

UDC 372.878:781.22

DOI: 10.34671/SCH.SVB.2019.0304.0006

**ПЕДАГОГИЧНИ ПРОБЛЕМИ ПРИ ИЗПЪЛНЕНИЕ НА РОДОПСКИ НАРОДНИ
ПЕСНИ И МЕТОДИ ЗА ТЯХНОТО ПРЕОДОЛЯВАНЕ**

© 2019

Борисов Борислав Иванов, докторант по музика

Пловдивски университет „Паисий Хилендарски“

(4027, България, Пловдив, бул. „България“, №236, e-mail: bobi9006@abv.bg)

Анотация. Научната публикация представя Родопската фолклорна област тъй като тя е най-изследваната в България като повечето песни там, имат лирични мелодии и текст. Най-характерният инструмент за тази област е каба гайдата, която отговаря повече на мъжкия диапазон и глас, докато женският глас не винаги може да изпее височините, поради големия амбитус на родопската песен. Най-използваните орнаменти в тази област са форшлаг и групето като мъжете, за разлика от жените, пеят с по-малък амбитус, по-малко орнаменти и елементарен ритъм. Всяка фолклорна област има свой специфичен диалект. В родопския има съчетание на гласни, които се произнасят широко чрез участието на свободни лицеви мускули и омокотено произнасяне на всички съгласни. Съчетанието на гласните с техните разновидности прави този диалект мек и напевен, което го прави вокален. В родопската фолклорна област говорят на жените е в по-висок регистър и така се създава слухово усещане, че звукът е насочен в по-високите резонатори, а оттам звукоизвличането при пеене, се доближава до фалцетния регистър. Може да се обобщи, че педагогичните проблеми при изпълнение на народни песни от Родопската фолклорна област не са малко, защото в нея се срещат такива орнаменти, които изискват много точно изпълнение, поради спецификата на песенния стил, строежът на песните, техният голям амбитус и специфичен диалект. Всичко това, усъвършенствано и изпълнено със съпровод на каба гайда, дава представа за маниера на изпълнение на родопски народни песни.

Ключови думи: Родопи, каба гайда, маркато, портаменто, форшлаг, групето, амбитус, безмензурни песни, легато, глисандо, звукообразуване, дишане, ключично дишане, тремолиране, носово, вяло и задавено звучене, подземе и форсиран звук.

**PEDAGOGICAL PROBLEMS IN THE IMPLEMENTATION OF RHODOPE
FOLK SONGS AND METHODS FOR OVERCOMING THEM**

© 2019

BorISOV Borislav Ivanov, PhD candidate in music

Plovdiv University „Paisii Hilendarski“

(4027, Bulgaria, Plovdiv, Bulgaria Blvd., №236, e-mail: bobi9006@abv.bg)

Abstract. The report presents the Rhodope folklore region as it is the most researched in Bulgaria as most of the songs there have lyrical melodies and lyrics. The most characteristic instrument in this area is the caba bagpipe, which is more suited to the male range and voice, while the female voice cannot always sing the heights because of the large ambition of the Rhodopean song. The most used ornaments in this area are the foreshortening and the group as men, unlike women, sing with less ambition, less ornamentation and elemental rhythm. Each folklore region has its own specific dialect. In Rhodope there is a combination of vowels, which are pronounced widely through the participation of free facial muscles and soft pronunciation of all consonants. The combination of vowels with their varieties makes this dialect soft and sultry, making it vocal. In the Rhodope folklore area, women's speech is in a higher register, thus creating an auditory sense that the sound is directed to the higher resonators, and hence the sound output when singing, approaches the falsetto register. It can be summarized that the pedagogical problems in performing folk songs from the Rhodope folklore area are not small, because it contains such ornaments that require very accurate performance due to the specificity of the song style, the construction of the songs, their large ambition and specific dialect. All this, refined and accompanied by a caba bagpipe, gives an idea of the manner of performing Rhodope folk songs.

Keywords: Rhodopes, kaba bagpipe, markato, portamento, forshlag, groupeto, ambitus, slow songs, legato, glisando, sound formation, breathing, clavicle breathing, tremolo, nasal, sluggish and choked sound, underground and forced sound.

**ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ ПРОБЛЕМЫ ИСПОЛНЕНИЯ РОДОПСКИХ НАРОДНЫХ
ПЕСЕН И МЕТОДЫ ИХ ПРЕОДОЛЕВАНИЯ**

© 2019

Борисов Борислав Иванов, докторант музика

Пловдивский университет имени „Паисия Хилендарского“

(4027, Болгария, Пловдив, бул. „Болгария“, №236, e-mail: bobi9006@abv.bg)

Анотация. В научной публикации представлена родопская фольклорная область, так как она наиболее исследована в Болгарии, так как большинство песен там имеют лирические мелодии и тексты песен. Наиболее характерным инструментом в этой области является волынка каба, которая больше подходит мужскому диапазону и голосу, в то время как женский голос не всегда может петь на высоте из-за больших амбиций родопской песни. Наиболее используемые украшения в этой области - ракурс и группа, поскольку мужчины, в отличие от женщин, поют с меньшими амбициями, меньшим количеством орнамента и элементарного ритма. Каждый фольклорный регион имеет свой специфический диалект. У Родопы есть комбинация гласных, которые широко произносятся благодаря участию свободных лицевых мышц и мягкому произношению всех согласных. Сочетание гласных с их разновидностями делает этот диалект мягким и знойным, делая его вокальным. В родопском фольклорном пространстве женская речь находится в более высоком регистре, что создает слуховое ощущение, что звук направляется на более высокие резонаторы, и, следовательно, выходной звук при пении приближается к регистру фальцета. Можно резюмировать, что педагогические проблемы при исполнении народных песен из фольклорного района Родопы не малые, потому что они содержат такие орнаменты, которые требуют очень точного исполнения из-за специфики стили песни, конструкции песен, их больших амбиций и специфических особенностей говора. Все это, усовершенствованное и сопровождаемое волынкой каба, дает представление о манере исполнения родопских народных песен.

Ключевые слова: Родопы, волынка каба, маркато, портаменто, форслаг, групето, амбитус, песни без мензуры, легато, глисандо, звукообразование, дыхание, дыхание ключицей, тремоло, носовой, вялый и удушливый звук, принудительный звук.

плекс върху основата на общия ритъм. „Във фолклора няма „стихотворения“ без напеви, няма поезия без музика. За народа всички стихотворения са песни, но много често те са също и танци“ [1; с. 55].

Важна особеност на народните музикални умотворения, която ги отличава от произведенията на личното музикално творчество, е импровизационният елемент, ролята на импровизацията в творческия процес. Докато при личното творчество вдъхновението отстъпва пред науката, пред знанието и образованието, при народното творчество песента се твори, импровизира се от самия изпълнител през време на процеса на изпълнението. Вярно е, че моменти на импровизация има и при личното творчество, но там тя не е така последователно проведена, не е така всеобща, постоянна и непрекъсната както при народното творчество. Но импровизацията не се състои толкова в съчиняване на една нова песен, колкото в творческо възпроизвеждане и видоизменение на една стара песен, на която певецът може и да не е автор. За такава едно несъзнателно претворяване, за такъв един творчески акт в самия момент на изпълнението на песента говори и Джон Майер. Но този въпрос е третиран в по-големи подробности от немския музикален теоретик Георг Шюнеман. Според него всяко изпълнение на песента е за певеца едно ново създаване, един творчески акт. Певецът винаги пее творчески, а не механично. Той се стреми към разнообразие и не повтаря една песен по маниера на предишното предаване. Това особено често се наблюдава при нашите безмензурни и протяжни песни, които почти никога не се изпълняват дори и от един и същи певец по един и същ начин. Изобщо безмензурните песни откриват богати възможности за импровизация [8].

В това отношение ценни наблюдения прави и романският музикален фолклорист Константин Брайлоу: „Народната песен, казва той, има реално съществуване само в момента, когато тя се пее или свири. Тя живее само благодарение на волята на своя изпълнител, и то такава, каквато той я желае. Тук (във фолклора, б.м.) творчество и изпълнение се преплитат до такава степен, каквато в никакъв случай не познава музикалната практика, изградена върху нотописа и нотопечата [8].

В отделни сборници се публикуват студии-доклади за състоянието и характера на народната песен в Родопите, Странджа, Добруджа, Северозападна България, Трънско и Кюстендилско. Това е резултат от научните експедиции, проведени от Отделението за изобразителни изкуства, музика и архитектура. Съставянето на големи сборници с народни песни се възобновява след 1959 г. Освен тях се публикуват и по-малки, съдържащи песни с определена тематика. Всички тези записи на народни песни, натрупани с усилията на множество събирачи на музикалния фолклор, позволяват на изследователите да направят теоретически обобщения, отнасящи се до строежа на народната песен: ритмика, метрика, ладови особености, нотогласие, орнаменти, структура на мелодията [4; с. 141].

Родопската област е една от най-изследваните в музикално-фолклорно отношение. В резултат на много комплексни експедиции и поединични теренни проучвания досега са събрани хиляди народни песни, инструментални мелодии, хора и обичаи, голяма част от които са регистрирани на магнетофонни и киноленти, както и на дигитални носители. Родопската народна песен с нейната изразителна мелодика и неповторима лирика е привличала вниманието на българските фолклористи още в края на XIX столетие. За разлика от другите области на България, където носителки на песните са предимно жените, а мъжете по-често свирят на различни инструменти, родопските мъже пеят много [8].

Най-общата характеристика на родопските народни песни е техният предимно лиричен облик, изразен и в текста, и в музикалния им компонент. В кратки текстове-рядко повече от двадесет стиха – народният творец

успява да изрази душевните трепети на една изключително емоционална човешка природа, лишена от възможност за обществена изява, затворена във високопланински села и откъсната от останалия свят, останала да дава израз на всички свои чувства, идеи и мисли чрез песен, и то само в тясната семейна среда. Песента е трябвало да звучи приглушено: родопската певица не отпусква волно гласа си, тя го контролира и пее почти фалцетно във висок регистър. Този маниер на пеене е особено характерен за родопчанките, макар че се наблюдава и у други певици. Сравнително тихото пеене създава условия за естествена носова постановка на гласа. Докато родопските жени пеят повече във висок регистър, мъжките гласове се отличават с плътна и топла баритонова звучност. Пеенето им е без напрежение, което осигурява леко изпълнение на сложните орнаменти, характерни за мъжките родопски песни [8].

Родопската народна песен е всепризната по своята кантиленност на изпълнение, т.е. по съвършенството на водене на звука. Бихме могли да прибавим и шриха марката, който Родопският народен певец, като най-изразителен способ употребява в хороводната народна песен. Тук може би се извява най-добре синкретизмът на Родопската песен с тежкото Родопско хоро [8].

Най-употребяваните орнаменти в Родопската народна песен са акцентувания и антиципирации *форшлаг*, който в останалите фолклорни области се срещат рядко. Предпочитанието на Родопския народен певец е към употребата на най-старата форма на *допелшлага* (групетото), който се среща в една разновидност, не срещана в другите фолклорни области с особеноата си направа. В раздела за овладяване на орнаментиката ще дам необходимите разяснения за него. Не ще и спор, че портаментото също е най-съществения белег на Родопската народна песен, който заедно със старинната форма на групетото я определя като един от най-старинните образци в нашата песенна култура. Родопските мъже имат свой отличителен стил на пеене и песните им са стигнали до значително развитие в мелодично, ритмично и орнаментално отношение за разлика от женските песни, запазили своите старинни белези: малък амбитус, по-скромна орнаментика и елементарен ритъм.

В Родопския диалект преобладават съчетания на гласни. Най-характерната фонетична особеност на говора е особеното широко *о* (*б*). Изговорът на широкото *о* не е напълно еднакъв. Има известни различия, които се отнасят до ширината на *о*. Освен чистите гласни, които изискват широко произношение с участието на освободени лицеви мускули, както и омекотено произношение на почти всички съгласни. Съчетанието на гласните с техните разновидности прави Родопския диалект мек и напевен, което от своя страна го окачествява като определено вокален [9; с. 130].

Народното пеене в родопската фолклорна област е характерно със съпровод на каба гайда. Гайдата е един от най-любимите музикални инструменти на българското население в Родопите. Това може да се види по време на окръжния събор за народно творчество, който се състоя през август 1969 г. на връх Рожен (Родопите), когато гайдарите от Смолянския окръг бяха образували по свой начин един изключително интересен народен оркестър от сто гайди. Когато този внушителен ансамбъл се появи на естрадата, многохилядната публика изпадна в неописуем възторг [3; с. 60].

Нейният диапазон напълно отговаря и създава удобство за мъжкия глас, докато женският глас не винаги може да овладее височините като имаме предвид доста големия амбитус на родопската народна песен. Тези обстоятелства предявяват към певицата изисквания, които могат да бъдат преодоляни само със смесения тип звукообразуване. Като се прибави и омекотения диалект като фонетична характеристика бихме могли да открием причините, които обуславят звукоизвличането в родопската фолклорна област [8].

В родопският народнопесенен материал безмензурните песни преобладават – те са повече от всички мензурни мелодии, взети заедно. При днешното състояние на фолклора диатониката има превес и повечето родопски песни са диатонични. Мелодиите, изградени върху пентатонични звукореди, ако и да не преобладават по количество, са най-характерни за родопската област. Възходящите мелодични преходи показват тенденцията да се достига бързо до високите тонове на мелодията, което дава възможност за удобни и същевременно характерни за местната песенност мелодични ходове и фигури. Една вокална мелодия, чиято интонация не се съпоставя редовно и постоянно с мащаба на някой музикален инструмент, бързо се изменя и изразжда. Особено, ако някой от нейните тонове са още неустойчиви по височина. Това е наложило още от рано въвеждането на инструменталния съпровод, чиито естетически функции ще да са били оползотворени едва по-късно. Кратките заключителни инструментални рефрени и орнаменти, чрез които изпълнителят каденцира строфата и нейните части, служат да затвърдят тоналната основа и опорните тонове на мелодията [8].

Овлабяването на безмензурната родопска песен няма никакво различие с това на безмензурните песни от другите области, но в този случай трябва особено да се наблегне на изискването за „легатото“ пеене и в самото гласоводене в мелодията, и в изпълнението на орнаментиката. Вокалният педагог непрекъснато трябва да следи за характерното полуприкрито пеене, да бъде лееша се мелодията, макар и в размер.

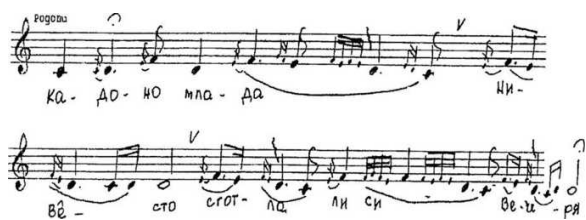


Запознаването с безмензурната родопска песен трябва да следва принципа, общовалиден за всички области т.е. принципа на постепенност. Макар и да има по-малко на брой жетварски или трудови песни в Родопите, може да се започне песенно с тях, където орнаментиката е малко употребявана и да се наблегне на друг шрих, освен „легатото“, а именно така нареченото „гласиндо“.

Кадоно, млада невесто сготвила ли си вечеря дошла ли си кравана?

Жетварки мои аргатки, не сом варила вечеря не сом дошла кравана моску ми дека плакало та гу съм в-люлъя лтолела [8]

Песента е с малък тонов обем, достигащ до квинта, но с всички характерни белези на родопската песен. След обстояния й анализ като текст и мелодия, работата продължава по начина, който посочих в овладяването на тракийската безмензурна мелодия. Тук, обаче, трябва да се обърне внимание на краткото „гласиндо“ на края на думата „млада“, както и при втората фраза на „си“ и гласообразуването при широките гласни. При затвърждаването на мелодията следва определянето на орнаментите в песента [8]



Присъствието на оригиналното „групето“ представлява един сериозен проблем за решаване. Изпълнението му се затруднява от факта, че в него присъства още един орнамент – „мордент“ и повторение на един и същи тон, който само с помощта на допълнителна атака може да се

осъществи. Изработването на това характерно изпълнение на „групето“ може да се раздели на две отделни части, които след това да се слеят в едно [8]

Вокалният педагог не бива да забравя, че орнаментите в родопския певчески стил се изпълняват винаги се изпълняват „легато“. С повече отговорност към работата си, той може да състави реален план, като непрекъснато прибавя безмензурни песни със същия проблем и усъвършенства с постоянен преговор народните песни, изучени от самото начало, но при тях поставя все по-високи, художествени, вокално-технически задачи. Човешкият глас, оставен сам на себе си, е твърде неустойчив, лабилен, капризен. Той е безпомощен да се противопостави на множеството влияния, идещи от различни страни и които го тласкат ту нагоре, ту надолу. Той е неспособен да фиксира за по-дълго време тоновете и интервалите на мелодията, нито притежава някакво средство да отстрани от интонацията страничните влияния: учленителни движения, т.н. кинемии, околна звукова среда, разни контаминации и др. Това може да се постигне само с помощта на музикалните инструменти. Затова музикалните инструменти са добили широко разпространение във фолклорната музика. Те се употребяват не само от професионални инструментални изпълнители, но и от народните певци, които както вече изтъкнахме чрез тях „фигурират“ и орнаментират мелодията като създават каденцови извивки около главните й степени и така свързват точността на своята вокална интонация. По време на пеенето на тях се свирят заключителни пасажи, рефрени и орнаменти като с един-два шриха на лъка на гъдулката пред цезурите певецът-музикант отчита слоговите редици от текста /стихове и полустихия/, а в края на строфата подема последната част на мелодията, силно орнаментирана, под формата на инструментален рефрен [8]

Постигането на гъвкавост и изпълнителски прийоми за овладяване на специфичната и сложна орнаментика на народната песен, говори за една по-съвършена вокално-техническа завършеност с подчертано народнопесенно изпълнение. За тази „вокално техническа завършеност“. Ан. Дафов прилага примерни упражнения, които сами по себе си не могат да решат най-сложния проблем в народното пеене – овладяване на орнаментиката. За да бъде изпята една родопска песен, а и не само, са необходими следните условия, които са свързани със [2].

Звукообразуване: В звукообразуването участват и влияят всички резонатори, но решаваща роля имат тези, които се управляват, а именно – устната кухина и глътката.

Глътката и устната кухина се явяват свързващо звено между долните и горни резонатори. Това обстоятелство дава възможност на певците косвено да управляват и неизменяемите резонатори – гръдния и главовия. Това трябва да се разбира не като възможност да се измени тяхната форма, а като възможност да се усили и намали тяхното влияние върху звука, в зависимост от неговата позиция, т.е. да се открива или ограничава достъпа към тях на звуковите вълни в зависимост от характерното формиране на устната кухина и на глътката [10; с.130].

Звукообразуването изисква предварително в гласовия апарат да се създадат условия за привеждането му в готовност, които се изразяват в редица последователни процеси: волевите импулси на централната нервна система на певца предизвикват сближаването на гласовите връзки, които преди възникване на звук започват леко да се колебаят. В този миг, когато въздухът се промъква през гласовата цепка и гласните връзки започват да трептят възниква и звукът. Този първи момент на възникването на звука или прехода на гласовия апарат от дихателна дейност към звукова се нарича атака [6].

В човешката реч участват като резонатори устната кухина, глътката и носоглътката. Гръдния резонатор има енергичната роля за регулирането на скоростта, количеството и силата на въздушния поток [6].

Атаката на звука, филировката, фразировката, всички видове технически прийоми в основата си зависят от степента на овладяното дишане [6].

Дишане: Преди всичко техниката за използването на дишането - безшумно кратко вдишване едновременно през носа и устата и възможното най-плавно, постепенно издишване. Съществено с не толкова самото количество въздух, колкото способността да се пее не чрез изтласкване на въздуха в първия момент, а посредством максималното му задържане [6].

Народните певци дишат обикновено правилно за своя маниер на пеене. Единствено нерационално е ключичното дишане, тъй като при него с взаимодействието на ларинкса се получава непълноценно звучене, а в старанието си да пее с нужната сила, певецът не е в състояние да контролира издишването. В резултат на такъв вид дишане певецът форсира звука и изразходването на въздуха е кратковременно и неконтролируемо от изпълнителя.

Въпросът за дишането във вокалната методика има голямо значение за това, че се явява силата, привещаща в действие гласовия апарат. Общеизвестно класическо правило е, че изкуството на пеенето е изкуство на дишането. Без него гласовият апарат (с цялото си природно съвършенство) би бил мъртъв. Наблюденията показват, че дишането при мъжете е по-дълбоко, при което вземат по-голямо участие коремните мускули и диафрагмата. При жените дишането в повечето случаи е по-повърхностно и се осъществява чрез мускулите, разположени в горната част на гръдния кош. Трябва да се каже, че чисти типове дишане няма, а така също някакво особено - специално певческо дишане в действителност не съществува. Като строеж дихателният апарат и неговата физиологична функция са еднакви при всички хора, но в зависимост от това - кои части от дихателния апарат взимат по-голямо участие при пеенето различаваме няколко типа дишане [6].

Например при ключичното дишане се наблюдава движението на раменете и повдигане на горната част на гръдния кош. Това обаче не означава, че ниската част на гръдния кош съвсем не работи - просто нейната дейност е по-слаба. Сред наблюдаваните типове дишане има физиологически неправилни и неприложими към пеенето. Към тях можем да отнесем ключичното и нискорребрено дишане.

Лекари фониатри, съвместно с вокални педагози, в продължение на много години провеждат изследвания върху певческото дишане, в резултат на които като оптимално и рационално посочват естественото дълбоко дишане, получило условното название "смесено нискорребрено-диафрагмено дишане", което се характеризира с по-активно участие на диафрагмата и междуребрните мускули, разположени в долната част на гръдния кош. При обикновеното физиологическо дишане диафрагмата е по-активна при вдишване. При пеене времето за издишване значително се удължава, диафрагмата не трябва да се разхлабва, а активно да участва в дишането. Активността ѝ може да се контролира само по косвен начин, като долната част на ребрата трябва да се върнат в изходното им положение постепенно, както и постепенно трябва да се възвръща коремната стена. Най-неефективно се явява т.нар. ключичното дишане, при което поетия въздух запълва само горната част на белите дробове и изисква усилие и напруга на мускулите при издишване. При този тип дишане, външния вид на певеца е крайно неприятен, раменете и гърдите са приповдигнати, кръвоносните съдове на шията са издути, и лицето е зачервено. Гласните връзки се пренапрягат в следствие голямото налягане на въздушната струя. Това често води до професионални заболявания и ранно износване на гласовия апарат [6].

Певецът е длъжен свободно да владее своето дишане и в случай на необходимост да направи по-дълбоко вдишване, да умее максимално бързо да поеме необходимия

му въздух, като управлява дишането си в зависимост от фразата и художествените изисквания.

Като обобщение трябва да кажем, че по-продължителното и икономично издишване при откритото народно пеене е резултат на наличието на високо подструнно налягане и създаденото от прикрития епиглотис акустично съпротивление. Подструнното налягане привеща в колебание гласните връзки така, че фазата на затваряне преобладава пред фазата на разтваряне, като се поддържа по-продължително време изразходването на поетия въздух.

Твърдата атака на звука предизвиква голяма амплитуда на трептене на гласните връзки, която амплитуда остава постоянна и след атаката, благодарение на породеното преди това и оставащо дълго време постоянно повишено подструнно налягане. Това определя яркия, открит, ларинксов звук [7].

Към най-често срещаните дефекти в звученето се отнасят следните: тремолиране, носово, вяло звучене, форсиране, зададено звучене, фалшива интонация. Всички тези дефекти с еднакво значение се отнасят и за двата маниера на пеене - академичния и народния маниер.

Тremoлирането е един от най-тежките дефекти поради това, че не винаги може да се установи причината. Гласът на човека не звучи съвсем равно, а се разлага на отделни частици или пулсиращи колебания, наречени вибрация на гласа. Когато тези вибрации са нарушени, при звученето на гласа настъпват изменения в една или друга насока. Предполага се (все още няма научно изследване), че тремолирането се дължи на неравномерността в работата на гласните връзки - понякога те биват различни по дебелина и дължина. Този дефект може да е резултат на неправилна постановка - най-вече на неправилно дишане. В моята педагогическа практика с този дефект не съм се срещала, а с неговата разновидност - когато певецът е неустойчив психически пред слушателите [5].

Носово звучене - дефект неприятен за слуха и лишен от качества и на открития и на прикрития звук. Понякога този дефект е продиктуван от някакво заболяване, но най-често е следствие на лош навик в говора, а от там той се пренася в пеенето. В резултат на вълата, ниско повесена небна завеска, звукът в основата си преминава през носа, от което се получава този оттенък. След като преподавателят се увери, че дефектът не се дължи на някакво заболяване (констатирано от лекар) при една много упорита работа и по-скоро съзнателната тренировка от страна на певеца този дефект е преодолим. [5]

Форсиран звук - често се явява в следствие желание на певеца да предаде несвойствена сила на гласа. Този дефект често се среща в народното пеене при певци, които искат да надвигат съпровождащия ги инструмент (най-често гайдата). Такова форсирано пеене в народния маниер не носи никаква изразителност, певецът не преживява поетичния образ в текста, а се наслаждава на "големия си глас". Форсирането при народното пеене най-често е резултат от ползване на по-високия участък от диапазона на певеца, където песента, особено безмензурната предявява големи вокални изисквания.

Вяло звучене и подземане - тези два недостатъка често вървят заедно, но подземането може да бъде и при друго обикновено звучене. Това се дължи преди всичко на лоши привички. Подземането е непопадане на определения тон - пее се по-ниско и посредством "глисандо" се изравнява до зададения тон. Този дефект може да се преодолее, ако преподавателят е вискателен и не чрез груби забележки изисква нужното интониране. Вялото звучене често зависи от лошо дишане, от отсъствие у певеца на изпълнителска воля, от специфичния му темперамент, от липса на увереност и самочувствие, от недостатъчна целеустременост. Методът за отстраняването му е на първо място усвояване на правилното дишане и внимателно отношение у певеца с повече поощряващи

методи, от което певецът да се убеди, че е способен да пее добре.

Зададено звучене - също е един сериозен недостатък, който се дължи преди всичко на голямо напрежение в мускулите на ларинкса, придружено с неправилно дишане (предимно ключично). За снемането на напрежението на ларинксовите мускули ще помогне употребата на придишателната атака.

След преодоляването на този недостатък работата по постановката на гласа трябва да продължи в определения певчески стил и атаката, която го характеризира [5]

В речта се срещат всички дефекти на произношението, възникващи от строежа на речевия апарат, например неправилно произнасяне на съгласните "Ц", "Ч", "С", "Р" и др. От достатъчната компетентност и изобретателност на вокалния педагог или диригент могат да бъдат отстранени дефектите на звука в народното пеене. Въпреки големия брой съгласни фонем, звуковата структура на българската дума не се характеризира с голямо сгрупване на съгласни. Това се дължи най-напред на факта, че за дистрибуцията на меките съгласни съществуват различни позиционни ограничения и от друга страна, гласните избягват съчетанията помежду си и предпочитат съчетания със съгласни. По този начин се осъществява равномерност във вокално-консонантното изграждане на българската дума. [10; с.106]

Младите народни певци трябва да бъдат възпитавани с мисълта, че за всяка народна песен е необходима тяхната психическа настройка, настроението им винаги да съдейства за изпълнението ѝ, да съумеят да разгърнат своята творческа индивидуалност, да се разкрепостят от своята скованост и стеснителност, песента да вълнува предимно тях самите, което неминуемо ще окаже въздействие и върху слушателя. Далеч съм от изискването за някакви външни ефекти или маниерничене, защото истинското изпълнителско изкуство може да се познае и без да се наблюдава самия народен певец. Една голяма истина е, че певец, който не задоволява своите естетически и емоционални потребности чрез пеенето, никога не може да достигне до голямото изкуство. Или най-просто казано от народа: "Ако песента не мине през сърцето, тя не е песен." За разлика от всички други видове изкуства, в изкуството на народното пеене освен чистата музикална изразителност народният певец трябва да предаде в характерна форма смисъла на текста в песента. Той умело трябва да съчетава мелодията и словото с добра дикция, облечена във вокалността на битовата реч, характерна за музикално диалектната фолклорна област [5]

Следва да се подчертае, че всяко прочувствено изпълнение силно активизира цялата дейност не само на гласовия апарат, но и на целия организъм. Емоционалното състояние на народния певец винаги се предава на неговия глас чрез тембъра, силата, артикулацията и др. Начинът, по който човек се изразява - дали говори монотонно, дали емоционално-изразително, дали стеснително и др. - оказва влияние върху неговото изпълнение.

Емоционалността е душата на музикалното изкуство като цяло, но за народния певец тя е от изключително значение, затова още в най-ранните години на обучение трябва да се обърне внимание на чувството в целия творчески процес, което ще спомогне за естествената и най-правилна организация на гласовия апарат. С други думи, емоцията не е само средство за художествено пресъздаване на народната песен т.е. изпълнителско средство за въздействие върху слушателя, но и важен способ за достигане техническо съвършенство на гласа на народния изпълнител, необходим преди всичко на самия него.[5]

СПИСЪК НА ЛИТЕРАТУРАТА:

1. Букурециев, М. – "Сборник народни песни от Добруджа", С., ДИ "Музика". 1988.
2. Дафов, Ан. – "Народнопесенният изпълнителски стил", ИМ 1977.
3. Джуджев, Стоян – "Българска народна музика", т.2, ИМ

1975.

4. Кауфман, Николай – "Българска народна музика", ИМ 1977.
5. Кушлева, Анка – "Постановъчни проблеми при развитието на гласа на народния певец от детска възраст до висок професионализъм. Традиция и съвременни тенденции" – Пловдивско университетско издателство "Паисий Хилендарски", Пловдив 2000.
6. Кушлева, Анка – "Звукоизвличане и орнаментика при народното пеене. Методи за тяхното овладяване" – Пловдивско университетско издателство "Паисий Хилендарски", Пловдив 1996.
7. Станилова, Светла – "Методика на обучението по народно пеене" – АМТИИ, Пловдив 2011.
8. Стоин, Елена – "Музикално фолклорни диалекти в България" – Издателство "Музика", София 1981.
9. Стойков, Стойко – "Българска диалектология", ИБАН 1993.
10. Тилков, Димитър – "Граматика на съвременния български книжовен език", т.1, Абагар, София 1998.