
LUDVIK CUBA AND THE BULGARIAN FOLK SONG WITH PIANO ACCOMPANIMENT

Nadezhda Petrova

Academy of Music, Dance and Fine Arts „Prof. Asen Diamandiev” – Plovdiv, Bulgaria,
nadezhda.petrova@artacademyplovdiv.com

Abstract: The genre of the solo folk song with piano accompaniment is one of the ways the old musical-folklore tradition has been modernized. The polyphonic rendition of the folk song takes it beyond its solo and untempered authentic prototype and moves it to a new form of existence, close to the requirements and aesthetics of artistic music. In the period around and after the Liberation of Bulgaria, due to the lack of compositional arrangements, the first samples in the genre of solo folk song for voice and piano were the work of foreign composers. Their work in this genre remains either little known or completely unknown. Such is the case with the Czech artist and folklorist Ludvik Kuba and his 15th volume „Bulgarian Songs”, part of the collection „The Slavs in Their Songs”, which is the subject of this report.

The name of Ludvik Kuba can be sometimes found in Bulgarian periodicals or publications, without specifying his place in the development of the genre of solo folk song with piano accompaniment. The fact that even the National Library „St. St. Cyril and Methodius” does not keep a copy of the mentioned 15th volume, which is the reason why part of his national musical heritage remains almost unknown. The collection is stored in foreign libraries and thanks to its digitization is in the public domain.

The volume „Bulgarian Songs” was published in 1929 and contains 40 folk songs arranged with piano accompaniment. The authentic primary sources belong to the urban song culture and are the result of the field recordings of Cuba, which he made in 1894 in Sofia, Plovdiv and Tatar-Pazardzhik, and in 1928 in the Rhodope mountains and other areas and villages. Most of the songs in the volume were first published in 1897 in the Collection of Folk Tales, Science and Literature (Bulgarian abbreviation: SbNUNK), book 14. Here the article by L. Cuba „The tonalities in the Bulgarian melodies” is published and the songs are used as an exemplary musical material in order to clarify the mood features in the Bulgarian folklore. Although Cuba himself had some doubts about the correct notation of the prototypes, his musical notation is one of the earliest in our musical history and is therefore of high value. The tracing of some parameters concerning the authentic prototypes - range, time signature, mode, as well as the peculiarities of their harmonization, highlight some characteristic features of the compositional stylistic manner of Ludvik Cuba when working with Bulgarian folklore.

Keywords: Ludvik Cuba, Bulgarian folk song, piano accompaniment

ЛУДВИК КУБА И БЪЛГАРСКАТА НАРОДНА ПЕСЕН С КЛАВИРЕН СЪПРОВОД

Надежда Петрова

Академия за музикално, танцово и изобразително изкуство „Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив,
България, nadezhda.petrova@artacademyplovdiv.com

Резюме: Жанрът на соловата народна песен с клавирен съпровод се явява една от формите за осъвременяване на старата музикалнофолклорна традиция. Многогласното претворяване на народната песен я извежда извън нейния солов и нетемперирани автентичен първообраз и я придвижва към нова форма на съществуване, близка до изискванията и естетиката на художествената музика. В периода около и след Освобождението на България, поради липса на композиторски обработки, първите образци в жанра на соловата народна песен за глас и пиано са дело на чуждестранни композитори. Тяхното творчество в разглеждания жанр остава или слабо познато или напълно непознато. Такъв е случаят с чешкият художник и фолклорист Лудвик Куба и неговата 15-та книга „Български песни“, част от колекцията „Славянството в своите напеви“, която е обект на разглеждане в настоящия доклад.

Името на Лудвик Куба се среща инцидентно в български периодични издания или публикации, без да се конкретизира неговото място в развитието на жанра солова народна песен с клавирен съпровод. Фактът, че дори разполагашата с най-богат фонд Национална библиотека „Св. Св. Кирил и Методий“ не съхранява екземпляр от споменатия 15-ти том е причина част от националното музикално наследство да остане почти непознато. Сборникът се съхранява в чуждестранни библиотеки и благодарение на неговото дигитализиране е обществено достояние.

Сборникът „Български песни“ е издаден през 1929 г. и съдържа 40 народни песни аранжирани с клавирен съпровод. Автентичните първоизточници принадлежат към градската песенна култура и са резултат от теренните записи на Куба, които осъществява през 1894 г. в София, Пловдив и Татар-Пазарджик, а през 1928 г. в Родопите и други населени места. Голяма част от песните в сборника са публикувани за първи път още през 1897 г. в Сборник за народни умотворения, наука и книжнина (СБНУНК), кн.14. Тук е поместена статията на Л. Куба „Тоналностите в българските напеви“ и песните се използват като примерен нотен материал с цел изясняване ладовите особености в българския фолклор. Независимо, че самият Куба изказва известно съмнение относно правилното нотирание на първообразите, неговите нотни записи се явяват едни от най-ранните в нашата музикална история и по тази причина имат висока стойност. Проследяването на някои параметри, касаещи автентичните първообрази – амбитус, размер, лад, както и особеностите при тяхната хармонизация, очертават и някои характерни белези на композиционния почерк на Лудвик Куба при работа с българския фолклор.

Ключови думи: Лудвик Куба, българска народна песен, клавирен съпровод

1. ВЪВЕДЕНИЕ

„Народната песен със съпровод на пиано има специфична жанрова характеристика, която се определя от съчетаването в камерен ансамбъл на фолклорен образец (народна песен) с класически инструмент – пиано. Авторите, които създават обработки на народни песни с клавирен съпровод прилагат различни композиционни средства за подчертаване на специфичните изразни средства на фолклорната мелодия, използвайки съпровода за подчертаване и усилване на въздействието им.“ [Петрова-Киркова, Г., 2019:455]. Тук трябва да се отбележи, че „... в утвърденото понятие **“обработка” най-често се влага определено съдържание – запазване на същностната характеристика на автентичния първообраз.**“²¹ [Славинска, Р., 2019:16]. Жанрът на обработката на народна песен с клавирен съпровод се явява една от формите за осъвременяване на старата музикалнофолклорна традиция. Многогласното претворяване на народната песен я извежда извън нейния солов и нетемперирани автентичен първообраз и я придвижва към нова форма на съществуване, близка до изискванията и естетиката на художествената музика. В периода около и след Освобождението на България, поради липса на композиторски обработки, първите образци в жанра на соловата народна песен за глас и пиано са дело на чуждестранни композитори. Тяхното творчество в разглеждания жанр остава или слабо познато или напълно непознато. Такъв е случаят с чешкият художник и фолклорист Лудвик Куба и неговата 15-та книга „Български песни“, част от колекцията „Славянството в своите напеви“, която е обект на разглеждане в настоящия доклад.

2. ИЗЛОЖЕНИЕ

Името на Лудвик Куба се среща инцидентно в български периодични издания или публикации, без да се конкретизира неговото място в развитието на жанра солова народна песен с клавирен съпровод. Фактът, че дори разполагащата с най-богат фонд Национална библиотека „Св. Св. Кирил и Методий“ не съхранява екземпляр от споменатия 15-ти том е причина част от националното музикално наследство да остане почти непознато. Сборникът се съхранява в чуждестранни библиотеки и благодарение на неговото дигитализиране е обществено достояние.

„Славянството в своите напеви“ („Slovanstvo ve svých zpěvech“) от Лудвик Куба е сборник с песни от теренни проучвания, публикувани в 15 тома в продължение на 45 години. Първата книга излиза 1884 г., а последната през 1929 г. Общият брой на песните са 1558.

Сборникът „Български песни“ е издаден през 1929 г. В една от уводните бележки към сборника, озаглавена „За българските песни“, самият Куба пише: „Песните, съдържащи се тук, с изключение на №37 са оригинални записи по отношение на диалектите, проведени през 1894 г. в околностите на София, Татар-Пазарджик и Пловдив, и през 1928 г. в Родопите и другаде“²² [Kuba, L., 1929:10]. Голяма част от песните в него са публикувани за първи път още през 1897 г. в Сборник за народни умотворения, наука и книжнина (СБНУНК), кн.14. Тук е поместена статията на Л. Куба „Тоналностите в българските напеви“ и песните се използват като примерен нотен материал с цел изясняване ладовите особености в българския фолклор.

²¹ Курсив- Рада Славинска

²² Собствен превод (бел.авт.)

В бележка под черта – още в самото начало на статията – редакцията на СбНУНК прави уточнение, че при анализите на песните Лудвик Куба използва старогръцките наименования на ладовете²³. Казаното от Куба в края на статията е особено важно: „На края дължен съм да се извиня, че при тая си статийка не употребих материали, нотирани от други събирачи, макар че не са ми неизвестни. За нотирането си отговаря всеки събирач *самичък* ²⁴; за да мога да твърдя решително горните си заключения, за да нося самичък отговорността за точността им и в случай на грешки да не се крия зад други, аз се ограничих само върху собствения си материал.“ [Куба, Л., 1897:664]. Думите му говорят за съмнение в правилното нотиране на мелодиите – собствено и чуждо. „Ролята на първоначалната волна или неволна “редакция” на фолклористите при записването на автентичните песни е всъщност обработване под друга форма, защото народната песен е непрекъснато развиващ и променящ се жанр, а записаната – макар и автентична – народна песен е вече застинал в своето развитие експонат, който е описан според професионалната подготовка и личния усет на записващия.“ [Славинска, Р., 2021:1368].

В „Техническият строеж на българската народна музика: Метрика, ритмика, тонални и хармонични особености“ Добри Христов констатира, че до 1911 г. не са засягати метричните и ритмични особености на народния напев. Това се дължи на факта, че нотираните песни в Сборниците (Сборници за народни умотворения – бел. авт.) са се извършвали от любители. „Опитите и на добри музиколози-чужденци (К.Махан, Л. Куба и др.) не бяха резултатни, първо, защото те не са имали възможност да слушат тази музика в селата, а от друга страна, и най-опитният западен музиколог, не свикнал със специфичния тонов, метричен и ритмичен усет на нашия селянин-певец, и днес не долавя тези особености, нито може да ги възпроизвежда. Техните събрани материали бяха сведени към модерните метрични форми, а с това истинската им същина оставаше забудена.“ [Христов, Д., 1956: 53]. Цитатът показва съмненията на Добри Христов относно правилното нотиране на песните от Лудвик Куба, без да посочва конкретни заглавия. Дори песните с безмензурен характер са нотирани в прости и сложни размери или в техни комбинации. „Безмензурни песни във вида, в който се записват и нотират в съвременето – без размер и със специфична орнаментика – могат да се видят единствено в сборници, предназначени за народни певци.“ [Петрова, Н., 2018:139].

Примери за различно метроритмично дешифриране от Лудвик Куба и Добри Христов са №8 „Буряно, Бурянке“ – нотирана от Куба в $\frac{3}{4}$ (същата мелодия е записана от Добри Христов в $\frac{2}{4}$ и може да се види в „Ритмични основи на народната ни музика“ от Добри Христов, стр. 36, №56 (СбНУН, кн. 27, 1913 г.) и №35 „Я да знаеш, мила мамо?“ („Луковитски моми“) – нотирана от Куба в $\frac{5}{8}$ (първи дял) и $\frac{3}{8}$ (втори дял). Същата метроритмична организация се наблюдава и в записа „Луковитски моми“ (помашка) от свещ. С. Кънев и Н. Николаев (публикувана в СбНУНК, кн. 3, 1890, раздел „Народни песни с мелодия, стр. 133). Добри Христов записва цялата мелодия в размер $\frac{5}{16}$. Вероятно могат да се посочат и други различно нотирани примери, но в процеса на изследването им не бяха намерени публикувани варианти, с които да бъдат сравнени. Нотните записи на български народни песни от Куба са едни от най-ранните в нашата музикална история и по тази причина имат висока стойност. Освен всичко друго, песните съществуват в различни варианти и единици песни запазват непроменен своя вид във времето, така че е много трудно да се докаже липсата на метроритмична коректност от страна на тогавашните изследователи.

Анализирайки ладовите особености на българските народни песни Лудвик Куба стига до извода, че се оформят няколко вида мелодии. Едните са създадени преди появата на хармонията – при тях финалният тон е основен за лада и изпълнява функция на тоника. Според него съществуват и друг вид: „...такива мелодии, които са възникнали през времето на хармонията“ [Куба, Лудвик, СбНУНК, кн.14, 1897: 647]. При тях последният тон може да се яви като част от тонически квинтакорд. Куба поставя въпроса как да се определи финалният тон – дали той е основен за даден лад или е част от тонически квинтакорд. Отговорът му е, че ако песента е основана на хармонията, то и заключението е част от нея и обратно. За чешкия музиколог съществуват и песни, които се хармонизират насила и създават впечатление за изкуствена конструкция. Примерите, които ще бъдат разгледани, илюстрират както споменатите по-горе видове песни, така и различният подход на Куба към разнообразяване на формата.

Хороводната песен №12 „Земни ма Радке“ е с автентичен първообраз, записан в София, в размер $\frac{2}{4}$. Амбитусят на напева е $c.8 (e^1-e^2)$, а ладът е еолийски. Песен със същото заглавие може да се види в раздел „Народни песни с мелодия“, СбНУНК, кн. 16-17, изд. 1900 г., стр.194, записана в Севлиево от Емануил

²³ Същата система на наименования се наблюдава и при Стоян Джуджев в „Българска народна музика“, том 1 (бел. авт.)

²⁴ курсив – Лудвик Куба

Манолов. Двата първообраза са мелодически и ритмически идентични, но при Куба напевът е по-бедно орнаментиран.

Формата на първоизточника е 16-тактов период, съставен от две полуизречения с повторен строеж. Структурата на песента включва двутактово инструментално въведение, което има и функция на интермедия между куплетите. Фактурата на въведението се запазва в лява ръка и за следващите 8 такта. Тя е дупластова – непрекъсната осминкова пулсация и остинатно „ла“ в четвъртини. Във втората половина на песента се запазва само осминковата пулсация. Соловата партия е дублирана от дясна ръка в същата октавова група, но клавирната партия е по-многозвучно орнаментирана – използват се акордови украшения във вид на пресечен и двоен форшлаг (виж Прим. 1).

Пример 1 Лудвик Куба – „Земни ма Радке“, т.1-5

12. Земни ма, Радке! | 12. Radko, vem' si mē!

Allegro moderato. София. - Sofie.

„Земни ма, Радке!“ може да се причисли към групата песни, при които финалисът е третиран като основен тон на лада или към напевите, определени от Куба като възникнали преди появата на хармонията.

Песента под №30 „Пасох овци, пасох кози“²⁵ е в размер 9/16^a. В бележка към песента Куба пише, че този размер не се дели на три триолови групи, а на четири групи, като последната е от три шестнадесетини, което показва вникване в метроритмичните особености на българския фолклор. Напевът, записан в Етрополе, е с амбитус г.9 (d¹-e²), в минорен лад. В звукореда на мелодията липсва шеста степен. Формата е 8-тактов период, съставен от две полуизречения. Структурата на песента включва двутактово инструментално въведение и еднотактов преход към седми куплет. Лудвик Куба третира финалиса на автентичната мелодия като тоника.

Заради липсващата VI-та степен ладът на песента може да се тълкува като еолийски или дорийски. Знакът „фа#“ в арматура подсказва осмислянето на мелодията в еолийски лад от „ми“ (натурален минор). Интерес представлява въведението, което е от два такта, разграничени с фермата. За разлика от цялата автентична песен, която е в 9/16^a, началните тактове са в 9/16^b. Тази промяна в пулсацията изисква особено добро ритмично чувство от страна на акомпаниятора, който за кратко време трябва да направи преход към основната пулсация (виж Прим. 2).

Пример 2 Лудвик Куба „Пасох овци“, т. 1-4

30. Пасохъ овци, пасохъ кози. | 30. Pasu ovce, pasu kozu.

Giacoso. (♩ = 60) Етрополе. - Etropole.

В първи куплет преобладава акордово-хомофонна фактура. Пулсацията на съпровода следва метроритъма на вокалната партия. Мелодията на напева се дублира в пианото в същата октавова група. При всяко следващо

²⁵ Мелодически варианти на първообраза са публикувани в „1500 български градски песни“ от Николай Кауфман, №257 в 7/8^b и в „Народни песни от Тимок до Вита“ от Васил Стоин под №3984 в 9/16^a (бел. авт.).

провеждане на куплетите музикалният материал в клавирния съпровод търпи изменения, които се изразяват в: хроматизиране на клавирния съпровод; дублиране на мелодията в различни октавови групи; кръстосване на ръцете; раздробяване на метричните времена в тридесетивторини, което при бързото темпо на песента наподобява тремоло; регистрово разгръщане на клавирната партия; динамически нюанси и използване на различни видове акценти.

Темповите отклонения следват фразировката – на всеки четири такта до края на песента има указание *meno mosso e energ.*, след което следва атака *a tempo*.

Песен №33 „Заплакала е гората“ е с първообраз от Стара Загора. Напевът е с амбигус г.6 (g¹-e²) и в минорен лад. Песента се състои от две части – първата е безмензурна, но нотирана като комбинация от различни размери, в бавно темпо *Larghetto* q=70, а втората част е в 2/4 и темпо *Allegro* q=108.

В коментар към песента самият Лудвик Куба споменава, че „това е пример за съчетание на две различни по характер песни“²⁶. Първата песен²⁶ е определена от него като сериозна, а клавирният ѝ съпровод е „...в духа на южните цигански капели, в които тъпанът е преобладаващ елемент.“ [Kuba, Ludvik, 1929:99]. Втората песен²⁷ е с весел характер и служи за припев. Изградена чрез съпоставяне на две контрастни части както по характер, така и по структура, творбата илюстрира желанието за усложняване на формата и въвеждане на контрастния формообразуващ принцип (виж Прим. 3).

Пример 3 Лудвик Куба – „Заплакала е гората“, т.3-6 (първа песен), т. 10-19 (втора песен)

The image displays two musical staves for the song 'Заплакала е гората'. The first staff, labeled 'т.3-6', shows the beginning of the first part with the tempo marking 'Allegro. (♩ = 108)'. The lyrics are: 'Не-въ-сто, не-въ-сто, мом-чо ти е бо-ленъ; не-въ-сто, / Не-въ-сто, не-въ-сто, му-џ се ти роз-сто-нал; не-въ-сто,'. The second staff, labeled 'т.10-19', shows the beginning of the second part with the tempo marking 'Allegro. (♩ = 108)'. The lyrics are: 'За-пла-ка-ла е го-ра-та, / За-пла-кал смут-не ле-па-ти, / го-па-та и пла-ни-на-та, / пла-ка-лы хо-ру-чу-со-кѣ,'. Both staves include piano accompaniment and dynamic markings like 'senza f' and 'f'.

Мелодиите на двете песни не съдържат пълен звукоред, за да бъде определена ладовата разновидност, но минорният пентахорд между I-ва и V-та степен би могъл да бъде част както от еолийски, така и от дорийски лад.

Финалисът и на двете части се третира като V-та ст. на избраната ладо-тоналност „ре“. Поставеният арматурен знак „фа#“ показва, че Куба осмисля хармонизацията в ре-миксолидийски, а мелодията – като развиваща се върху горния тетрахорд на хармонизиращия лад. Безмензурната част каденцира с минорна D-T₂, а задържаният през тактова черта основен тон на секундакорда играе роля на преход към припева .В припева се наблюдава аналогично каденциране – минорна D-T.

Най-често срещаният ансамблов проблем при акомпаниране на безмензурни песни е проследяването на мелодията. В репертоара за народни певци клавирната партия рядко дублира словата, заради невъзможността за добър синхрон. Разглежданата песен илюстрира точно обратното – непрекъснат унисон. Това се дължи на факта, че безмензурните песни за класически певци обичайно са „оразмерени“ и с минимални агогически отклонения от темпото, което донякъде улеснява синхронизирането. В този случай темпото е по-скоро „... въпрос на интерпретация от страна на музикалния изпълнител. С указването на съответното темпо композиторът иска само да даде насоки за съответната интерпретация.“ [Георгиев, Ив.,2019:221].

Още от самото начало на безмензурната част чешкият композитор използва различни начини за подчертаване на тривременния метрум – първо акценти, после тенути, които се проявяват в различни

²⁶ „Заплакала е гората“ (бел. авт.)

²⁷ „Невесто, невесто, момчо ти е болен“ (бел. авт.)

гласове в клавирната партия. Звукоподражателният ефект на акцентираният тонове наподобява свиренето на тъпан. Комбинацията от ритмичните профили на пластове в припева – осмини, четвъртини, синкопи – довежда до обобщено усещане за комплементарност. За контрастното съпоставяне между куплет и припев допринася и педализацията. Безмензурната част е с указания за непрекъснато използване на педал, докато в припева е отбелязано, че се изпълнява *senza corda*. От съвременна гледна точка, всеки акомпаниятор би могъл да използва педал и в тази част – за подчертаване на басова линия, акценти и др.

Във всички песни от сборника Лудвик Куба използва въведение, интермедия и заключение като елементи, разширяващи формата на творбата. Клавирният съпровод попада в категорията „изцяло съдържащ вокалната партия в себе си” според класификацията на Пламен Арабов и Светослав Карагенов. Автентичната мелодия най-често се дублира в същата октавова група от най-високия глас на съпровода (в дясна ръка). Все пак има и известен брой песни, при които вокалната партия се дублира в различни регистри на пианото както от дясна, така и от лява ръка, едногласно или в октави. При повечето песни куплетите на текста се повтарят върху един и същ музикален материал. За разнообразяване на формата, Куба използва различен клавирен съпровод за някои от куплетите. В песните, при които се наблюдава различие в музикалния материал на отделните куплети, разнообразието в клавирния съпровод е постигнато чрез вариантност, изразяваща се в: дублиране на соловата партия в различен регистър; различна хармонизация; различна фактура; различна ритмическа организация. Едва в няколко песни се наблюдава и разнообразяване на формата чрез съчетаване на две различни по характер песни (№33), чрез транспозиция на автентичната мелодия от различни тонове в някои от куплетите (№11 и №20) или чрез различен клавирен съпровод за всеки куплет (№33 – песента е и пример за съчетание на две песни в една).

В целия сборник се наблюдава, че подходът на Лудвик Куба към третиране на финалиса е различен:

- ✓ песни, чийто финалис е осмислен като тоника на хармоническия план;
- ✓ песни, чийто финалис е осмислен като трета степен на тоналността;
- ✓ песни, чийто финалис е осмислен като пета степен на тоналността.

Куба хармонизира песните като използва както класически функционални схеми така и модална хармония.

3. ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В сборника „Български песни“ Лудвик Куба показва познаване на българската мелодика и метроритмика. Общият вокален диапазон на песните от сборника е „d¹-g²”. Куба не поставя указание за какъв глас са предназначени композициите. Това предполага, че или са мислени за мецосопрани, или са мислени в по-ниски тоналности за по-широк любителски кръг певци.

Честото използване на термини за темпови отклонения от една страна показва своеобразно отразяване на автентичната свобода на изпълнение, от друга – показва детайлност в указанията към интерпретация. В нотния текст се наблюдават и доста подробни „инструкции” за динамика, щрихи и педализация. Клавирните съпроводи на Куба се характеризират с усложнена фактура и често използване на полифонични похвати. Възможностите на пианото са разкрити чрез използване на различни регистри и употреба на гамовидни пасажии, пълнозвучни акорди, арпежи, паралелизми, хроматични движения, различен тип артикулация, мелизми и кръстосване на ръце. Използването на звукоизобразителни елементи в клавирната партия – тремоло, трилери, исови повтарящи се тонове и др. – поставят пред пианиста-аккомпаниятор проблеми, свързани не само с техническото овладяване на музикалния материал, но и с неговото звуково оформление, зависещо от техниката на изпълнителското туше.

ЛИТЕРАТУРА

- Арабов, П., & Карагенов, С. (2009). Технология на клавирния съпровод. Пловдив: АМТИИ
- Георгиев, И. (2019). Работа с метроном в съвременното обучение по гайда. В: Сборник доклади „Пролетни научни четения“, АМТИИ „проф. Ас
- Джуджев, С. (1975). Българска народна музика. Том втори. София: Музика
- Джуджев, С. (1980). Българска народна музика. Том първи. София: Музика, второ издание
- Кауфман, Н. (2002). Хиляда и петстотин български градски песни. Том първи: лирични и любовни – 1842-1918. Варна: Славена
- Куба, Л. (1897). Тоналностите в българските напеви. *Сборник за народни умотворения, наука и книжнина*, кн.14. София: Министерство на народното просвещение, с. 641-664
- Петрова-Киркова, Г. (2019). Репертоарът в обучението по народно пеене и възможностите за формиране на креативност у студентите – бъдещи учители. *KNOWLEDGE – International Journal* Vol.30.2, с. 453-457

- Петрова, Н. (2018). Ансамблови проблеми в безмензурни народни песни с клавирен съпровод, изпълнявани от народни певци. *Сборник доклади „Пролетни научни четения“*, Пловдив: АМТИИ, с. 139-146
- Славинска, Р. (2019). Предпоставки за възникване на жанра „песен за народен хор“, АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“, Пловдив
- Славинска, Р. (2021). Обработване, обработка и песен за народен хор. *KNOWLEDGE –International Journal*, vol.45.6, Скопие, р.1365-1371
- Стоин, В.(1928). Народни песни от Тимок до Вита. София: Държавна печатница
- Христов, Д. (1913). Ритмичните основи на народната ни музика. *Сборник за народни умотворения и народотис*, кн.27. София: БАН
- Христов, Д. (1956). Техническият строеж на българската народна музика. София: Наука и изкуство
- Kuba, L. (1929). O písniích bulharských. *Pisně bulharské*. Praha: Hudební Matice Umělecké besedy, p.10-11