

ТЕАТРАЛНО-ДРАМАТУРГИЧНИ ПОХВАТИ
В ХОРОВИТЕ ПАРТИТУРИ НА НИКОЛАЙ СТОЙКОВ

Хоровите партитури на Николай Стойков представляват многоелементни структури, които отразяват композиторските търсения по отношение на театралната и драматургична природа на музиката. Композиторият обича да използва някои специфични изразни средства, характерни за древногръцкия театър – сценично действие, хор и актьори. Това е много ясно изразено в хоровите му произведения. Посланията в текста се поднасят от отделни персонажи или група деца, които изпълняват определени реплики или коментират събитието. По подобие на идеята за древногръцката драма, където се редуват словото и хоровите части, композиторият търси диалога между различните партии. По този начин се създава атмосфера на античен коментар. Още през 1978 година, в своя студия, Юлияна Алексиева определя „театралната изобразителност като една по-типична черта за творчеството на композиторията“.¹

Ясно изразени драматургични похвати присъстват още в ранните песни на Стойков. В куплетите на „Весела игра“ репликите на вокалните партии се редуват, а в припева диалогът прелива в мелодичен двуглас. В драматургичната основа на „Хей, врабчета“, „Дъжд“, „Косът свири“ и „Лулу-лушка“ е заложено театрализирано редуване на реплики в различните хорови партии. Освен провеждането на драматургичен диалог между ниски и високи гласове като във „Вари баба трахана“, „Приказчица“ и „Имало едно време II“, в песента „Тю, брей“ той използва театрализирано алеаторно провеждане и наслагване на реплики в тригласния хор. Авторът напластява различен текст във вокалните партии, ускорява темпото и по този начин речитативите прерастват в скороговорка. Такива примери са песните: „Храбрите шурци“, „Урок по гъдулка“ и „Приказчица“.

¹ Алексиева, Юлияна. Поглед към трима автори. –В: Българска музика, бр. 2, 1978, (7).

В опит да разшири традиционните граници на жанра на детската песен, Стойков вмъква по-нови изразни драматургични средства като се насочва към драматично-сюжетните игри, разпространени в детския фолклор. В техните прекрасни текстове и мелодии с хумористичен характер композиторът открива отново театралната природа. Постепенно „театрализираните сюжети“ се превръщат в емблематични за цялостното хорово творчество на композитора.

Николай Стойков успява да осъществи идеята за играта и емоционалния възторг от нея с различни изразни средства и форми в своите два опуса – 7 и 43. Игровият момент може да се долови в жанровата специфика на голяма част от пиесите: „Ала-бала-ница“, „Лулу-лушка“, „Търкул-търкул“, „Шумул-шумул“, „Тумба-лумба“ и др. Самите заглавия на някои от творбите илюстрират тяхната образно-тематична характеристика и използвания сюжет: „Яж, яж“, „Тю, брей“, „Новогодишна баклава“, „Приказчица“, „Баба Зима инструменти има“, „Вари баба трахана“.

Един от първите успешни опити в областта на театралната и драматургична природа на музиката е „Ванко забраванко“. Отъждествявайки сюжетното действие на произведението с детска игра, то би могло да се представи като театрализирана песенна форма със сюжетно-анекдотичен характер. В тази творба Стойков започва да използва определени театрални средства – отделя действащи персонажи, които изпълняват определени реплики, и осъществява диалог между различните партии. Честите контрастни съпоставки на бавно и тържествено темпо с бързо и игриво създават динамика в драматургичното развитие. От три-пет гласна партитура, на местата с *divisi* хоровите партии достигат до седем гласа. Звуковото пространство е наситено с пентатонични акорди и паралелно движение на гласовете на кварта и квинти.

Сравнявайки музикалната драматургия на „Ванко забраванко“ и творбата за женски хор „Урок по гъдулка“, съчинена пет години по-рано,² може да се отбележат известни прилики в използваните композиционни похвати. В „Урок по гъдулка“ Стойков моделира литературния текст на Веса Паспалеева и го разпределя в диалог между високи и ниски партии.

² 1968 – за женски хор опус 6. През 1976 „Урок по гъдулка“, е преработена за детски хор и включена в опус 7.

stringendo

I ди - гу, ди - гу, ди - гу, ди - гу,

II ди - гу, ди - гу, ди - гу, ди - гу,

ди - гу, ди - гу, ди - гу, ди - гу.

f

ritenuto

ди - гу.

„Урок по гъдулка“ – кватров диалог между високи и ниски партии

В песента „Ванко забраванко“ особено ярко изпъква характерният кватров „антифонен диалог“, но усложняването е по посока на хармонични натрупвания и на други гласове.

I Ван - - ко Ван - - ко

II Ван - - ко Ван - - ко

III Ван - - ко Ван - - ко



ха, ха, ха, ха ха, ха, ха, ха

f ха, ха, ха, ха ха, ха, ха, ха



ха, ха, ха, ха, ха, ха, ха, ха

ха, ха, ха, ха, ха, ха, ха, ха

ха, ха, ха, ха, ха, ха, ха, ха

„Ванко забраванко“ – кватров диалог

Диалогът между женски и мъжки партии от хоровата поема „Йово, ле!“ водят подобен квартов диалог.

Più mosso

C. *f* Йо - во Ох,

A. *f* Йо - во Ох,

T. *f* Йо - во Ох,

B. Йо - во Ох,

Più mosso *stringento* *f*

Piano

Откъс от песента „Йово, ле!“

В търсене на театрализирана драматургия в сценичното действие на „Йово, ле!“, Стойков използва като изразно средство антифонния начин на изпълнение. В кулминацията той разделя хоровия състав на две – цял и камерен хор, и редува последователно техните реплики в звуковото пространство. Пианото подкрепя мощните възклицания „Ох, Йоово“ с отривисти акорди и акценти.

Музикален нотен текст с български текстове и музикални инструкции. Частите са: С. (Сопрано), А. (Алто), Т. (Тенор), Б. (Бас) и Пиано. Текстът е: „Йо-во - ле, дъ-ще-рин-ко. Ох, Йо-во, о - то-даш Ох, Йо - во, у - ми-раш“.

Театрализирани средства в „Йово, ле!“

Сред декламационните похвати, които използва композиторът, важно място заемат артикулацията и щриха. Тяхната специфика във всяко хорово произведение е различна, зависи изцяло от текста и се отразява съответно на структурното оформяне и развитие на вокалните линии. В „Тумба-лумба“ е указано *marcato*, докато в „Новогодишна баклава“ щрихът често се сменя в *legato* и *staccato*.

Стойков възлага на певците конкретни словесно-изпълнителски задачи като: декламативен начин на изразяване, бърз говор, игра с тембъра и силата на гласа, пресилени акценти, замиране на звука. Всеки поток от реплики в декламационния изказ има собствен маниер на изпълнение и произнасяне, а благодарение на своята подвижност и променливост носи свой емоционален оттенък. В песните: „Храбрите щурци“ и „Хвърчи, хвърчи“, във финала на двете залъгалки „Булка светулка“ и „Косът свири“, сценичното пространство е изпълнено с диалогична и монологична игра, която дава възможности за вариативно развитие. За да се обогатят тембровите характеристики и да засили изразителността на текста,

Стойков използва само декламацията. Твърде широка е амплитудата на емоциите, които могат да се предадат с *parlando*. В песента „Булка – светулка“ декламацията е с драматични нюанси, докато във „Ванко забраванко“ е с хумористичен характер. Често декламационното *parlando* е разположено в *Cadenza*-та преди репризата.

Освен със специфично орнаментиране и импровизиране, Стойков обогатява своите партитури с различни театрално-изобразителни похвати. Той смесва различни специфични изпълнителски начини:

- изпълнение на вокали със затворена уста;
- подвиквания и акценти;
- *glissando*;
- форшлаг и други украшения, взети от фолклорната традиция;

Нерядко създадената вътрешна енергия на звуковите съчетания преминава в глисандиращ ефект. В хоровите творби: „Тумба-лумба“, „Новогодишна баклава“, „Имало едно време II“ и „Търкул-търкул“ композиторът използва характерно и закачливо *glissando*. В „Урок по гъдулка“ и „Приказчица“, освен изобилие от глисанди, Стойков използва множество акценти. В „Хвърчи, хвърчи“ глисандото е нюансирано със затихване на звука .

Форшлази се срещат в песните „Храбрите щурци“, „Урок по гъдулка“, „Новогодишна баклава“, „Приказчица“, „Имало едно време I и II“ и „Тумба-лумба“.

Adagio

...да ви пред-ло-жа, бър-р-р, по мал-ко ко-жа от лю-без-на - та гос-по-жа.
Мо-га ли да ви и на вас по мал-ко

(декламация) -Молим да ни извините! - му отвърнаха шурците.

Бър-р-р,

(соло декламация) | -Вий на нея я върнете, че ѝ трябва зиме, лете.

Vivo

Много бързо (като скоропоговорка)

pp И пос - лу - ша ги ло - ве - ца, Да не хапва месо вече,
вър - на ко - жа - та на Ме - ца да се храни със тревица,
и зав - час я тя об - ле - че, да се пои със водица.
и зак - ле се, и за - ре - че:

„Храбрите шурци“ – епизод с театрално-изобразителни похвати

В своето творчество за деца Стойков е под влияние на новите остроумни композиторски находки. Освен с форшлаг, глисандо и

подвиквания, композиторът търси изменение в основната темброва характеристика на гласа с нетрадиционни художествено-изразни средства. Често провокира спецификата на детското възприятие със звукоизобразителни ефекти от типа:

- имитиране на звуци и специфични тембри;
- възпроизвеждане на звукови ефекти, с неопределена височина (шептене) или на такива, които се намират на предела на певческия диапазон на дадена партия (викане);
- вокални модуляции от типа: широко, разклатено вибрато, напомнящо на тремолиране.

Adagio
Бавно

vibrato

IV

f Вя-тър кла-ти праз-но-то гнез до,

Пиано

Ped. _____ *

Откъс от „Есен в нотна песен“

Наличието на *vibrato* и *tremolo* изисква от изпълнителите да овладеят различните гласови регистри и тоново нюансиране. Звуковата картина в „Баба зима инструменти има“ е пресъздадена чрез ефектите: шептене, акценти и *vibrato*. В „Бръмбаран“, „Търкул-търкул“ и „Тумба-лумба“ чрез подходяща сричка *бър-р-р* се получават различни вокални модификации, които напомнят на тремолиране или вибрато. Тенденцията към атрактивност на детайлите се проявява с пълна сила в: „Бръмбаран“ – занимателна сюжетност, мелодически и речитативно звукоизобразителни срички, говорна реч, сонорни ефекти, глисанди и провиквания.“ [Павлов 1981: 17]

Песента „Урок по гъдулка“ е образец на използваните „оригинални идеи и образи“³. Във въведението гъдулката е обрисувана със звукоизобразително *glissando*, което последователно се имитира в различните партии.

Урок по гъдулка

Andante, liberamente
(Като гайда)

I
Ди- ди- гу, ди- ди- гу,

II
Ди- ди- гу, ди- ди- гу,

Встъпление на песента „Урок по гъдулка“

Постепенното *accelerando*, сгъстяване и усложняване на ритмичните фигури, довеждат до изкристализирането на основната мелодия. Пределната простота на изказа се отразява и на мелодичната красота на творбата. Музикалните теми в произведението са авторски, като за по-голяма фолклорна достоверност композиторът прибавя форшлази. Хоровата фактура е по-често тригласна, в някои епизоди четиригласна. Цялата енергия на радостта от настъпващата пролет се концентрира в *Cadenza*-та, където се използват средствата на наслагване на част от текста – *parlando*. Третият дял на песента резюмира всички използвани композиционни средства и завършва с неочаквано низходящо *glissando*.

³ Спасов, Иван. Черти от един портрет. –В: Българска музика, бр. 7, 1986, (10).

The image shows a musical score for the final measures of a song. It consists of two staves in 2/4 time. The first staff is the vocal line, and the second is the accompaniment. The tempo starts as 'Allegro' and changes to 'Andante maestoso'. The lyrics are 'Ди- гу, ди- гу, ди- гу, ди- гу.' The dynamics include 'ff' and 'lento'. The score ends with a double bar line and a fermata.

Финални тактове на песента „Урок по гъдулка“

Друга хорова творба, която представлява обобщение на използваните от Стойков театрално-изобразителни похвати, е неговото Дивертименто „Ала-бала-ница“. ⁴ Тук намираме разновидности на множество ефекти: шептене, викане, бързо изговаряне на части от текста (*parlando*), гъсто вибрато (*tremolo vibrato*) на сричките *бър-р-р* и *гър-р-р*, преправяне на детския глас с изискване за имитация на „басов тембър“ и т.н.

Цялостната система за взаимодействие на фактурните елементи се намира в неразривна връзка и с динамичното изграждане на музикалния образ. Стойков използва динамичния контраст не само като композиционен, но и като сценичен похват. Динамичното изграждане е съпроводено от неочаквани извиквания с акценти в песните „Бръмбаран“, „Хвърчи, хвърчи“, „Лулу-лушка“, „Тумба-лумба“, „Храбрите щурци“, „Новогодишна баклава“ и „Приказчица“. В други случаи динамиката нараства твърде драстично достигайки до своя краен предел. Това се среща в хоровите творби „Храбрите щурци“, „Новогодишна баклава“ и „Приказчица“. В тях контрастът в динамичния план се подсилва и от използването на тихи динамики. Така, в полза на идеалното драматургично развитие и баланс, освен кулминационните изграждания Стойков употребява и внушението на динамичните спадове – затихване до загубване на звука (*morendo*). Звуковият колорит в хоровите творби: „Хей, врабчета“, „Новогодишна баклава“, „Шумул-шумул“, „Баба Зима

⁴ Стойков, Николай. Щурче-свирче. София: Държавно издателство „Музика“, 1989, (94).

инструменти има“, „Лулу-лушка“ и „Вари баба трахана“ се допълва от затихване и шептящо замиране (*morendo*). Бих си позволила да обобщя, че обозначението *morendo* е характерен звуков ефект в хоровите партитури на Стойков, тъй като се среща в много голяма част от неговите творби.

Музиковедът Евгени Павлов-Клостерман коментира смесването на различни музикално-текстови техники от композитора: „Стойков контрапунктично противопоставя песенност и речитатив, като търси и постига хумористичен ефект главно чрез сонористични похвати (алеаторно парландо).“ [Павлов 1981: 17]

За ускоряване на драматургичното изграждане и сгъстяване на речитативите Стойков често използва активизиране на темпото. По този начин звуковият поток се концентрира, динамизира се процеса на развитието и се избягва статичността. Например в „Урок по гъдулка“, „Храбрите шурци“, „Имало едно време II“, „Лулу-лушка“, „Тумба-лумба“ и „Косът свири“ Стойков използва активно *accelerando*.

Детските хорови творби на Стойков, като че ли са създадени, за да се изиграят. Представянето на съответния сценарий или история, освен с реч, се съчетава с изиграване, с движения и дори с жестове. В „Новогодишна баклава“ и във „Вари баба трахана“ изпълнителите трябва да пляскат с ръце, а в „Храбрите шурци“ и „Тумба-лумба“ има указания за местата, в които хористите тропат с крак. В тези творби децата често са в ролите както на певци, така и на изпълнители-оркестранти. По този начин им се предоставя чудесната възможност емоционално да въздействат с помощта на музикалните инструменти. Самото присъствие на оркестров съпровод, съставен от детски музикални инструменти, превръща интерпретацията на музиката в забавна детска игра.

Трябва да се отбележи заслугата на композитора за попълването на използвания инструментариум от автентични български ударни инструменти.⁵ Това са: хлопки, чанове, овчарски звънци; дървени лъжици, дайре, тарамбука, кречетало. В песните „Лулу-лушка“, „Вари баба трахана“, „Дядо жельди бере“, „Хей врабчета“, „Тримата“ и „Дъжд“

⁵ След проведена среща с композитора, той споделя: „Понеже по естество ударните инструменти нямат определена височина, това дава възможност на диригентите да транспонират песента според възможностите на своя хоров състав.“

композиторият реализира своите експериментални търсения по отношение на звуковото съчетаване на детските гласове с инструментален ансамбъл. Интересни мисли споделя композиторият, по отношение на включването на подходящ, съпровождащ инструментариум: „Хубаво е когато дадена хорова песен има за помощник някакъв инструмент или инструментален ансамбъл, които да подчетаят фонетиката, прозодията на речта, а същевременно песента с ансамбъл да звучи като *a capella*.“ [Стойков 2014: 149]

Отношението на композиторията към всеки инструмент е като към отделен театрален персонаж.⁶ По този въпрос той казва следното: „Всъщност на мене ми е било близко и присъщо да се обръщам към театралната природа на всеки инструмент. Аз и така го чувствам – като артист на сцената, с всичките присъщи нему качества, които го маркират в пьстрото множество на един театрален спектакъл, какъвто представлява една музикална партитура.“ [Стойков 2007: 201-202]

Своето предпочитание към използването на съпровождащ оркестър от ударни народни инструменти Стойков ще доразвие в своите дивертименти „Ала-бала-ница“ и „Тумба-лумба“.⁷ В тези произведения инструментите имитират хоровите партии, със своята различна теситура създават нови нюанси в звуковата палитра и допълва художествения образ.

И в други свои произведения авторият дообогатява изразните средства на хоровия състав като включва инструменти. Пример за това са „Хумореска“ № 3 и № 4 - за мъжки хоров състав, и цикълът „Китенки“ - за женски хор. Инструменталният съпровод е най-изявен в песента „Скумбаро, скумбаро“ от „Сюита от три песни“ опус 44. В резултат на експериментално-технологичните търсения за характерно звучене и особени тембри Стойков ще напише „Книга на загадките“.⁸ В хоровият

⁶ Стойков се води от тезата, че: „всеки инструмент носи своя специфична артистичност, която трябва да бъде разкрита чрез неговите качества“ (бележки върху черновата на книгата). Затова появата на „Книга за изпълнителя“ I част (опус 8) е в резултат на търсене на артистичната природа на различните инструменти.

⁷ Дивертименто № 1 опус 18, 1979; Дивертименто № 2 опус 20, 1979.

⁸ „Книга на загадките“ – кантатата за женски хор и ударни инструменти, опус 22, композирана през 1980 година.

цикъл „За ладовете“ (1977) и Дивертименто №1, освен ударни инструменти Стойков включва и пиано. Като продължение на линията на смесване на различни колоритни звучности се явяват „20 песни върху английски текстове“ опус 65.⁹

Майсторството на Стойков да използва възможностите на различните инструменти за съпровод на хоровата звучност и неговите композиторски опити по посока на обогатяване на вокалния тембър с включването на пиано са забелязани от Юлиана Алексиева. Тя подчертава различният подход на Стойков към клавиричното звучене: „В този аспект интерес представляват Трите багатели,¹⁰ в които са противопоставени оригиналният народен пласт (в гласа) и усложненият съвременен (в клавиричния съпровод). Всяка песен показва от различна страна този контраст – оцветявайки автентичния мотив, подсилвайки жанровия му характер или доразвивайки, варирайки със съвременни средства отделни фрагменти от песента.“ [Алексиева 1978: 7]

Пианото при Стойков също изпълнява определена драматургична роля. Затова и при неговата характеристика могат да се открият елементи на „театрална изобразителност“.¹¹ За ролята и изборът на съпровождащите инструменти самият композитор споделя: „Песните със съпровод се появиха под вътрешното чувство за едно разширяване на драматургията, на израза на песенната форма; под влияние на едно успоредно обогатяване на тембровите възможности на хора и съответните инструменти. Затова посегнах към ударните инструменти и към пианото чрез техните „обработени“ качества. Тези инструменти много добре подлагат звученето на един хор, на прозодията, със своята атрактивна природа са богата база за подчертаване на акцентите на песента.“ [Цит. по Янев 1997: 112]

⁹ „20 песни за детски хор, пиано и ударни инструменти върху английски текстове“ опус 65, 1999.

¹⁰ До този момент Стойков е написал три тетрадки „Багатели“ за глас и пиано по народни песни. В статията на Алексиева се има предвид „Багатели“ за женски глас и пиано, текст народен, I тетрадка опус 9.

¹¹ [Пак там: 7]

ИЗПОЛЗВАНА ЛИТЕРАТУРА:

Алексиева, Юлияна (1978). Поглед към трима автори. –В: Българска музика, бр. 2, (5-10).

Павлов, Евгени (1981). Хорови песни и фолклорни обработки. –В: Българска музика, бр. 5, (14-19).

Стойков, Николай (1989). Щурче-свирче. София: Държавно издателство „Музика“.

Спасов, Иван (1986). Черти от един портрет. –В: Българска музика, бр. 7, (9-11).

Стойков, Николай (2007). Пред огледалото. Пловдив: ИК „Жанет 45“ ООД.

Стойков, Николай (2014). Студии, статии, интервюта. Пловдив: Принт център „Зебра“.

Янев, Емил. Разговор с композитора проф. Николай Стойков. –В: Музикални хоризонти, 1997, кн. 5-6, (106-118).