг, а връзката между двете триоли ще остане с вибраторо.

4. Повторен е третият начин, но с прибавяне на сечене върху тон a^2 .

5. Ще разделим тоновете d^3 от първата триола с двоен форшлаг и ще сечем върху втората от тях.

6. Повторен е петият начин, но с прибавяне на сечене върху тон a^2 .

7. Изпълняваме шести начин, като заместяме двойния форшлаг с вибраторо. Трепването на четвъртия пръст е еднократно. Тонът d^3 се разколява за кратко време и веднага дясната ръка предприема сечене.

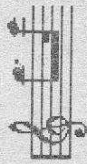
Безспорно последният начин, който разглеждаме по-долу, е най-труден. Той изисква много добра инструментална техника и усет за гласоводене.

8. Всичко остава както в пример 7, само прибавяме сеченето върху a^2 .

Оказва се на практика, че шесте ноти от първия такт биха могли да се изпълнят по девет различни начина.

Кой от тях ще изберем, е въпрос на естетическа удовлетвореност и конкретна проява на индивидуалните способности на инструменталиста.

Вторият такт на пример 60 съдържа две ритмични фигури, типични за тракийското право хоро.

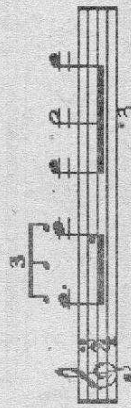


1. Осмина с точка и шестнадесетина
2. Четвъртина нота (d^3).

Засега няма да се спираме на нов вариант, касаещ изпълнението на първото метрично време и ще се задоволим с този, който сме изписали в примера.

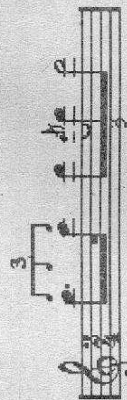
Четвъртината от второ метрично време би могла да се изпълни по още два начина.

1. Сеченето на d^3 да бъде преместено в средата на триолата, получена от внедряване на вибраторо.



Изпълнена по този начин, четвъртината прозвучава също като триола, но без участие на вибраторо.

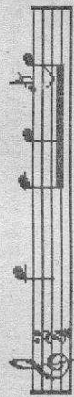
2. Чрез прибавяне на форшлаг в състава на триолата и сечене



върху последната осмина.

Третият такт е адекватен на първия и няма да бъде повторно обект на вниманието ни. Четвърти такт съдържа една четвъртина нота h^2 триола $a^2 - g^2 - g^2$.

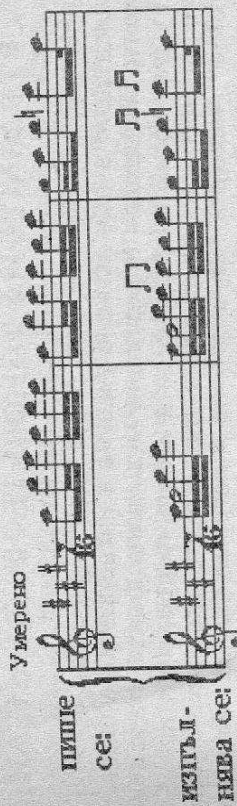
Как ще прозвучи четвъртината вече сме посочили в Пример N: 60. Засега няма да търсим нови варианти, а ще насочим вниманието си към триолата. Възможно е вместо с вибраторо,



тоновете g^2 да се отделят с форшлаг.

Последната фраза, която предлагаме за разглеждане, е част от Афтански ръченик, изпълнен от незабравимия Драган Карапчански.

Пример 61



Умелото комбиниране на сеченето с вибраторо или способността да сменят изразните средства по време на интерпретацията е патент на старите свирачи от Тракия. Затова тяхната мелодия контрастира със звученето си спрямо това на шопските или северняшките кавалджии.

Много често сеченето върху коя да е нота замества вибраторо и обратно – вибраторото поема функциите на сеченето. Независимо по кой от двата начина са изпълнени, относително по-дългите нотни стойности прозвучават реално във времето, одухотворени, раздвижени и емоционално въздействащи. Смяната на подхода (артикуляцията) при интерпретацията на звуковата картина е белег на една високо развита култура, каквато явно притежават традиционните свирачи от Южна Тракия. Търсенето на множество варианти и реализацията им със завидно майсторство потвърждава наличието на такава култура.

Когато разглеждахме подробно механиката, чрез която старите майстори свирачи секат нотите, споменахме, че в някои райони на страната този ефект се нарича още захлупване, похлупване, клепане и пр. За да се съобразим с тези различия (народната терминология), ние предлагаме тогава, когато сеченето ще бъде върху тон от състава на фраза в *tempo giusto*, да се нарича **захлупване** на тона.

По този начин под **сечене** ще разбираме многократната смяна на пръстовката върху относително дълги нотни стойности от мелодични построения в *tempo giusto* (протяжни песни или инструментални мелодии), а под **захлупване** – смяна на пръстовката, с която да се изпълни определен относително дълъг тон от фраза с определен метрум.

СВЪРЗВАНЕ НА ТОНОВЕТЕ ЧРЕЗ ГЛИСАНДО

Глисандото взема активно участие в интерпретацията на звуковете, които изграждат определена музикална фраза. Народните свирачи умело го използват в своята изпълнителска практика. Благодарение на неговото присъствие тракийските кавалджии успяват да постигнат лееща звучност на инструмента си. Звуковете се преливат един в друг и се култират в една хомогенна интонационно-звукова материя, типична за тракийския изпълнителски стил.

Наличието на глисандо в изпълнителската практика на старите свирачи се регистрира от множество наши фолклористи като умение плавно да преминават от тон в тон или майсторски да свързват тоновете от всички регистри на инструмента си.

Безспорно този компонент на фразата изисква специфични инструментални сръчности, които младите музиканти придобиват в една по-късна фаза на своето обучение. Кога, в кой момент би следвало да се насочи вниманието на ученика към свързването на тоновете чрез глисандо, е въпрос на усет от страна на преподавателя. При всички случаи това трябва да стане, след като напълно е овладяна пръстовката на инструмента. Освен това изпълнителите трябва да достигнат известен период макар и начален на творческа зрялост.

Усвояването и майсторското прилагане на глисандото по време на интерпретацията на мелодични построения е залог за максималното приближаване до стила на старите майстори на кавала¹ от Южна Тракия.

Запазването и съхраняването на този стил е целта, която би трябвало да е в основата на проблемите около обучението на младите хора.

При западноевропейските духови инструменти глисандото се постига чрез смяна интензитета на въздушния стълб, набочен от устните към лабиума на инструмента². Това е **принципното положение**, без да уточняваме дали в случая става дума за дървени духови (флейта, кларинет, обой, фагот и пр.) или медни духови (тромпет, тромбон, туба и пр.) инструменти.

¹ Става дума за майстори-свирачи на този инструмент.

² Лабиум - мундшук, наустник

Причината за постигане на глисандото чрез промяна на силата на въздушния стълб е в спецификата на изработването на тези инструменти: множество клапи, пистони, една или две трептящи пластинки (платък, стройка) или други спомагателни механизми са прибавени към корпусите им, за да поддигнат хроматичен звукоред в двете посоки (възходяща и низходяща). Тези помощници на инструменталистите са пригодени и настроени така, че максимално точно и в същото време много бързо да отварят и затварят съответните акустични отверстия, над които са монтирани. Изпълнителите не могат да постигнат някои от тоновете чрез полуотворена или полузатворена клапа.

При кавала такива механизми липсват и свирачите са облагодетелствани в това отношение. Елементарната конструкция на инструмента изисква пръстите да се поставят директно върху отверстията. За съжаление това е единственото предимство, ако въобще може да става дума за предимство.

Полагането на пръстите върху отверстията изисква създаването и отработването на редица условни рефлекс, нехарактерни за движението на крайниците в ежедневната работа. Създаването на тези рефлекс е трудоно, дълго и често пъти доста скучна работа.

В този смисъл активното постигане на глисандото в изпълнителската практика на младите кавалджии не може да се търси и постигне в ранната им творческа изява.

При свързването на тоновете чрез глисандо се променя артикулацията. Пръстите не се повдигат и спускат върху отверстията, а се плъзгат по тях (**glissando**). Плъзгането се осъществява **от първа към трета фаланга** (от върха към основата) на пръстите за време, равно на сбора от стойностите, които се свързват по този начин. Изпълнени и свързани чрез глисандо, звуковете действително плавно преминават един в друг, независимо в кой регистър на кавала са. Веднага следва да допълним, че глисандото в кавалджийската практика се употребява най-често във **възходяща посока**. Това логически се обяснява с факта, че при плъзгане на който да е от пръстите върху съответното отверстие следва **отваряне** на същото отверстие. Звуковата промяна ще бъде изразена от появата на нов тон, най-често съседния горен. Същото е валидно и за западноевропейските инструменти, но по-горе обяснихме, че начинът, по който подхождат свирачите, е коренно различен. Този път предимството е на страната на т. нар. модерни инструменти. При тях възможностите за постигане на глисандо в двете посоки са равнозначни и се постигат с една и съща техника – смяна интензитета на въздушната струя към наустника (лабиума) на инструмента.

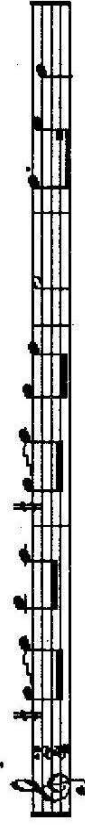
Плъзгането на пръстите с цел получаване на глисандо в низходяща посока при кавала също е възможно и се практикува от свирачите, но при специфични звукови съчетания, които по-късно ще бъдат обект на нашето внимание.

1. УПОТРЕБА НА ГЛИСАНДО В МЕЛОДИЧНИ ПОСТРОЕНИЯ С ПРЕОБЛАДАВАЩО ОСМИНОВО ДВИЖЕНИЕ ВЪВ ВЪЗХОДЯЩА ПОСОКА¹

а) Глисандо при интервал малка секунда

Пример 62

Умерено



Пример 63

Умерено



¹ Във всички примери ще маркираме само присъствието на глисандо, без да посочваме нотите, върху които може да се употреби вибрато или сечене.

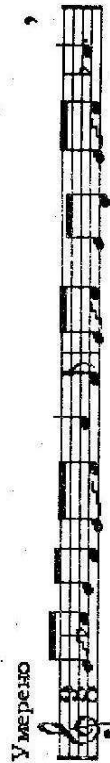
Пример 64



Пример 65



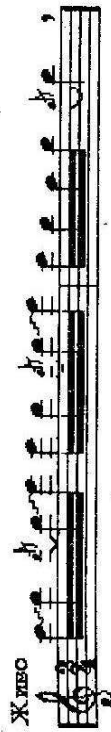
Пример 66



Свързването на тонове, отстоящи на интервал малка секунда един от друг, не затруднява особено много младите инструменталисти. Разликата между височината на съседните тонове, свързани чрез плъзгане, е твърде малка, за да се появи някакъв проблем при интерпретацията им.

б) Гласандо при интервал голяма секунда

Пример 67



Пример 68



Пример 69



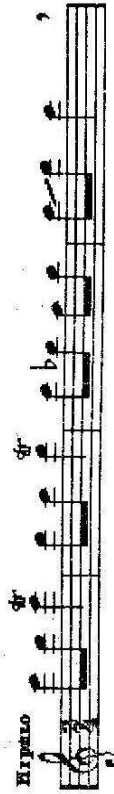
Пример 70



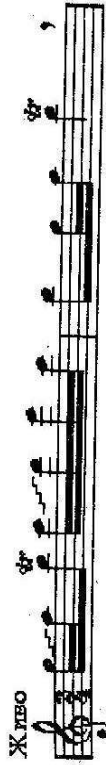
Ако свързването на тоновете не се осъществи чрез плъзгане на пръстите, при изсвирването на цитираните откъси ще прозвучат ритмично организирани музикални фрази, обединени около тоналният си център, но няма да притежават свършенството на мелодиите изпълнени чрез вибрато.

Понякога народните свирачи пропускат глисандовата връзка между тоновете и изпълняват втория от тях чрез трилер¹. Замяната не е случайно хрумване. Тя се налага от някои специфични обстоятелства, характерни за развитието на мелодичната линия и особено на метроритмичните взаимоотношения на тоновете, удобни да се свържат чрез плъзгане.

Пример 71



Пример 72



Пример 73



Тонове d^3 и e^3 от първи такт и c^3 и d^3 от втори такт отстоят на интервал голяма секунда един от друг и на пръв поглед нищо не би попречило за употребата на глисандо в процеса на изпълнение. Народните свирачи интуитивно са усетили, че глисандото не може да се употреби тогава, когато следва да се свържат кратка нота с относително по-дълга. Обяснението на този факт е, че свързването на такива нотни стойности нарушава взаимодействието между структурните единици в тактовете.

В нашия случай осмините се явяват на първо, а четвъртините обхващат изцяло второ метрично време. Свързването на двете ноти чрез плъзгане ще удължи звученето на осмините, а в същото време ще задържи и забави появата на четвъртините, т. е. първото метрично време ще се удължи за сметка на второто. Нарушаването на ритъма е белег на слаба музикална култура и професионална некомпетентност.

Замянето на глисандо с трилер върху втората нота най-често се наблюдава в мелодични построения от типа Буенек (Сборинка, Трите пъти, На ръка и пр.)

В тракийските ръченици и хора от типа Водено, народните свирачи пропускат глисандото, като предпочитат горната (съседната) нота да изпълнят чрез вибрато. Припомняме, че за да прозвучи един тон чрез вибрато, той трябва да има относително дълга нотна стойност.

Пример 74



Пример 75



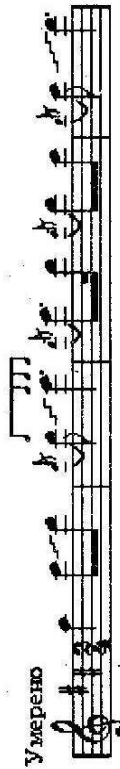
¹ На този специфичен орнамент ще обърнем внимание в следващите раздели.

Най-оптималната връзка между тоновете се получава при наличието на глисандо между две ноти, като втората от тях е с относително дълга трайност и прозвучи във времето чрез вибрата.

Пример N: 76



Пример N: 77



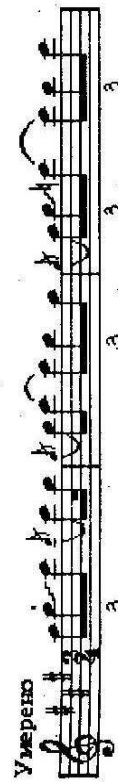
2. УПОТРЕБА НА ГЛИСАНДО В МЕЛОДИЧНИ ПОСТРОЕНИЯ С ПРЕОБЛАДАЩО ТРИОЛОВО ДВИЖЕНИЕ

Многократно констатирахме афинитета на народните свирачи към триолите. Нещо повече отсъствието на тази характерна ритмична фигура често пъти се компенсира чрез прилагане на вибрата или сечене към по-дългите нотни стойности. Отчетохме, че тези стойности се разпадат на техните адекватни по-малки, като се обединяват в триолови последования.

Като част от развитието на мелодичните построения, триолите съдържат в себе си съседни звукове във възходяща или низходяща посока, както и интервали по-големи от малка или голяма секунда.

а) Глисандо в постепенно възходящо движение на мелодията в една триола.

Пример 78



Пример 79

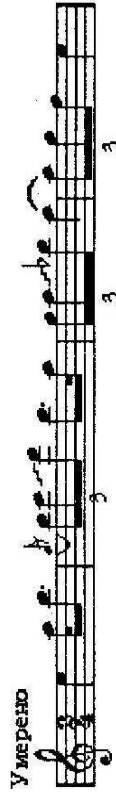


Пример 81



6) Глисандо в постепенно възходящо движение на мелодията в две последователни триоли.

Пример 80



Мелодични построения от този тип не са характерни за традиционното музициране, но те реално съществуват.

При звукоред от шест поредни тона, организирани в две последователни триоли, глисандото се изпълнява между петия и шестия от тях. Естествената градация, породена от възходящото движение на триолите, завършва с плъзгане на a^1 към b^1 . Тонът b^1 е мелоди-ческата кулминация на фразата. Когато се достигне чрез глисандо, този тон става най-чувствителният от цялата поредица и търси естественото си разрешение в следващия – a^1 (първо метрично време на втори такт).

Когато триолата е съставена от три поредни тона във възходяща посока на развитие, глисандото се изпълнява върху втория и третия от тях. По този начин вторият звук загубва своята самостоятелност и клони към третия, търсейки опора в него.

От теорията на музиката е известно, че триолата е ритмична фигура, съставена от три еднакви по стойност звука. Следователно опорен тон може да бъде всеки следващ, но не и третият от триолата, защото той не е самостоятелен (не е опорен тон, с относително дълга нотна трайност).

В приложените по-горе примери непосредствено след триоловата група следва по-дълга нотна стойност, която удовлетворява естественото тежжение, създадено от глисандото.

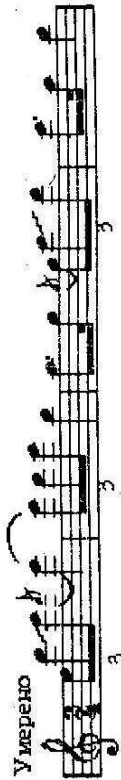
в) Глисандо в постепенно възходящо движение на мелодията и наличие на скок в триолата.

1. Ако скокът е между първата и втората осмина на триолата.

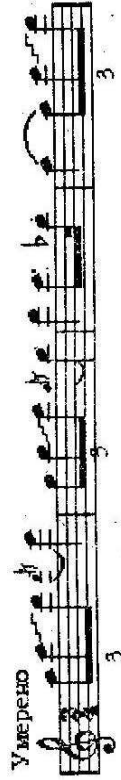
Пример 82



Пример 83



Пример 84



Пример 85



За особеностите при изпълнение на горните примери са валидни обяснителните бележки от т.2, буква а.

II. Ако скокът е между втора и трета осмина на триолата. В този случай глисандото обхваща първите две осмини или въобще не се употребява.

Пример 86



Пример 87



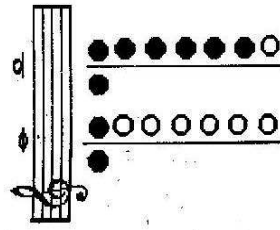
В пример 86 се срещат две триоли, които биха могли да се изпълнят чрез плъзгане на първите две осмини една към друга. Реализирането на тази връзка не създава никакви проблеми на изпълнителите.

Характерен случай е цитираният пример 86.

Първите триоли в първия и третия такт започват с интервал голяма секунда във възходяща посока и веднага следва скок в същата посока. Въпреки това първият и вторият тон от триоли не се свързват чрез глисандо, защото:

– Интервалът голяма секунда от първата триола съдържа нотите a^2 и h^2 . За да прозвучат тези тонове, е необходимо да се преместят не един, а пет пръста. Естествено глисандото е невъзможно.

Схема 49



– Интервалът голяма секунда от втората триола (трети такт) съдържа тоновете g^2 и a^2 . Тези два тона лесно се свързват чрез глисандо. Проблемът идва от последния тон на триолата – e^3 . Той се получава със същата пръстовка, нужна за a^2 . За да се отделят тези два тона, е необходима намесата на езика, т. е. трябва да се разграничат чрез стакато.

Употребата на скакото ни задължава да спазим точните метрични стойности на триолата, за да не нарушим общата пулсация на звуковата картина.

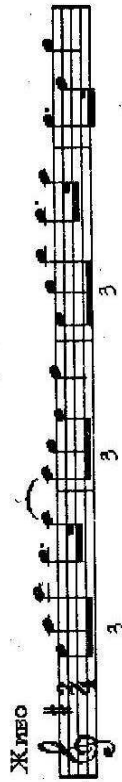
- В бързо темпо глисандото не е характерна връзка между тоновете.

г) Глисандо в постепенно възходящо движение на мелодията и наличие на два скока в триолата.

Пример 88



Пример 89



В горните два примера глисандото е невъзможно. Причините са две:

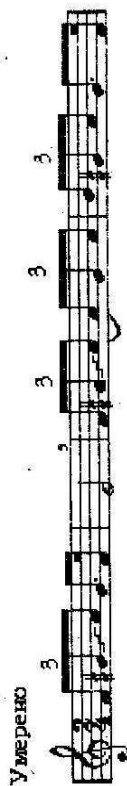
- темпото е бързо;
- в триолите няма две съседни степени, които биха могли да се свържат чрез плъзгане.

д) Глисандо с постепенно възходящо движение на мелодията и наличие на хиатус (увеличена секунда) в триолата.

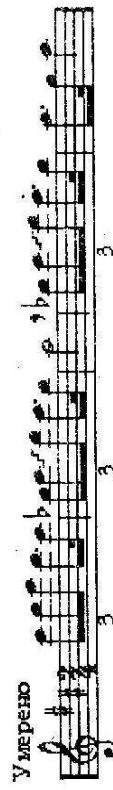
В зависимост от мястото на хиатуса, са възможни два случая:

I. Ако разделя първата и втората осмина от триолата.

Пример 90



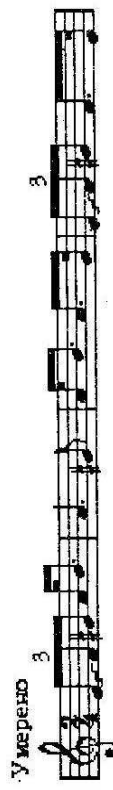
Пример 91



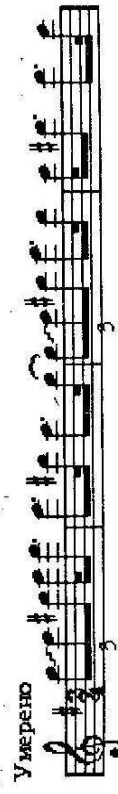
Независимо че са в различна теситура, горепосочените откъси изпълняват по идентичен начин, описан в т.2, буква а.

II. Ако разделя втората и третата осмина от триолата.

Пример 92



Пример 93



Пример 94



Умерено

В този случай глисандото автоматично сменя мястото си и се изпълнява като връзка между първата и втората осмина на триоловата група.

3. ОСОБЕНИ СЛУЧАИ ПРИ РЕАЛИЗАЦИЯТА НА

ГЛИСАНДО

а) Ролята на първия пръст на горната (лявата) ръка при свързването на тоновете a^2 и a/s^2 с h^2 .

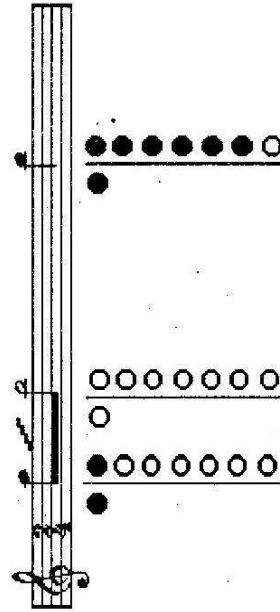
Пример 95

Умерено



Свързването на a^2 с h^2 чрез плъзгане най-често става, когато нотата h^2 прозвучава два пъти непосредствено след a^2 . Тогава първата от тях се изпълнява с допълнителната пръстовка и веднага следва преместване на пръстите с цел да прозвучи следващата нота h^2 с нормалната пръстовка.

Схема 50

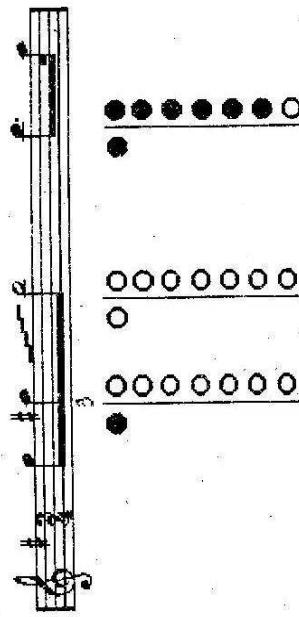


По същия начин се свързват и нотите **a** и **h** 2.

Пример 96



Схема 51



6) Употреба на глисандо при свързване на тоновете **d** 1 и **e** 1, както и техните октавови повторения.

При мелодиите с определена метрична пулсация глисандото се изпълнява плавно и спокойно, но тази плавност и спокойствие са строго зависими от темпото и ритмичните взаимовръзки между тоновете, чрез които се реализира музикалният образ.

Краткото време, с което разполага инструменталистът, за да внедри глисандото между някои тонове от звуковата тъкан, е достатъчно, за да бъдат тези тонове **d** 1 и **e** 1; (**d** 2 и **e** 2).

Въпреки че принципно всичко е ясно по отношение на глисандото и неговото значение в развитието на фразите, специално за случая, който разглеждаме, е необходимо повече обяснение.

Връзката между тоновете **d** 1 и **e** 1, както и октавовото им повторение, се постига не само с плъзгането на осми пръст на дясната (долната) ръка по посока седмо отворстие. Във времето, през което става това движение, активно (и решаващо за случая) участва и дихателният апарат.

Тъй като нотните стойности са кратки, а интервалът между **d** 1 и **e** 1 е голяма секунда, движението на пръста не може да продължи повече от времетраенето на осмината нота (виж. примера по-долу). Налице са две възможности.

1. Да не се предприема плъзгане на пръста и да не се внедрява глисандо между тези тонове.
2. Да се отвори малко (чрез плъзгане) осмо отворстие и в същото време да се пренадуе инструментът до степен на прозвучаване на търсения тон **e** 1.

Втората възможност е тази, която ни интересува в момента. Чрез нея става практически глисандовата връзка между тоновете **d** 1 и **e** 1, както и при октавовите им повторения.

Пример 97

Умерено



Активното участие на дихателния апарат в преливането на тези два тона един в друг чрез глисандо е решаващо. В тази връзка ще направим някои допълнителни пояснения.

1. При свиренето с кавала инструменталистът трябва така да умее да издиша поетия и акумулиран в дробовите и диафрагмата му атмосферен въздух, за да подсигури една равна струя (въздушен стълб), чрез която се реализират звуковете, съставляващи определени мелодични фрази и построения.

2. Ако издишването е на тласъци, стихийно и бързо, тогава инструменталистът ще бъде в **невъзможност** да изпълни коя да е фраза с високохудожествен тон.

Тези пояснения са нужни, за да подкрепим мисълта си, че пренадуването на инструмента крие известен риск по отношение на общата фразировка. Моментът, в който въздушният стълб и неговата интензивност бъдат нарушени, е невралгичен. Защо?

Защото, ако временното усилване на издишаната въздушна струя продължи след прозвучаването на тона **e¹** (вж. примера по-горе), ще се получи частично повишаване на интонацията, т. е. фалшива звучност. Винаги и навсякъде такава звучност е била признак на ниска музикална култура.

Добре ни е известно, че такъв признак не е присъщ на традиционните български свирачи.

Примерът по-долу изисква още по-умело боравене с инструмента и владеене на процеса вдъшване - издишване до съвършенство.

Пример 98



в) Употреба на глисандо в мелодични последования с низходяща посока на развитие.

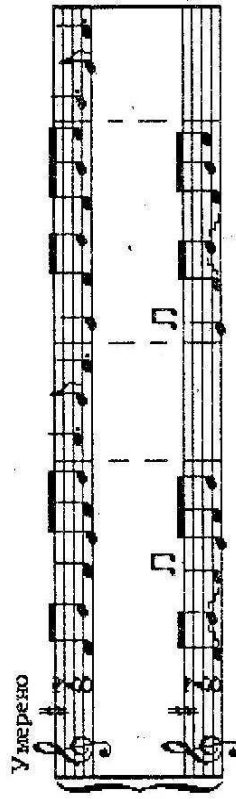
Ако инструменталистът е в такъв етап на своето обучение, в който все още не умеє да свързва тоновете (съседните степени) чрез плъзгане, то мелодията, изпълнявана от него, ще прозвучи в стилизиран вид, без характерната лееща се звучност (типична за трейк-ската).

Механичното повдигане на пръстите гарантира само интонационната страна на мелодията, т. е. изпълнени по този начин, тоновете ще наподобяват онези, получени при интерпретацията им на флейта или друг духов инструмент от европейски тип, снабден с клапи, пистони и пр.

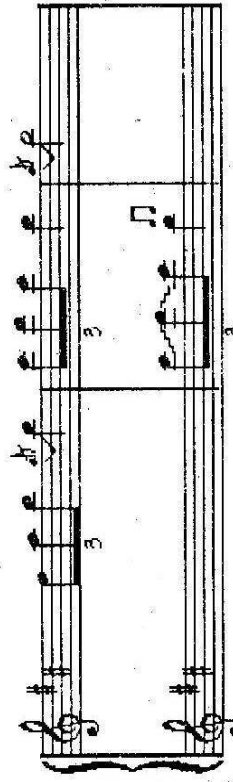
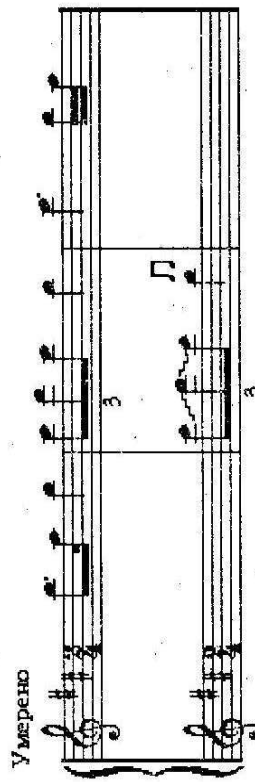
Когато подробно изследвахме употребата на глисандо в традиционното кавалджийско музициране, установихме афинитета на народните свирачи към това изразно средство, приложено най-вече при свързването на две съседни степени (два тона) във възходяща посока. Това явление се обяснява преди всичко с опростения гриф на инструмента и възможностите, които предлага той за преливане на тоновете един в друг чрез плъзгане на пръстите.

Тракийските кавалджии умело внедряват **глисандо в низходяща посока**, но твърде ограничено - в строго регламентирани мелодични последования:

Пример 99



Пример 100



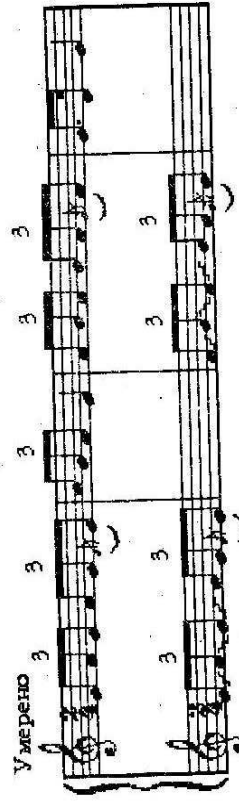
От примерите става ясно, че употребата на глисандо в низходяща посока изисква две условия.

I. В мелодичната линия да се появят две съседни степени в следния ред: **ниска** (основна), **висока** (съседна горна), отстояща на половин тон, **ниска** (основна) степен.

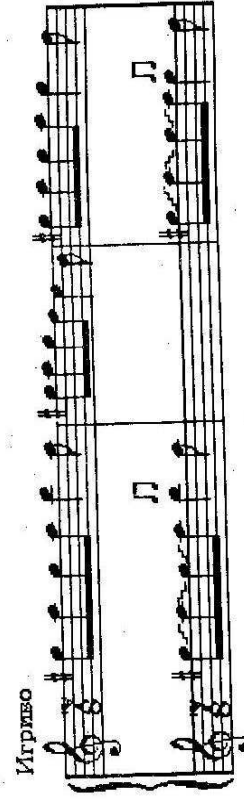
II. Тези тонове да бъдат с относително малки тонови трайности. Първото условие е наложително, тъй като свързването на звуковете чрез плъзгане в низходяща посока е характерно най-вече тогава, когато непосредствено преди това е прозвучало гласирано възходящо плъзгане.

Такова мелодическо последование може да се срещне и възходяща посока.

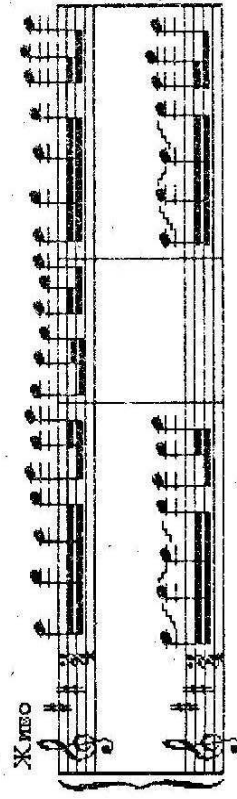
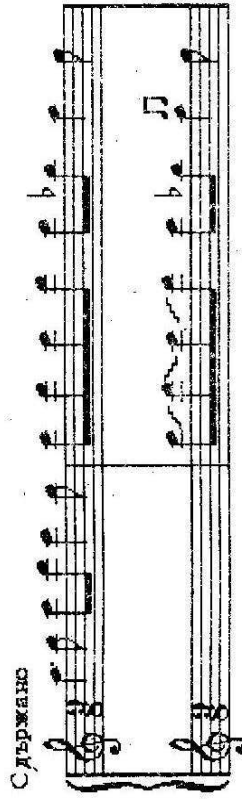
Пример 101



Пример 102.



Пример 103





Нека подробно разгледаме движението на пети пръст, пряко ангажиран в реализиране на последованието $cis^3 - d^3 - cis^3 - d^3$ от последния пример, първи такт, първо метрично време.

За по-голяма яснота при анализирането на това действие ще заменим тоновото последованието със степени - I (за cis^3) и II (за d^3). По този начин мелодичната редица изглежда като формула (модел), в която се редуват двете съседни степени: I - II - I - II. Тонът I е резултат от произвеждането на звук с кавала при затворени пет отверстия. Звукуването възприетие на тон I е много кратко (шестнадесетина). Следва незабавно плъзгане на пети пръст в посока от върха към основата му. По този начин чрез гласандо се осъществява връзката между две съседни степени във възходяща посока. Друг няма нищо ново, необичайно и сложно, освен **времето** или по-точно времетраенето на тази манипулация. Изпълнителят е принуден да извърши всичко това много бързо и точно, тъй като ритмичните стойности са шестнадесетини. Плъзгането на I към II звук създава временна неустойчивост и естествено тежнение към разреждане, което не може да се подсигури от наличието на относително по-дълга нотна стойност.

Следващата връзка, която трябва да осъществи изпълнителят, касае същите тонове, но в обратен ред: II - I; настъпва етапът, който ни интересува най-много в момента. Този етап (нека го наречем втори) започва **преди окончателното протичане** на първия, т. е. гласандото в низходяща посока се реализира по много подходящ начин:

1. Плъзгането на пети пръст става до степен, в която освобождаването на отверстието **не е пълно**. С други думи, тон cis^3 (I) се повишава, но не достига до d^3 (II).

Непълното отваряне на отверстието е характерно за вибраторното в случая повишаването на тон I е значително повече, отколкото изисква това изразно средство. Отклонението от височината на cis^3 достига **почти реалната звучност** на d^3 . Този факт диференцира вибраторното от гласандото, предмет на изследване в момента.

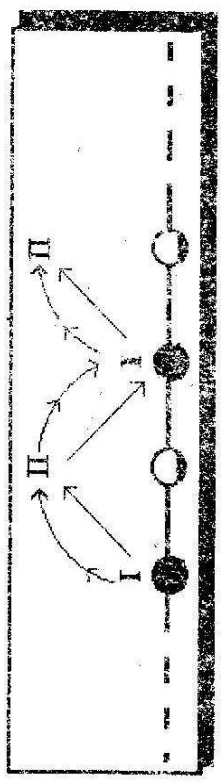
Понижаването на II тон не означава, че се нарушава чистата интонация на мелодичната линия. Този тон по трайност е шестнадесетина нота. На нея не се задържа продължително време, а точно обратното, тя изисква незабавно движение към следващ опорен тон.

2. За да се извърши плъзгането в низходяща посока не се прави никаква подготовка - то се реализира на базата на полуотвореното отверстие със същия пръст. Движението, с което се затваря отверстието, е плавно, с посока от основата към върха му. На практика това е **най-важният момент** от този етап. Освен с бързото темпо, свирачът трябва да се съобразява и с малките интервали, които лежат в основата на мелодичната линия.

След като е реализирана връзката между II и I тон чрез гласандо, участието на пети пръст в развитието на мелодическото последованието не приключва. След произвеждането на I тон целия първи етап се повтаря по идентичен на описания по-горе начин.

Изразен чрез схема, този цикъл от движения има следния вид:

Схема 52



Върху хоризонталната линия сме обозначили пет отверстия, което в началото на първи етап е затворено (от пети пръст), а в началото на втория етап е отворено в по-голямата се част.

Дъгите, свързващи I и II тон, символизируют плъзгането на пръста по време на изпълнение, а пунктирните линии със стрелките посочват първичното движение, необходимо за отварянето и затварянето на кое да е отверстие по грифа на кавала.

Използването на гласандо в низходяща посока изисква прецизност и основно познаване на възможностите на инструмента. Народните свирачи умеят да го прилагат в своите мелодии с много вкус и усет за красиво гласоводене.

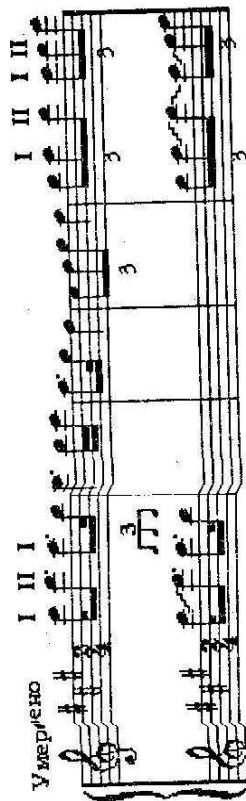
Употребата на такава "моделиране" на звуковата тъкан може да доведе понякога до **непредвидени грешки**:

1. Ако първият етап завърши с пълно отваряне на отворстието, прозвучава II тон с реалната височина, т. е. не може да се приложи глисандо в низходяща посока. По-горе изяснихме, че всяко **затваряне** е акт на двигателната система, осъществен чрез автоматизираното движение на пръстите. Този акт е следствие на изграден условен рефлекс, целящ **тоталното** прикриване на отворстието за възможно най-кратко време. По такъв начин се гарантира чистата интонационно време на музизиране.

2. Свързването на звуковете от модела I - II - I - II трябва да става само ако те имат еднакви тонови трайности. В противен случай се наблюдава следното:

а) При последователно кратка - по-дълга нотна стойност.

Пример 105



В първия такт откриваме последование от типа I - II - I, но то не може да се изпълни чрез глисандо в двете посоки. Наличието на относително дълга нотна стойност изисква друг начин на реализация - чрез глисандо във възходяща и вибрато в низходяща посока. Ако все пак се опитаме да употребим плъзгане за връзка между II - I тон, тогава неминуемо ще се получи разпадане на ритмичните групи

от двете метрични времена: вместо



ще прозвучи фразата се променя в структурно отношение.

106

Наличието на разнообразна ритмика в една мелодия е белег на богатата творческа инвенция от страна на нейния създател и обикновено - еднообразието на ритмичните фигури е гарант за първичност на звуковия образ.

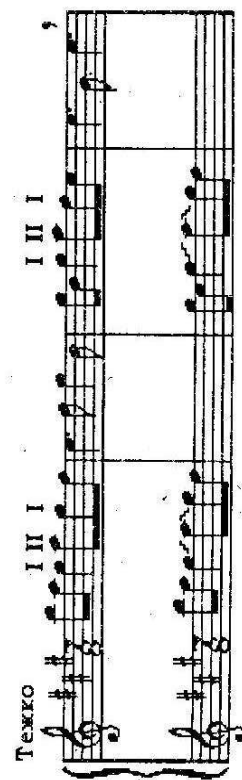
Освен че ще наруши ритмичните взаимоотношения в границите на такта, глисандото в двете посоки няма да прозвучи интонационно чисто. Причината за това е, че второто метрично време съдържа нотна стойност, чието реализиране е свързано с употребата на друго изразно средство - **вибрато**. Тази нотна стойност е **Вибратото** също променя конфигурацията на такта, но не до степен на първичност (опростяване), а до по-сложна ритмична фигура (триола). С това мелодичната линия се обогатява и придобива по-смислено звуково съдържание.

Народният феномен не би употребил глисандо в двете посоки като връзка между тоновете от модела I - II - I, изписан по-горе, а интуитивно ще потърси разнообразие в изграждането на този музикален откъс. Осмината с точка от второто метрично време **не може** да се изпълни чрез плъзгане, защото времето за реализацията и е трикратно по-дълго от това на шестнадесетината, която представя лява началото на модела I - II - I. Нещо повече - тази нота ще прозвучи фалшиво или най-малко ще се отдели от останалите по своята звукова същност.

б) При последователно по-дълга - кратка нотна стойност.

Когато първи тон от модела I - II - I е с относително по-дълга нотна стойност от следващите (II - I) в мелодичната редица, тогава връзката между звуковете чрез глисандо в двете посоки е възможна **само, ако първата нота се атакува посредством вибрато**.

Пример 106

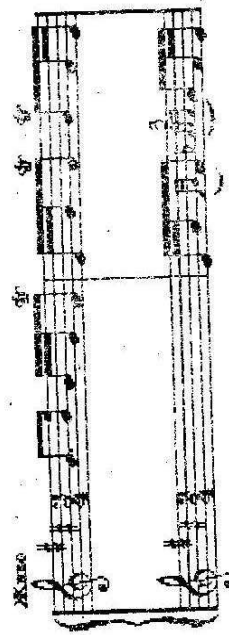


107

Вибратото дели четвъртината (I) на две осмини, като втората от тях се повишава (чрез плъзгане) до степен на приближителната височина на II тон. Следващите действия подробно сме описали по-горе в същия раздел.

в) Характерни мелодически последования от типа I - II - I (+II), в които не се употребява *glissando*.

Пример 107



При по-внимателно преглеждане на цитирания музикален откъс в първи и втори такт откриваме модела I - II - I, но предмет на внимание ни ще бъде втори такт, където това последование също се среща и се изразява с тоновете *fis*¹, *g*¹ и отново *fis*¹. Първоначалното впечатление е, че наличието на *нисък* (основен), *висок* (горен) и повторната поява на *ниския* тон предположава свързването им чрез *гласандо* в двете посоки. Тези тонове действително се явяват в посочения ред, но тяхната реализация чрез *плъзгане (вибрато)* е невъзможна. Защо?

1. Вътрешноритмичната реализация на тоновете се изразява най-вече чрез непрекъсната шестнадесетинова пулсация, която не може да бъде пренебрегната от изтънчения вкус на народния свирач.

2. Моделът е съставен от тонове с различни трайности

(*g*¹, *f*¹), които по един или друг начин трябва да се изразят, ако бъдат свързани чрез плъзгане (*гласандо*) в двете посоки, т. е. по време на интерпретацията е необходимо тези стойности да се *разпадат* на по-малките си градивни единици – шестнадесетини. Пред изпълнителя се откриват две възможности:

- а) да атакува тези тонове с трилер;
- б) атакува да се изпълни чрез вибрато.

Внедряването на вибрато в случая е неудачно, защото:

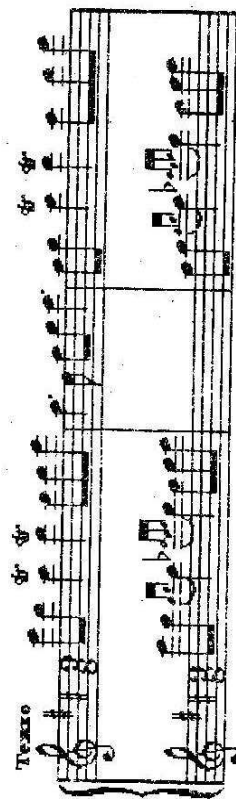
- а) темпото е бързо, мелодията играва, раздвижена и устремена напред;
- б) връзката между I и II тон чрез плъзгане чувствително ще забави движението, с което се развива мелодичната линия;
- в) два последователно звучащи съседни тона се свързват чрез вибрато преди всичко в безмензурните народни мелодии.

С оглед на всичко, казано по-горе, единствената възможност остава звуковете I и II да се реализират чрез трилер.

Същото се отнася и за последованието II - I тон, обхващащо второ метрично време. Тонът *g*¹ е осмина, т. е. два пъти по-дълъг по трайност от следващите го две шестнадесетини. Причините за неуместната употреба на вибрато при атаката му изтъкнахме по-горе. Чрез трилера се получава разпад на трайността, като слуховото усещане при интерпретацията е за непрекъсната шестнадесетинова поредица.

По аналогичен начин се изпълнява и примерът по-долу.

Пример 108



АКЦЕНТИ

„Подчертаването на някой тон (или акорд) с по-голяма сила в сравнение с обкръжаващите го се нарича **акцент**.“¹ В повечето случаи този тон доминира над останалите по отношение на сила, височина, трайност и пр. и заема важно място в цялостната постройка на фразата, защото изпълнява функцията на логическа кулминация.

В традиционното кавалджийско музициране акцентите се изпълняват по своеобразен начин. Чрез тях изпълнителят също подчертава определен тон от мелодията, но този тон съвсем не е задължително да бъде най-високият, с най-дълга нотна стойност или да се явява на силно метрично време. Практически **всеки един от звуковете**, изграждащи фразата, **може да бъде акцентиран**. Подчертаването на тоновете не е единствената функция на акцента, а само една от тях. Чрез внедряването му в музикалната тъкан се получава едно **учленяване** (отделяне) на нотните стойности една от друга по своеобразен, типичен за кавала начин. Това учленяване не се постига чрез динамични или темпови нюанси, а чрез допълнителни движения на пръстите. В този смисъл акцентът има за цел да **отдели** токущо прозвучалата нота от следващата. Това **отделяне** се извършва посредством **трети тон**, който **няма нищо общо** с мелодията.

По своята същност този трети тон е с няколко степени по-висок от този, **пред който се изпълнява**, но в никакъв случай не бива да се **откъждествява с форшлаг**. В по-нататъшните съждения ние ще го наричаме **акцентиращ тон**² и ще го обозначаваме съкратено като **АТ**.

От гледна точка на звуковия материал **АТ** е много кротък, сух, дори писклив и прозвучава непосредствено преди ударения тон. В друг случай **АТ** може да прозвучи с няколко степени по-ниско и придава особено приятна темброва окраска на мелодията. Чрез него се осъществява особено силна (генетична) връзка между две нотни стойности **в** или **извън** границите на такта.

¹ Четриков, Св., Музикален терминологичен речник, стр. 15-16.

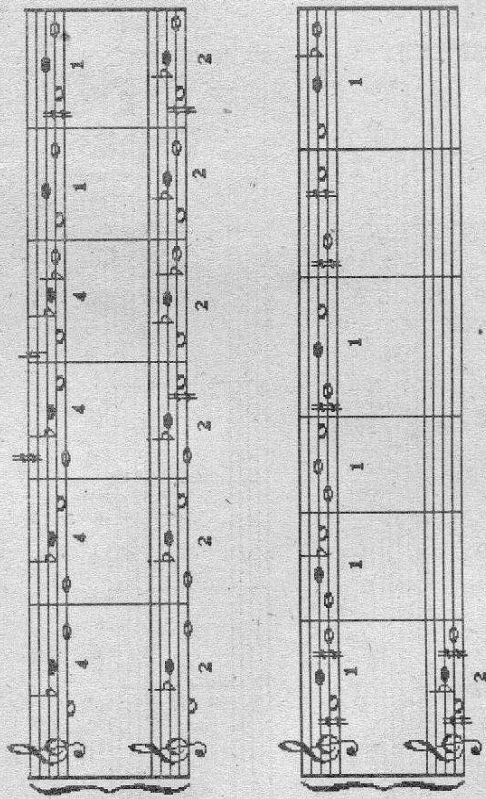
² Поради липса на подходящ за случая термин.

Въпреки че е много кратък, **АТ** реално звучи във времето, докато пръстите на ръцете се преместват от една позиция на друга, за да реализират следващия звук от музикалната тъкан. **АТ** се употребява без оглед на метричното време, което заема тоновите трайности.

Акцентиране при две съседни степени

1. Акцентиране във възходяща посока при интервал малка и голяма секунда.

Пример 109



Пример 109 (продължение)

Example 109 (continued) consists of four systems of musical notation. Each system is written for two staves (treble and bass clef). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The first system shows a sequence of notes with a '4' marking. The second system includes a '1' marking. The third system has a '1' marking. The fourth system shows a sequence of notes with a '1' marking.

Пример 109 (продължение)

Example 109 (continued) consists of two systems of musical notation. Each system is written for two staves (treble and bass clef). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The first system shows a sequence of notes with a '1' marking. The second system includes a '1' marking and the text 'слабо изразен' (weakly expressed).

2. Акцентиране в низходяща посока при интервал малка и голяма секунда.

Пример 110

Example 110 consists of one system of musical notation. It is written for two staves (treble and bass clef). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The first system shows a sequence of notes with a '1' marking.

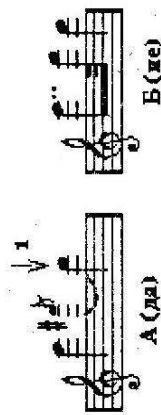
Пример 110 (продължение)

Пример 110 (продължение)

По-горе проследихме всички големи и малки секунди от звукореда на кавала във възходящ и низходящ ред. Втората нота от интервала е тази, която се акцентира от изпълнителя, а четвъртината посочва височината на **АТ**. Проекцията във втория ред от аколадата регистрира вариант на изпълнение чрез друга пръстовка и съответно различен акцентиращ тон (**АТ**). Цифрата, изписана под четвъртината, означава движението на онези пръсти, посредством които се внедрява **АТ**.

Акцентът, респективно **АТ**, представлява ефект, получен чрез кратко, отзивисто пръстово движение. Мястото на това движение е строго фиксирано и е в пряка зависимост от метроритмичните взаимоотношения вътре в такта и между тактовете. В този смисъл моментът на подчертаване на някои от тоновете е неваралгичен. Този момент в никакъв случай не бива да бъде изпреварен или изпуснат. Механичното движение на пръстите трябва да стане непосредствено преди да прозвучи ударената нота. Ако се изпълни акцентът по-рано, вместо търсения ефект ще се получи **нахшлаг**, т. е. **АТ** ще прозвучи за сметка на предната нота. По този начин се разгражда мелодичната линия – става неясна, принудително усложнена от появ

Пример N: 110



В двата случая появата на dis3 е резултат на движението на първи пръст, но ефектът е коренно различен, защото реализацията на тона е протекла в различно време. В случай А акцента е изпълнен правилно, но в случай Б инструменталистът е изпреварил невралгичния момент, в който трябва да се подчертае (удари) нотата. Дори така изписан, примерът не е съвсем ясен. В този смисъл, че разликата във времето е минимална. Тя може да се усети само и единствено чрез **демонстрация с инструмента**. Народните свирачи боравят с особена терминология по отношение на този орнамент: ... *кавалът трябва да върви гладко, а пръстите да отлепят, да въртят мелодията* ...¹ освен отлепване, народният феномен употребява още термина натъртване на тона.

Интензитетът на **АТ** зависи от интервала, заключен между него и тона, пред се изпълнява.

Пример N: 112

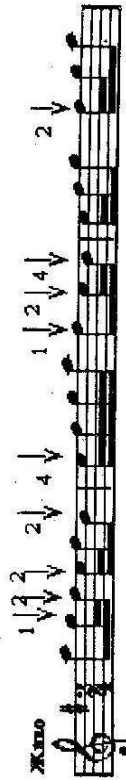


Както се вижда в пример 112, акцентирация тон в двата случая е **h1** в низходяща посока. Независимо от това, в случай А неговата активност ще бъде значително по-голяма, отколкото в случай Б.

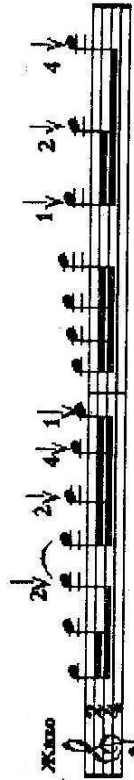
Обяснението е, че интервалът между ударения тон и **АТ** в първия случай е еквивалентен на чиста квинта, а във втория случай същият се равнява едва на малка терца.

В следващите примери ще покажем употребата на акцентите в процеса на интерпретация на музикалните построения, като стрелките ще посочват ударените ноти, а цифрите – с кои пръсти се постига **АТ**.

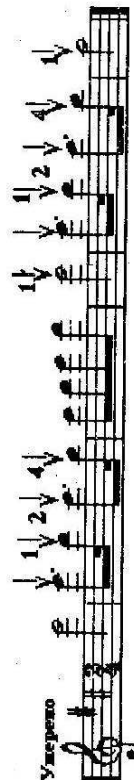
Пример 113



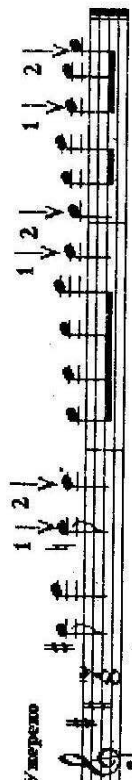
Пример 114



Пример 115



Пример 116

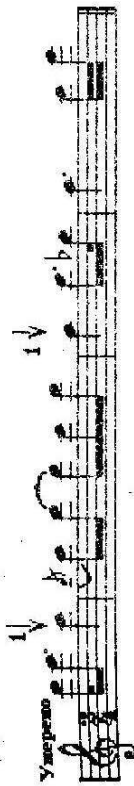


¹ Изказване на 78-годишния Димитър Трендафилов, кавалджия, от село Синапово, бивш Ямболски окръг.

Пример 117



Пример 119

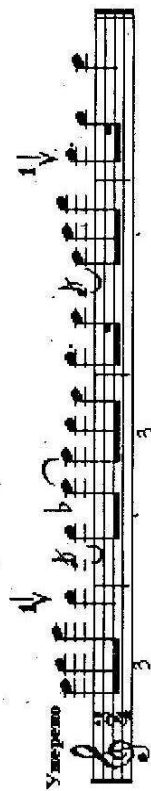


3. Акцентиране при интервал, по-голям от голяма секунда

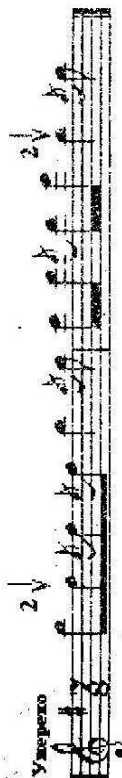
Всяка мелодия е съвкупност от ритмични и височинни тонови съотношения, които се реализират чрез вълнообразно движение и са носители на определен звуков заряд. Тоновите взаимоотношения са архитектуроничните структури, които организират звуковата тъкан. В логически порядък, т. е. процесът музизиране по своята същност е преди всичко предаване на звукови (интервалови) съотношения, подчинени на строго определени ритмични закономерности. В своето развитие мелодиите съдържат подеми и спадове, а ... в някои случаи са самостоятелни произведения, които те концентрират цялото образно съдържание, както е в народните песни ... Тези подеми и спадове интуитивно се улавят от чувствителната натура на народните свирачи. Те подхождат внимателно към звуковата тъкан в процеса на интерпретацията. Внедряват свои способности, за да подсилят интензитета и красотата на изпълняваните мелодии.

Когато акцентът обхваща две несъседни степени (два звука), отстоящи на определен интервал един от друг, функцията на **АТ** нараства в значителна степен.

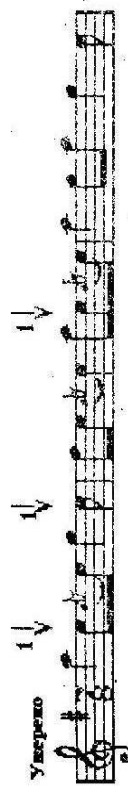
Пример 118



Пример 121

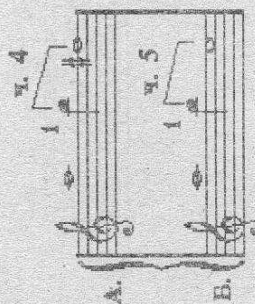


Пример 120



Когато ударените тонове се явяват в мелодическите построения чрез скок, силата и ефектът на **АТ** отново зависят от интервала, който се получава в момента на акцентирането.

Пример 122

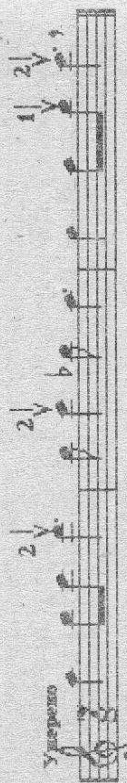


И в двата случая АТ се реализира от движението на първи пръст, но той ще прозвучи значително поактивно в буква Б, защото интерваловото съотношение между интересувашите ни тонове е чиста квинта.

4. Акцентиране на тоновете във възходяща посока.

В своята изпълнителска дейност традиционните свирачи проявяват определен афинитет към акцентиране на тоновете в мелодически последования с низходяща посока на развитие. Това съвсем не означава, че не се срещат и ударени тонове в обратен ред:

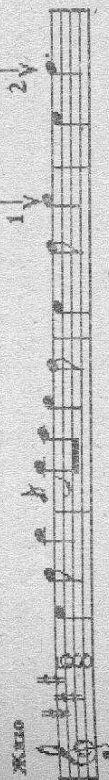
Пример 123



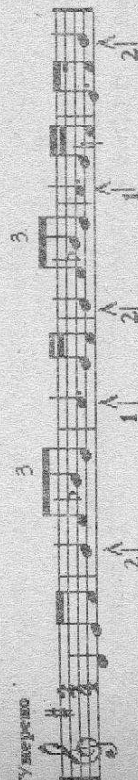
Пример 124



Пример 125



Пример 126



От примерите става ясно, че ударените тонове в мелодията, развиваща се във възходяща посока, са значително по-малко от тези, които биха могли да се акцентират в низходяща линия. Още повече че АТ се насочва към нотни стойности, които звучат доста по-самостоятелно като структурни елементи във фразите и в повечето случаи заемат цяло метрично време.

ТРИЛЕРИ

„Многократната бърза смяна на един тон с неговия съседен тон се нарича трилер.“¹ Този орнамент ни е познат от западноевропейската теория на музиката. Ние го откриваме и в практиката на традиционните свирачи от Тракия, но в по-особен вид.

1. Смяната на тоновете не става от основния към горния съседен, а започва от горния, после прозвучава основният, следва отново горният и движението свършва върху основния тон.

Целият този комплекс от звукове се осъществява с едно движение на оня от пръстите, който при отваряне на затвореното от него отверстие ще прибави към основния тон съседния горен.

2. Освен че смяната става винаги от съседния горен към основния, следва да прибавим и факта, че в повечето случаи съседният горен отстои на **полутон** от основния.

3. Трилерът не може да се срещне в чист вид при създаване на музикалните образи. Неговата поява се подготвя най-често от гласандо във възходяща посока и следваща относително по-дълга нота на стойност, върху която се употребява този орнамент.

4. Освен с гласандо трилерът често пъти се **предсхва** от появата на акцентиращ тон (АТ).

5. Най-важното нещо, което е характерно за трилера на кавалджите от Тракия, е, че той не е **многократно бързо сменяне на един тон с неговия съседен горен**, а нещо по-друго. Вярно е, че става смяна на тоновете, но тази смяна не е многократна. Основно звучащият тон се сменя **практически само веднъж**. Това съждение ни препраща към друг орнамент – пралтрилера. В Музикален терминологичен речник (Св. Четриков) четем:

¹ вж. Св. Четриков, Музикален терминологичен речник, Наука и изкуство, София, 1969 г., стр. 338.

„... Трилер, който не обхваща цялата стойност на главната нота ... отбелязва се със знака **W** и означава еднократна бърза смяна на главния тон с неговия съседен горен ... В СТАРИННАТА МУЗИКА ЗНАКЪТ ЗА ПРАЛТРИЛЕР ОЗНАЧАВА И ДЪЛЪГ ТРИЛЕР, а понякога пралтрилерът може да започва с горния съседен тон“¹ (вж. т. 1 по-горе).

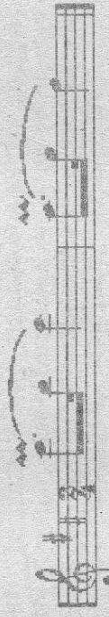
Това определение разкрива с най-голяма точност същността на т. нар. **трилер** в инструменталната практика на народните свирачи. В превод от немски език **пралтрилер (Pralltriller)** означава **къс трилер**. Затова ние ще използваме точно това наименование на интересувания ни орнамент при по-нататъшната ни работа.

КТ

1. Къс трилер в началото на фразата.

Ако мелодията започва с относително дълга нотна стойност, то народният феномен не пропуска възможността да украси тази нота. Ето и няколко примера.

Пример 127



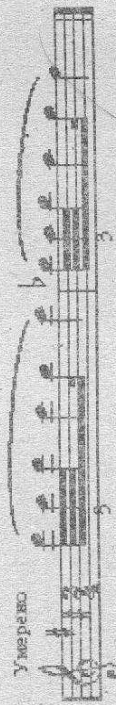
Как се изпълнява откъсът?

Още с поемане на нужното количество въздух изпълнителят слага езика си пред зъбите с цел да се атакува тона **cis³** с твърда атака. В момента на произнасяне на сричката **ту** би следвало да прозвучи същата нота, но практически това не става веднага. Първият създаден звук в инструмента трябва да бъде **d³**. Неговото прозвучаване е съвсем кратко, защото веднага следва спускане на пети пръст. Реализира се тон **cis³**. От силата на спускането (удара на пръста върху корпуса на инструмента) следва пети пръст да отскочи във вертикална посока и да отвори отново отверстието. За времето, през което отскочът на пети пръст е освободил отверстието, прозвучава отново **d³**. Последното, което остава от цялата тази поредица движе-

¹ Подчертаното е мое. б.а.

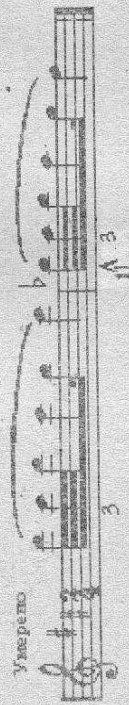
ния, е пети пръст да си заеме мястото върху инструмента и да се изпълни тон *cis3* с трайност, останала от прилагането на късия трилер! Изпълнен по този начин, горният откъс ще се възприеме от слушателите по следния начин.

Пример 128



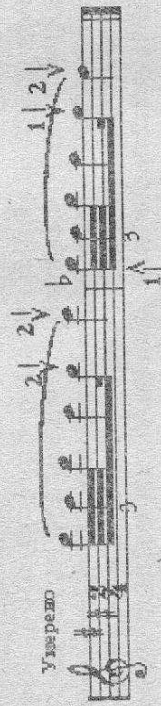
Досега разглеждахме само начина, по който се подхожда при интерпретацията на първи такт. Всичко, казано по-горе, е валидно и за изпълнението на втори такт. Разликата е само в това, че **КТ** се предхожда от появата на **АТ** в началото на първо метрично време.

Пример 129



Употребата на **АТ** е удачна и при някои от останалите тонове във фразата.

Пример 129



1 За по-кратко ще съкращаваме името на орнамента **КТ**.

2. Къс трилер в границите на тактовете.

Народните свирачи употребяват късите трилери не само в началото на фразите. Наличието на по-дълги нотни стойности в разтоието на мелодичното построение дава възможност на изпълнителя да подходи към тях по няколко начина:

- а) да употреби вибрато;
- б) да употреби сечене;
- в) да употреби акцентиращ тон;
- г) да свърже тези нотни стойности чрез глисандо.

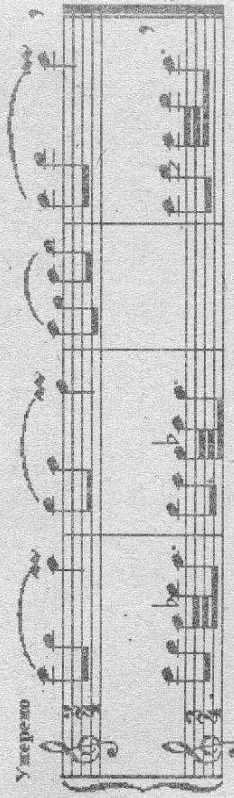
Към тези варианти сега ще прибавим и късия трилер (**КТ**). реална възможност за интерпретация на такива тонове.

Употребата на **КТ** в границите на тактовете изисква от изпълнителя специфични изпълнителски сръчности. Преди всичко – тайлно познаване на пръстовата техника, чрез която се постига ор-намент. Усвояването на необходимите сръчности е въпрос време, а мястото на употребата му и ефектът от реализирането му проява на тънък усет за добро гласоводене.

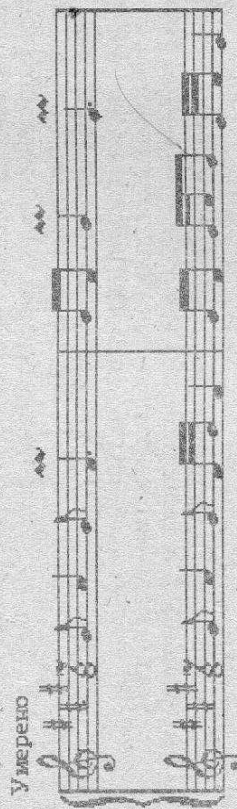
В пояснителните бележки относно трилера, като част от арсенала на старите майстори свирачи, стана ясно, че, употребен в началото на фразата, той е проявление на едно от изключенията на пралтера. Чрез него се реализира последованието **горен, основен, горен, основен тон**, а самата смяна на тези тонове е резултат **едно движение на който да е от пръстите** (в зависимост от това кой тон се украсява) по корпуса на инструмента.

Чрез същото движение се изпълнява **КТ** в границите на тактовете, но ефектът от него е по-различен.

Пример 131

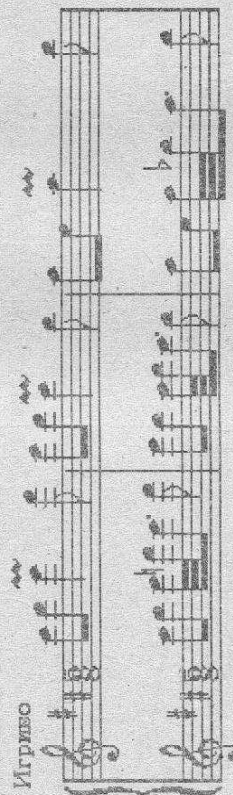


Пример 132



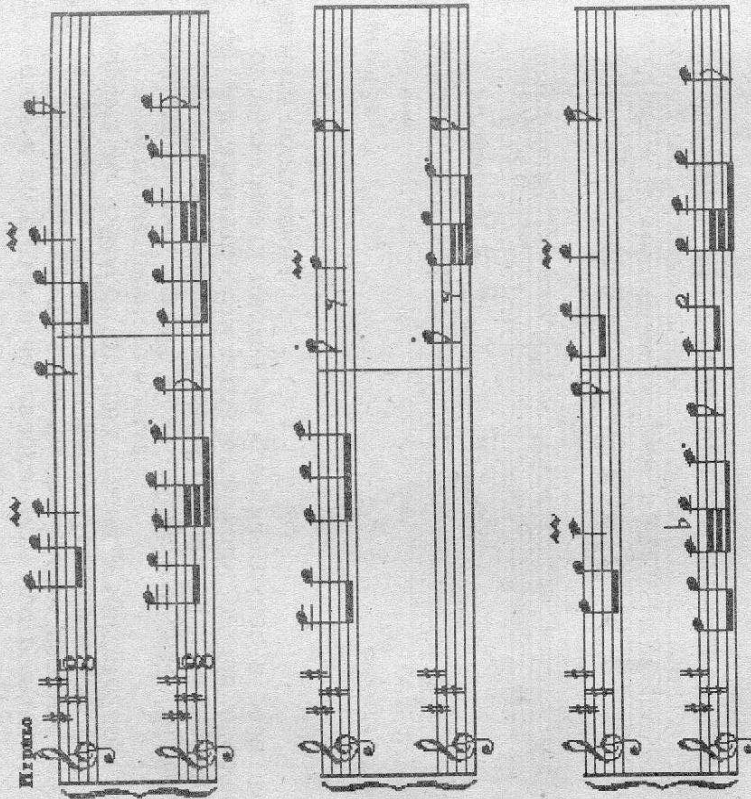
След употребата на КТ отчитаме корекция на стойностните взаимоотношения в тактовете. Промяната настъпва, след като основно-звучащият тон е украсен с неговия съседен горен. Като резултат от действието на орнамента откриваме последованието основен - съседен горен-основен тон. Такова редуване на тоновете изисква орнамента пралтрилер в неговия основен вид. Веднага е необходимо да допълним, че по-горе (вж. т.1) също разглеждахме проявлението на този орнамент, но употребен в неговото изключение!

Пример 133



1. Независимо че открихме наличието на пралтрилера в неговите две форми на проявление, ние ще маркираме неговото присъствие в нотните примери само със знака  и съкратено ще го наричаме КТ.

Пример 134

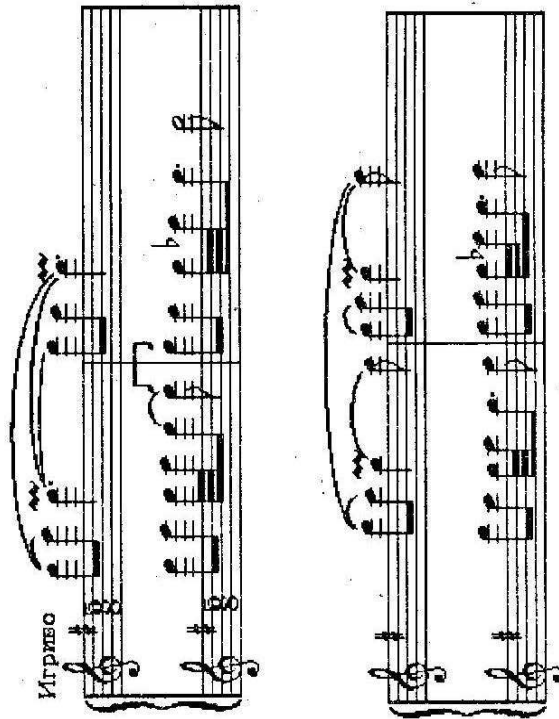


3. Комбиниране на пралтрилера (КТ) с вибрато.

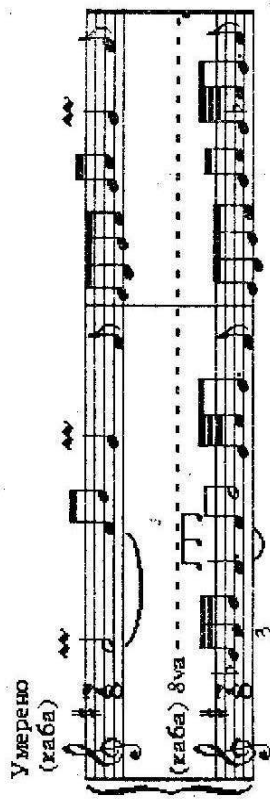
Често пъти в развитието на мелодичните построения се срещат ноти, върху които народните свирачи изпълняват два или повече орнамента по време на прозвучаването им. Това се дължи най-вече на относителната им трайност, от една страна, и мястото, което заемат от гледна точка на метричното време.

По-горе стана ясно, че **КТ** може да се изпълни в началото на фразата или да се срещне по-късно по време на естественото и развитие във времето. В следващите примери ще посочим нов момент от възможната проява на краткия трилер в развитието на музикалните построения.

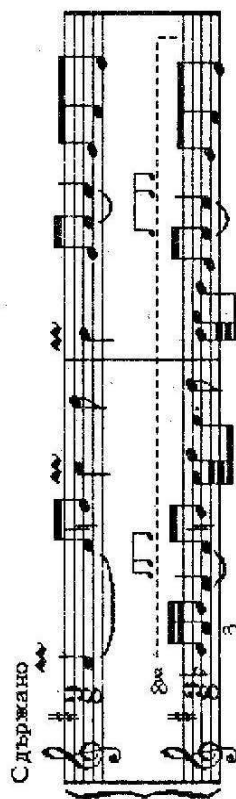
Пример 134



Пример 135



Пример 136



Към дългите нотни стойности народните свирачи подхождат много внимателно. Досега ние многократно регистрирахме този факт. Прилагането и употребата на **КТ** в мелодическите построения дава нова възможност за реализацията на фразите, в които се срещат такива нотни трайности.

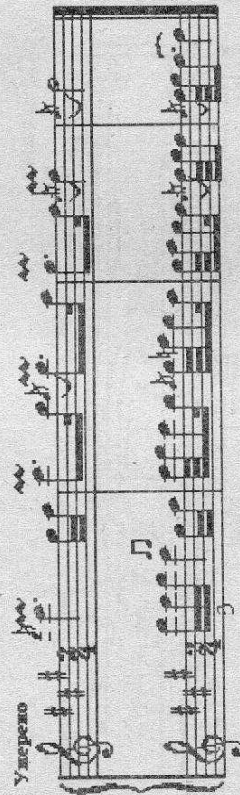
Дали ще прозвучат в началото на мелодията (и се нуждаят от специална атака), или в границите на тактовите построения (изпълнени и украсени чрез кратък трилер), нотните трайности своето звучене **най-често се доразвиват** с помощта на вибрато. Разпознаването на тоновете става, когато в мелодията е употребен орнамент, изискващ „бързата еднократна смяна на основен съседен тон“¹, т.е. вибрато е предшестване от чевърстото движение на пръстите при украсяването на тоновете, което ни нарекохме кратък трилер (**КТ**).

¹ Св. Четриков, Музикален терминологичен речник, Наука и изкуство, София, 1969 г., стр. 338

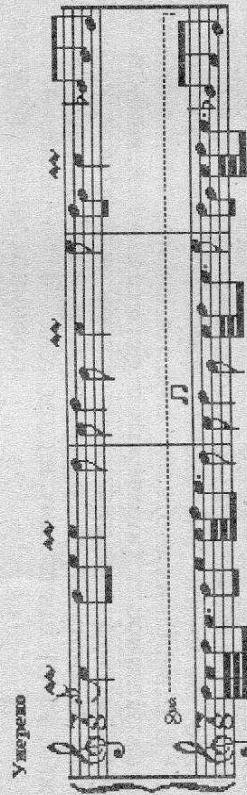
Смяната на артикулацията при изпълнението на един и същи тон е потвърждение на цитираните по-горе мисли, че народните свирачи непрекъснато търсят разнообразие в своите инструментални пиеси.

За да диференцираме употребата на **КТ** и пралтрилера като проявление и реализация на почти една и съща същност, в следващите нотни примери към дългите нотни стойности, с които започва музикалната фраза, ще прибавяме **форшлаг** плюс знака. Наличието на този знак ще маркира атаката на тона чрез език и употребата на **кър трилер (КТ)**, а само знакът ще ни посочва онези ноти, които ще изпълним чрез прилагането на пралтрилер в неговия основен вид.

Пример 137



Пример 138

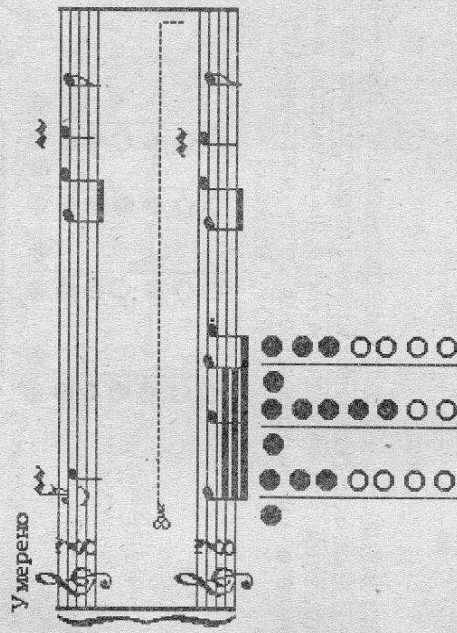


Има две възможности за реализацията на първото метрично време на последния пример, първи такт. Кой от начините ще избере кавалджията, е въпрос на овладяване на пръстовката и техниките му възможности и сръчности. Тази вариантност е породена от интерваловите взаимоотношения, получени при атаката на тон **с3**.

Изпълнен чрез **КТ**, този тон се разнообразява (орнаментира) чрез прибавяне на горния съседен – **д3**. Двете възможности произтичат от факта, че **д3** може да се получи по два различни начина.

1. Голямата секунда **с3** – **д3** ще се изпълни след едновременноното повдигане на пети и шести пръст.

Схема 53



2. Същият интервал ще прозвучи след повдигането **само на пети пръст**, като шестият стои неподвижен върху корпуса на инструмента.

Умерено

И в двата случая ефектът от употребата на **КТ** е аналогична. За да се изпълни и прозвучи по един и същи начин, кавалджията трябва да притежава доста добра инструментална техника. Това условие е валидно най-вече за реализирането на **КТ** в първия случай (буква А).

ПРИЛОЖЕНИЕ

Следващите нотни примери са популярни народни песни, изписани в удобни за кавала тоналности. Необходимо е само да се спазва октавовата принадлежност, маркирана над арматурата.

Вторият ред от аколадата е предназначава за свирене. В нотния текст сме отбелязали местата, където трябва да се приложи (употреби) някой от описаните в пособието орнаменти или специфичен за кавала ефект.

Поетичният текст на песните може да послужи за предварително заучаване на мелодията по слух и след това същата да бъде интерпретирана с инструмента.

Пример №: 139

БУРЕН - БУРЕН

Умерено

Пример 139 (продължение)

по-лю - ля - ваш, по - лю -
ла - ваш раз - цъф - тя - ваш?

Пример 140

КОЛЮ КЕРА ЛЮБИ

Умеренно
Ко - лю Ке - ра

Пример 140 (продължение)

лю - би да
а зе - ми лю-би да
я зе - ми Ке - ро

Пример 140 (продължение)

по - по - ва
по - ва

Пример 141

ИВАН ДОЙНА ДУМА

Тетко
И- ван Дой - на
на

Дой - не, мал
мал

Пример 141 (продължение)

ка
ме

Дой - не, о - бър
бър

ни - са
Дой - не да

Пример 141 (продължение)

те ви - дя

4↑

Пример 141 (продължение)

ви - дя

4↑

Пример 142

Дой - не о - бър

1↑ 1↑ 2↑ 4↑

РАДО, ЛЕ...

РАДО, ЛЕ...

1↑ 1↑ 2↑ 4↑

ни са Дой - не да

1↑ 2↑

ни са Дой - не да

1↑ 2↑

Пример 142 (продължение)

о - же - ни, Ра - до,

за до - ми

Пример 143

ТОНЕ ЛЕ, МАРИ ХУБАВА

Умерено
хаба

То-не, ле, ма - ри

Пример 142 (продължение)

ла ли си, раз -

бра - ла; че са Ди

мои - тър о - же - ни

Пример 143 (продължение)

ху ба - ва Ве - лих -

ден дой - де за

ми - на Ве - лих ден

Пример 143 (продължение)

дой де, за ми на;

и Гер - гоов ден съх

за да - по

ДИМИТЪР КОНЧЕ СТЫГАНЕ

Игриво

Ди-ми-тър кон - че стъ - га-га-га

и си на кон - че

ру - ма-ше: Ко - нчо, лчо, лчо

ве - рен поб - ра - тили

хай да си, хо - нчо

и - ди - ме...

МАРИН СИ ГРАДА ГРАДЕШЕ

Умерено

Мя - рин си гра - да

гра - де - ше з. на

пъ - тя, на крес - то пъ - тя;

ме - ре - ше сар - шин

ши - ро - ко, ди -

га - ше пор - ти ви - со - ко;

Пример 147

ГЛЕДАЙ, МА, ГЛЕДАЙ

Умеренно

Гле - дай, ма, гле - дай

шк - пен - це, ла - пе,

на - гле - дай ми оу, днес - ка

Пример 147 (продължение)

шк - пен - це, ла - пе,

шк - пен - це, ла - пе,

шк - пен - це, ла - пе,

МАЙКА, ЮРДАНА ПЛИТЕШИ

Умерено

Май-ка Юр-да на

те-ше от ла-

со ра-мо до

дас-ю; Ба-ща и

на стол си-де-ши

хор-ги-де-то-ти-ти

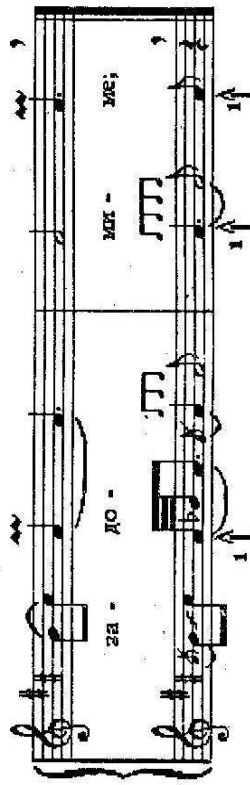
Пример 148 (продължение)

Пример 149

КАТУ РЕКЛА ЯНА

Пример 149 (продължение)

Пример 149 (продължение)



БИБЛИОГРАФИЯ

- Ангелов, Б.**, Вести за музикални инструменти в старобългарската книжнина, ИИМ, кн. IV, 1957.
- Андреев, А.**, Сведения от чужденци за музикалните прояви на българите, ИИМ, кн. IV, 1957.
- Баларева, Аг.**, Българските музикални дейци и проблемът за националния музикален стил, БАН, С., 1968.
- Вакарелски, Хр.**, Музикално-фолклорни прояви в Пловдивско то изложение през 1892 г., ИИМ, кн. II - III, С., 1956.
- Владимиров, Вл.**, Методи за обучение на младите народни изпълнители, ИИМ, кн. XVI.
- Детев, П.**, Праисторически инструменти за свирене, ИИМ, кн. IV.
- Джуджев, Ст.**, Музикографски есета и студии, Музика, С., 1971.
- Българска народна музика**, т. 2, Музика, С., 1975.
- Досев, Л.**, Мястото на кавала в бита на българина. Минало, настояще, бъдеще; Доклад на теоретична конференция по въпроси на музикалното образование, проведена през 1987 във ВМПИ, Пловдив, ръкопис.
- Драгански, Сл.**, Кавалът свиря-говори, Хр. Г. Данов, Пловдив, 1985.
- Илиева, А.**, Българските народни танци и тяхната музика, с "Музикознание", т. 1, Наука и Изкуство, С., 1971.
- Кауфман, Н.**, Българска народна музика, Наука и Изкуство, С., 1970; Народна инструментална музика на българите в Бесарабия Таврия, сп. "Българска Музика", кн. 2, 1974.
- Качулев, И.** Свиркарството в с. Шипка, ИИМ, кн. II - III, София, 1956.
- Къжелов, И.** Златни ти ръце, майсторе, Профиздат, С., 1990.
- Мадзараки, Д.**, Бележки върху гръцките овчарски свирки, првод от английски език, ИИМ, т. 13, София 1969.
- Манчева, Н.**, Трениране на дишането при духови инструменти Наука и Изкуство, С., 1971.
- Начов, Н.** Екскурзия из народната поезия, пер. сп., кн. 51, С., 1895.

Огнянова, Ел. От извора (Фолклорни студии), Български писател, С., 1980.

Рашкова, Н. Анкета с един народен музикант, ръкопис

Тодоров, М. За букулическата музика в българския инструментален фолклор, Българска музика, кн. 10, 1973; Българска народна музика, Наука и Изкуство, С., 1966; Български народни музикални инструменти, органология, Наука и Изкуство, С., 1973; За някои характерни черти в Юнотракийската народна музика, Българска музика, кн. 9, 1971.

Тодоров, Т. Съвременни проблеми в изучаването на българското музикално народно творчество, БАН, С., 1974.

Тонев, Н. За някои основни проблеми при духовите инструменти в симфоничния оркестър, годишник на БДК, С., 1967.

Христов, Д. Към теоретичните основи на мелодиката, Наука и Изкуство, т. 1, С., 1973.

Четриков, Св. Музикален терминологичен речник, Наука и Изкуство, С., 1969.

Шопов, К. Особени похвати при изпълнение на българска народна музика, Музика, С., 1989.

СЪДЪРЖАНИЕ

Заместо предговор

Вибратото като компонент на фразата

Употреба на вибрато в размер 5/8

Употреба на вибрато в размер 7/8

Употреба на вибрато в размер 9/8

Употреба на сечене в практиката

на тракийските кавалджии

Сечене върху f^3

Сечене върху e^3

Сечене върху es^3

Сечене върху d^3

Сечене върху h^2 и h^1

Сечене върху b^2

Сечене върху a^2

Сечене върху b^1

Сечене върху a^1

Сечене върху as^1 (gis^1)

Сечене върху g^1

Сечене върху g^1

Заместване на вибрато със сечене

Заместване на вибрато със сечене

в бавни (протяжни) мелодии

Заместване на вибрато със сечене

в хороводни мелодии

Свързване на тоновете чрез глисандо

1. Употреба на глисандо в мелодични построения

с преобладаващо осминово движение

във възходяща посока

а/Глисандо при интервал малка секунда

б/Глисандо при интервал голяма секунда

2. Употреба на глисандо в мелодични построения

с преобладаващо триолово движение

а/ Глисандо в постепенно възходящо

движение на мелодията в една триола

6/ Глисандо в постепенно възходящо движение на мелодията в две последователни триоли	91
в/ Глисандо в постепенно възходящо движение на мелодията и наличие на скок в триолата	91
г/ Глисандо в постепенно възходящо движение на мелодията и наличие на два скока в триолата	94
д/ Глисандо в постепенно възходящо движение на мелодията и наличие на хиатус (увеличена секунда) в триолата	94
3. Особени случаи при реализация на глисандо	97
а/ Ролята на първия пръст на горната (лявата) ръка при свързване на тоновете a² и ais² с h²	97
б/ Употреба на глисандо при свързване на тоновете d¹ и e¹ , както и техните октавови повторения	98
в/ Употреба на глисандо в мелодични последования с низходяща посока на развитие	100
г/ Характерни мелодически последования от типа I - II - I (+II), в които не се употребява глисандо	108
Акценти	110
Акцентиране при две съседни степени	111
1. Акцентиране във възходяща посока при интервал малка и голяма секунда	111
2. Акцентиране в низходяща посока при интервал малка и голяма секунда	113
3. Акцентиране при интервал, по-голям от голяма секунда	118
4. Акцентиране на тоновете във възходяща посока	120
Трилери	122
1. Къс трилер в началото на фразата	123
2. Къс трилер в границите на на тактовете	125
3. Комбиниране на пралтрилера (КТ) с вибрато	128
Приложение	133
Библиография	155