

# ЕКСПЕРИМЕНТАЛНИ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ МЕЖДУ РИТМИЧНИ СТРУКТУРИ, ХАРАКТЕРНИ ЗА БЪЛГАРСКИЯ МУЗИКАЛЕН ФОЛКЛОР И БРАЗИЛСКАТА ПОПУЛЯРНА МУЗИКА

МАРТИН ЛАЗАРОВ<sup>1</sup>

## EXPERIMENTAL INTERACTIONS BETWEEN RHYTHMIC STRUCTURES CHARACTERISTIC OF BULGARIAN MUSIC FOLKLORE AND BRAZILIAN POPULAR MUSIC

MARTIN LAZAROV<sup>2</sup>

**Резюме:** Този текст представя кратък преглед и наблюдения, свързани с практически опит в прилагането на ритмичен синтез и смесване на неравноделни размери от българския музикален фолклор и някои характерни музикални стилове в афро-бразилската популярна музика. Полиритмията и полиметрията също са застъпени като приложими начини за интерпретация. В открити образователни концерти в щата Сао Пауло, Бразилия, бяха разгледани възможни взаимодействия между бразилските музикални жанрове самба, бай-ао, партидо алто и българските хора пайдушко, ръченица, дайчово и копаница, както и алтернативни способи за тяхно-

---

<sup>1</sup> **Мартин Лазаров** е докторант на самостоятелна подготовка в департамент „Музика“ на Нов български университет, София, с научен ръководител доц. д-р Георги Петков (e-mail:lazarovmb@gmail.com)

<sup>2</sup> **Martin Lazarov** is a Ph.D. student in the Doctoral Program Music at the New Bulgarian University, Sofia, with a Research Supervisor Assoc. Prof. Georgi Petkov (e-mail:lazarovmb@gmail.com)

то възприемане. Целта на това изследване включва способности за сътрудничество между музиканти от различен културен произход, на базата на експериментални алтернативни методи на провеждане на ритмичните варианти.

**Ключови думи:** Български фолклор, бразилска музика, неравноделни размери, полиритмия, полиметрия.

**Abstract:** This text presents a brief overview and observations of practical experience, applying rhythmic synthesis and mixing of uneven dimensions of Bulgarian musical folklore and some characteristic musical styles in Afro-Brazilian popular music. Polyrhythm and polymeter can also appear as some ways of interpretation. In open educational concerts in Sao Paulo, Brazil, many interactions between Brazilian musical genres samba, baiao, patido alto and Bulgarian dances paidushko, rachenitsa, daichovo and kopanitsa were discussed as well as alternative ways of their perception. The aim of this study includes opportunities for development, new applications and creative collaboration between musicians of different cultural backgrounds by experimenting with alternative methods of conducting the rhythmic variation.

**Keywords:** Bulgarian folklore, brazilian music, irregular rhythmic structures, polyrhythm, polymetry.

Неравноделните размери, характерни за българската народна музика, са изключително рядко срещани в бразилската популярна музика. Вариационното съчетание на двуделни и триделни групи, типични за българския музикален фолклор, се ограничава в експериментални образци, срещани главно в инструменталната музика. В преобладаващата си част основните ритмични единици дори и в несиметричните тактови размери остават равнопоставени, без да се групират в неравноправни дялове.

Една от причините сложните смесени размери да имат превес са именно темпата при изпълнение на различните музикални жанрове. „При неравноделните размери бързите темпа не позволяват да се отмерва всяко ритмично време. Отмерването при неравно-

делните размери се озвършва на групи метрични времена. Всяка група съответства на двувременен или тривременен прост размер, участващ в образуването на сложния...” [Минчева, Филева 2009, стр. 20]

Музикалните традиции на смесените и неравноделните размери, съществуващи от древни времена в други части на света не намират приложение в творчеството на музикантите в Бразилия почти до 70-те години на XX век. Първите експерименти в тази насока датират от средата на 60-те години, базирани на композиции като „Канто Жерал” и „Мистурада“ (Misturada – Самба в 7/8 от Айрто Морейра), издадени в албума на Квартето Ново през 1967 г., и „Жекибау“ на Марио Албанезе, записана през 1965 г.<sup>3</sup> Според Гилерме Маркез Диас: „Освен експериментите на Албанезе и Перейра, чийто основен акцент се явяват композиции и изпълнения в нечетната метрика 5/4<sup>4</sup>, възможно е да се срещнат и други специфични експерименти на музиканти, свързани главно със стила Самба Джаз (Samba Jazz) в метрики различни от традиционите (за стила) 2/4“ [Dias 2013, стр. 110]

Характерните и широко използвани кръстосани ритми (cross-rhythm) и пулсации (pulse) в Африканската и Индийската музика също остават дълги години встрани от творческите търсения на бразилските музиканти. Въпреки африканските си корени, бразилската популярна музика не използва и не развива в пълна степен похватите на полиритмията и полиметрията. Според Жозе Жоржи де Карвальо: „Репертоарът на Йоруба (африкански музикален стил) предполага (...) полиритмия, която и до днес не успява да бъде приета широко от бразилската публика“ [Carvalho 2000, стр. 5]. Александър Луиз Висенте пише: „На практика, в по-широк аспект популярната музика в Бразилия не превилегирова полиритмични елементи, хемиоли и кръстосани ритми в забележителна степен...” [Vicente 2012, стр. 61.]

<sup>3</sup> „JEQUIBAU” – име, дадено от Марио Албанезе и Сиро Перейра на вариационна форма на Самба в 5/4, но изпълнявана в по-бавно темпо, близко до Боса нова (бел. М.Л.).

<sup>4</sup> Сложен смесен размер в 5/4 такт според българската музикална терминология.

„Полиритмия е едновременното съчетаване на два или повече ритъма, които не се възприемат като произтичащи един от друг или като прояви на един и същ метрум” [New Harvard Dictionary of Music 1986, стр. 646]. Ритмичните слоеве може да са в основата на цялото музикално произведение (кръстосан ритъм) или да заемат само отделни фрагменти. Според Костка и Пейн „Терминът полиритмия е въведен за обозначаване на музикална текстура, в която слушателят се запознава с повече от един музикален поток или слой, всеки от които отговаря на независимо повтарящи се силни метрични времена. Понякога слушателят не може да открие наличието на характерни силни времена в текстурата” [Kostka & Payne 1995, стр. 531]. Робърт Хикок обособява полиритмията като „изпълнени два или повече независими и контрастни ритъма едновременно” [Hickok 1993, стр. 54].

„Понятието полиритмия понякога се бърка с друг термин с общо приложение, полиметрия. Първият използваме за обозначаване на слуховия феномен на едновременни ритмични потоци, а вторият – за обозначаване на два или повече метрума, протичащи едновременно. Възможно е пасажът да бъде едновременно полиритмичен и полиметричен“ [Kostka & Payne 1995, стр. 533].

Тези музикални похвати все още остават неразработени и слабо застъпени, но напоследък будят повишен интерес от страна на изпълнителите и почитателите на бразилската инструментална музика. Музиканти като Хермето Паскуал, Егберто Гизмонте, Ариго Барнабе, Нана Васконселос и др. включват в творчеството си редица експериментални композиции. За да се откликне на този интерес, а също и за да се систематизира възприемането на неравноделните размери, българо-бразилският инструментален квартет „Балкан Нео Ансамбъл“<sup>5</sup> реализира в периода 2016-2018 г. редица концертно-образователни изяви в градове на щата Сао Пауло, Бразилия.

<sup>5</sup> „Балкан Нео Ансамбъл“: Мартин Б. Лазаров (обой, английски рог, пиано, вокал) – ръководител, композиции и аранжimenti; Рикардо Силва Зойо (контрабас, фретлес бас, тамбура, цигулка); Мануел Фалейрос (алт, тенор и баритон саксофони, флейта, дудук, вокал) и Емилио Мартинс (етно перкусии, тарамбука, тъпан).

## МЕТОДОЛОГИЯ

За представяне на музикалните произведения (изградени на базата на полиритмичен и полиметричен експеримент) послужи-ха подходът и формата на образователните концерти, в които дейно участие взе и публиката. Някои сложни смесени размери от световната музикална литература и характерни неравноделни метроритми от българския музикален фолклор бяха представени и преплетени с ритмично-остинатни фрази, типични за бразилската популярна музика. Този вид музикален синтез бе изпробван в редица практически дейности и е обект на по-широко изследване от автора на този доклад. В някои от концертите се разчиташе и на участието на студенти по музика, както и на професионални инструменталисти. В настоящия анализ ще бъдат разгледани някои възможности за взаимодействие и интерпретация на българските хора „Пайдушко“ (5/8), „Ръченица“ (7/8), „Дайчово“ (9/8) и „Копаница“ (11/8) и бразилските ритми: самба, партидо алто, байао, реализирани по време на образователните концерти. Част от този репертоар е записан от музикантите на „Балкан Нео Ансамбъл“ и може да бъде намерен в някои световни дигитални платформи за разпространение на музика.

В хода на запознаването на аудиторията с неравноделните ритми бяха установени редица затруднения в тяхното възприемане както от ученици и любители, така и от професионални музиканти, което наложи необходимостта от специално внимание и обяснение. По-трудно разрешим интерпретационен проблем се оказва разграничаването на кратката и дългата сричка (респективно 2-ката и 3-ката) при изграждане на четириременни и петвременни ритмични групи в бързо темпо, а именно 9/16 и 11/16. Тук се наложи да си послужим с концепцията за т.нар. „Събирателна ритмика“, формулираща характерните ритмични структури в африканската музика, като най-адекватен подход за обясняване на музикалните примери. При нея главен ресурс е „елементарната първична пулсация“ (*pulsação elementar*), която чрез натрупване води до комплексни ритмични структури. Способността за събиране на различните по големина дялове (двуременен и тривре-

менен) определя възможностите за голям брой НЕРАВНОДЕЛНИ ритмични групи и размери. Анализирването на изпълнения от българския музикален фолклор, както и на характерни подобни образци на бразилски ритми в творчеството на перкусионисти като Робертиньо Силва, Ненè, Сезар Машадо и Групо „Курупира“ спомогна за процеса на възприемане на разглежданите музикални примери.

При „Пайдушко хоро“ сведеният до минимум вариационен ритмичен материал послужи за база при разграничаването на двувременната и тривременната група. Като основен свързващ компонент бе използвана част от двутактовата вокално-разделителна фраза „Те-ко Те-ле-ко“ или „Те-ле-ко Те-ко“, широко използвана в школите по самба в Бразилия. Този ритмично линеарен модел (Time Line Pattern)<sup>6</sup> се изпълнява обикновено от ударен инструмент с висока и отчетлива теситура като агого или тамборин. Ето едно интервю от бразилския перкусионист Робертиньо Силва<sup>7</sup>, в което нагледно обяснява този факт.

След запознаването с тези музикални примери и усвояването им, се обсъдиха възможностите за събиране на двуделните и триделните групи, както и породените от тези варианти неравноделни размери. По този начин други характерни размери от българския музикален фолклор, като 7-временните „Ръченица“ и песенни образци от Пиринска фолклорна област, бяха лесно усвоени и разграничени от 5-временното „Пайдушко хоро“. Като друг пример за натрупване на ритмичните единици послужи „Дайчово хоро“ в 9/8. В 4-делния неравноделен деветвременен размер 9/8 (2+2+2+3), тривременната група на последния дял често пораждаше прибързаност и неритмичност към силното време на следващия такт. За коригирането спомогна отново водещата ритмична линия при самбата. Възможността за разграничаването на тази линия на два неравноделни размера (7- и 9-временен) се възприе като допълнителен полиритмичен похват за интерпретация. Синтезът на музикалните

<sup>6</sup> Авторът използва термина „Ритмично линеарен модел“ в свободен превод от „Time Line Pattern“, понятие срещано в англоезичната музикална литература, който не е обект на анализ в настоящия материал.

<sup>7</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=2BID0FtjEUk>

примери „Ръченица“ и „Дайчово хоро“ с някои разновидности на самбата и партидо алто доведоха до уникални вариационни експерименти.

Интересни и забележителни резултати се получиха при полиритмичното сливане на някои типично обособени ритмични структури, които не са обект на обстоен анализ в настоящото изложение. Като информация може да се посочи съчетаването на 3/8 размер с 5/8 в „Пайдушко хоро“ при репетицията на интродукцията в едноименното произведение.

**Нотен пример 1:**

А също така кръстосването на ритмични акценти и структури в средния „G“ дял, където остинатният ритъм в изпълнението на лявата ръка на пианиста по време на солото на ударните инструменти е в размер 5/4.

**Нотен пример 2:**

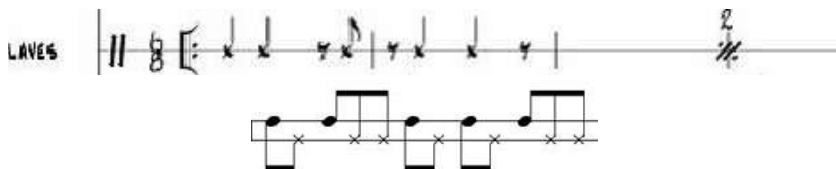
Разгръщането в полиметрично отношение достига кулминация при солото на контрабас „фретлес“ (без прагчета) чрез наславането на размер 3/8 в акомпанимента на ударните инструменти.





или при групирането на два тактови размера от 6/8 в 2+3+2+2+3,

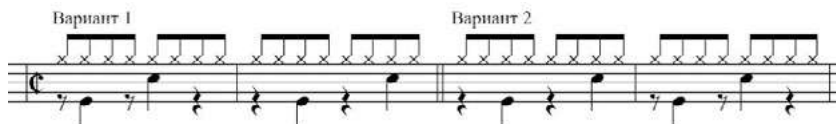
**Нотен пример 6:**



позволява експерименти в редица музикални стилове на Американския континент. Остинатният ритъм „Son Montuno“ разкрива необикновени възможности за взаимодействие с „Копаница“, допринасящи чрез ритмични вариации да се постигнат уникални примери в стиловете „Latin Jazz“ и „Етно Джаз“<sup>8</sup>.

В авторската композиция „Mr. Gadd“, базирана на фолклорни елементи от „Ръченица“ в 7/8, откриваме характерните акценти за стила „Партидо Алто“ (илюстриран в следващия пример), който е в размер 2/2.

**Нотен пример 7:**



Като в първата тема се налага изпускане на 8-ата осмина от такта, за да бъде вместен в 7/8-и размера на ръченицата.

<sup>8</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=C6GN3az61S0>

**Нотен пример 8:**

Тези акценти са изложени вариационно и във втората тема при размер 4/4 (и един такт в 2/4 за завършване на музикалната идея),

**Нотен пример 9:**

преплетени с характерни елементи за стила Байào, които са константни в цялата композиция. Заслужава внимание безмензурният ритъм в интродукцията на композицията „Mr. Gadd“, представен от инструментите обой и беримбау, както и при солирането на алт саксофона в „Копаница“, където завръщането към основния движещ ритъм е многопластово и полиритмично в партията на пианото и фретлес баса.

Задълбочените изследвания в областта на Индийската тантрична традиционна музика от перкусиониста на „Балкан Нео Ансамбъл“ Емилио Мартинс, внесоха допълнителни елементи към този мултинационален експеримент. Включването на срички от „Коннакол“ както в образователната, така и в концертната част на представленията, превърнаха тези събития в самобитна среща на музикални култури надхвърлящи рамките на два стила. В следващия пример употребата на скатови изразни средства, организирани в ритмични групи 4+3+2+4+2+3+4, откриха нови възможности за полиритмични акценти при 11-временния 5-делен неравноделен размер 11/8.

**Нотен пример 10:**

Тази експериментална линия на музикален синтез се задълбочи и доразви в дейността на групата, което доведе до утвърждаване на стила ѝ, а също и до аудио запис на голяма част от материала, използван в образователните концерти. Присъствието на нетрадиционни за тези стилове инструменти като обой, английски рог, дудук, тамбура и беримбау също допринесе за уникалния звук портрет на това мултикултурално взаимодействие.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Наблюдаваните резултати показват, че метроритмичните структури от българския музикален фолклор са приложими и възможни както в бразилската популярна музика, така и за създаване на жанрова музикална хибридность, включваща други афро- и латиноамерикански метроритмични елементи и стилове. Също така се наложи изводът, че музицирането в неравностепенни размери може да бъде осъзнато с лекота от музиканти с различна степен на познания и опит. Докато използването на полиритмия и полиметрия се оказва несъмнено по-сложно и трудно за възприемане и интерпретация, но е предпоставка за създаване на уникални по рода си музикални образци. Експерименти в тази насока са безспорно интересни и полезни, а развитието им е благоприятно и ценно за разгръщане на нови възможности и хоризонти в съвременния джаз и в областта на фолклорната музика.

## ИЗПОЛЗВАНИ ИЗТОЧНИЦИ (REFERENCES):

- ДЖУДЖЕВ, Стоян, 1980. *Българска народна музика*. Том I. София: Издателство Музика. [DZHUDZHEV, Stoyan, 1980. *Balgarska narodna muzika*. Tom I. Sofia: Izdatelstvo Muzika.]
- ПЕТКОВ, Георги, 2015. *Скатова техника в творчеството на българските композитори за фолклорни ансамбли*. Дисертация. София: НБУ. [PETKOV, Georgi, 2015. *Skatova tehnika v tvorchestvoto na balgarskite kompozitori za folklorni ansambli*. Disertatsia. Sofia: NBU.]
- МИНЧЕВА, Пенка и Красимира ФИЛЕВА, 2009. *Елементарна теория на музиката*. София: Издателство „Балканота”. ISBN 978-954-388-011-9. [MINTSHEVA, Penka i Krasimira FILEVA, 2009. *Elementarna Teoria na muzikata*. Sofia: Izdatelstvo „Balkanota”. ISBN 978-954-388-011-9.]
- ЛИТОВА-НИКОЛОВА, Лидия, 1982. *Българска народна музика*. София: Издателство „Музика”. [LITOVA-NIKOLOVA, Lidia, 1982. *Balgarska narodna muzika*. Sofia: Izdatelstvo „Muzika”.]
- ДЖИДЖЕВ, Тодор, 1981. *Проблеми на метроритъма и структурата на песенния фолклор*. София: Издателство на Българската академия на науките. [DZHIDZHEV, Todor, 1981. *Problemi na metroritama i strukturata na pesennia folklor*. Sofia: Izdatelstvo na Balgarskata akademia na naukite.]
- AROM, Simha, 1991. *African polyphony & polyrhythm – Musical structure and Methodology*. Cambridge University Press.
- CARVALHO, Jose Jorge de, 2000. *Um Panorama da Musica Afro-Brasileira. Parte I: Dos Generos Tradicionais aos Primordios do Samba, Serie Antropologia, n° 275*, Brasilia: UNB, Departamento de Antropologia.
- DIAS, Guilherme Marques, 2013. *Airto Moreira: do Samba-Jazz a musica dos anos 70*. Dissertacao de Mestrado. Campinas: Unicamp.
- НИСКОК, Robert, 1993. *Exploring Music*, 5 ed. Madison: WCB Brown & Benchmark.
- KOSTKA, Stefan & PAYNE, Dorothy, 1995. *Tonal Harmony – With an Introduction to Twentieth-Century Music*. 3 ed. New York: McGraw-Hill, Inc.
- KUBIK, Gerhard, 2008. Pesquisa musical africana dos dois lados do Atlantico. Algumas experiencias e reflexoes pessoais. *Etnomusicologia*. (77), pp. 90-97. ISSN 2014-4660.
- VICENTE, Alexandre Luis, 2012. *Moacir Santos, Seus Ritmos e Modos: „Coisas“ do Ouro Negro*. Dissertacao de Mestrado. Florianopolis: Udesc.
- New Harvard Dictionary of Music* Cambridge, 1986. MA: Harvard University Press. YOUNG, Lisa, 2010. *Konnakol. The History and Development of Solkattu – the Vocal Syllables – of the Mridangam*. Victorian College of the Arts, University of Melbourne.