

ФОЛКЛОРНИ ПРЕДСТАВИ ЗА ПЕСЕНТА ОТ С. ДОСПЕЙ, САМОКОВСКО

Веселка Тончева
Институт за фолклор – БАН

Целта на настоящия текст е да представи двугласа от с. Доспей, Самоковско, от гледна точка на носителите на песенната традиция, т.е как диафонията се осмисля във фолклорното музикално съзнание, както и през погледа на изследователя, който ще „коментира” тези представи. Прилагането на терминологичния апарат на музикознанието към фолклорната музика и представите за нея не винаги е адекватно, поради различното съдържание, което народният изпълнител влага, което, от своя страна, се дължи на различните мисловни модели и понятиен апарат, с които той борави. Л. Пейчева установява, че *„метаезикът, чрез който музикалната фолклористика теоретически интерпретира фолклорната музикална практика е външен по отношение на традиционната народна музика и би могъл да упражнява известно теоретическо „насилие” върху нея, когато я описва и тълкува”* (Пейчева 1991: 15). Н. Рашкова счита, че при извършването на „превод” от „езика на музиката” към „словесния език” народните музиканти не могат в пълнота да изразят познанието за фолклорната музика, тъй като то до голяма степен е интуитивно, неосъзнато в своите детайли, свързано с един емоционален свят, който трудно се поддава на описание и поради това голяма част от това знание остава скрито (Рашкова 1995: 259). Аз обаче, все пак, ще „дам думата” на изпълнителите от с. Доспей, за да се опитам да приведа и взаимно да допълня тяхната представа за двугласната песен с научните позиции по въпроса.

ДОСПЕЙСКИЯТ ДВУГЛАС В КОНТЕКСТА НА ДИАФОНИЯТА В БЪЛГАРИЯ

Обект на разглеждане в този текст е не просто песента от с. Доспей, а двугласната песен, която по своите преобладаващи белези принадлежи към песенната диафония на Средна Западна България. Но едновременно с това твърдение, според което песента от Самоковско се родее с шопската двугласна песен, Е. Стоин в Увода към сборника „Народни песни от Самоков и Самоковско” установява, че това двугласно пеене се явява и във всички разновидности, познати в Югозападна България. Това се дължи на средищното местоположение на Самоковския край между Софийско, Ихтиманско и Станкедимитровско” (Стоин 1975: 9). Е. Стоин дори конкретизира още по-точно преходния характер на диафонията от този район: *„Шопският характер на двугласното пеене в Самоковско се проявява в районите на запад от Искъра – в Палакарията и Искровете. На изток от Самоков, между Искър и Марица, двугласът се родее с ихтиманско-пазарджишкия народнопесенен стил.”* (Стоин 1975: 10). Разглежданото село Доспей е разположено на запад от гр. Самоков и това прави двугласният му песенен стил по-близък до този на Шоплука. Очевидно за изпълнителите, които познават шопската двугласна песен, това също е ясно: *„Ние нашто пеене прилича повече на това, което Бистрица пее, Бистричките баби”*¹. При опитите за характеризирание на собственото двугласно пеене в сравнителен план с околните селища или дори със съседни области се сблъскваме с познат феномен, характерен за фолклорното музикално мислене – възприемането на собственото като „по-хубаво”, „по-оригинално”, дори

уникално. То се изразява в категоричната позиция: „*Но като нашенските песни никой не мож да ги поят, нашите доспейските*”². И още: „*Сички пеят, имат и това „на виканье”, но другояче. Тука са близко селата – Драгушиново, Алино. Хубаво пеят, но пеенето е различно, има некаква отличителна черта, която имаме.*”³ Този съзнателен музикален избор и предпочитане е предпоставен от познаването в най-голяма степен на конкретния регионален музикално-изпълнителски стил и по-общо на установените селищни и регионални музикални представи. Много често белезите на този стил могат да останат скрити за външния наблюдател, но винаги се разчитат безпогрешно от носителите на регионалната музикална култура (Вж. Рашкова 1993: 56). Затова и без да могат „професионално” да дефинират разликата, изпълнителите се опитват да изтъкнат отличителното като белег, идентифициращ тяхното селище: „В. Т. Каква е тази отличителна черта, можеш ли да кажеш? *Виканьето има, може би част от четвъртинката на такта другояче се пее. Просто аз не съм точно специалист по това, да ви го кажа точно как е. Аз по природа го усещам, че не е така и аз когато слушам и нашите, и другите, просто виждам разлика. Има различно.*”⁴

НАРОДНАТА ТЕРМИНОЛОГИЯ ЗА ГЛАСОВЕТЕ В ДИАФОНИЧНИТЕ ПЕСНИ

Навсякъде в рамките на етническата територия на България, където се пее двугласно, съществува специфична народна терминология за назоваване на гласовете в диафоничната песенна структура. Още при първите ми опити да запиша песен (от една информаторка) в с. Доспей получих отказ с аргумента – „*още две трева да има така до мене.*” В последвалия диалог се изяснява и местната терминология за означаване на двата гласа: „В. Т. И те какво правят? *Ами я викам. В. Т. А те? Те влачат.*”⁵ Според Н. Кауфман, народната терминология всъщност маркира функцията на всеки от гласовете в двугласа. И това се потвърждава от множеството примери, които той дава за номинирането в различните двугласни подобласти у нас, част от които ще приведа: I глас – ока, II глас – бучат, влачат в Софийско с варианти I глас – грачи, II глас – бучат в с. Лъкатник, Софийско; I глас – сече, II глас – влачат в с. Бухово и Локорско, Софийско; I глас – крещи, II глас – слагат в с. Дружево, Софийско; от други райони в България – I глас – извива, II глас – слагат в с. Ветрен, Пазарджишко; I глас – издига, II глас – слагат в Благоевградско, Санданско, Пазарджишко; I глас – води, II глас – следят в Неделино; I глас – дига, II глас – влачат в Белоградчишко; I глас – води, II глас – влече, влачат във Велинградско и западните склонове на Родопите до Гоцеделчевско и мн. др. (Кауфман, Н. 1968: 15-17).

Разглеждайки терминологията от с. Доспей („вика” и „влачат”), отново ще се позова на позицията на Н. Кауфман, който тълкува „влаченето” двойко – като провлачено пеене или като „влачене” на втория глас, изпълняван от две и повече певици след първия, водещия глас, изпълняван от една певица (Кауфман, Н. 1968: 16). Така мислят и информаторите: „...*другите връвът по нея, тя викачката води.*”⁶

Очевидно народната терминология много ясно означава гласа, неговата функция, а не на последно място и маниерът на пеене. Определянето на първия глас, като глас който „вика”, а певицата като „викачка” е свързано и с маниера на пеене в Средна Западна България. Според един изследовател на народнопесенните изпълнителски стилове, техните разновидности са неразривно свързани със съответните диалектни особености на словесния и музикалния език. Конкретно разглежданият шопски изпълнителски стил с откритото пеене със силна и пробивна звучност, с гръдното си

звукообразуване и твърда атака при започване, с характерните звучащи остро секундови хармонични съчетания, според същия този автор, е отражение на *„извънредно буйния темперамент на хората – свадливост, сблъсъци и т.н.“* (Дафов 1978: 130-131).

И още една гледна точка към народната терминология. Д. Кауфман счита, че тя фиксира определените представителни функции на тези жени: извикувачки (извикуват), окачки (окат), издигачки (издигат), дигачки, надигачки, провиквачки и т.н. *„Доминирането на този кръг терминология“*, според авторката *„и тяхната недвусмислена пространствена проекция в цялата многогласна територия, показват функционирането на първия глас в обредната фолклорна практика, основния смисъл на звуковото поведение на първата певица – да достигне горе“* (Кауфман, Д. 1998: 32-33). Това е подчинено на тезата на Д. Кауфман за многогласието като резултат от звуковисочинно йерархизиране на обредно (колективно) поведение във фолклорната практика на даден социум и конкретния му израз в различните фонетични равнища на песента – ниското „о“ и „у“ (по-рядко „ъ“) равнище, средното „е“ равнище и високото „и“ равнище (Кауфман, Д. 1998: 26-30). Възможно е народната терминология за означаване на гласовете действително да е пряко отражение на звуковисочинното поведение на женския колектив в многогласното музициране.

ОБУЧЕНИЕТО ВЪВ „ВИКАНЕ“ И „ВЛАЧЕНЕ“

В различни периоди от живота си почти всеки член от фолклорната общност усвоява пасивно или активно поне част от песенния фонд на селището (Вж. Рашкова 1994: 26). Този процес е по-сложен, когато се касае за двугласно пеене – изпълнителки са жените и усвояването на тези умения започва от сравнително ранна възраст: *„Г. Г. На колко години се разбира, че една мома ще стане викачка или влачачка? (...) Х. В. Почват да пеят от дванайсе, тринайсе – момета, отишли са на жътва. То, който си е по природа им е некаква даденост, почва тогава да си пее. То пее със майките си, със лелите си. Г. Г. Някое младо момиче като отива, има ли някоя стара жена, която да го коригира? В. Т. Да я учи? Х. В. Ама имало е, разбира се. Мойта баба например като ги чуеше отзад, че я бъркат, она е така с лакето... Н. К. Блъска ги. Х. В. Аз даже като съм ги водила на фестивали, тя щом чуе, че бъркат, макар че са стари, значи, тя ѝ е на ухото, чуе, че греша и със лакетя. Значи тя трябва да се поправи, да свикне, просто да го чуе, че е другояче. А те са се учили естествено...“*⁷ Освен че моделът на обучение се е състоял в предаване на уменията от по-старите певици, усвояването на двугласа е било предпоставено и от звучащата заобикаляща интонационна среда, в която са израствали девойките: *„Аз знам така: Слушааш. Слушааш и помниш.“*⁸ Двугласното пеене създава повече трудности, тъй като изисква по-специфично развитие на слуха, както и функционалното осмисляне на гласовете на викачка и, съответно, влачачки: *„По природа са си ставали викачки, то като запеят заедно и вика: Ох, ти не можеш, чекай аз. Пита другата...“*⁹

ПРОСТРАНСТВЕНО СИТУИРАНЕ НА ПЕВИЦИТЕ ПРИ ДВУГЛАСНО ПЕЕНЕ

В с. Доспей, а и почти навсякъде в двугласно пеещите райони (с малки изключения), първият водещ глас се изпълнява от една певица, а вторият – от две и повече. Интересно е пространственото ситуиране на изпълнителките, което отново е подчинено на двугласното звучене и във фолклорната култура е регламентирано: *„Защо двете, къде пеят втори глас седат зад викачката, иначе не става.“*¹⁰ Водещата

функция на викачката, чиято „партия” трябва да се открои, е изразена и в предната ѝ позиция в пространството, което очевидно се осъзнава и от изпълнителите: „В. Т. А защо трябва да застане викачката отпред, а влачачките отзад зад нея? Х. В. За да не ѝ дишат във устата, да не ѝ спират гласъ. Ако некой извика срещу нея...”¹¹ От друга страна, тази пространствена конфигурация е определяща за взаимното вслушване на изпълнителките и за създаването на единно звучене: „Хем те да я чуват, хем да не ѝ пречат. В същото време зад ушите ѝ пеят и тя ги чува. И не ѝ пречат. И тя ги чува, защото и та се... така съобразява с тва, за да стане едноглас, звука да е едно. Щото ако са отдалечени, другояч се чуе, вие виждате.”¹²

АНТИФОНИЯТА ПРИ ДВУГЛАСНИТЕ ПЕСНИ

Както и Н. Кауфман отбелязва, „в близкото минало двугласните песни са се изпълнявали почти винаги антифонно от две групи” (Кауфман, Н. 1968: 14). Двугласните песни в с. Доспей, Самоковско, също са се изпълнявали и се изпълняват регламентирано на антифонен принцип от две групи: „В. Т. Само една група защо да не може? Е, па, една не мож да пое. В. Т. Защо? Е, те така, не знам, мило. Те така е било. Отпяваме си, така се казва отпяване.”¹³ Антифонното пеене също има значение в пространственото си ситуиране. Австрийският етномузиколог Ж. Ф. Меснер, изследвал многогласните песни на с. Бистрица, Софийско, дава сведения за необходима съгласуваност между двете групи в точно определен ъгъл на разполагането им, тъй като това се оказва определящо за звукообразуването и за точното постигане на секундовия интервал, така че да звучи „като звънци” (Меснер 1988: 381). В с. Доспей двугласни песни са се изпълнявали и на хоро, където двете групи отново са се разполагали в срещуположна посока, вероятно за да се постигне посочения звуков ефект: „Я изпеем, я съм на връо, казва се връо, а на другия на хорото се казва опашката, А така. Я изпеем откъде връо, они изпеят откъде опашката, разбираш ли?”¹⁴

Н. Кауфман изказва възможна хипотеза за произхода на многогласието в застъпването на двете певици, респ. на двете групи. Но самият той привежда аргумент, оборващ това твърдение – наличието на антифонно пеене със застъпване, образуващо временен двуглас, в изцяло едногласно пеещи области (Кауфман, Н. 1968: 165-168). Поубедително звучи тезата на Д. Кауфман, която открива възможен паралел със завъртането на шетачката при лазаруването и установява, че „антифонията носи смисъла на пълно завъртане в кръг чрез двойно експониране (от първа и втора група) на определена строфа. Така отпяването (антифонията) би трябвало да се приема като върнато ехо, като огледално повторение, което води отново до началото, заредено отново със знака + и т.н” (Кауфман, Д. 1998: 88).

СЪЩНОСТ НА ДВУГЛАСНАТА ПЕСЕННА СТРУКТУРА

Двугласната песенна структура в с. Доспей е подчинена на закономерностите на диафонията на Средна Западна България – основен „похват” е „търсенето” на хармоничната секунда, което се осъществява най-често чрез слизане на втория глас върху подосновен тон, при първи глас, изпълняващ основния тон, т.е. избягване на унисона и това, според Н. Кауфман, е най-характерен белег за двугласа на Средна Западна България (Кауфман, Н. 1968: 32). А Е. Стоин допълва че „секундата се явява най-често повтарян мелодичен и хармоничен интервал в песни, изградени от 2-3 тона, при което нерядко се наблюдава успоредно движение на двата гласа в секунди” (Стоин

1975: 9). Тук трябва да направя едно много важно уточнение – този хармоничен интервал се определя не съвсем точно като секунда, тъй като е най-близък до секундовия интервал в класическата темперерирана музикална система, но на практика тук става дума за различни микротоновни отношения, които за съжаление в българското етномузикознание не са изведени като система. На този проблем обръща внимание и австрийският етномузиколог Ж. Ф. Меснер. В този текст аз ще наричам интервала секунда, тъй като в по-голяма част от българските етномузиколожки изследвания той е приет именно за такъв. По-важният въпрос, който стои (Меснер се занимава обстойно с него), е въпросът за начина на възприемане на този интервал във фолклорното музикално съзнание, сравнен с начина на възприемане от външния за тази култура човек, от изследователя. „Понастоящем вече знаем, че схващанията за консонанс и дисонанс се определят от догмите на дадена културна програмираност” (Меснер 1988: 376). Меснер счита, че явлението консонанс и дисонанс е социокултурен проблем, който не може да се разглежда само като акустичен, аудиофизиологичен или музикопсихологичен, както и че в музиката консонанс и дисонанс не може да съществува сам по себе си, той е част от система, трябва да се познават традиционните слушателски навици, които се изграждат в процеса на културно обучение, на усвояване на определена култура (Меснер 1988: 376-377).

В българската песенна диафония хармоничният интервал секунда по-често се възприема като дисонанс, но това са принципите на класическата музикална система, а рецепцията му във фолклорното музикално съзнание е друга: „На мене е благозвучно. (...) На вас не ви е познато, на нас това е специфично, просто е приятно, за нас е приятно за слушане.”¹⁵ Изпълнителите от с. Доспей, а и от други двугласно пеещи подобласти, възприемат острозвучащия секундов интервал като благозвучен – касае се за друго музикално мислене, в което не е валидна приетата за нормативна класификация на интервалите, според която това е дисонантен интервал, който непременно трябва да се „разрешава” в консонанс.

Вероятно, за изпълнителите от с. Доспей и въобще за фолклорния изпълнител емоционално обусловената предпочитаемост на секундата е предпоставена и от високата степен на познаване на съзвучието, което е възможност за оразличаването на местната двугласна песен от образци с друга музикално-диалектна характеристика: „Аз просто го харесвам това, е сега викачката като викне: Е-е-е, просто ти пълни душата е това, което е. Иначе сичките пеене хубаво, ей го македонските песни аз ги много харесвам, но това е нещо много по-различно, което е. Докато това като го изпееш и като го слушаш, просто го поемаш.”¹⁶ В опитите да се анализира възприемането на секундовия хармоничен интервал Св. Захариева допуска, че се касае за неразвита способност на слуха за звуков анализ, за възприемане на тоновете в тяхната едновременност, но не като звуков комплекс, а само като слята звукова маса, като неанализирано единство, събуждащо в слуха усещане за тембър – феномен, който в тонпсихологията се нарича тембров слух (Абрашева 1968: 16). Тук възниква и следващият въпрос – защо точно секундата като интервал е емблемата на тази диафония и се възприема като консонанс? На това Св. Захариева отговаря с градивното значение на секундата за оформянето въобще на чувство за двуглас, а впоследствие „употребата” ѝ като най-познато и най-често повтаряното съзвучие. Авторката смята тезата си за убедителна и поради факта, че в разглеждания тип диафония секундата е единственият интервал, който се явява в две различни разновидности (между I и подновен тон и между II и I степен), което дава

възможност на слуха да отдели, да абстрахира от двете различни секунди това, което е общото между тях, това, което ги сродява по вид – тяхната звукова напрегнатост и наситеност и така да осъществи фоническо познание. (Абрашева 1974: 112). Тезата, че секундата е най-възможна като интервал, образуван при отделяне на единия глас от унисона, в който са били двата гласа (ако приемем това за изначална позиция), е трудно доказуема. А това поставя под съмнение и отговора на въпроса защо именно секундовият интервал е предпочитан и възприеман като благозвучен, допустимо е това да е всеки друг интервал.

Като обобщение на този текст, мога само да заключа, че народната „музикална теория” едва ли може да даде обяснение на всичко във фолклорната музикална култура, но е ясно, че тази култура функционира като една стройна система от представи и „собствени” понятия, които за „външния” човек, какъвто е и изследователят, понякога са трудно разбираеми.

БЕЛЕЖКИ

1. Христина Иванова Вукова, р. 1949 г. в с. Доспей, обр. средно, библиотекар. Архив на Асоциация за антропология, етнология и фолклористика „Онгъл” (ААО), юли 2004, зап. В. Тончева, Цв. Димитрова, Гр. Григоров.
2. Николина Христова Къосева, р. 1921 г. в с. Доспей, обр. 7 кл., земеделие. ААО, юли 2004, зап. В. Тончева, Цв. Димитрова, Гр. Григоров.
3. Христина Иванова Вукова.
4. Пак тя.
5. Пена Иванова Джупанова, р. 1931 г. в с. Доспей, обр. 7 кл., земеделие. ААО, юли 2004, зап. В. Тончева, Гр. Григоров.
6. Христина Иванова Вукова.
7. Пак тя.
8. Пак тя.
9. Пак тя.
10. Йорданка Георгиева Вукова, р. 1936 г. в с. Доспей, обр. 7 кл., общ работник. ААО, юли 2004, зап. В. Тончева, Гр. Григоров.
11. Христина Иванова Вукова.
12. Пак тя.
13. Пена Иванова Джупанова.
14. Пак тя.
15. Христина Иванова Вукова.
16. Николина Христова Къосева.

ЛИТЕРАТУРА

Абрашева 1968: Абрашева, С. Принципи на вертикална организация в българския народен двуглас. – Българска музика, кн. 2, 15-22.

Абрашева 1974: Абрашева, С. Български народен двуглас. С.

Дафов 1978: Дафов, Ат. Народнопесенният изпълнителски стил и неговите вокално-педагогически проблеми. С.

- Кауфман, Д. 1998:** Кауфман, Д. Мистерията на българското многогласие. П.
- Кауфман, Н. 1968:** Кауфман, Н. Българската многогласна народна песен. С.
- Меснер 1988:** Меснер, Ж. Ф. За едни консонанс, за други – дисонанс (Като звънци ли звънят, или вят като вълци? Интерференционната диафония между музикалните понятия консонанс и дисонанс). – Във: Втори международен конгрес по българистика. Т. 15, Фолклор. С., 376-387.
- Пейчева 1991:** Пейчева, Л. Фолклорно знание за музиката (По материали от Кюстендилско и Станкедимитровско). – Български фолклор, кн. 1, 15-26.
- Рашкова 1993:** Рашкова, Н. Музикален дискурс и комуникативна ситуация във фолклора. – Български фолклор, кн. 3, 51-60.
- Рашкова 1994:** Рашкова, Н. Музикалност и фолклор. – Български фолклор, кн. 2, 24-29.
- Рашкова 1995:** Рашкова, Н. Фолклорната музика в словесен текст. – В: Език и свят. Съвременна филологическа проблематика. Т. 2. Литературознание. П., 259-264.
- Стоин 1975:** Стоин, Е. (съст и ред.). Народни песни от Самоков и Самоковско. Увод. С.

FOLKLORE NOTION OF THE SONG FROM DOSPEY VILLAGE, SAMOKOV REGION

Vesselka Toncheva
Institute of Folklore– BAS
Abstract

The text presents the two-part singing from Dospey village, Samokov region, (which according to its musical characteristics belongs to the singing diaphony from the Middle West Bulgaria) from the viewpoint of the native singers – how the diaphony is rationalized in the folklore musical consciousness – and also from the viewpoint of the researcher who „comments” these notions. In this text the singers from Dospey „speak” and I complement their concept with the scientific positions on the two-part singing in several main aspects – Dospey’s two-part singing in the context of the Bulgarian diaphony; the folk terminology of the voices in the two-part singing; the learning of the two-part singing; spatial placement of the singers in the two-part singing; antiphony in the two-part singing; essence of the two-part song structure from Dospey.