

## РОЛЯТА НА ТЕКСТА В РАЗЛИЧНИТЕ ЕТАПИ В ЕВОЛЮЦИЯТА НА ДЖАЗА

Гл. ас. д-р Десислава Тилева

## THE ROLE OF THE TEXT IN DIFFERENT STAGES OF THE JAZZ EVOLUTION

Dr. Desislava Tileva, Assist. Prof.

### Резюме:

*В тази публикация е разгледана връзката на музиката и текста в джаза. Изложени са някои разсъждения относно значимостта на словото в различни етапи от развитието на стила. Засегнат е и въпросът дали музиката и текстът са винаги взаимно обусловени. Проследява се трансфера на музикалния материал от вокалния жанр на това направление в инструменталния и обратно, за да се установи ролята на текста при това обстоятелство.*

### Ключови думи:

*джаз, вокален джаз, джаз импровизация, вокална импровизация, текст в джаза*

### Abstract:

*This publication examines the relationship between music and text in jazz. It presents some observations regarding the importance of lyrics in the different stages of jazz development. It also addresses the question of whether music and text are always related. It traces the transfer of musical material from vocal to instrumental jazz and vice versa to establish the role of the text in this context.*

### Key words:

*jazz, vocal jazz, jazz improvization, vocal improvisation, lyrics in jazz*

Люлката на джаза Ню Орлиънс е географско място, приютило през XVIII век жители от различни краища на света, главно от Европа и Африка. Уникалността на тази точка на света се характеризира със съжителството на различни етноси с техните традиции, интереси, нужди. Взаимната толерантност, характерна за това мултинационално население, създава благоприятна почва за съхраняване на многообразни обичаи, коренно различни един от друг и свързаната с тях музика и музикално наследство, както и раждането на джаза като един своеобразен резултат от тази смесица, като нова част на музикалния живот в града.

Какво всъщност е джазът в самото му зараждане? Това е специфична интерпретация на популярни за времето си музикални теми. Те са почерпени от всевъзможни интонационни източници на съществуващата в този град музика. От страна на афро-американския фолклор това са основно блус мелодии, трудови песни, популярни теми от менестрелни представления на чернокожото население, госпъл произведения и рагтайм. Музиката на жителите с европейски произход, която джаз изпълнителите включват в репертоара си, са песни от градския фолклор, някои от които са трансформирани европейски песни, познати мелодии от духовата музика и други популярни за деня. Както става ясно, музикалният материал, който ползва джаза в процеса на утвърждаването си като нов за световната музика стил, е интригуващо разнообразен, многопосочен по произход – географски и като национална принадлежност – а оттам и своеобразен източник на различни музикални изразни средства, които джазът акумулира в нечувани дотогава комбинации. Така се създава обликът на новата “hot syncopated music” – едно от първоначалните наименования на джаза – позната музика, интерпретирана по нов начин. Нека обърнем внимание на факта, че той се формира на базата и на вокалната, и на инструменталната популярна музика. Важен също така е и фактът, че още със самото си възникване този стил стъпва върху две платформи – вокални и инструментални изпълнения и оттук нататък ще се развива в две неразривно свързани подразделения – вокален и инструментален джаз. Първоначално водещ е инструменталният, в който музикантите изграждат своя репертоар без да имат каквито и да било предпочитания към жанра на композициите (инструментален или вокален).

И тук стигаме до момента, в който ще разгледаме съжителството на словото и музиката наред с тяхната роля и степента им на взаимообусловеност.

Словото в музиката е изразно средство, което отличава вокалните от инструменталните произведения. Либретото в оперните произведения и тек-

стовете в песенните такива доближават неопитния слушател до замисъла на творбата като по този начин улесняват неговото възприятие, изяснявайки чрез думи отправените послания.

Първите джаз инструменталисти използват тематичен материал от известни вокални и инструментални произведения, т.е. те изпълняват композицията без да им е необходимо да включват какъвто и да било текст. Това е особено типично за първите 20-тина години от зараждането на стила, тъй като в този период това е нов вид развлекателна музика, предназначена основно за танцуване. Очевидно на посетителите на заведенията, където тя се е изпълнявала, им е било достатъчно да чуят позната мелодия в съчетание със съпътстващи я импровизации и това провокира у тях желанието да се забавляват и излязат на дансинга. Новата, джазовата интерпретация на популярен напев е бил достатъчен за доброто настроение на публиката. Да не забравяме и това, че джазът е творение на чернокожите и креолите, макар и изпълняван също от белите музиканти. Логично, в този смисъл, е джаз интерпретацията да е отзвук на традиции и изразни средства от афро-американския фолклор, наследени от арфканската музикална култура. Обвързаността на музиката и танца не е случайна, а е една от тези отличителните черти. В допълнение, още на границата между XIX и XX век се установява тенденцията за инструментализация на блуса, който при самото си възникване е вокален жанр в соло изпълнение (по-късно – в съпровод най-често на хармоника, китара или банджо). Причината би могло да се търси в това, че масово се е изпълнявала от уличните духови оркестри, което е показателно за липсата на интерес към текста. Не трябва обаче да се пренебрегва и фактът, че макар и да не са били в основния фокус на внимание, в този период е имало и вокални изпълнители, чиято роля не е била от съществено значение за развитието на джаза, но все пак ги е имало и, разбира се, текстовете са присъствали в техните изпълнения. Съществувала е и масова практика самите инструменталисти първо да изпеят песента, след което да преминат в соловата си изява или в колективната импровизация. Така че ползването на текста не е отречено, но пък не се и смятало за неотменна част от изпълнението.

Минавайки нататък във времето, когато джазът е намерил своето място в Чикаго и Ню Йорк и вече окончателно е завладял бялата публика, този модерен стил трайно се налага в луксозните заведения, танцовите и концертните зали, където вече се е трансформирал в сунинг – новият стил в джаза. По това време – третото десетилетие на XXв. – се утвърждават биг бендовете. Певците са вече

в центъра на вниманието. Ако в предишното десетилетие изпълнителите-звезди са били предимно инструменталисти, то отсега нататък солистите-певци ще бъдат не по-малко търсени и обичани от публиката. Често те се превръщат в акцента на концертното шоу, бивайки солисти на биг бенда и водещ фактор за постигането на комерсиалните цели на продуцентите, собствениците на нощни клубове и т.н. Сред най-утвърдените са Франк Синатра, Нат Кинг Кол (също и блестящ пианист), Пеги Лий, Били Холидей, Елла Фицджералд, Сара Вон. Наред с тях се утвърждават и т.нар crooner певци – представители на сти-ла крунинг, който се налага от мъже вокалисти, пеещи с биг бендовете. Тези изпълнители се отличават с меките си и кадифени тембри, доближаващи се до школуваното пеене и изпълняващи лирични песни. Те са любимци на американските домакини. Такива са Ал Джонсън, Джийн Остин, Руди Вали, Фред Астер, Бин Кросби, Пери Комо, Франк Синатра и др.

Трийсетте години на миналия век са период, известен с разцвета на американския мюзикъл. Заедно с предшестващите подобни развлекателни жанрове като водевил, менестрелно шоу и музикално ревю се създава емблематична музикална продукция в Бродуей. Тя значително разширява обхвата си с появата на озвучените филми. Създават се редица филмови адаптации на бродуейските представления. Процъфтява популярната песен, която често е част от музикален филм или мюзикъл, но заживява свой собствен живот и често се превръща в хит като самостоятелна композиция. Така се утвърждава 32-тактовата куплетна форма (вокална структура), която става норма в композиционното изграждане и съществена част от джазовия репертоар. Всичко описано дотук дава една бегла картина на музикалния бизнес в Америка, който се занимава изключително с жанрове, обвързани с текст.

Благодарение на звукозаписните компании, на медиите и по-специално на радиопредаванията, свързани с излъчване на джаз концерти на живо, както и на масовото снабдяване на заведенията с джубоксове, значителна част от тази продукция получава голяма популярност. Скоро много песни се превръщат в хитове. Индивидуалният подход на вокалните изпълнители е този, който удължава живота на творбата и интереса към нея. От друга страна, много певци добиват популярност благодарение на конкретна песен. Често тя и по-точно конкретна нейна интерпретация се превръща във визитна картичка на изпълнителя. Затова и до днес съществува практиката известни певци да изпълняват на концертите си в продължение на дълги години (даже десетилетия) емблематични за тяхната кариера парчета (това се отнася и за поп и рок

музиката).

Защо?

Защото публиката го иска, има желание да изпита радостта от това отново да чуе на живо това или онова изпълнение, определена или по-нова версия, с която певецът е спечелил своите фенове. Аудиторията пее с него – не само мелодията, но и текста, защото той, така или иначе, е неотменна част от вокалната творба.

На този етап, в който певците категорично са в обсега на прожекторите, текстът се „набива“ като водеща необходимост в създаването на музикалната продукция. Ролята на текстописците е не по-малко важна от тази на композиторите.

Същевременно с комерсиална цел започва да се налага практиката към инструменталните парчета да се прикрепя текст. Така изпълнена, тя предизвиква допълнителен интерес във времето. Още повече, ако е изпълнена от певец-звезда, популярността на творбата категорично ще се увеличи. Причина за тази практика може да се търси и в проявата на интерес и желание на вокалните изпълнители да изпълнят инструментална пиеса. Това е така заради обвързаността на инструменталния с вокалния джаз още в самото зараждане на стила, както стана въпрос по-горе. В случая тя се отнася до постоянния трансфер на музикален материал от вокалния към инструменталния жанр и обратно. Примерите са многобройни: „Don't Get Around Much Anymore“, „Satin Doll“, „Do Nothing Till You Hear From Me“, „Sophisticated Lady“ на Дюк Елингтън, „'Round Midnight“ на Телониъс Монк и много други.

В залеза на биг бенда настъпват години на кардинална промяна в творческите търсения на новото поколение музиканти. От Втората световна война нататък в продължение на приблизително две десетилетия се създават течения, които обръщат гръб на танцуемостта. Новият джаз престава да бъде развлекателна музика. Причините за това ни отвеждат към обществено-политическата действителност. Статутът на чернокожите в обществото разпалва все повече недоволството на тази социална група. Идеята за вроденото превъзходство на белия като философска и емоционална основа на сегрегацията въобще не може да бъде вече оправдана. Самите афро-американци престават да се чувстват хора от второ качество, у тях се налага усещането за обида и презрение към бялото общество. Протестът от съществуващата социална йерархия се отразява и в музиката. Бибопът, като първи стил в джаза след Втората

световна война, е свързан с жизнената позиция на чернокожите музиканти и с положението им в обществото. Ако през 20-те и 30-те години те са се занимавали, освен с всичко останало, и със забавлението на публиката, и често по тази причина е трябвало да се превръщат в шутове, то сега категорично отказват да е така. Знаят, че създават музика, която само те могат да свирят. Вече не им се налага да свирят преимуществено за бялата публика. Те изхвърлят от музиката всичко, което ги ограничава. Основни музикални изразни средства като мелодия, хармония и ритъм претърпяват революционни промени. Прибягва се до кардинални изменения и по отношение на инструменталния ансамбъл – интерес към биг бендовете вече не съществува. Новата концепция за свободата в изпълнението намира своя израз в по-малки формации – кuartет и квинтет, по-късно до осем-девет човека (в куул джаза). Новаторството в следвоенния джаз изпъква най-вече в импровизацията – соловата изява поема водещата роля при представянето на нови идеи. Звуковата парадигма е изцяло преобразена.

Инструменталната разновидност на джаза е двигател на промените, които обаче намират отзвук и във вокалния жанр, където в значителна степен нараства интересът към импровизацията. За да могат да се изявяват в това отношение, певците ще трябва да приложат подходящ метод на вокализиране, който да ги освободи от текста и да ги улесни в изграждането на солото. Такъв подход е открит и внедрен много преди това благодарение на Луис Армстронг. По време на студийна сесия музикантът записва пиеса, която докато пее, листа с текста внезапно пада на земята. Всичко върви много добре и за да не се прекъсва записът, той продължава да пее със срички без никакъв смисъл, но достатъчно удобни за вокализиране – уап-даба-баду-дей и т.н. Този маниер скоро се възприема като основа за подражание по отношение на вокалното импровизиране, но не е типична черта за певците в класическия джаз и последвалия го суинг.

Тази техника се нарича скат пеене (scat singing) и намира широко приложение от годините на бибопа до днес. Оттук нататък този вид вокална интерпретация ще се наложи като певческа норма в джаза. С този способ певците на новото време намират пътя към равностойното партньорство с колегите им инструменталисти, без обаче да загърбват суинга, който продължава да има своята публика и си остава един от основните източници на доход за музикантите.

И така, словото в джаза през следващите дваيسетина години няма особено



но съществено значение. То е компонент на композиционната структура, без обаче да се възприема като водеща единица. Текстовете на песните като самостоятелни произведения се създават при различни обстоятелства – може да бъдат поръчани за създадена вече музика или обратно – по нея да се изградят мелодията и аранжиранията. Какъвто и да е редът на музикално творчество, словото носи съществена емоционална и смислова тежест. Както подчертава Емануела Крондева: „Песента е толкова добра, колкото е емоционалното послание, което носи. То трябва да е съдържателно, поднесено с лаконичност на изказа и конкретика, ясно и чувствено да изрази мислите и копнежите на автора“ (Krondeva, 2024: 69)<sup>1</sup>. С други думи, текстът в годините на суинга е важен негов компонент, тъй като вокалните жанрове са основна част в тогавашното музикално творчество, за разлика от джаза в следващите декади, когато той предимно е продукт на инструменталистите. Техните творби ще бъдат изразители на новата джаз естетика.

Как процедират певците при новите обстоятелства?

Те изпълняват т.нар джаз стандарти, но вече в духа на новото време – включвайки импровизации посредством скат техниката, за да бъдат техните изпълнения равностойни на тези на новаторите инструменталисти. Този нов похват дава такава свобода на изпълнението, че с течение на времето (от гледна точка на вокалистите) текстът често се превръща в един незначителен елемент. Основната енергия е така насочена към импровизационната изява, че в живите изпълнения тя способства за многократното удължаване продължителността на парчетата заради значителното разпростиране на солото спрямо общата структура на формата. Ярък пример за такава практика са редица изпълнения на Елла Фицджералд. Емблематично е концертното ѝ изпълнение на „How High The Moon“ в Deutschlanhalle в Берлин през 1966 г., в което импровизацията на певицата е близо четири минути, имайки предвид, че самата песен е с времетраене не повече от три минути. Също така обичайно става и явлението песента да се изпълнява без текст въобще, а само със скат пеене. Тук ще посоча изпълнението на Сара Вон на „Round Midnight“ и „Take the „A“ Train“ от концерта „Sass & Brass - A Jazz Session“ от 1986.

Наред обаче с изоставянето на текста се появява обстоятелство, което пък налага той отново да бъде потърсен. Става дума за това, че репертоарът на пе-

1 Krondeva 2024: Krondeva E. Стимулиране на творческите музикални дейности с VSTi. С., издателство ИК ЗИП, 2024, 69 [Stimulirane na tvorcheskite muzikalni deynosti s VSTi. Sofia, izdatelstvo IK ZIP, 2024, 69]

вците също трябва да бъде обновяван. Към джаз стандартите от 20-те и 30-те години на миналия век се добавят и композиции от новосъздаденото инструментално творчество с допълнително прибавени текстове. Такива примери се срещат още преди годините на бибопа, но това се превръща в обичайна практика в течение на десетилетия след това. През 1990 г. певицата Кармен Макрей издава албума “Carmen Sings Monk”, съставен от инструментални пиеси на пианиста Телониъс Монк с добавени текстове към тях.

Интересна е изявата на словото в джаза във вокалния похват вокълийз (vocalese) – добавяне на текст към известна джаз импровизация. Тук вече се изискват способности в две посоки и тяхното умело съчетаване, а именно вътрешен музикален слух, подплатен с творческо въображение в комбинация с находчивост по отношение вплитането на текста в мелодията. Това нововъведение във вокалния джаз изисква умения от друг, по-висок ранг, предвид обстоятелството, че словесният и музикалният език са на пръв поглед различни, но всъщност имат допирни точки, които Емилия Караминкова-Кабакова описва достатъчно изчерпателно: „ ... между двата езика има много общо – мелодия, ритъм, темпо, интонация, фраза, пулсация, дъх, динамика, ударение и акцент. ... Словесният текст борава с думи, които са организирани във фрази и изречения, пораждащи смисъл.”<sup>2</sup>(Karaminkova-Kabakova, 2023: 80). Замисълът на текста трябва да съответства на логиката, с която е построена мелодията, така че да има убедителен ефект от прилагането на тези два компонента като единно средство за изграждане на импровизацията, и по този начин да се постигне търсеното въздействие у слушателя.

Вокълийз техниката е създадена от Еди Джеферсън. Един от текстовете, с които става известен, е този към известно соло на Чарли Паркър в пиесата “A Night in Tunisia”, записана с тромпетиста Дизи Гилеспи през 1945 г. Вокалните групи Lambert, Hendricks & Ross и The Manhattan Transfer също включват този похват в изпълненията си.

В заключение може да се каже, че джазът е музикален стил, който се отличава със свобода на изказа, която се наблюдава не само по отношение на ползването на словото. Той е гостоприемнен за всевъзможни комбинации от изразни средства, произхождащи от фолклора на различните краища по света,

2 Karaminkova-Kabakova: 2023 Karaminkova-Kabakova Emiliya. Текстът в англоезичната музика. – Годишник на СУ „Св. Климент Охридски“, ФНОИ, КНИГА ИЗКУСТВА, Т. 116, 2023, 75 – 93 [Tekstat v angloezichnata muzika – Annual of Sofia University “St. Kliment Ohridski”, FESA, ANNUAL OF ARTS, Vol. 116, 2023, 75 – 93]



от класическата, поп, рок и хип-хоп музика, оформящи различните жанрове. Той е благоприятната среда за сближаване на различия, за обмен на идеи и творчески търсения. Джазът е вдъхновение. Многообразието, което притежава, е средство за достигане до сърцата на неговите любители, както и на всеки, който има отношение към музиката въобще.

### Библиография:

Azriel 1982: Azriel A. Джаз. Анализи. Аспекти. С., Изд. „Музика“, 1982 [Dzhaz. Analizi. Aspekti. Sofia, izdatelstvo Muzika, 1982]

Collier 1979: Collier J. L. The Making of Jazz. New York, Oxford University Press, 1979.

Gioia 1998: Gioia T. The History of Jazz. New York, Oxford University Press, 1998

Gonda 1975: Gonda J. Джазът- история, теория и практика. С., Изд. „Музика“, 1975 [Dzhazat – istoriya, teoriya i praktika. Sofia, izdatelstvo Muzika, 1975]

Gridley 1982: Gridley M. Стиллове в джаза. С., Изд. „Музика“, 1982 [Stilove v dzhaza. Sofia, izd. Muzika, 1982]

Karaminkova-Kabakova: 2023 Karaminkova-Kabakova Emiliya. Текстът в англоезичната музика. – Годишник на СУ „Св. Климент Охридски“, ФНОИ, КНИГА ИЗКУСТВА, Т. 116, 2023, 75 – 93 [Tekstat v angloezichnata muzika – Annual of Sofia University “St. Kliment Ohridski”, FESA, ANNUAL OF ARTS, Vol. 116, 2023, 75 – 93]

Krondeva 2024: Krondeva E. Стимулиране на творческите музикални дейности с VSTi. С., издателство ИК ЗИП, 2024, 69 [Stimulirane na tvorcheskite muzikalni deynosti s VSTi. Sofia, izdatelstvo IK ZIP, 2024, 69]

<https://www.allmusic.com/artist/lambert-hendricks-ross-mn0000106987> accessed May 15, 2025.

<https://www.britannica.com/art/swing-music> accessed May 14, 2025.

<https://www.jazzstandards.com/> accessed May 15, 2025.

<https://kurtelling.com/what-is-the-difference-between-vocalese-scatting-and-ranting/> accessed May 17, 2025.

## За автора:

Гл. ас. д-р Десислава Тилева е преподавател в катедра „Музика и мултимедийни технологии“ на СУ „Св. Климент Охридски“. Преди това преподава солфеж, теория на музикалните елементи и хармония в НМУ „Любомир Пипков“ – София. Тя е и джаз изпълнител, предимно певец. Има участия в престижни джаз фестивали в България. През 2024 г издава албум с популярни джаз пиеси в нейни аранжimenti. Автор е на учебник „Хармония в джаза, поп и рок музиката. Солфежни практики“ за студенти по музика и ученици в НМУ „Л. Пипков“.

E-mail: ditileva@uni-sofia.bg

## About the Author

Assoc. prof. Desislava Tileva is an educator in “Music and Multimedia Technology” department of Faculty of Educational Studies and the Arts, Sofia University „St. Kliment Ohridski“. Previously, she taught solfeggio, theory of musical elements and harmony at the National Music School „Lyubomir Pipkov“ in Sofia. She is also a jazz performer, mainly a singer. She has participated in prestigious jazz festivals in Bulgaria. In 2024, she released an album with popular jazz pieces in her arrangements. She is the author of a textbook „Harmony in Jazz, Pop and Rock Music. Solfeggio Practices“ for music students and pupils at the National Music School „L. Pipkov“, Sofia.

E-mail: ditileva@uni-sofia.bg