



АКАДЕМИЯ
ЗА МУЗИКАЛНО, ТАНЦОВО И
ИЗОБРАЗИТЕЛНО ИЗКУСТВО
„ПРОФ. АСЕН ДИАМАНДИЕВ“
ПЛОВДИВ

ГОДИШНИК

20

22

a
rt academy
plovdiv



АКАДЕМИЯ
ЗА МУЗИКАЛНО, ТАНЦОВО И
ИЗОБРАЗИТЕЛНО ИЗКУСТВО
„ПРОФ. АСЕН ДИАМАНДИЕВ“
ПЛОВДИВ

ГОДИШНИК

20

22

2022
ПЛОВДИВ



Академия за музикално, танцово и изобразително изкуство
„Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив, 2023

Редакционна колегия:

проф. г-р Тони Шекерджиева-Новак

проф. г-р Галина Ларгева

доц. г-р Рада Славинска

проф. г-р Валдемар Гурски (Полша)

проф. г-р Милен Киров (САЩ)

проф. г-р Гургана Панова (Германия)

Анонимно рецензиране:

проф. г.н. Явор Конов

доц. г-р Борис Минков

© Графичен дизайн: доц. г-р Александър Гьошев, 2023

Коректор: Александра Дарбоклиева

Оформление и предпечат:

M&BM®

© Всички права са запазени. Никаква част от тази книга не може да бъде възпроизвеждана в каквато и да е форма без предварително писмено разрешение на издателя. Отговорността за разработките, публикувани в настоящото издание, е на техните автори.

Отпечатано в Мениджмънт Бизнес Машин ООД

ISSN 1313-6526 (Print)

ISSN 2738-7712 (Online)



АКАДЕМИЯ
ЗА МУЗИКАЛНО, ТАНЦОВО И
ИЗОБРАЗИТЕЛНО ИЗКУСТВО
„ПРОФ. АСЕН ДИАМАНДИЕВ“

ГОДИШНИК

20

22

2022
ПЛОВДИВ

СЪДЪРЖАНИЕ

КРАТЪК ОБЗОР НА УСЪВЪРШЕНСТВАНЕТО НА ФЛЕЙТАТА ПРЕЗ XIX ВЕК проф. г-р Борислав Ясенов	12
МАЖОРНАТА ТОНАЛНА ХАРМОНИЯ В ДЖАЗА проф. г-р Веселин Коичев	23
ФОРМООБРАЗУВАЩИ ФАКТОРИ, ВЛИЯЕЩИ ВЪРХУ СТИЛА И ХАРАКТЕРА НА ОБРЕДНИТЕ ХОРА И ИГРИ проф. г-р Даниела Дженева	34
СЪВРЕМЕНЕН УЧЕБНИК ПО МУЗИКАЛНА ПСИХОЛОГИЯ проф. г-р Красимира Филева-Русева	39
ХРИСТОФОР ЖЕФАРОВИЧ И ПРИНОСЪТ МУ ЗА РАЗВИТИЕТО НА СВЕТСКАТА ИЛЮСТРАЦИЯ В БЪЛГАРИЯ доц. г-р Александър Гьошев	47
ПРИЗВАНИЕ – УЧИТЕЛ доц. г-р Васил Колев	57
ЗА ПОСТАНОВЪЧНИТЕ ПРОБЛЕМИ ПРИ СВИРЕНЕТО НА ПИАНО И ТЯХНОТО ПРЕОДОЛЯВАНЕ ПО МЕТОДА НА ПРОФ. ПЕТЕР ФОЙХТВАНГЕР доц. г-р Надежда Кузманова	67

АРХИВ. МЕТОДОЛОГИЯ, ТЕРМИНИ И ПОНЯТИЯ гл. ас. г-р Любомир Кръстев	75
ПОДХОДИ ЗА ИМПРОВИЗАЦИЯ ПРИ ДЖАЗ КИТАРАТА доц. г-р Петър Койчев	84
СПЕЦИФИКИ НА КОМПОЗИЦИОННАТА МНОГОПЛАСТОВОСТ И БАХОВАТА БА- РОКОВА ВИРТУОЗНОСТ В PRESTO ИЗ СОНАТА ЗА СОЛО ЦИГУЛКА В СОЛ МИ- НОР BWV 1001 ас. г-р Евгений Шевкенов, професор на Република Австрия	94
ГОЛДБЕРГ ВАРИАЦИИТЕ НА Й. С. БАХ И БАРОКОВИ КОНЦЕПЦИИ ЗА ВИРТУОЗ- НОСТ ас. г-р Стефан Чапликов	106
НОВИ ХУДОЖЕСТВЕНИ ПРАКТИКИ В СТЕННО-МОНУМЕНТАЛНИТЕ ПАНА. ПРО- МЯНА В ОТНОШЕНИЕТО КЪМ ФОРМАТА ас. г-р Стефка Попова	115
ИНТЕРПРЕТАЦИОНЕН КОНТАКТ С ДВАМА ВИДНИ ПРЕДСТАВИТЕЛИ НА ТУР- СКАТА ФЛЕЙТОВА ШКОЛА – БЮЛЕНТ ЕВДЖИЛ И ЛЕЛИА БАЙРАМОГУЛАРЪ (му- зикален и културен обмен между чуждестранни и български музиканти) г-р Велислава Стоянова	124
КЛАСИФИКАЦИЯ НА ТРАДИЦИОННАТА КИТАЙСКА НАРОДНА ВОКАЛНА МУЗИКА И НЕЙНИТЕ ПЕВЧЕСКИ ТЕХНИКИ г-р Ванг Шуайтонг	135

МОТИВАЦИЯТА – ПОСОКА ИЛИ ПЪТ g-р Мария Стоименова	146
--	-----

MÜLLER&SOHN – КОНСТРУИРАНЕ И МОДЕЛИРАНЕ НА ДАМСКА ПОЛА ас. инж. Ангелина Дончева	152
---	-----

ПРИЛОЖЕНИЕТО НА ИТАЛИАНСКИЯ МЕТОД НА ВОКАЛИЗАЦИЯ ПРИ ИЗПЪЛНЕНИЕ НА КИТАЙСКИ ПЕСНИ Миншин Чан	162
---	-----

РАБОТАТА ВЪРХУ ПОЕТИЧНИЯ ТЕКСТ В ДЕТСКО-ЮНОШЕСКИ ХОР ВЪВ ВРЪЗКА С МУЗИКАЛНАТА ИНТЕРПРЕТАЦИЯ Джулия Узунова	172
---	-----

ПЪРВИТЕ ПРОФЕСИОНАЛНИ УЧИЛИЩА ЗА ОБУЧЕНИЕ ПО ЦИГУЛКА В КИТАЙ Ихан Гао	182
--	-----

МУЗИКАЛНИ ОСОБЕНОСТИ НА ЖАНРА АР ЖЪН ДЖУАН В СЕВЕРОИЗТОЧЕН КИТАЙ Ли Ген	194
--	-----

ВЛИЯНИЯ ПРИ ФОРМИРАНЕТО НА ЕДНО ТРАДИЦИОННО ЗА БЪЛГАРИТЕ В МОЛДОВА ХОРО Марина Банкова	204
---	-----

СРАВНИТЕЛЕН АНАЛИЗ НА РАННИТЕ КИТАЙСКИ ХУДОЖЕСТВЕНИ ПЕСНИ И НЕМСКО-АВСТРИЙСКИТЕ ХУДОЖЕСТВЕНИ ПЕСНИ Ксияо Леи	213
---	-----

АНАЛИЗ НА ИДЕЯТА НА ВЕРДИ ЗА ОПЕРАТА КАТО ОРЪЖИЕ НА ПАТРИОТИЗМА

Ки Иксуан

223

ПРЕГЛЕД НА РАЗВИТИЕТО НА КИТАЙСКАТА КЛАВИРНА ШКОЛА ОТ НАЧАЛОТО
НА ОСНОВАВАНЕТО НА КНР

Цуй Минмин

233

КИТАЙСКАТА ОПЕРА – ВАЖЕН НЕЗАВИСИМ ЖАНР В СЕМЕЙСТВОТО НА СВЕ-
ТОВНАТА ОПЕРА

Жоу Ксиянзфей

244

CONTENTS

A BRIEF OVERVIEW OF THE DEVELOPMENT OF THE FLUTE IN THE 19th CENTURY Prof. Borislav Yassenov, Ph.D.	12
CHORD SYMBOLS IN JAZZ AND POP MUSIC Prof. Veselin Koychev, Ph.D.	23
SHAPING FACTORS AFFECTING THE STYLE AND CHARACTER OF RITUAL HORO DANCES AND GAMES Prof. Daniela Djeneva, Ph.D.	34
A CONTEMPORARY TEXTBOOK ON MUSIC PSYCHOLOGY Prof. Krasimira Fileva-Ruseva, Ph.D.	39
HRISTOFOR ZHEFAROVICH AND HIS CONTRIBUTION TO THE DEVELOPMENT OF SECULAR ILLUSTRATION IN BULGARIA Assoc. Prof. Aleksandar Gyoshev, Ph.D.	47
PROFESSION – TEACHER Assoc. Prof. Vasil Kolev, Ph.D.	57
ON STAGING PROBLEMS IN PIANO PLAYING AND HOW TO OVERCOME THEM USING PROF. PETER FEUCHTWANGER'S METHOD Assoc. Prof. Nadezhda Kuzmanova, Ph.D.	67

ARCHIVE. METHODOLOGY, TERMS AND CONCEPTS

Chief Assistant Lyubomir Krastev, Ph.D.

75

APPROACHES TO JAZZ GUITAR IMPROVISATION

Assoc. Prof. Petar Koychev, Ph.D.

84

SPECIFICS OF THE COMPOSITIONAL MULTIDIMENSIONALITY AND BAROQUE VIRTUOSITY BY J.S. BACH IN THE PRESTO FROM THE SONATA FOR SOLO VIOLIN IN G-MINOR BW 1001

Assistant Eugeniy Chevkenov, Ph.D., Professor of the Republic of Austria

94

BACH'S GOLDBERG VARIATIONS AND BAROQUE CONCEPTS OF VIRTUOSITY

Assistant Stefan Chaplikov, Ph.D.

106

NEW ARTISTIC PRACTICES IN THE MONUMENTAL WALL PANELS. CHANGE IN ATTITUDE TOWARDS TO FORM

Assistant Stefka Popova, Ph.D.

115

INTERPRETATIONAL CONTACT WITH TWO PROMINENT REPRESENTATIVES OF THE TURKISH FLUTE SCHOOL – BÜLENT EVCIL AND LELYA BAYRAMOGULARI (musical and cultural exchange between foreign and Bulgarian musicians)

Velislava Stoyanova, Ph.D.

124

CLASSIFICATION AND SINGING METHODS OF TRADITIONAL CHINESE NATIONAL VOCAL MUSIC

Wang Shuaitong, Ph.D.

135

MOTIVATION – DIRECTION OR ROAD

Mariya Stoimenova, Ph.D.

146

MÜLLER&SOHN – CONSTRUCTING AND MODELING OF WOMEN'S SKIRT

Assistant Eng. Angelina Doncheva

152

THE APPLICATION OF THE ITALIAN METHOD OF VOCALIZATION IN THE PERFORMANCE OF CHINESE SONGS

Ming Xin Zhang

162

WORKING ON A POETIC TEXT IN RELATION TO THE MUSICAL INTERPRETATION IN CHILDREN'S AND YOUTH CHOIRS

Dzhulia Uzunova

172

THE FIRST PROFESSIONAL VIOLIN TRAINING SCHOOLS IN CHINA

Gao Yihan

182

MUSICAL CHARACTERISTICS OF THE ER REN ZHUAN GENRE IN NORTHEAST CHINA

Li Gen

194

INFLUENCES IN THE FORMATION OF A TRADITIONAL DANCE FOR BULGARIANS IN MOLDOVA

Marina Bankova

204

COMPARATIVE ANALYSIS OF EARLY CHINESE ART SONGS AND GERMAN-AUSTRIAN ART SONGS

Xiao Lei

213

ANALYSIS OF VERDI'S IDEA OF THE OPERA AS A WEAPON OF PATRIOTISM

Qi Yixuan

223

OVERVIEW OF THE DEVELOPMENT OF THE CHINESE SCHOOL OF PIANO IN THE
EARLY DAYS OF THE FOUNDING OF THE PRC

Cui Mingming

233

CHINESE OPERA – AN IMPORTANT INDEPENDENT GENRE IN THE FAMILY OF THE
WORLD OPERA

Zhou Xiangfei

244

**КРАТЪК ОБЗОР НА УСЪВЪРШЕНСТВАНЕТО НА ФЛЕЙТАТА
ПРЕЗ XIX ВЕК**

проф. г-р Борислав Ясенов

Резюме:

Във всеки период от развитието на флейтовото изкуство, еволюцията на инструмента е обусловена от творческите търсения на композитори и изпълнители, от гръзновения и експерименти на майстори и конструктори в стремеж за постигане на качество, адекватно на изискванията на времето. Проследено е усъвършенстването на инструмента през XIX век, водещо до характеристиките на съвременната флейта. Основната заслуга за модернизацията на инструмента е на баварския флейтист и композитор Теобалд Бьом, чиято революционна реформа цели да подобри механиката и да отстрани недостатъците на флейтата. Разгледани са и иновациите, принос на флейтови майстори от различни национални школи като О. Бюфе, Л. Дорус, Дж. Бричалди, Л. Лот и гр.

Ключови думи:

Флейта, Бьом, Бюфе, Дорус, Бричалди, Лот.

**A BRIEF OVERVIEW OF THE DEVELOPMENT OF THE FLUTE
IN THE 19th CENTURY**

Prof. Borislav Yassenov, Ph.D.

Summary/Abstract:

In each period of the development of the flute art, the evolution of the instrument is determined by the creative searches of composers and performers, by the daring and experiments of masters and constructors in the pursuit of achieving a quality adequate to the requirements of the time. The refinement of the instrument through the 19th century leading to the characteristics of the modern flute is followed. The main credit

for the modernization of the instrument goes to the Bavarian flautist and composer Theobald Boehm, whose revolutionary reform aimed to improve the mechanics and remove the shortcomings of the flute. Innovations are also considered, contributions of flute masters from various national schools such as A. Buffet, L. Dorus, G. Brichialdi, L. Lot, etc.

Key words:

Flute, Boehm, Buffet, Dorus, Brichialdi, Lot.

Развитието на музикалното изкуство неминуемо предопределя усъвършенстването на флейтата. Във всеки период от развитието на флейтовото изкуство и култура, еволюцията на инструмента е обусловена от творческите търсения на композитори и изпълнители, от гръзновения и експерименти на майстори и конструктори в стремеж за постигане на богат тембър, чиста интонация, баланс на регистрите, пълнота на звука, както и лекота на изпълнение. свързано с формата, материала, конструкцията и механиката – респективно апликатурата на инструмента. В предходни трудове и публикации обстойно съм проследил този проблем до началото на XIX век, т.е. до появата на прототипа на съвременната флейта, на който се поставя клапанен механизъм, система „Бьом“, усъвършенстван през 1847 г. от Теобалд Бьом (1794 – 1881) в Мюнхен, Германия. Това устройство еволюира, като в модернизирания му се включват флейтови майстори от различни национални школи. В българската музикално-теоретична литература сведенията и разработки, касаещи развитието на инструмента, са изключително оскъдни, което провокира желанието за създаването на настоящата публикация.

Около 1800 г. почти всички професионални флейтисти използват инструмент с клапи, от които свършено различни модели са направени в Германия, Англия и Франция. В Германия се свири на флейти с конусовидно тяло, със силен, пронизителен звук, който да е в баланс с останалите инструменти в оркестъра. В Австрия употребяват подобен тип инструмент, но често с обширен диапазон, достигащ до тон g в ниския регистър. Тези инструменти са използвани както за солистични изяви, така и в първите изпълнения на симфонии на Бетховен и др. Английските флейти са с по-големи тонови отвори, притежават диапазон в ниския регистър до c^1 и звучат най-добре в бемол-

ните тоналности. Френските инструменти са по-фини, с по-малки пръстови отвори и с много мек и нежен тон.

За усъвършенстването на инструмента работят много майстори от различни националности и благодарение на това в началото на XIX век флейтата съдържа вече 8 клапи – *dis¹, f¹, gis¹, b¹, cis², as², f²*, но все още се забелязват недостатъци като: неизравненост в регистрите, нечиста интонация на някои тонове, ограниченост в динамичния диапазон, слаб звук и др., породени основно от несъвършената конструкция на инструмента.

С реформата си баварският флейтист Теобалд Бьом цели да подобри механиката и да отстрани несъвършенствата на флейтата. Чрез модернизирването на инструмента са постигнати нови, по-високи технически и изразни възможности.

В периода 1810 – 1820 г. Т. Бьом изработва първата си четириклапанна флейта, чиято сепла система и малки тонови отвори наподобява френските модели от това време. Инструментът притежава ярки високи тонове и лесно звукоизвличане, на него се свири виртуозно и с лекота. Музиката, композирана от флейтиста в този период (като например Вариации върху *Nel cor più*, опус 4, написана 1820 г.), е предназначена именно за този тип флейта. Впоследствие Бьом, съвместно с Рудолф Греве, произвеждат флейти с осем, девет клапи.

По същото време френският часовникар и инженер Клод Лорен (? – 1848) създава седемклапанна флейта, изработена от планински кристал със сребърна или медна механика, стоманени пружинки и кожени падушки. Сред неговите инструменти се срещат и с механика на Бьом. Характеризират се с великолепен звук, но са твърде скъпи за професионалните музиканти. Много популярни личности са впечатлени от кристалната флейта и си поръчват този модел инструмент. Между тях е и емблематичният флейтист Луи Друе (1792 – 1873). Смята се, че някои партии в творбите на Рихард Щраус са написани специално за кристална флейта, която композиторът оценява високо като оркестров инструмент. След смъртта на Лорен кристалната флейта излиза от мода.

Сублимен момент в развитието на флейтата „Бьом“ са концерти, проведени през 1831 г. в Лондон, на които Бьом е впечатлен от обемния и звучен тон на флейтата на английския виртуоз Чарлз Никълсън (1795 – 1837). Оказва се, че седем- или осемклапанните флейти на Никълсън имат по-големи тонови отвори, допринасящи за по-обемен звук, изискващ активен и гъвкав амбушюр, чрез който да се контролира качеството на тона. Причините, подтикващи флейтиста Бьом към усъвършенстване на инструмента, са акустични и технически – неизравненост на различните регистри, трудност при интонироване на някои от тоновете, чистота на интонацията, а също така

тембърът – липсата на обем и сила.

Конструкторът стига до извода, че за да се възпроизведе силен, богат и тембрист звук всички клапи от първите две октави трябва да бъдат отворени, докато не се затворят от изпълнителя, поради което до 1832 г. той работи по създаването на отворено стояща клапанна система. През същата година Бьом представя новата си флейта с конусообразно тяло. Този модел първоначално има четиринадесет пръстови отвора, започващи от *c1* в нисък регистър, както и малка дупка за трилери със спомагателни тонове *d2* или *d3*. Отверстията са сравнително големи, с изключение на дупките за *cis2* и *d2*, като разстоянието между тях малко се увеличава, поради отдалечаване от лабиалния отвор. Корекциите в позиции и еднаквостта на размера спомагат за подобряване на характеристиките на звука: тембър, сила и интонацията. Бьом трябва да изработи механика, която да позволи на деветте пръста да управляват четиринадесетте тонови отверстия. Механизмът му представлява пръстеновидни клапи, монтирани на оси, намиращи се от двете страни на тялото, като чрез някои от клапите с един пръст се затварят едновременно две дупки – както отворът с пръстеновидната клапа, така също и друга плътна клапа по тялото на инструмента. На фигура №1 е показана конусовидна флейта „Бьом“, модел 1832 г. от *Rudall & Rose* (Лондон, ок. 1838 – 47), колекцията „Дейтън С. Милър“, # 0890.



Фигура №1

При проектирането на устройството флейтистът предвижда по един пръст за всеки тон. Целта е семпъл механизъм. Бьом не счита за удачно да използва алтернативни пръстовки, както се препоръчва от флейтисти като А. Б. Фюрстену (1792 – 1852) от Дрезден.

Френските и английските изпълнители и производители първи са заинтригувани от новата флейта на Бьом. Инструментът със системата от 1832 г. е произведен от О. Бюфе в Париж и С. Уорд в Лондон в края на 30-те години на XIX век, които правят някои нововъведения.

В патента на О. Бюфе от 1839 г. се добавя клапа за трилери със спомагателен тон *dis2* или *dis3*, както и иновацията с изглените пружинки. Бьом из-

ползва само плоски пружини (метални пластини). Изглените пружинки улесняват преместването на всички оси от едната (вътрешната) страна на тялото на инструмента. Тази иновация прави флейтата по-удобна при свирене, тъй като, в зависимост от това на коя страна са монтирани осите, клапите стоят под различни ъгли спрямо тялото на инструмента и това води до неудобство. Преместването на осите от едната страна премахва трудността, също така нуждата от лесно повреждащите се в механиката лостови сводести/заоблени съединители, които притискат центъра на клапите *b* и *fis*.

Бьом използва един отвор за *c2* и *c3* от долната страна на тялото на флейтата, но френските производители използват два по-малки, контролирани от същия ключ (този модел не съдържа клапата с гълго рамо „Бричалди *b*“).

Отворената клапанна система претърпява изменение през 1838 г., което респективно води до промяна в апликатурата на инструмента. При механизма на Бьом се затваря отворена клапа *gis*.



Фигура №2

Луи Дорус (1812 – 1896) възстановява затворения модел на клапа *gis* и старите пръстовки за *g* и *gis*. Клапата се появява на флейтите „Бьом“, изработени от Бюфе до 1838 година.



Фигура №3

Устройството на клапата „Дорус“ се основава на две противоположни иглени пружинки. Този тип клапа *gis*, въведена около 1860 година, през този период основно се използват във Франция, а днес присъстват в механиката на флейтата в световен мащаб. Необходимо е да се отбележи, че затворената клапа *gis* изисква допълнителен механизъм, поради факта, че ощетява силата, тембъра и интонацията на тона *e3*. Съвременните флейти в повечето случаи са снабдени с допълнителен „е механизъм“ за отстраняване на този проблем. Изключение правят тези, при които клапите са в линия.

Клапата с дълго рамо „Бричалди *b*“ е нововъведение, позволяващо с палеца на лявата ръка да се изсвири тонът *b1*. Рокстро, в свой трактат от 1890 година, изказва мнение, че клапата, изобретена от Джулио Бричалди (1818 – 1881) – италиански виртуозен флейтист, педагог и композитор, директор на фирмата за производство на инструменти *Rudall & Rose* в Лондон, за първи път е била приложена от фирмата на цилиндрична дървена флейта, но съществуват колекции, показващи конична флейта „Бьом“, оборудвана с клапата „Бричалди *b*“, също от *Rudall & Rose*, щамповани с етикета, използван от фирмата от 1838 г. до 1847 г.

Апликатурата на Бьом за тонът *b1* изисква добавянето на първи пръст на дясна ръка към пръстовката за тон *h1* – лява ръка, първи пръст и палец. Това остава актуално и за съвременните флейти, съдържащи клапа „Бричалди“, при която с малкото придвижване на левия палец към главата на флейтата (наляво) се затваря отворената клапа за *b1*. Първи пръст на дясната ръка остава като алтернативна пръстовка. На фигура №4 се вижда модерната форма на клапата с дълго рамо „Бричалди“ за тон *b1* на конусовидна флейта „Бьом“ от фирмата Бюржер.



Фигура №4

Тъй като клапата с дълго рамо „Бричалди *b*“ изисква допълнителен механизъм първоначално Бьом и други немски производители я считат за ненужна, поради налична пръстовка за *b1*, но впоследствие признават полезността ѝ. Съществуват и други модификации за *b1*, като подреждането в средата на флейтата на Мьониг (предпочитана от Бьом), при която палецът при натискане на клапата отляво дава тон *h1*, а за *b1* със страната на палеца, без да се освобождава клапа *h1*, трябва да се затвори и клапа с форма на капка отгясно, т.е. и двете трябва да бъдат натиснати (подобно на клапите с палец на системата Carte от 1851 г.). Практиката показва, че клапата „Бричалди *b*“ е по-удобна и механично по-сигурна.

В периода 1846 – 1847 г. Бьом учи акустика с проф. г-р Шафхойтл в Мюнхен, като прилага придобитите научни знания в усъвършенстването на флейтата.

През 1847 г. търсенията на конструктора го водят до изработване на инструмента от метал. Принципите в дизайна на флейтата, актуални до момента, са заменени с нови, по-рационални – цилиндричен отвор на тялото с големи тонови отворстия в акустично правилни позиции, отворени клапи и сложен механизъм, водещи до подобряване на качествата на инструмента. Разбира се, революционната промяна не се случва отведнъж, а е плод на дългогодишни многобройни експерименти и търсения, обусловени от логичното използване на механични и акустични идеи и предпоставки.

След многобройни опити Бьом използва цилиндрично метално тяло на инструмента, с големи тонови отвори, за които са необходими клапи поради невъзможност да се затворят с пръсти. Освен това инструментът се нуждае от механизъм, който да затвори най-малко две и повече отворстия с натискане на една клапа според апликатурата на инструмента. Тоновите отвори могат да се направят по-големи на цилиндрично тяло, а при конусообразното тяло те трябва да са съобразени с диаметъра му. Първоначално Бьом използва пръстеновидни клапи, но впоследствие прави всички клапи плътни (масивни), подплатени с подложки (падушки). Механизмът с пръстенообразните клапи се появява спорадично още няколко десетилетия, като днес се използва смесен вариант на отворени клапи френски модел – малки отвори в средата на клапата.

Отворстията са еднакви по размер и пространството между тях постепенно се увеличава с отдалечаването от върха. Изключение прави *cis2*, явяващо се първото отляво на горната част на тялото, което е много малко. Причина за това е функцията, която изпълнява и необходимостта да бъде поставено много по-високо, като правилна позиция освен това трябва да служи

като отворено за $d2$. С тембъра и интонационната чистота на тонът *cis2* трябва да се внимава и днес. В общ план звукът е много по-тембрист, плътен и богат, особено в ниския регистър, отколкото при конусовидната флейта.

При този модел с прецизна настройка на корковото устройство, а също и при съобразяване с качествата на инструмента при звукоизвличане, първите две октави звучат интонационно чисто. За постигането на чиста интонация и в трите октави Бьом изтегля леко навън отвора за вдыхване, оформяйки го в амбушюрна поставка. Премества лабията (поставката, лабиалния отвор) на главата от 19 мм (диаметъра на тялото) на 17 мм от корковия фиксатор. Формата на лабията е в приблизителен вид на парабола (параболичен), но практиката показва, че всеки производител изработва различна форма на извивката в търсене на най-доброто решение. Използвани са и прави страни.

При гървените конични флейти на Бьом основата на гържачите на осите, на които са монтирани клапите, се завинтват в гървото. Инсталирането на механизма на цилиндричните флейти, е чрез запояване стойките (гържачите) на осите с клапите към основи във вид на ребра, които впоследствие се прикрепят към тялото на инструмента, запоеани към метални флейти или монтирани с болчетата при гървени флейти.

Настройването на металната флейта го определена височина може да се извърши в ограничен диапазон, като се извади или вкара малка част от главата. Това не изисква специална конструкция, както при гървената флейта, при която настройването се получава чрез вмъкване на втулката между облицовката на гнездото и вътрешната метална тръба.

Промяната в настройката на инструмента става с корекция на разстоянието между отворите, както и дължината на главата. Практиката показва, че има флейтисти, според които е най-добре да притежават различни флейти, за да свирят в необходимите настройки – $A = 442 \text{ Hz}$ и $A = 440 \text{ Hz}$, поради което някои производители от XIX век предлагат флейтата „Бьом“ в двете различни височини, като за целта осигуряват две глави с различна дължина. С едната флейтата свири на височина $A = 452 \text{ Hz}$, приета за стара филхармонична настройка, а при другата звучи на $A = 439 \text{ Hz}$ – „нова филхармонична височина“ използвана в Лондон в края на XIX век. Част от флейтистите са на мнение, че инструментът свири еднакво добре и с двете глави, но други твърдят, че звучи най-хубаво с по-дългата глава, имайки предвид тоновете от високия регистър.

Корковото устройство, служещо за фиксиране на настройката по същество, е същото като на старата флейта. Областта, в която е поставен корковият фиксатор, е цилиндрична, така че коркът може да се движи за

настройка или почистване.

Съществуват различия в инструментите, произведени в Германия (Мюнхен) от Бьом и Мендлер през втората половина на XIX век и тези, направени във Франция (Париж) от Годфрой и Лот през същия период. Германските производители продължават да следват идеите на Бьом, а френските подкрепят модела „Лот“. Развитието на втория дизайн на френските производители, по-късно възприет от американските и японските фирми, е най-използван и днес.

Германският модел флейта е с плътни (масивни) клапи с подложки, покриващи големите отвори. Иновацията на френските производители е, че при клапите с подложки, въвеждат пет клапи с малки отвори в средата, използвани за тоновете *a*, *g* (лява ръка 2, 3 пръст) и *f*, *e*, *d* (дясна ръка 1, 2 и 3). Представяват комбинация от пръстенообразните и плътните клапи, отворът е по-малък и също имат подложки, покриващи значителна част от клапата. Трудността при свирене с тези клапи е в покриването на отвора на клапата, при използването ѝ, за да се възпроизведе желания тон. Предимството на клапата с отвор е не само в качеството на звука, но и във възможността да се постигнат някои ефекти при затваряне на част от отвора. Важна роля за развитието и усъвършенстването на флейтата в тази насока изиграва Луи Лот (1807-1896), създател на емблематична марка инструменти. Той прави първия френски търговски модел на флейта „Бьом“ съдържаща клапи с отвор през 1837 г., първоначално само на дясната ръка – клапи *f*, *e*, *d*, а в последствие и на лявата ръка – клапи *a* и *g*.



Фигура №5

Десет години по-късно (1847) фирмата закупува правото да изработва цилиндрична флейта „Бьом“ във Франция. През 1867 година, на изложение в Париж, Лот представя нов дизайн, който е с по-дебела тръба, по-големи тонови отверстия и по-голяма, по-квадратна лабия. Заедно с това механиката е подобрена с поставянето на затворена *gis* клапа. През 1887 г. Чарлз Моул – флейтист в Бостънския симфоничен оркестър, първи използва сребърна флейта

Луи Лот с обособено В - краче (наименованието е по американската буквена система, инструментът стига до *h* в нисък регистър). След него редица от възпитаниците на Парижката консерватория свирят на флейти „Лот“.

Английските и американските производители от XIX век произвеждат различни модификации на флейта „Бьом“, включващи характеристики както от германската, така и от френската. Днес е популярен френският модел флейта „Бьом“ със затворена клапа *gis* и В - краче.

Развитието на флейтата е дълъг и сложен процес, в който усилия са вложили много майстори, конструктори и изпълнители от различни епохи. Характеристиките на съвременната флейта до голяма степен са резултат от усъвършенстването на инструмента през XIX век. Основната заслуга за модернизацията на флейтата е на Теобалд Бьом, но принос в еволюцията ѝ имат и флейтови майстори, негови съвременници, от различни национални школи. Усъвършенстването на инструмента продължава и през XX век, но този период ще бъде разгледан в друга публикация.

Използвана литература

Левин, Семен. Духовые инструменты в истории музыкальной культуры. Часть Вторая. Ленинград, Музыка, 1983.

Стефанов, Никола. Методика на флейтовото свирене. Държавно издателство „Наука и изкуство“, София, 1959.

Усов, Юрий. Методика обучения игре на духовых инструментах. Выпуск II. Издательство Музыка, Москва, 1966.

Христов, Александър. Методика на духовите инструменти. Издателство „Славена“, Варна, 2007.

<http://www.flutehistory.com> (16.05.2022; 12.30 часа).

<http://flutejournal.com/theobald-boehm-romantic-composer-part-1-the-original-works/> (28.05.2022; 11:14 часа).

<https://www.glassatrisk.com/claude-laurents-glass-flutes> (11.06.2022; 17:01 часа).

<http://www.flutehistory.com/Instrument/Boehm.php3> (12.06.2022; 10.30 часа).

<http://www.oldflutes.com/boehm.htm> (21.06.2022; 20.30 часа).

https://en.wikipedia.org/wiki/Boehm_system (11.07.2022; 17.45 часа).

http://www.flutehistory.com/Instrument/Makers/Louis_Lot/index.php3 (22.10.2022; 10:40 часа).

<https://www.fluteworx.co.za/articles/LouisLotArticle.pdf> (23.10.2022; 22:19 часа).

https://www.originalflutes.com/sold-flutes/Auguste_Buffet.html (17.11.2022; 17:38)

часа).

<http://www.flutepage.de/deutsch/composer/person.php?id=1036&englisch=true&englisch=true> (18.11.2022; 20:58).

https://en.wikipedia.org/wiki/Louis_Dorus (18.11.2022; 21:20).

<https://thebabelflute.com/theobald-bohm-or-giulio-briccialdi/> (21.11.2022; 10.30 часа).

https://en.wikipedia.org/wiki/Giulio_Briccialdi (21.11.2022; 11.00 часа).

<https://www.giuliobriccialdi.com/> (22.11.2022; 10.15 часа).

<https://sofiaphilharmonic.com/avtori /з-бриччалди/> (26.11.2022; 20:58).

За автора:

Проф. д-р Борислав Ясенов работи в АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив, като преподавател по: флейта – класическа, поп и джаз; теория и импровизация и др. Автор е на научни публикации, както и на дисертация на тема: „За някои аспекти на флейтовото изпълнителско изкуство при барока и джаза“ (2013); и монографичния труд „Флейтовото изкуство и култура от средата на XVIII век до 30-те години на XIX век“ (2017). Активно работи като флейтист-солист в областта на класическата музика и джаза. Гост-солист е на симфонични, камерни оркестри и джаз формации. Концертира и осъществява майсторски класове в България, Германия, Италия, Гърция, Румъния, Северна Македония и Турция. Реализира проекти на сцена, в звукозаписни студия, в БНТ и БНР. Има издадени три авторски албума.

About the author:

Prof. Borislav Yassenov, PhD works at AMDFA „Prof. Asen Diamandiev“ – Plovdiv, as a lecturer of: Flute – classical, pop and jazz; Theory and improvisation, etc. He is the author of scientific publications, as well as a dissertation on the topic: „On some aspects of flute performing art in Baroque and jazz“ (2013) and the monographic work „Flute art and culture from the middle of the 18th century to the 30s of the 19th century“ (2017). Actively works as a flutist-soloist in the field of classical music and jazz. He is a guest soloist of symphony, chamber orchestras and jazz formations. He gives concerts and teaches master classes in Bulgaria, Germany, Italy, Greece, Romania, North Macedonia and Turkey. He implements projects on stage, in recording studios, in Bulgarian National Television and Bulgarian National Radio. He has released three albums with his own author's music.

МАЖОРНАТА ТОНАЛНА ХАРМОНИЯ В ДЖАЗА

проф. г-р Веселин Коичев

Резюме:

Мажорната тонална хармония в джаз музиката има свой неповторим образ, свои принципи, логика и особености. В статията са разгледани няколко специфични хармонични подхода, които характеризират този процес. Установени са логически връзки и прилики между вторичните доминантови прогресии, субститутните акорди (тритонусови замени), проhodящите умалени акорди и свързаните II-7 / V7 акорди.

Ключови думи:

Тонална джаз хармония, модалност, вторични доминантови прогресии, субститутни акорди, проhodящи умалени акорди, II-7 / V7 прогресии.

CHORD SYMBOLS IN JAZZ AND POP MUSIC

Prof. Veselin Koychev, Ph.D.

Summary/Abstract:

The major tonal harmony in jazz music has its own unique image and its principles, logic and features. The article examines several specific harmonic approaches that characterize this process. Logical relationships and similarities are established between secondary dominant progressions, substitute chords (tritone substitutions), passing diminished chords, and related II-7 / V7 chords.

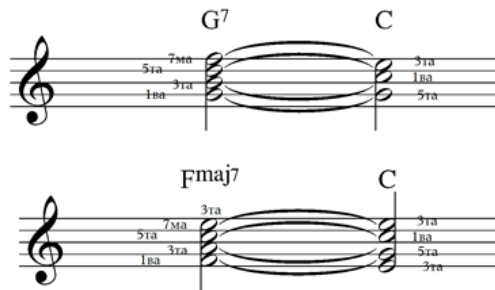
Key words:

Tonal jazz harmony, modality, secondary dominant progressions, substitute chords, passing diminished chords, II-7 / V7 progressions.

Темата на настоящата статия касае проблематика на хармоничните особености на джазовата музика, която се отнася до *хармонизирането на мажорните тоналности*. Тя е актуална, защото въпросът за хармонизирането има труднооткриваем отговор и вълнува много музиканти. Предлагането на модели, спомагащи хармонизирането на музикалните произведения, или формули, които да показват пътища за преминаване от едни към други акорди, би подпомогнало ориентирането в хармоничните структури с цел да се създаде тонална хармонична схема от разнообразни акордови прогресии. Подобни въпроси са вълнували и вълнуват голям брой джаз и поп музиканти. Изучаващите класическа хармония могат да си обясняват акордовите прогресии в джаз музиката с основните функции тоника, субдоминанта и доминанта и включването на второстепенните акорди. При хармоничен анализ на джаз и поп музикални произведения, при аранжиране и композиране биха възникнали въпроси относно свободното боравене с акордите и акордовите прогресии. Темата за хармонизирането на мажорните тоналности в джаза е важна за онези, които изучават джаз хармония, аранжиране и теория на джаза.

И така: *„Тоналност е лад с определена височина на основния тон – тониката“* [Славчева, Райчева, 2013, с. 103]. Пенчо Стоянов я определя като „централизирана система на диференцирани височини и функционални съотношения“, намиращи се в йерархическа съподчиненост на главните хармонични функции [Стоянов, 2010, с. 32]. В синхрон с тези определения Юлия Караатанасова насочва вниманието към определението на Хингемит за тоналността. *„Хингемит нарича тоналността „звукова перспектива“. Сравнява я със земното притегляне. Ако тя липсва се нарушава чувството за равновесие и привличане“* [Караатанасова, 2021, с. 72]. Като илюстрация на това определение в тоналната хармония акордът върху I степен на дадена композиция би могъл да бъде охарактеризиран с представата за център на „хармонична вселена“. Понятието „хармонична вселена“ е условно и обективизира акордите като планети, които се привличат и се движат във взаимовръзка помежду си. Бихме могли да си представим акордите, построени върху всяка степен на мажорната скала, които са привличани от основния акорд от I степен, т.нар. „тоника“ и тяхното движение от тониката и обратно към нея. Всеизвестно е, че мажорната тоналност има седем основни и пет междинни или алтеровани степени. Акордът върху I степен, наречен „тоника“, проявява най-голяма гравитация, а всички останали акорди, използвани в дадено музикално произведение, имат роля на акорди, които се движат към или от него. Най-голямо привличане към акорда върху I степен, наречен „тоника“, представлява движение от акорда, построен върху V степен, наречен „доминанта“ или от

*доминантов септакорд*¹ към тонически квинтакорд (V7/I). Това е така, защото четиризвучието върху V7 съдържа три тона, стремящи се да намерят своето разрешение в тоновете от акорда на тониката. Напр. в тоналност до мажор, доминантов септакорд от тон сол с тоново съдържание сол, си, ре, фа се разрешава в тонически квинтакорд с тоново съдържание до, ми, сол. Изводът е, че 3, 5 и 7 степени си, ре, фа, имат нужда да се разрешат в степените на тониката.



В горния пример е показано движението от субдоминантов *мажорен септакорд*² към тонически квинтакорд (IV/I). Тук привличането към акорда върху I степен е по-слабо от доминантовото. Това е така, защото четиризвучието върху IV степен съдържа два тона, стремящи се да намерят своето разрешение в тоновете от акорда на тониката. 1 и 3 степени фа и ла имат нужда да се разрешат в степените на тониката. Останалите 2 тона остават да звучат и в тоническия акорд.

В мажорните тоналности прогресиите субдоминанта – доминанта – тоника са най-често срещаните прогресии, както и в класическата музика. Съществуват обаче и производни субдоминантови, доминантови и тонически акорди. Тук ще отбележа, че в джазовата музика най-честата употреба на акордите е като четиризвучия или септакорди.

¹ доминантов септакорд – в джазовата терминология се има предвид мажоро-малко четиризвучие (мажорно тризвучие с малка септима).

² мажорен септакорд – в джазовата терминология се има предвид мажоро-голямо четиризвучие (мажорно тризвучие с голяма септима).

Тъй като много джаз мелодии се основават на септакорди и техните разширения, е важно да се знае, че останалите диатонични септакорди в мажор (върху II–7, III–7, VI–7, и VII–7(b5))³ предоставят деривати (заместители или производни) на субдоминантови, доминантови и тонически акорди. Това зависи от общите им тонове със основните субдоминантови, доминантови и тонически акорди.

Акорди с тоническа функция. Заради съответните им общи тонове, акордите III–7 и VI–7 са подобни на тоническия акорд върху I степен и имат тоническа функция;

Акорди със субдоминантова функция. По същата причина акордът върху II–7 степен е подобен на субдоминантовия акорд върху IV степен, по отношение на неговата степен на стабилност и има субдоминантова функция.

Акорди с доминантова функция. Акордът VII–7(b5) е подобен на акорда V7, защото съдържа тритонус. Той има доминантова функция при преминаване към I мажор (напр. B–7(b5) към Стаj7). Същият акорд има субдоминантова функция на полуумален акорд II–7(b5), при преминаване към V7/I–7 (напр. от B–7(b5) през E7b9 до A–7).

Всички тези всеизвестни, утвърдени в музикалната практика тоникодоминантови модални зависимости във вертикалните музикални структури служат като основание за образуването на акордови прогресии в тоналния джаз. Следва обаче да се навлезе в проблема, поставен в заглавието – какви са особеностите, които отличават хармонизирането и мелодизирането на джазовото музикално произведение? Защо музикалната тъкан в джаза изглежда по-сложна за възприемане, изпълнение и импровизиране? Какви са начините за свободно преминаване до всеки един акорд, построен върху различните степени на диатониката, обусловени от мажорната тоналност. Ако имат необходимото познание, изпълнителите, композиторите и аранжорите биха могли свободно да „сърфират“ между акордите във всяко музикално произведение.

³ „Минорните тризвучия се обозначават с буквата „m“ след главната буква (Cm, Dm, Em, Fm, Gm, Am, Bm). Символът „m“ е съкратено изражение на minor (от англ.: малък) и се отнася за минорната трета степен, т.е. малка терца над основния тон. Използват се също и символите mī, mīn. и (-), т.е. минус или тире, което е друг начин за отбелязване на минорното тризвучие (напр. C-, D-, E-, F-, и т.н.). Минусът (-) също като символът m се отнася до третата степен на мажорния акорд, която трябва да бъде понижена, за да се получи минорен акорд“ [Койчев, 2013, с. 35].

Ще анализират правилно хармоничните движения в музикалните произведения и сами ще хармонизират и рехармонизират различни мелодични линии. За целта е необходимо да бъдат описани и обяснени няколко различни хармонични подхода, които ще обективизират този процес.

Първият подход е чрез **вторични доминантови прогресии**. Всъщност какво са вторичните доминантови прогресии? *Доминантовата прогресия V7 / I е основна в мажорната тоналност. Но доминантова прогресия може да се използва спрямо акордите, построени върху всяка от степените на мажорния лад, при което се създават така наречените „вторични доминантови прогресии“* [Рее, 2003, р. 53]. Такива са прогресиите, обозначени с абревиатура V7 / II–7 (означаваща вторична доминантова прогресия от доминантов септакорд на шеста степен към минорен септакорд на втора степен), V7 / III–7 (вторична доминантова прогресия от доминантов септакорд на седма степен към минорен септакорд на трета степен), V7 / IVmaj7 (от доминантов септакорд на първа степен към мажорен септакорд на четвърта степен), V7 / V7 (от доминантов септакорд на втора степен към доминантов септакорд на пета степен), V7 / VI–7 (от доминантов септакорд на трета степен към минорен септакорд на шеста степен), и V7 / VII–7b5 (от доминантов септакорд на четвърта повишена степен към полуумален септакорд на седма степен). Тези доминантови прогресии създават вторично ниво на хармонична гравитация към съответните акорди, построени върху останалите диатонични степени на мажорната гама. Вторичните доминантови прогресии създават временни отклонения към временни тоники в рамките на произведението. В практиката може да се установи в джазовите композиции честата поява на тонални отклонения във временни тоники в рамките на кратки времеви отрязъци, понякога много смели, последвани от възвръщане към основната тоника. Така например в работния процес на джаз групата „Бели, зелени и червени“ нормална практика бе да се анализират хармоничните промени на джаз стандарти и да се отбелязват в нотния текст местата на вторичните доминанти и разрешенятия им. Това бе важно за установяване на временните тоники в пиесите във връзка с разработването на импровизациите.

Втори подход е чрез така наречените „субститутни акорди“ или още „трипонусова замяна на акорди“ (от англ. substitution – замяна, заместване). Всеки доминантов акорд с основен тон върху пета степен на тоналността (V7) има заместващ (субститутен) доминантов септакорд, който може да заеме своето място по желание на изпълнителя, композитора или аранжора.

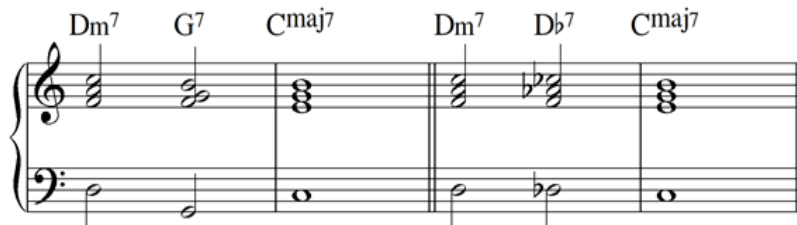
Заместващият (субститутен) доминантов септакорд съдържа същия трипонус като „истинския“ доминантов септакорд.

Основният тон на заместващ (субститутен) доминантов акорд се намира на увеличена квarta нагору или (нейният еквивалент) умалената квинта нагоре от основния тон на доминантов септакорд върху пета степен (напр. в тоналност до мажор акордът Db7 е заместител (субститутен) на доминантовия септакорд G7). Доминантовата резолюция G7/C произвежда движение към основния тон нагору с чиста квинта до целевия акорд. Субститутният доминантов септакорд съответно трябва да бъде построен на тритонус от доминантовия септакорд върху втора ниска степен Db7/C. Той води чрез движение нагору с половин тон към целевия тонически акорд. „Нека припомним, че двата най-важни тона за септакордите са третата и седмата степен, тъй като определят качествена характеристика на акордите. Интервалът между третата и седмата степен на доминантов септакорд е тритонус. Понеже този интервал не се среща при мажорни и минорни септакорди, неговото наличие определя доминантов септакорд. Изсвирването само на двата тона от тритонуса, убедително предполага V7 акорд, макар и непълнен“ [Levine, 1989, p. 37].

Това, което може да се установи при тритонуса, е, че неговите тонове представляват третата и седмата степен на два различни доминантови септакорда. Си и фа, като третата и седмата степен на акорда G7 са едни и същи тонове, както до-бемол и фа, седмата и третата степен за акорда Db7. Поради това G7 и Db7 са взаимно заменими. При това тоновете си и до-бемол от двата акорда са назовани различно, но звучат еднакво, те са енхармонични.

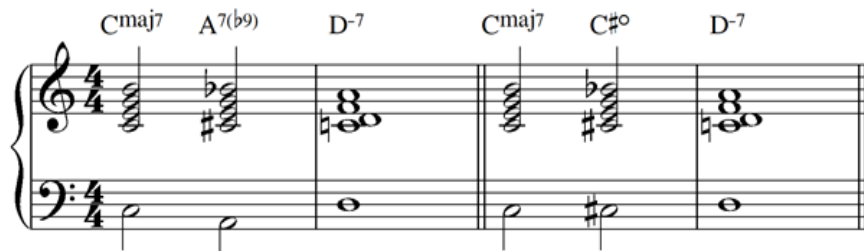


В горния пример заместването на основния тон на акорда G7 с основен тон Db7 прави бас-линията хроматична, ако хармоничната прогресия е често срещаната IIm7/V7/Imaj7. Басистите, пък и въобще джаз музикантите, обичат тритонусовата субститутна замяна поради тази причина. В следващия пример може да се забележи плавно хроматично гласоводене в баса във втората прогресия, включваща субститутна тритонусова замяна на доминантовия септакорд.



По същия начин субститутна замяна може да бъде направена и на „вторичните доминантови прогресии“ към второстепенните акорди. Напр. В прогресията V7/II–7 Вторичния доминантов септакорд V7 може да бъде заменен със субститутен доминантов септакорд върху IIIb7. В до мажорна тоналност прогресията ще се промени от A7/D–7 на Eb7/D–7. Вторичната доминантова прогресия V7/III–7 ще се промени в subV7/III–7 или IV7/III–7. Прогресията V7/IVmaj7 ще се промени в subV7/IVmaj7 или Vb7/IVmaj7, и т.н. Субститутните доминанти също като вторичните доминанти създават вторично ниво на хармонична гравитация към съответните акорди, построени върху останалите диатонични степени на мажорната гама. Не е трудно да се забележи, че при втория подход субститутните акорди всъщност отново изпълняват функция на доминантови септакорди.

Трети подход към свободното преминаване през акордите представлява използването на „**проходящи умалени акорди**“. Тези акорди се придвижват с половин тон нагоре между Imaj7 и II–7, между II–7 и III–7, между IVmaj7 и V7 и между V7 и VI–7. Те имитират вторични доминанти поради общите тонове, които се споделят. В следващия пример може да се забележи, че умаленият C#o акорд съдържа тоновете до диез, ми, сол и си бемол, които са едни и същи с тоновете от акорда A7b9 и представляват неговите трета, пета, седма и девета понижена степени. Този анализ води до извода, че умалените септакорди също могат да бъдат използвани като заместващи доминантовите септакорди а съответно и участващи във вторични доминантови прогресии.



Традиционната практика в джаз хармонията позволява **поставянето на свързан субдоминантов септакорд върху II-7, преди който и да е доминантов септакорд**. Това е четвърти подход към свободно преминаване към акордите. Идеята на това акордово движение визира най-разпространената акордова прогресия в джаза – прогресията II-7/ V7/ Imaj7. Свързаните минорни септакорди утвърждават напрежението и нестабилността на доминантовите септакорди, което логически обуславя тяхната употреба. Свързаният субдоминантов минорен септакорд II-7, според тази прогресия, е винаги последван от неговия доминантов септакорд V7. Следователно D-7 е свързаният II-7 с G7, независимо къде възниква в прогресия. Eb-7 е свързаният II-7 от Ab7, F#-7 е свързаният II – 7 от B7, и така нататък. Свързани субдоминантови минорни септакорди в/у II-7 често се използват и преди вторични доминанти.

Следващата диаграма обобщава гореизброените четири хармонични подхода при свързването на акордите, които са описани в тоналност до мажор.



В заключение може да бъде направен логически извод, че вторичните доминантови прогресии, субститутните тритонусови замени, проходящите умалени акорди и свързаните субдоминантови септакорди върху II-7 преди доминантови септакорди, изпълняват ролята на вертикали, отвещащи до тонални модуляции. В джазовата музика формата на произведенията е проста, понякога еднотелна, двуделна или триделна и рядко по-усложнена в по-големи форми, като мюзикъл или опера. Това е така, защото в този музикален стил основна роля играе импровизацията като принцип на разработване и развитие в произведението. В частите, където се импровизира, хармоничните схеми и прогресии най-често се повтарят, интерпретирани свободно от акомпаниращите музиканти, а редуващите се импровизации спонтанно и колективно разработват и развиват музикалното произведение, понякога с най-неочакван обрат и винаги неповторимо оригинално.

В джазовата хармония в търсене на нови комбинации от връзки между акордите могат да бъдат открити невероятни хармонични модуляции, най-често базирани на гореописаните подходи, базирани на *вторични доминантови прогресии, субститутни тритонусови замени, проходящи умалени акорди и*

свързани субдоминантови II–7 преди доминантови септакорди, изхождайки от прогресията II–7/V7/Imaj7. Разглеждайки всички тях, достигахме до заключението, че в крайна сметка всички те представляват вторични доминантови акорди, водещи до временни тоники.

За да бъдат овладени горепосочените подходи, е необходимо да се познават принципите за построяването на акордите. Желаетелите да познават тези процеси е необходимо да осъзнаят казаното тук и да бъдат наясно със следните въпроси:

- Кои са трите основни функции на акордите? Към коя от трите основни функции на акордите в мажорната тоналност (T, S, D) принадлежат четиризвучията на Imaj7, II–7, III–7, IVmaj7, V7, VI–7 и VII–7b5?
- Кои са акордите от вторични доминантови прогресии (V7/II–7, V7/III–7, V7/IV, V7/V, V7/VI–7, V7/VII–7(b5)) във всяка избрана тоналност?
- Кои са субститутните доминантови акорди към II–7, III–7, IVmaj7, V7 и VI–7) във всяка избрана тоналност?
- Кои са проходящите умалени акорди между I и II–7, между II–7 и III–7, между IVmaj7 и V7 и между V7 и VI–7) във всяка избрана тоналност?

Необходимо е да се направят редица упражнения и опити за усвояване на тази нелека материя. Наред с усвояването на акордовите прогресии участниците в процеса могат да се насладят на изненадващо приятни изживявания и удивителни постижения в музикалното си израстване.

Използвана литература:

- Караатанасова, Юлия. Ludus Tonalis от Хингемит. // Музикални хоризонти, кн. 4, 1992.
- Койчев, Веселин. Акорди и скали в импровизацията. Годишник АМТИИ, Пловдив, 2013.
- Славчева, Дора, Райчева, Донка. Теория на музикалните елементи. Пловдив, Зебра, 2013.
- Стоянов, Пенчо. Хармония. Булвест 2000, 2010.
- Levine, Mark. The Jazz Piano Book. Sher Music Co., Petaluma, CA, USA, 1989.
- Pease Ted. Jazz Composition Theory and Practice. Berklee Press, Hal Leonard, 2003.

За автора:

Проф. д-р Веселин Койчев работи в Педагогически факултет, Пловдивски университет „Паусий Хилендарски“, и факултет „Музикална педагогика“,

АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив. Преподава дисциплините „Джаз и поп китара“, „Аранжиране за джаз и поп формации“, „Теория на джаза“, „Джаз хармония“ и др. Популярен български джаз изпълнител и участник в много знакови български джаз групи.

About the Author:

Prof. Veselin Koychev Ph.D. works at the Faculty of Pedagogy, Plovdiv University „Paisii Hilendarski“ and Faculty of Music Pedagogy, AMDFA „Prof. Assen Diamandiev“. He teaches jazz and pop guitar, jazz and pop arranging, jazz theory, jazz harmony and more. Popular Bulgarian jazz performer and participant in many famous Bulgarian jazz groups.

ФОРМООБРАЗУВАЩИ ФАКТОРИ, ВЛИЯЕЩИ ВЪРХУ СТИЛА И ХАРАКТЕРА НА ОБРЕДНИТЕ ХОРА И ИГРИ

проф. г-р Даниела Дженева

Резюме:

В празничния народен календар на България се наблюдава огромно богатство на хора и игри. Върху стила и характера на тяхното изпълнение влияят редица вътрешни и външни фактори. При анализирането им достигаме до извода, че те имат определящо значение за тяхното формообразуване.

Ключови думи:

Хоро, стил, игра, обреди.

SHAPING FACTORS AFFECTING THE STYLE AND CHARACTER OF RITUAL HORO DANCES AND GAMES

Prof. Daniela Djeneva, Ph.D.

Summary/Abstract:

In Bulgaria's festive folk calendar, there is a huge wealth of horo dances and ritual games. A number of internal and external factors influence the style and nature of their performance. Analyzing them, we come to the conclusion that they have a determining importance for their formation.

Key words:

Horo dance, style, ritual games, rite.

При анализа на хората и игрите от обредната ни система ние не трябва да ги разглеждаме като танцова проява на отделна група от хора, обособена по пол, възраст или етнографска принадлежност. Обредният танц е дълбоко подчинен на сакралното тайнство. Той въздейства силно върху самосъзнанието на хората, били те непосредствени участници – приносители на тайнството, или наблюдатели – публика. При обичаите и обредите изпълнителите не играят, за да проявят танцувалното си майсторство, да изразят празничното си настроение или да се срещнат и осъществят социални контакти с други хора в дома, пред църквата, на мегдана. По време на танц при обредите танцуващият напуска реалния свят. Той се пренася в друго измерение и има определена мисия, за която се е подготвил много старателно. Не всеки може да бъде „посветен“ и тук именно е разликата между извяването на танцовите умения при празничното хоро и „посветения“ приносител на свещенодействието в обреда, който извършва определени „магически“ действия: лекува болести или безплодие, предсказва за какъв ще се омъжи младото момиче, измолва гъжд или засушаване, осигурява плодородие и здраве. В най-общия си смисъл и насоченост обредните действия и танци в обичаите са свързани с грижите на стопанина за добитък, за плодородието по нивите, с желанията му за здраве, дълголетие и щастие.

Няма съмнение, че при изследването на обредните танци и действия трябва да се вземат предвид редица външни предпоставки, които имат формообразуваща роля. Това са географски, регионални, исторически, етнически и други фактори, които оказват съществено влияние върху тяхното развитие. Многообразието на обичаите в българската традиционна практика е изключително голямо. Нещо повече, при едни и същи обичаи, които се празнуват в цялата страна или в отделни региони, често има различия, даже в съседни махали на едно село. От друга страна, вследствие на миграционните процеси, сходни характеристики и белези при танците в обичаите се срещат и между неограничени едни с друга етнографски области.

Вътрешните въздействия на влияние при обредните танци и игри са преди всичко: времето и мястото на реализацията; вид на съпровода – на песен, с музикални инструменти или под ритъма на хлопки; пол, възраст и подредба на участниците; обиграването на определен реквизит, който много често е повод за конкретни взаимоотношения на участниците в обредните действия.

Основните изразни средства на танцовите прояви са: музиката, танцовата лексика, жестовете, определен хват при ръцете и преживяването. Очевидно е, че може да сложим знак за равенство между тях и вътрешните фактори, влияещи между стила и характера на обредния танц. Друг извод,

който можем да направим, е, че обредните хора и игри, запазвайки се през вековете, са достигнали до нас в една относително завършена форма с конкретно съдържание и послание. Това се дължи на факта, че обичаите вече не битуват активно в съвременния живот. От друга страна, както вече споменахме, обредният танц е сакрален. Той е послание, а не атракция, която трябва да се развива и самоусъвършенства. Тази архаична форма определя в голяма степен стила и характера на обредните хора и игри. От съществено значение за стила е етнографският район, в който се намира дадено село или махала, при анализирането на конкретен обичай. Буенекът например, като характерен пролетен обичай между Лазаровден и Великден, в отделните райони се играе в различно стилово отношение. В Тракия пристъпването е леко и равномерно за двата крака. В Добруджа се акцентира и прикляка на ляв крак. В Странджа играта и пеенето са в малко по-стегнато темпо, което придава характер на движението на ниско „притичване“. На места при Буенека има редуване на стъпка с десен крак и кръстосана стъпка с ляв крак отпред или отзад. От значение за стила и характера на обредните игри е полът на участниците в тях. Така, както и в празничните хора, и тук женските са по-консервативни, по-спокойни, с опростена лексика. Най-често те се играят на песен, което определя темпото и динамиката на изпълнение.

За разлика от тях мъжките са в значителна степен по-развити, с богата динамика на играта и доста по-сложна лексика. При мъжете има подчертан интерес за изява, за майсторство, за надмощие и доказано достойнство (например при калушарите и русалиите). Определено съществува духовна връзка между посланието на обичаите и техния структурен вид, състоящ се от форма, лексика, хватове, жестове, чувства и настроения. Например при ямболския коледашки Буенек мъжете играят отривисто със стегнати колене. Водачът дава висока команда за реда на движенията (например: „прескочи“, „дай напред“ и т.н.). Останалите участници отговарят в един глас: „тъй, тъй“, и изпълняват с много настроение зададеното движение, хванати на предна леща. Мъжете играят, пеят, съпровождат ги и музиканти, а поводът за това приповдигнато настроение е Коледа (Рождество Христово) – най-светлият празник в нашата обредна система.

Седмем седмици преди Великден се празнува Сирница. На този празник се събират мъже и жени от цялото село. В отделните райони на България при провеждането му има различия, но общият характер е с приповдигнато настроение, буйни хора, хумористични игри и закачки, прескачане на огън, хамкане на халва и т. н. Неслучайно в някои севлиеВСКИ села празникът се нарича Олелия. Там на хорото няма забрани. Изричат се и се изпяват закачки, които

морала не позволява по друго време и на друго място. Много от жестовете при игрите носят оплождаща символика и пораждат неудържим смях. Обредният смисъл и духовното послание на Сирница са свързани с прогонването на злите сили, с оплождането и плодородието на земята. В съвсем прагматичен аспект всички участници се подготвят за Великденския пост и това е определящо за буйните игри, веселбите и „непристойните“ песни.

Коренно различни по настроение, песни и игра е обичаят Герман, който носи послание на дълбока скръб и се извършва против засушаване. Участниците в него са стари жени или момичета. Тук се извършват обредни действия, характерни при погребването на мъртвец. Оплакването започва още при изработването на ритуалната фигурка на Герман и продължава до заравянето ѝ в „гроба“ или хвърлянето в реката. Ако се случи край шествието на участниците да минат хора, те спират с почит на място и свеждат глави, мъжете свалят калпаците, а жените се прекръстват. Смяхът започва след погребването на Герман, когато участниците в обряда се връщат към селото. Това последвало весело настроение е в контрапункт на плача, така както в живота противостои на смъртта. В митологичен план ритуалното погребение на Герман носи подтекста на оплождащите мъжки сили и има за цел да предизвика „оплождането на майката земя“.

При анализирането на формата, стила и характера на хората и игрите в българските народни обичаи, както и факторите, които им влияят, стигаме до извода, че обичайната система на нашия народ е неизчерпаема база за съвременното танцово изкуство. Тя носи в себе си богатство от теми и идеи. Притежава огромно многообразие от форми, ритми и образи. Прави определени позитивни внушения и възпитава в дълбоките традиции на несломимия български дух.

Използвана литература:

- Арнаудов, Михаил. Български празнични обичаи. София, 1918.
Арнаудов, Михаил. Студии върху българските обреди и легенди. София, 1924.
Арнаудов, Михаил. Български народни празници. София, 1943.
Вакарелски, Христо. Етнография на България. София, 1974.
Живков, Тодор. Обреди и обреден фолклор. София, 1981.
Живков, Тодор. Етнокултурно единство и фолклор. София, 1987.
Илиева, Анна, Тумангелов, Борис. Обредни хора и игри в българските празници и обичаи. // Танцово изкуство, София, 1972.
Кацарова-Кукудова, Райна. Научни приноси в народната ни хореография и

обичаи. София, 1967.

За автора:

Проф. г-р Даниела Дженева е преподавател в катедра „Хореография“ при АМТИИ. Декан е на факултет „Музикален фолклор и хореография“. Специалист е в областта на Хореографската композиция и режисура. Художествен ръководител е на Фолклорен ансамбъл „Тракия“, град Пловдив, и има повече от 20 авторски танца в различни сценични форми.

About the author:

Prof. Daniela Djeneva, Ph.D. is an educator in the „Choreography“ department at AMD-FA. She is the Dean of the „Musical Folklore and Choreography“ faculty. Specialist in the field of Choreographic composition and directing. Also she is the artistic director of Folklore Ensemble „Trakia“, city of Plovdiv and has more than twenty author's dances in various stage forms.

СЪВРЕМЕНЕН УЧЕБНИК ПО МУЗИКАЛНА ПСИХОЛОГИЯ

проф. г-р Красимира Филева-Русева

Резюме:

С тази статия представям новия си учебник „Въведение в музикалната психология“ – съвременен учебник по тази научна дисциплина. В учебника е събрано фундаменталното знание по темите, основни за музикалната психология – характеристика на музикалните способности и музикалните дейности – осъвременено и обединено с актуалните достижения на нови изследователи от цял свят. Очертани са границите – най-високото и най-ниското ниво на проявление на всяка от музикалните способности. Изяснено е съдържанието на понятието „Музикална интелигентност“. Поместени са и нетрадиционни за музикалната психология теми, като въображението, създаването на изпълнителската концепция за усвоявана музикална творба, запаметяването на музикално произведение с цел представянето му пред публика.

Ключови думи:

Музикална психология, учебник, музикални способности, възприемане на музика, изпълнение на музика, композиране на музика.

A CONTEMPORARY TEXTBOOK ON MUSIC PSYCHOLOGY

Prof. Krasimira Fileva-Ruseva, Ph.D.

Summary/Abstract:

With this article, I present my new textbook „Introduction to Musical Psychology“ – a contemporary textbook on this scientific discipline. In the textbook, the fundamental knowledge on the topics basic to music psychology – characterization of musical abilities and musical activities – is brought together, updated and united with the current

achievements of new researchers from all over the world. The boundaries are outlined – the highest and the lowest level of manifestation of each of the musical abilities. The content of the notion of musical intelligence is clarified. Unconventional topics for music psychology are also covered, such as the imagination, the creation of the performing concept for a musical piece to be mastered, the memorization of a musical work for the purpose of presenting it to an audience.

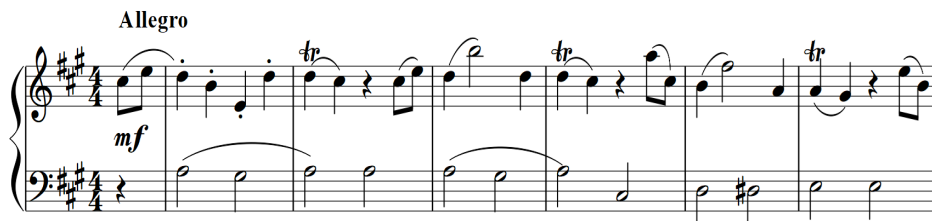
Key words:

Music psychology, textbook, musical abilities, perception of music, performance of music, composing music.

С тази статия представям новия си учебник „Въведение в музикалната психология“ – съвременен учебник по тази научна дисциплина. Предхождащият го труд – „Христоматия по музикална психология“, с автор доцент доктор по педагогика Валентина Манолова – представява грижливо подбрани от авторката текстове из научни публикации на водещи руски автори – Л. С. Визотски, Б. М. Теплоу, Е. Вл. Назайкински, С. Л. Рубинщайн, Б. Г. Ананиев. Това съдържание го прави много ценно помагало, но не и учебник.

В настоящия учебник не съм създавала и ползвала нови методи на преподаване, както в останалите ми книги – смисълът на учебника не е такъв. Тук е събрано фундаменталното знание по темите, основни за музикалната психология – характеристика на музикалните способности и музикалните дейности, с което трябва да бъде запознат всеки курсист. Това знание е осъвременено и обединено с актуалните достижения на нови изследователи от цял свят. От наличната огромна информация е избрано най-есенциалното и полезното за учащите, то е преосмислено, подредено, поднесено в достъпен вид и онагледено с ясни и стойностни примери из музикалната литература от различни стилови направления и с различен характер, които доизясняват и аргументират учебната информация и на свой ред стават опора при възприемането ѝ. Например изключително интригуващите резултати на музикалния психолог Джон Слобода [Sloboda, 1991a, b] за връзки на определени музикални средства и телесно-поведенчески реакции са подкрепени с примери от следните произведения:

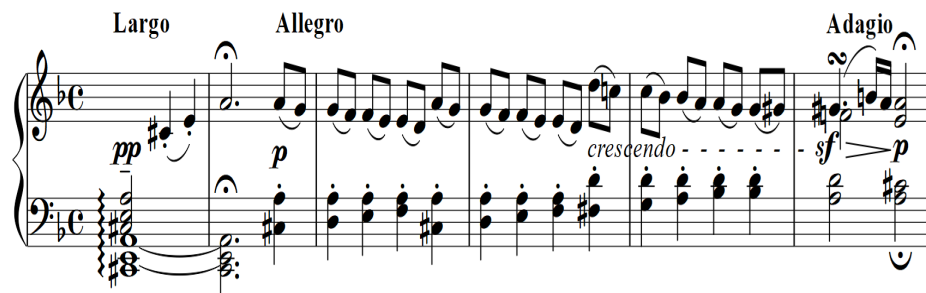
- 2 сонати от Доменико Скарлати – Соната A dur, и Соната d moll (примери №№ 1 и 4), И. Хумел – Allegretto A dur (пример №2), Л. Ван Бетовен – Соната №17 (оп.31 №2) d moll, I част (пример №3).



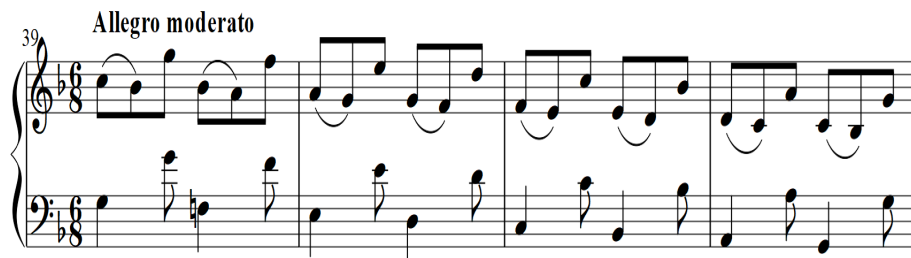
Пример №1 Доменико Скарлати – Соната A dur, м. 7 – 12



Пример №2 И. Хумел – Allegretto A dur, м. 21 – 24

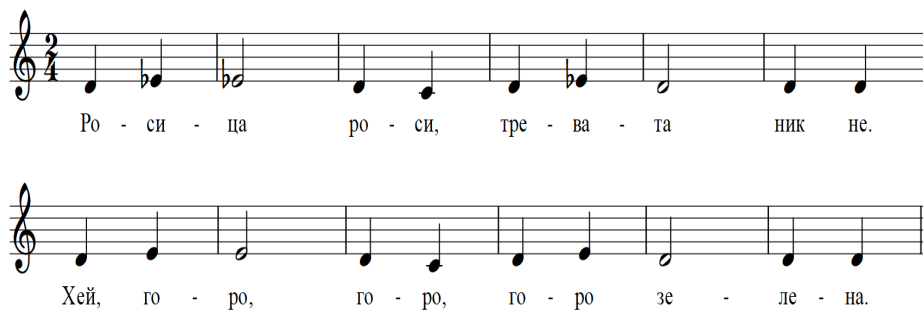


Пример №3 Л. Ван Бетовен – Соната №17 (оп.31 №2) d moll, I част,
м. 1 – 6



Пример №4 Д. Скарлати – Соната d moll, т. 39 – 42

Твърдението за необходимостта от интонационна и метроритмическа прецизност при изпълнение на музика (и това как влияе на характера на мелодията всяка най-малка промяна) е обосновано с примери на българската народна песен „Росица роси“ (пример №5) и Мазурка оп.7 №1, В dur от Фр. Шопен (пример №6).



Пример №5 „Росица роси“ – българска народна песен



Пример №6 Фр. Шопен – Мазурка оп.7 №1, В dur, м. 1 – 8

Очертани са границите – най-високото и най-ниското ниво на проявление на всяка от музикалните способности.

Изяснено е съдържанието на понятието „Музикална интелигентност“.

Отделено е място и на теми, които по традиция не са обект на изучаване от дисциплината музикална психология, като:

- Въображението;
- Създаването на изпълнителската концепция за усвоявана музикална творба;
- Запаметяването на музикално произведение с цел представянето му пред публика.

Предложени са и конкретни, доказани по експериментален път методи за преодоляване на различни трудности, с които музикантите-изпълнители и преподаватели се сблъскват. Такива са:

- Небалансираното развитие на музикалните способности, по-конкретно недостатъчното за професионални занимания с музика развитие на определена музикална способност;
- Сценичният стрес с неговата положителна (еустрес) и отрицателна форма (дистрес).

Аргументи в полза на присъствието на всички тези нови теми в учебника са, че те са:

- Осветлени от психологичен ракурс,
- Тясно свързани с темите за музикалните способности и дейности;
- Във връзка с всеки засегнат проблем се експонират конкретни

методи за преодоляването му – психологически обосновани и с потвърдени в практиката резултати.

Към всеки раздел, във връзка с конкретната разглеждана тема, са поместени сведения за музикалната изразност (резултати от експериментални изследвания и наблюдения на авторитетни учени), както и средствата за постигането ѝ, за въздействието на музиката.

Обобщени са и тезисите, развити в публикации на видни музикални теоретици, композитори и изпълнители, разглеждащи различни страни от музикалните дейности от първо лице. Такива са:

- Възгледите на американския композитор Аарон Копланд [Copland, 1953] за въображението на композиторите, изпълнителите на музика и слушателите;

- Пространното проучване на руския изследовател Алексей Николски [Nikolsky, 2012] за динамиката на взаимодействие на изпълнителските трактовки и вкусовете на публиката, проследена в исторически план, за налагането на определени интерпретации като еталонни и последиците от това;

- Експерименталните изследвания на канадската изследователка Изабел Еру върху създаване на изпълнителската концепция за изучавано музикално произведение и запаметяването му.

Описани са и резултати от проведени експерименти, осветляващи специфични проблеми при музикалните практики. Това, освен че довежда до знанието на обучаваните актуални научни разработки по конкретните теми, позволява учебникът да бъде ползван и в качеството на основа за бъдещи научни изследвания.

Въпросите в края на всеки раздел позволяват на читателя да си гоияясни и да съпостави въведените понятия, да провери доколко е усвоил новата информация, подпомагат осмислянето на новото и регрупирването му, за да бъде по-надеждно запомнено и успешно използваемо впоследствие.

Отделни примери и допълнителни сведения, които са свързани с разглежданата тема и могат да представляват интерес за изучаващите музикална психология, но не е необходимо да се запомнят, са поместени с по-дребен шрифт. Това добавя още функции към учебника – той да бъде ползван като справочник, а също и като христоматия.

Към всеки раздел е посочена и допълнителна литература, запознаването с която може на свой ред да разшири и обогати знанията на учащите.

Конкретният повод за работата ми по този амбициозен проект беше предложението на ръководството на АМТИИ да преподавам музикална психология на обучаващите се за магистри по музикотерапия. Почувствах

отговорност да осигуря учебни материали, които да включват актуална информация. Това, че през 2005/2006 учебна година аз също завърших курс по музикотерапия, ми даде последната необходима голяма кураж.

Вече имах възможност да апробирам лекционния курс по музикална психология: към написването на тази статия осъществих първия цикъл от 10 лекции. С удоволствие установих, че текстът е разбираем дори от чуждестранни студенти (сред учащите има и студентка от Република Гърция), а начинът на поднасяне на информацията заинтересува курсистите, обучаващи се за магистри по музикотерапия.

Използвана литература:

Манолова, В. Музикална психология – хрестоматия. София, 1989.

Минчева, П. Музиката и интелектът. София, 1994б.

Chaffin, R., Imreh, G., Lemieux, A. F. & Chen, C. Seeing the big picture: Piano practice as expert problem solving. // *Music Perception* 20, 2003, pp. 461 – 485.

Copland, Aaron. *Music and Imagination*. Harvard University Press, Cambridge, 1954.

Sloboda, J. A. Music Structure and Emotional Response: Some Empirical Findings. // *Psychology of Music*, 1991a, 19, pp. 110 – 120.

За автора:

Красимира Филева-Русева е доктор по психология и доцент по пиано (задължителен инструмент) в АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив. Автор е на 6 монографии, 4 студии, 2 университетски учебника и над 200 статии и доклади, публикувани в България, Русия, САЩ, Япония, Индия, Германия, Украйна, Обединени арабски емирства, Турция, Гърция, Сърбия, Черна гора, Албания, Северна Македония. Съавтор на 3 университетски учебника, на 7 учебни комплекта по музика (1. – 7. клас) за общообразователното училище в България и автор на електронните учебници към комплектите. Концертирала в България, Гърция, Чехия, Унгария. Дуетът Красимира Филева (пиано) – Дамян Йорданов (кавал) е лауреат на три международни конкурса в категория Камерна музика – в Русия (Москва), Италия, Израел.

About the Author:

Krasimira Fileva-Ruseva is a doctor of psychology and associate professor of piano (mandatory instrument) at AMDFA - Plovdiv. She is the author of 6 monographs, 4

studies, 2 university textbooks and over 200 articles and reports published in Bulgaria, Russia, USA, Japan, India, Germany, Ukraine, United Arab Emirates, Turkey, Greece, Serbia, Montenegro, Albania, North Macedonia. Co-author of 3 university textbooks, of 7 educational sets on music (1st – 7th grade) for the general education school in Bulgaria and author of the electronic textbooks for the sets. She gave concerts in Bulgaria, Greece, the Czech Republic, and Hungary. The duet Krasimira Fileva (piano) - Damian Yordanov (kaval) is a laureate of three international competitions in the Chamber Music category – in Russia (Moscow), Italy, Israel.

ХРИСТОФОР ЖЕФАРОВИЧ И ПРИНОСЪТ МУ ЗА РАЗВИТИЕТО НА СВЕТСКАТА ИЛЮСТРАЦИЯ В БЪЛГАРИЯ

доц. д-р Александър Гьошев

Резюме:

В статията се разглежда приносът на художника Христофор Жефарович за развитието на светската илюстрация в България. Акцентира се на българския му произход и се прави връзка с творческото наследство, което остава като художник на книгата. Коментира се темата за създаването на Стематография от 1741 г. и участието на българския художник в направата на книгата с гербове и изображения на светци и царе. Разглежда се творческият му принос за развитие на печатната графика на Балканите през XVIII – XIX в.

Ключови думи:

Жефарович, Стематография, светска илюстрация, Българско възраждане.

HRISTOFOR ZHEFAROVICH AND HIS CONTRIBUTION TO THE DEVELOPMENT OF SECULAR ILLUSTRATION IN BULGARIA

Assoc. Prof. Aleksandar Gyoshev, Ph.D.

Summary/Abstract:

The article examines the contribution of the artist Hristofor Zhefarovich to the development of secular illustration in Bulgaria. Emphasis is placed on his Bulgarian origin and a connection is made with the creative heritage that remains as the artist of the book. His creative contribution to the development of printed graphics in the Balkans in the 18th - 19th centuries is considered.

Key words:

Zhefarovich, Stematography, secular illustration, Bulgarian Revival.

През 1986 г. издателство „Наука и изкуство“ тиражира факсимилни издания на две книги, отпечатани във Виена през 40-те години на XVIII в. – сборника с хералдични изображения *Стематография* (1741) и книгата пътеводител „Описания на Ерусалим“ (1748). Книгите са изключително важни за разпространението и развитието на печатната графика на Балканите и са дело на зографа с български произход Христофор Жефарович. Предговорът на фототипното издание на *Стематография* е написан от Асен Василиев, а съставител на уводната студия към книгата за Ерусалим е Христо Дерменджиев. Изданията са посветени на 230 години от смъртта на Жефарович и оказват важна роля за популяризирането на творческото дело на талантливия ни прешественик.

Василиев и Дерменджиев са сред малцината изследователи у нас, които освен като книжовник от Българското възраждане, разглеждат Жефарович в попрището му на значим художник, оказал трайна следа в българското изобразителното изкуство. Редно е да се спомене и името на Евтим Томов, който също акцентира върху приносите на българския зограф за развитието на печатната графика през Възраждането [Томов, 1962, с. 12 – 13]. Важно е да се отбележи, че съществуват редица проучвания на наши и чуждестранни автори, които не само анализират творчеството му, но и изследват личностните му заслуги за разпространение на хералдиката през XVIII в. в Югоизточна Европа.

Днес, близо четири десетилетия след отпечатването на фототипните издания, темата за художествения принос на Жефарович относно разпространението на светското изобразително изкуство по българските земи се нуждае от нов прочит и анализ. Недооценено от широката публика остава значимото му дело, свързано с развитието на книгопечатането и гравьорското изкуство. И въпреки факта, че за живота и творчеството му е писано много, все още мястото му на родоначалник на светската илюстрация в България не е обстойно коментирано и утвърдено. И докато съседните нам народи го представят за македонски зограф и сръбски книжовник, то у нас името му остава почти неизвестно за широката общественост. Причините за това са комплексни и са тема за сериозна дискусия, която би могла в бъдеще да бъде полезна за популяризиране на творчеството му. Една от тях е свързана с идеолога на Българското възраждане Паусий Хилендарски, който вероятно е ползвал „Стематография“ от 1741 г. при написването на „История славянобългарска“, но не припознава Жефарович за българин. Надежда Драгова разглежда този проблем обстойно в изследването си за домашните извори на „История славянобългарска“ и го обобщава със следните думи:

Вижда се, че съществуват много допирни моменти между Христофор Жефарович и Паусия Хилендарски. Те разкриват най-живите вълнения у творческата интелигенция на поробените южни славяни през XVIII в. А там, където улавяме стълкновения помежду им, то свидетелства не толкова за индивидуални различия в оценките, колкото за динамичното формиране на националното съзнание от онази епоха. Това, което за Жефарович е общославянски патос, само две десетилетия по-късно вече у Паусий ще се нуждае от строга национална класификация, за да отговори на новите исторически задачи [Дрангова, 1962, с. 336].

Настоящият кратък текст не си поставя за цел да посочи приносите на Жефарович в областта на развитието на книгопечатането през XVIII в., а по-скоро да акцентира на водещата му роля като творец, трасирал навлизането на светски изобразителни влияния в полето на българското изобразително изкуство. Като важна стъпка в тази насока **трябва да се подчертае връзката между българската му народност и творческото наследство, което оставя като илюстратор и гравьор.** За да се избегнат всякакви спекулации по темата, е необходимо да се припомним безспорните доказателства, известни отдавна на историографите.

Жефарович е роден в Доуран ок. 1690 г. в семейство на български свещеник. Получава добро за времето си образование в гръцко училище. Замонашва се и приема името Христофор. Умира през 1753 г. в Богоявленския манастир в Москва [Василиев, 1986, с. 9]. През 1910 г. руският изследовател Петровски публикува сведения за документи, свързани със завещанието му. През 1922 г. проф. Васил Златарски в статията си „Народността и родното място на Христофор Жефарович“ категорично изяснява българската му принадлежност. Сведения за произхода на зографа гравьор може да се търсят и още по-назад във времето. Красноречиви примери може да се открият и в думите на неговите съвременници, които са го познавали лично. В „Стематография“ от 1741 г., която по същество е компилативна творба, Павел Ненадович, преводачът на хералдичните четиристистишия в сборника, пише за съавтора и съратника си от Доуран следните благодарствени слова изследователите (ил. 1): **Благопочтенному господину Христофору Жефаровичу, общий народскому зографу, ревнителю отечества Болгарскаго, любителю царства Илирическаго** [Дерменджиев, 1986, с. 14]. Обръщението е отпечатано на самостоятелна страница (л. 41d) и е добре познато на изследователите. Представлява не само ярко доказателство за българската принадлежност на Жефарович, но и афишира личностните му заслуги за напредъка на хералдичния сборник.

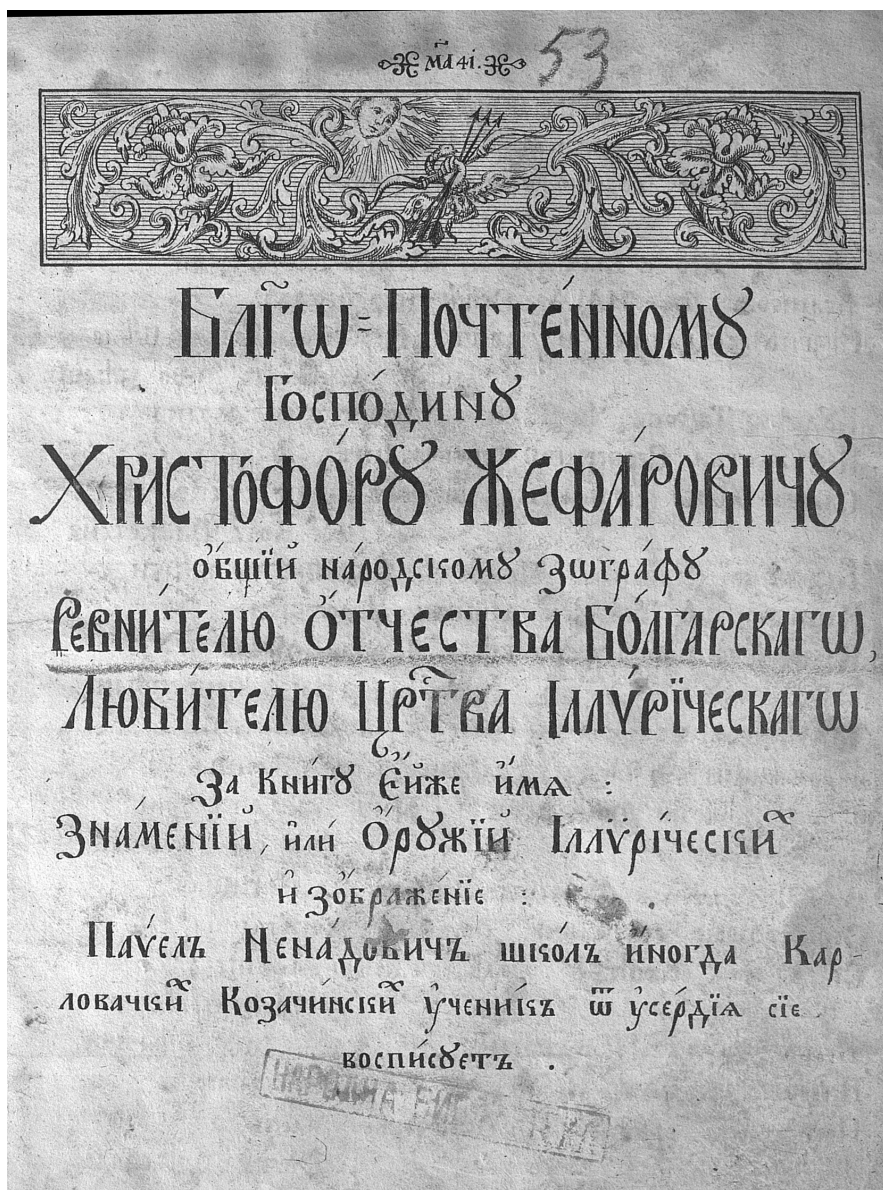


Иллюстрация 1:

Стихотворната възхвала за Христофор Жефарович
от Павел Ненадович, Стематография, л. 41d, 1741 г.

Дерменджиев, един от най-запознатите изследователи на художественото дело на гоѓанският художник у нас, специално акцентира на мнението и на Никола Андрич, според което сръбската библиография започва със *Стематография* на българина Христофор Жефарович [Дерменджиев, 1986]. Безспорно това е книга, която оказва силно влияние върху развитието на книжовността на Балканите. Неслучайно тя се счита и за **първата българска книга със светско съдържание**. В нея са включени изображения на сръбски и български светци и царе, гербове на различни народи и хералдични четиристишия към тях, обяснителни текстове и посвещения, обособени в три различни смислови части [Конева, 1979, с. 47 – 65]:

- I. Възпроизведената, но интерпретирана с известни разлики в съдържателен план *Stemmatographia, sive armorum illiricorum delineatio, deskriptio et restitutio* от П. Р. Витезович.
- I. 29 образа на южнославянски владетели и светци.
- III. Литературни произведения.

Необходимо е да се подчертае, че за авторството на Жефарович в това издание стоят имената на други значими личности, свързани с развитието на книжовността и идеите на хуманизма в Югоизточна Европа през XVIII в. На първо място това е хърватският енциклопедист Павел Ритер-Витезович с книгата си „Стематография илирикум“, издадена във Виена през 1701 г. Всъщност това е книгата първоизточник, от която са взети гербовете и голяма част от текстовете за изданието от 1741 г. Поради факта, че Витезович я написва и отпечатва на латински език, популяризирането ѝ на Балканите е затруднено [Василиев, 1986, с. 13]. Четиридесет години по-късно хералдичният сборник привлича вниманието на печкия патриарх Арсений IV Йованович Шакабент, който се обръща към Жефарович и Павел Ненадович с идея съдържанието му да се адаптира за нуждите на славяноговорящите народи. Ненадович се заема със задачата да преведе на църковнославянски хералдичните четиристишия, а Жефарович се установява във Виена, където съвместно с тамошния гравьор Тома Месмер работи по създаването на гравюрите за новото издание и се захваща с издателска дейност.

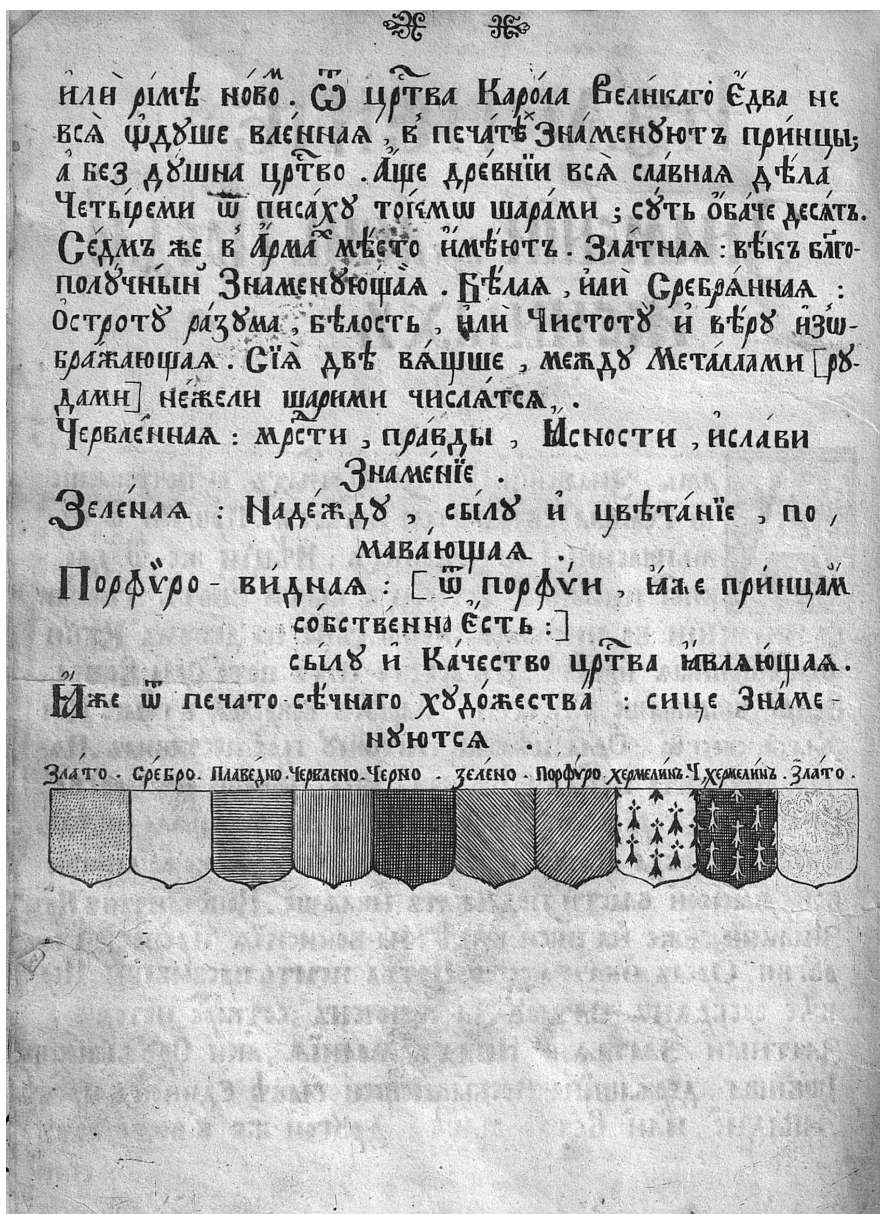


Иллюстрация 2:

Страница от Стематогрѣя с хералдична таблица, 1741 г.

Тома Месмер участва дейно в създаването на *Стематография*. В българската историография темата за участието му при направата на хералдичния сборник е рядко коментирана. По-важната роля в създаването на книгата обикновено се приписва на Христофор Жефарович. Заг това разбиране стои убеждението, че дойранският зограф е поръчал и осъществил контрол върху работата на австрийския гравър като издател и автор на художествените проекти. В противовес на това схващане обаче стои фактът, че именно Месмер е „сечец“¹ на гербовете, т.е. на хералдичните изображения в изданието, а оттук закономерно следва, че ролята му за направата на сборника, отредена от българските историографи, подлежи на частична преоценка. А що се отнася до личностния му принос за разпространение на хералдиката на Балканите, то името му би следвало да стои, ако не редом, то поне в непосредствена близост до това на Жефарович. Подобна гледна точка може да изясни до голяма степен съвместната им дейност като творчески тандем, но същевременно да открои по-ясно заслугите на всеки един поотделно при направата на сборника.

Един от най-ярките приноси на Жефарович и съратника му Месмер в *Стематография* от гледна точка на хералдиката е отпечатването на т.нар. „графичен ключ“ (ил. 2), копиран от книгата първоизточник на Витезович. Способът е приложен за първи път от италианеца Силвестър Петра-Санкта през XVII в. и се превръща в стандарт за възпроизвеждане цветовете от блazona² посредством черно-бяла специфична щриховка [Гьошев, 2020, с. 39] Включването на подобен шифър в сборника от 1741 г. е от изключителна важност за утвърждаване на подобни хералдични практики в книгопечатането на Балканите през XVIII – XIX в.

Стематография е книга феномен, която оказва съществено влияние върху разпространението на идеите на *илиризма*, но също така се превръща в източник на вдъхновение за редица балкански художници. Освен *оружие илирических (гербовете)* в нея са включени 29 образа на владетели и светци, които са от голяма важност за популяризирането ѝ сред православните народи.

¹ Според Боян Пенеv (История на новата българска литература, Т. 1) сечец на образите е Христофор Жефарович.

² Словесен начин на описание на гербовете в хералдиката, който се отличава със специфични термини, граматични правила и синтаксис. Най-основните правила при блazonирането са свързани с използването на цветовете. Основните цветове са седем и са обособени в три групи: метал (злато и сребро), емал (червено, синьо, зелено, черно и пурпурно) и кожа (хермелин и катерица).

Композиционните решения и гравирването на тези изображения е дело на Христофор Жефарович, а голямата им художествена стойност е оценена по достойнство от няколко поколения зографи, гравьори и илюстратори, които ползват сборника като своеобразен художествен еталон, от който копират гербове и изображения на светци и царе.

Жефарович поставя в началото на книгата осем групи от по двама светци, последвани от четири групи архиепископи, осем кралски портрета, заглавната страница, гравюра на Печкия патриарх Арсений IV Йованович и на цяла страница преди гербовете гравюрата на „Силни Стефан“. Следват 57 броя гербове и обяснителни текстове към тях. В края на книгата са поместени изображенията на св. Параскева, св. Георги Софийски Нови и св. Майка на ангелите и гравюра на св. Максим и св. Стефан Рапави. Най-накрая е стихотворната възхвала за Христофор Жефарович от Павел Ненадович и изображение на Стефан Немамич с Минерва и Хронос [Василиев, 1986, с. 21 – 26]. Изключително важно е да се подчертае връзката между произхода на гоиранския зограф и селекцията от образи, отпечатани в сборника. **Можем да предположим, че идеята да бъдат включени български светци и царе в изданието от 1741 г. най-вероятно е на Жефарович** [Томов, 1962, с. 13]. На това предложение акцентира и Василиев в опит да изтъкне заслугите на гравюра при направата на хералдичния сборник.

Отражението, което *Стематографията* от 1741 г. оставя върху развитието на балканската книжна, е значимо. Образите, гравирани от изкусната ръка на Жефарович, оказват силно въздействие и върху поколения дейци, отдали живота и творческите си сили за пробуждане на славянските народи по пътя им към единение и национално пробуждане. Един от тях е и Йован Раич, който подобно на Жефарович е българин по баща. Роген е през 1726 г. в Стремски Карбовци в семейството на Радослав (Райо) Янков, който е родом от Вудин. Йован Раич написва четири томов труд за историята на южните славяни под надслов „История разних славянских нородов, най-паче Болгаров, Хорватом и Сербов“. Книгата излиза през 1795 г. и според Василиев е естествено продължение на началото, сложено от Жефарович [Василиев, 1986, с. 12].

Жефарович развива активна гравьорска и издателска дейност. В периода 1743–1745 г. живее в Света гора, а през следващите две години пътува до Яфа и Ерусалим. Последното десетилетие от живота му е изключително ползотворно. Прави още две редакции на *Стематография* и успява да издаде книгите „Поучение святителское к новопоставленному иерею“ (1742) и „Канон Воскресени“ (1742). Написва също буквар и граматика и отпечатва

множество листови икони и изображения, гравирани върху мед, занимава се с художествена везба. Значим връх в работата му на книжовник и илюстратор се превръща отпечатаната през 1748 г. книга пътеводител „Описания на Ерусалим“ (1748). Изданието има успех не само сред балканските народи, но и в Русия [Пенелов, 2004, с. 172]. Търсена и многократно издавана, книгата на Жефарович се превръща в истински бестселър на своето време. Думите на Христо Дерменджиев добре обобщават успеха ѝ

Може да се каже, че книгата има подчертано светски характер, тъй като е предназначена за най-широк потребителски кръг, включващ представителите на всички обществени слоеве. Това повишава нейното значение и я превръща в библиографска рядкост поради ограничените тиражи на изданията. Като „Стематография“, така и „Описание на Ерусалим“ изиграва за времето си голяма роля, като разширява кръгозора от познания на зараждащата се българска интелигенция и по този начин заема своето достойно място в българската и южнославянска литература [Дерменджиев, 1986, с. 41].

Днес, близо три столетия откакто гоџранският българин е поставил изобразителното изкуство и книгоиздаването в центъра на житейския си път, ние, неговите следовници, сме длъжни да направим усилия за популяризиране на художественото му наследство в областта на българската книга и печатна графика. Първата и най-важна стъпка в тази насока трябва да е свързана с артикулиране на името на Христофор Жефарович като **родоначалник на светската илюстрация в българската книжнина**. За тази цел е необходимо не само да се припомнят биографични данни от живота и многоликата му дейтелност, а по-скоро да бъде осмислена историческата му роля като художник на книгата. Роля, която далеч надскача столетието, в което е живял и творил, и остава трайна следа в развитието не само на възрожденската ни книжнина, но и на светското изобразително изкуство през епохата на Възраждането.

Използвана литература:

- Василиев, Асен. Български светци в изобразителното изкуство. С., 1987.
 Василиев, Асен. Стематография. С., 1986.
 Гьошев, Александър. Художественият принос на Жефарович в „Стематография“ от 1741 г. Докторантска конференция 2012 в НХА, София.
 Гьошев, Александър. Илюстрацията в българската печатна книга до 1878 г. // Годишник 2020, Пловдив, АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив, 2021.
 Дерменджиев, Христо. Описание на Ерусалим. С., 1986.
 Златарски, В. Народността и родното място на Христофор Жефарович. // Македония. С., 1922, год. I, кн. I.
 Драгова, Надежда. Домашни извори на „История славянобългарска“. С., 1962.
 Конев, Илия. Историзмът в културно-националното развитие на българите до Паусий Хилендарски. // Исторически преглед, кн. 6, 1979.
 Петровски, Н. К биографии Христофора Жефаровича. Известия Второго отделение Импер. Академии наук, кн. II, с. 297 – 298, 1910.
 Пенелов, Илко. Българска книга. С., 2004.

Доц. д-р Александър Гьошев е преподавател по графичен дизайн и илюстрация в АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив. Като художник на книгата е ангажиран професионално в оформлението на множество заглавия с различна жанрова и тематична насоченост: романи, стихосбирки, исторически и художествени албуми и др. Научният му интерес е фокусиран върху историческото развитие на българската илюстрация и книга. Интересува се от психологическата природа на творческия процес. Инициира и активно участва в събития, свързани с популяризиране на българската школа по графичен дизайн.

ПРИЗВАНИЕ – УЧИТЕЛ

доц. д-р Васил Колев

Резюме:

В разработката е представено изследване, целящо да съпостави отношението на учениците през седемдесетте и осемдесетте години на двадесети век, към професията учител със съвременното отношение на завършилите средно образование през последните четири години.

Ключови думи:

Учител, преподаване, ученици, средно образование.

PROFESSION – TEACHER

Assoc. Prof. Vasil Kolev, Ph.D.

Summary/Abstract:

The paper presents a study aimed at comparing the attitude of students towards the profession of the teacher in the seventies and eighties of the twentieth century, with the contemporary attitude of high school students graduated in the last four years.

Key words:

Teacher, teaching, students, high school education.

Широкото навлизане на интернет в ежедневието и глобализацията водят до неизбежна промяна във връзките и отношенията и се отразяват в начина на мислене, на възприемане и на поведение. Изобилието на информация, включително и наличието на фалшиви новини, достоверността на някои от които понякога е трудно да се провери, оказва въздействие върху всеки индивид и може да доведе до промени в ценностната му система.

Според проф. Явор Конов, една от най-големите, кардинално значими иновации в целия ни живот е компютризацията и интернет комуникацията. Като пояснява, че „кардинално значима е за по-възрастните, а за по-младите е (нещо като) „природна даденост“ [Конов, 2017, с. 22].

Влиянието на непрекъснатият информационен поток, на който еднакво са подложени и учители, и ученици изисква още по-голяма всеотдайност и търпение от учителите. Но докато едните са вече формирани личности със създаден ценностен морал, то подрастващото поколение е това, което следва да направи своите избори, да изгради от себе си личност или да деградира.

Едновременно с влиянието на семейството, близките и приятелите, определящата роля в процеса на изграждането на тази бъдеща личност чрез личния пример, възпитанието и обучението е била и ще бъде винаги на учителите.

Ролята на учителя е подчертана в заключенията на Съвета на Европейския съюз от май 2020 г. „Учителите и учителите, на всички нива и във всички видове образование и обучение, са основна движеща сила на образованието и обучението. Те имат ключова роля при подготвянето на хората от всякакъв произход и възраст да живеят, учат и работят в съвременния свят, както и при създаването и ръководенето на бъдещи промени“ [Официален вестник на Европейския съюз, 2020/С 193/04].

Въпросите за непреходното в учителската професия и влиянието на учителите върху формирането на ценностната система на учениците бяха предмет на срещата ни през месец април 2022 г. с Виктория Ракитина от гр. Сандански, завършила средно образование в ПГ „Яне Сандански“ в същия град през 1967 г., по повод монографията „Георги Христов. Да си учител по призвание“, която сподели следното:

„Така е!“

Учителите ти и срещата с личности определят пътя в живота ти. На моя учител по български език и литература Георги Христов дължа любовта си към литературата – книгата, познанията, които ми носят самочувствие и радост.

Величав с образа си – едър и красив, черноок, с най-лъчезарната, топла

усмивка, неспираща от лицето му, с патоса на личност като педагог и най-най-добрия учител на словото, разкриваше богатството на родния ни език.

Показа ни как да четем литературната критика и да отстояваме своето усещане, учеше ни да виждаме със сърцето си.

Беше ненадминат декламатор!

Благодарение и на тоя му чар до днес възпроизвеждам стихове.

Не, не беше педант (съпътстващ понякога учителския характер). Държеше да бъдем грамотни, да усещаме красотата на езика. И колко и да е суха граматиката, важно е да отчитаме нейната значимост.

Класен ръководител! По-скоро учител за живота с всичкото в него!

Знам! Беше школа и за колегите си. Пресата и обществото говореха за успехите му. Името му беше парола за успех.

В годините винаги подчертавах, че съм негова ученичка и любовта си към литературата нося от учителя си – Георги Христов.

Но! Все отлагах да благодаря. Е, пред гостуващи величия на литературата, писатели, творци, винаги казвах: Ето това е моят учител по български език – Георги Христов – общественик и организатор, обичащ града си, присъствах на запомнящи се срещи, които организираше.

Има такива хора, които, чисти и светещи, те радват, че са част от пътя ти. А нашият път е дълъг. Освен учител в училище, Георги Христов беше и съсед по жилище. Няма човек от нашата улица, а сигурно и от града ни, да не са го оценили с най-хубавите спомени.

До днес срещам всеотдайната му съпруга и дъщерите му и си казвам – има светли личности, които даряват добри дела и затова се помнят.“

В разговора ни неизбежно се достигна до изградения от спомените на бивши ученици и колеги от различни поколения образ на учителя Георги Христов, преподавал в далечните от 1952 г. до 1988 г. в ПГ „Яне Сандански“, гр. Сандански.

„Учител, отличаващ се със строгост, но и справедливост; изискващ, но и даващ; принципен, но и много лиричен; притежаващ креативност, неспиращ пред трудностите; ревностен търсач на истината и правдата; помощник на учениците в тяхното личностно израстване; ценящ личното мнение, а не заучени фрази; отличаващ се от всички останали учители не само с голямата си ерудиция, но и с добротата и съпричастието си към колеги и ученици; човек с голямо сърце, рецитирал произведенията на поети и писатели пред своите възпитаници.

Учител със собствен поглед и собствен почерк, подчертана критичност и дълбочина на мисленето, всеотдаен в подкрепата и мотивацията на колегите

си. Основен двигател за професионалното им награждаване чрез напътствия, съвети, аргументи за необходимостта от самообучение, практическа изява и публикации“ [Колев, 2021, с. 186 – 187].

Една от носителките на награда „Пловдив“ – проф. дфн Клео Протохристова, също споделя следата, оставена от нейния учител по литература: „Първата ми среща с литературата е била предписмена и предпаметна и е свързана с Вазов. Осъзнах това миналата година, когато по повод поредния му юбилей бях поканена да споделя за най-ранния си контакт с творчеството му. Някакви негови стихове, чути и запаметени, са ме съпровождали като че ли изначално. Това се отнася и за познанството ми с литературата изобщо – започнах да чета на много ранна възраст и четях неустово. Осъзнатото отношение към четенето обаче дойде много по-късно, някъде към края на гимназиалния курс, дължа го основно на учителя си по литература Петър Петров, който беше забележителен литератор и педагог“ [Протохристова, 2021, с. 33].

Да си учител гнес! Дали е същото, както ако си бил учител преди десет или двадесет, или тридесет и повече години? Какво остава непреходно в работата с младото поколение? Какво професионално и етично поведение следва да притежава и спазва учителя, за да запази искрата на знанието в ученика? Кои негови действия ще доведат до момента преподаваният предмет да се превърне в предпочитан, а учителят – в любим?

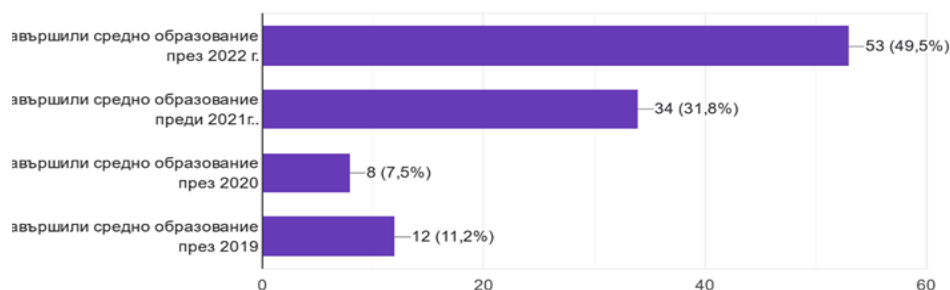
Тези въпроси провокираха настоящото изследване, което се опитва да съпостави отношението на учениците към професията учител през седемдесетте и осемдесетте години на двадесети век със съвременното отношение на завършилите средно образование през последните четири години.

Изследването се проведе под формата на анкета, в която взеха участие сто и седем респонденти, от които най-големият дял – петдесет и трима, съставляващи 49,5%, са завършили средното си образование през 2022 г., тридесет и четири (31,8%) – през 2021 г., осем (7,5%) – през 2020 г., и дванадесет (11,2%) – през 2019 г.

Таблица 1

Вие сте:

107 отговора

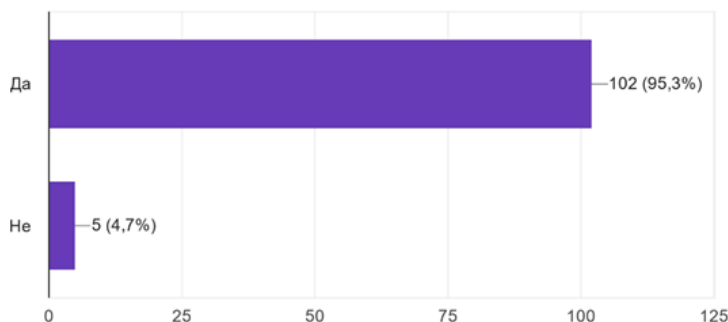


На въпроса „Имате ли любим учител от периодите на обучение в средното Ви образование?“ сто и двамата, или 95,3% от анкетираните бивши ученици, отговориха положително и само петима участници (4,7%) отговориха отрицателно.

Таблица 2

Имате ли любим учител от периодите на обучение в средното Ви образование?

107 отговора



Интерес за изследването представляваше и по какъв предмет е преподавал любимият учител. Получиха се много разнообразни отговори: български език и литература, история, география, математика, английски език, български танци, пиано, бутафория, графичен дизайн, рисуване, философия, музика, биология, туризъм, пространствен дизайн, физическо, руски език, специален предмет, графика, перспектива, дизайн, стенопис, немски език, право, икономика, испански език, химия, физика, солфеж, гъдулка, физика и астрономия, конструиране, цветознание, хореография. Някои отговори изброяваха повече от един предмет. Два от отговорите гласяха следното:

„За щастие аз нямам само един любим учител (...) те са много, защото съм учила в такива учебни заведения, в които учителите на първо място бяха наши приятели“.

„Нямаше учител, който да не ми допаднаше. Всички бяха добри към учениците и се стараеха да ни научат на това, което преподаваха“.

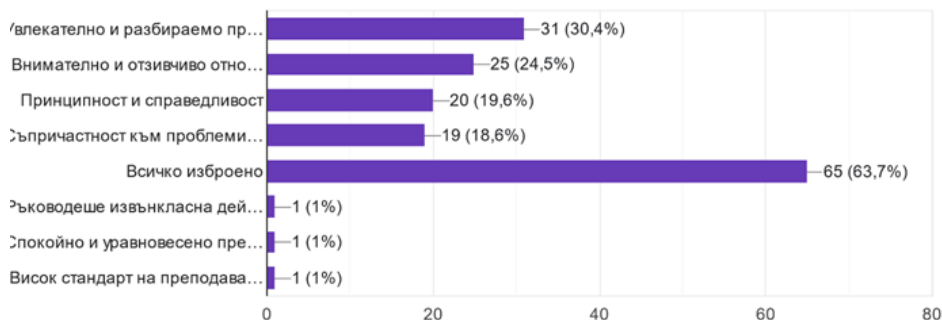
Следващият въпрос бе: „Ако отговорът е „да“, с кои качества Ви привлича?“

Предварително бях задал пет готови варианта за избор: „Увлекателно и разбираемо преподаване“, „Внимателно и отзивчиво отношение“, „Принципност и справедливост“, „Съпричастност към проблемите на учениците“, един обобщаващ „Всичко изброено“ и възможност за друг отговор. Видно от диаграмата, поместена по-долу, всички изброени качества са привлекли шестдесет и пет анкетирани, което е 63,7% от участниците. Останалите са избирали един или няколко от посочените варианти, като с най-голям дял е „Увлекателно и разбираемо преподаване“, а останалите, подредени в низходящ ред, са „Внимателно и отзивчиво отношение“, „Принципност и справедливост“, „Съпричастност към проблемите на учениците“. Трима са посочили други качества, които са били в решаващи, за да стане учителя им любим: „Ръководеше извънкласна дейност, от която бях част“; „Спокойно и уравновесено преподаване на урока, без да повишава тон, дори когато прави забележка“; „Висок стандарт на преподаване и изисквания от учениците“.

Таблица 3

Ако отговорът е "да", с кои качества Ви привлече?

102 отговора

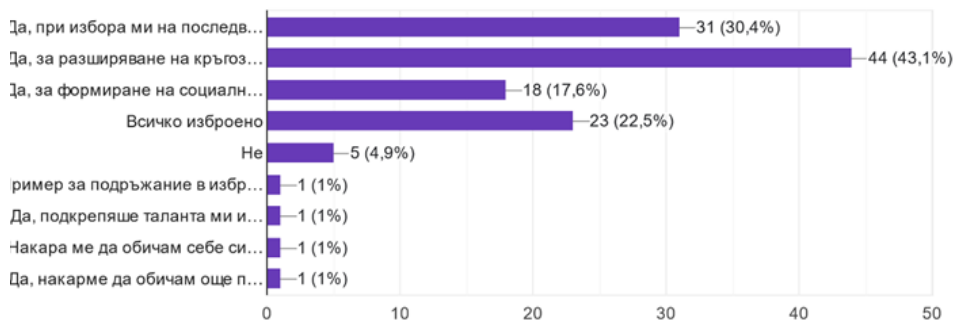


На въпроса „Повлия ли отношението на любимия учител в бъдещия Ви живот“ само пет участници са отговорили отрицателно. Тук отново бях предоставил четири готови варианти за избор и възможност за друг отговор. Част от участниците отново са посочвали по повече от един отговор. С най-голям дял са отговорите „Да, за разширяване на кръгозора ми“. На второ място е отговор „Да, при избора ми на последващо обучение във висше образование“, отговор „Всичко изброено“ е на трето място и на последно е отговорът „Да, за формиране на социалните ми отношения“. Четирима анкетирани са посочили следните отговори: „Пример за подражание в избраната от мен професия“, „Да, подкрепяше таланта ми и настояваше да следвам това, в което съм добра“, „Накара ме да обичам себе си и предмета повече“, „Да, накара ме да обичам още повече музиката с нейната всеотдайна работа“.

Таблица 4

Повлия ли отношението на любимия учител в бъдещия ви живот?

102 отговора

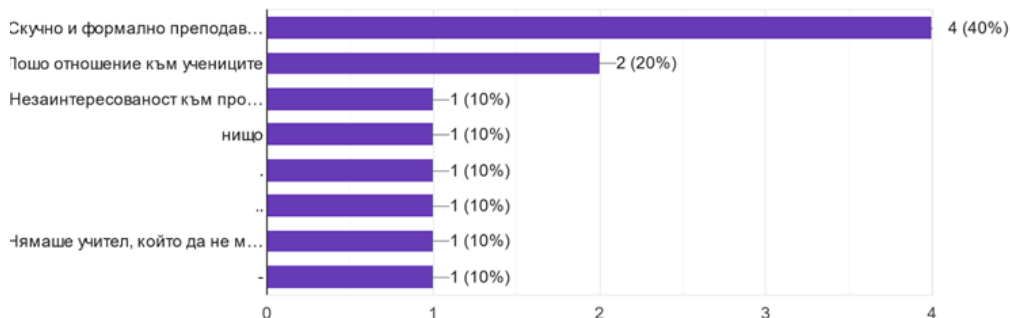


За участниците в анкетата, дали отговор „не“ на въпроса дали са имали любим учител, подготвих въпрос какво не им е допаднало. На първо място от отговорите на петимата се нарежда „Скучно и формално преподаване“, на второ – „Лошо отношение към учениците“, и на трето – „Незаинтересованост към проблемите на учениците“.

Таблица 5

Ако отговорът е "не" какво не Ви допадна?

10 отговора



Изводи:

Резултатите от анкетното проучване ми дават увереност да изразя мнението, че независимо какъв е изучаваният предмет, най-важното за учениците е увлекателното и разбираемо, а не скучно и формално преподаване; че учителите са тези, които разширяват кръгозора, насочват и подкрепят при избора на професия.

Положителните отговори на деветдесет и пет процента от участниците в анкетата са показателни за факта, че и днес, както и в миналото, учителите са тези, които запалват искрата, посочват нови хоризонти и влияят върху формирането на личността на подрастващото поколение.

Независимо в кой период преподават, дали в миналото или в съвременното, за учителите, които „горят“ в професията си, много добра сентенция е дала д-р Паулина Стоянова – преподавател по „Пространствен дизайн и компютърна графика“ в НХГ „Цанко Лавренов“ – Пловдив: „(...) учителската дейност е преди всичко призвание. Дори когато този избор на професия не е бил планиран, а се е осъществил по стечение на обстоятелствата. Ако човек не усеща тази професия като свое призвание, той не би могъл да я практикува за дълго. Работното време на учителя никога не приключва с края на последния учебен час за деня. За своите ученици учителят е учител и след училище – и в почивните дни, и по празниците“ [Стоянова, 2020, с. 42 – 43].

Основополагащи обаче са ценностите като любовта и всеотдайността към професията, отговорността, съпричастието, желанието да отгледаш част от себе си, да се посветиш на професионалното и духовното израстване на своите възпитаници, които са били и ще бъдат непреходните маркери, очертаващи пътя в педагогическата работа на учителя към завладяване сърцата учениците им и жалони по пътя към формирането им в личности.

Използвана литература:

Колев, В., Христов, Г. Да си учител по призвание. АМТИИ, 2021, с. 186 – 187.

Конов, Я. Интернет, култура, музика (Общуване, преподаване и обучение. Личен опит). // Международна научна конференция „Наука, образование и иновации в областта на изкуството“, Пловдив, 2017, с. 22.

Протохристова, К. Първата ми среща с литературата е била предписмена и предпазена. Пловдив и смислоносците, 2021, с. 33.

Стойанова, П. Отнасям се към своите ученици като към студенти.

Будителите на 21 век. Учителите като повелители на промяната. 2020, с. 42 – 47.

Официален вестник на Европейския съюз, бр. С 193/04, 2020, Закljučения на Съвета относно европейските учители и обучители за бъдещето (2020/С 193/04).

<https://eur-lex.europa.eu/legal-content/BG/TXT/?uri=CELEX-%3A52020XG0609%2802%29>

За автора:

Доц. г-р Васил Колев е преподавател в АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив от 2014 г. с интереси в областта на проектното финансиране на изкуствата и артменеджмънт, лектор е по дисциплините „Управление на проекти“, „Финансиране на културни проекти“, „Културен туризъм“.

About the author:

Assoc. Prof. Dr. Vasil Kolev is a teacher at the AMDFA „Prof. Asen Diamandiev“ – Plovdiv since 2014, with interests in the fields of project financing of the arts and art management, he is a lecturer in the disciplines of project management, financing of cultural projects, cultural tourism.

**ЗА ПОСТАНОВЪЧНИТЕ ПРОБЛЕМИ ПРИ СВИРЕНЕТО НА ПИАНО И ТЯХНОТО
ПРЕОДОЛЯВАНЕ ПО МЕТОДА НА
ПРОФ. ПЕТЕР ФОЙХТВАНГЕР**

доц. г-р Надежда Кузманова

Резюме:

Статията запознава с вижданията на проф. Петер Фойхтвангер (1930 – 2016) относно правилната постановка за свирене на пиано и причините, които довеждат до появата на специфични заболявания в ръцете и гърба. За преодоляването на тези проблеми Фойхтвангер създава собствени педагогически методи и технически упражнения, като използва нестандартна пръстовка, естествената тежест на ръката и обратната енергия от клавиатурата.

Ключови думи:

Петер Фойхтвангер, технически упражнения, естествено свирене, интуиция, пръстовка.

**ON STAGING PROBLEMS IN PIANO PLAYING AND HOW TO OVERCOME THEM
USING PROF. PETER FEUCHTWANGER'S METHOD**

Assoc. Prof. Nadezhda Kuzmanova, Ph.D.

Summary/Abstract:

The article introduces the views of Prof. Peter Feuchtwanger (1930 – 2016) regarding the correct posture for playing the piano and the causes that lead to the appearance of specific diseases in the hands and back. To overcome these problems, Feuchtwanger created his own pedagogical methods and technical exercises, using non-standard fingering, the natural weight of the hand and the feedback energy of the keyboard.

Key words:

Peter Feuchtwanger, technical exercises, natural playing, intuition, fingering.

От зората на съществуване на клавирното изкуство всеки изпълнител преминава през трудната дилема как да застане пред пианото, как да постави ръцете си, как да използва тялото си така, че да постигне съвършения звук и бляскава техника без да пренапряга излишно и болезнено тялото си. Някои пианисти са родени с „природно“ поставени ръце и тяхното развитие върви сякаш „от само себе си“, но тези хора, за съжаление, са единици.

Обикновено в практиката (разбира се зависи и от степента на напредналост) се сблъскваме със „стегнати“ ръце, „високи“ рамене, „счупени“ пръсти, клатушкане, гримасничене и т.н. Все действия, които противоречат на идеала за красиво и правилно свирене и на първо място са отговорност на клавирния педагог. Редица известни изпълнители страдат от физически заболявания – ганглион, тендинит, тенит лакът и дори локална дистония, която напълно възпрепятства използването на едната ръка – всички те произлизат от неправилното използване на тялото.

Има функционални и нефункционални движения, които могат да бъдат разбрани от множество книги, отнасящи се до овладяване на клавирната техника или методите на Александър и Фелденкрайс, но в този материал ще представя метода на проф. Петер Фойхтвангер – изтъкнат пианист, композитор и педагог – при когото съм посетила като активен участник четири от неговите майсторски класове. (Първата статия, посветена на биографията и възгледите на професора, може да бъде намерена на следния линк: <https://www.artacademyplovdiv.com/amtii/Godishnik/Godishnik%202021.pdf>, с. 74).

Проф. Фойхтвангер счита, че повечето проблеми се дължат на първоначално погрешния подход на много педагози спрямо постановката. Ако децата биват обучавани да използват тялото си правилно от самото начало и не се намесваме в инстинктивно поставените им на инструмента ръце с репликите: „Трябва да свириш на пиано, сякаш държиш ябълка в дланта си“ или „Използвай пръстите си, представяйки си, че те са малки чукчета“, те няма да развият толкова често заболявания, които им тежат в по-нататъшното развитие. Това се дължи на неправилното използване на енергията, която акумулираме от инструмента и оставането ѝ в ръцете на пианиста. Не е редно да използваме термина отпускане, защото не можем да свирим без напрежение. Редно е обаче само мускулите или сухожилията, които се използват в момента, да бъдат в напрежение. И още – те да не работят независимо, а взаимозависимо! Останалата част от тялото трябва да остане напълно спокойна. В бойните изкуства трябва да се използва вътрешната енергия на противника, за да го спечелите. В нашия случай не е необходимо да се борим с

клавиатурата, а по-скоро да се опитаме да използваме напълно присъщата ѝ енергия на рикошета.

Тук ще цитирам директно думите на професора, казани в интервю за списание Piano през 1997 г.: „Да се върнем към майсторите на клавиатурата – Менделсон, Шопен, Хоровиц, Корт и Хаскил (за да назовем само няколко), всички те свиреха с удължени пръсти, манипулирайки клавишите, вместо да ги повдигат и да ударят клавишите отгоре. Правилната артикулация зависи единствено от скоростта, с която се освобождава клавиша, а не колко високо е вдигнат пръста. Свиренето на пиано изисква напрежение. За да произведем това напрежение, парадоксално, не можем да си позволим да бъдем напрегнати. Правилното дишане (издишате, когато произнасяте дума!), позата на пианото, височината на стола на пианото (клавиатурата трябва да е на една линия с лакътя; не сядайте по-високо!), правилното разгъване на пръстите (глан и ръце, рамо, китка и палец да бъдат свободни по всяко време), елипсовидно движение (предимно по часовниковата стрелка за лявата ръка, обратно на часовниковата стрелка за дясната ръка) са всички основни изисквания за правилно свирене, красив тон на пеене и виртуозна техника (разбира се, също зависи до голяма степен от вашето въображение и способност да чувате!)“.



Ръцете на Клара Хаскил



Ръцете на Владимир Хоровиц

Правилната стойка пред пианото и правилното използване на тялото по време на свирене са най-важната предпоставка и условие за здравето на пианиста. Всеки педагог трябва да може да подпомогне учениците си да преодолеят различните неудобства и физически страдания. Изисква се само здрав разум, реално разбиране на човешкото тяло и психиката на учащия. „Именно активната креативност, творческото мислене и действие са неделима част от качествата на истинския педагог и същевременно атрибути на всеки успешен учен или артист, смислово обединяващи по още един начин троицата наука – образование – изкуство“ [Шевкенов, 2021, с. 383].

В споменатото интервю на Фойхтвангер той говори как, за да „спаси“ пианист от вече боледуващи ръце, изготвя за него индивидуална програма от упражнения. Заниманията продължават около седмица само и единствено с овладяването им и с това проблемът приключва. Упражненията са предназначени да избавят свирещия от лошите навици, придобити с времето (въпреки че много от нас се чувстват уютно и комфортно именно с тях). Те водят до напълно нова и свободна система от пръсти, която съживява еластичността на ръката, загубена в много случаи. „Моите упражнения помагат на страдащите от болка (като обикновено ги лекуват напълно), но служат и на здрави пианисти. Те са толкова полезни за успешните изпълнители, колкото за начинаещите, тъй като са създадени не само за разработване на клавирна техника, но и за усъвършенстване на най-важното ни чувство: никой не може да свири по-добре, отколкото може да чуе“. Пианото е вокален инструмент или по-точно инструмент, който може да създаде илюзията, че чуваме човешки глас или че звучи виолончело, или духов инструмент.

Професорът подчертаваше и още един аспект, който обикновено убягва на пианистите, защото ние боравим с готов, фиксиран тон. Ако певец или изпълнител на струнен или духов инструмент иска да изпълни определен тон, то той трябва да го създаде сам. Следователно всички музиканти, с изключение на пианиста, трябва да чуят тона вътрешно преди да прозвучи. Един го диез трябва да се чува и свири по различен начин от ре бемол, една квинта има различно напрежение от септима, един интервал се нуждае от малко повече време от друг. Без наистина да ги усещаме, агозиката и рубатото остават изкуствени.

Когато говорим за слух, трябва да имаме предвид още един проблем, възникнал през последните години, а именно злоупотребата с децибелите. В свое интервю Джоузеф Хилтън Пиърс посочва, че всяка година средната сензорна чувствителност на човека намалява с един процент (статията е публикувана преди 20 години и касае период от 20 години преди това!). „Това означава, че единствените сигнали, които децата възприемат от околната среда са заредените със силно напрежение бомбастични стимули. Ако това е звук, той трябва да е силен, ако е допир, трябва да е натиск, ако е картина, трябва да е ярка“ [Пиърс, 2002, с. 24]. Непосредствено обвързана с чувствителния слух е способността да си представим и реализираме красив звук (който става все по-труден в шумна среда, която изглежда е решена да притъпи чувствителността ни). Много от днешните пианисти изглежда са обсебени от силното свирене (което често води до физическо напрежение), но изглеждат неспособни да създадат красив, ясен, кръгъл тон.

На тази причина проф. Фойхтвангер отгава стремежа към силно и бързо „състезателно“ свирене. Сякаш пианисимото на Шопен преминава в *mf* и неговите бравури *bel canto* се превръщат в скоростно състезание. „За разлика от коня, един необикновен човек и художник не е по-добър от друг, той е просто различен. По-малко изключителните така или иначе не бива да ходят на състезания. Конкурсите много често изискват качества, които не са задължително свързани с изкуството, обаче заедно с артистичните качества са важни за успешната кариера. Преди всичко, това са здрави нерви, постоянство и безупречно свирене. Толкова много от най-блестящите пианисти в миналото никога не са печелили състезания“ [Фойхтвангер, 1984].

Или казано по друг начин: „Истински стойностен творчески музикален продукт възниква на базата на талант, дарба, вроген генетично интелект, който в процеса на натрупване на жизнен опит е в състояние да породи естетически ценно и съдържателно послание. Споменатият жизнен опит съчетава душевнофизиологичното развитие на индивида на базата на врогените заложи и личната еволюция с един задължителен минимум от допълнителни социални фактори, играещи съществена роля“ [Е.Шевкенов, 2020, с. 553].

И тук се връщам към многократно споменатите упражнения на Фойхтвангер, чиито студенти разбират, че практикуването на упражненията им позволява да открият как да поддържат красотата на звука в динамичния спектър без видими физически усилия, като се научат да слушат себе си и да си представят предварително звука, който искат да постигнат. „Твърдя, че функцията на моите упражнения е толкова психологическа, колкото и физиологична (доколкото тези аспекти могат да бъдат разделени изобщо). Освобождаването на физическото напрежение е важна стъпка по пътя към решаване на психологически проблеми и по този начин моите упражнения могат да доведат индивида до самооткриване и по-голямо вътрешно спокойствие“ [Фойхтвангер, 1984].

Т.е. упражненията работят върху освобождаването на ръцете и отстраняването на чисто физиологични проблеми, а от друга страна и за развитие на вътрешния слух, и красив тон. Когато се демонстрират, упражненията изглеждат лесни, сякаш някой може да ги направи наведнъж. Изненадващо това не е така, но след като човек ги овладее, не може да повярва, че не е бил в състояние да ги изпълни веднага.

Какво имам предвид?

Време е да погледнем по-директно към спецификата на упражненията. На първо място за мен това са някои „странни“ на пръв поглед идеи в

апликатурата, чието усвояване довежда до абсолютната свобода относно определянето на пръстовката. Тъй като професорът е бил самоук, никой не го е обучавал на пръстови правила, които могат да ограничават музикалната воля. Никой не му е посочвал, че трябва да поставя палеца си отдолу, за да свири гамата в две октави. „Аз я изпълнявах със следната пръстовка 1-2-3-4-5-1-2-3-4-5 и т.н. Намирах за неудобно да се поставя 4-ти пръст преди 5-и и го замених с палеца, така че възпроизведох гамата с 5-1-3-2-1 или обичам да започвам фраза или гамата с 2-ри пръст (също и до мажор), като например 2-3-4-1-2-3-4-5 и обратно 5-1-3-2-1-4-3-2. Палецът беше за мен един жокер в игра на карти, който можеше да замени всеки пръст. Той ми служи като ос и тъй като го използвах толкова много, никога не му беше тясно, какъвто е случаят с много пианисти. Използвам тези несъзнателно научени прозрения, особено в клас, за да попреча на учениците да работят със заучени шаблони“ [Фойхтвангер]. Според професора често има конвенционални пръсти, които не изразяват мелодичното движение, както и такива, които изглеждат доста странни на пръв поглед. Той предпочита да използва палеца си върху черните клавиши като заместител на средния пръст, над който се движат останалите пръсти. Това създава един вид елиптично движение: в дясната ръка почти винаги върви обратно на часовниковата стрелка, а в лявата обратно, така че 5-и пръст свири предимно навътре. „Разбира се, обърквам учениците с това отношение, което е ново за тях, но след кратко време те свикват и спонтанно избират пръсти, които много приличат на моите. Те са резултат от музикалния контекст, но са и взаимозаменяеми в дадения момент. Често моля студентите да изсвирят мелодийна последователност с един пръст, за да ги освободя колкото е възможно повече от пръстовата памет, която и без това не винаги е надеждна. Това ще тренира тяхната музикална памет и ще избегне всякакъв вид подобие на компютърна игра. Когато веднъж попитах Хаскил какъв пръст е използвала в определен момент, тя ме погледна озадачена и отговори: „Този, който предстои!“. Все още срещам много музиканти, които и до днес не знаят, че апликатурата може да бъде нещо креативно, защото всяка апликатура предизвиква различно движение, а всяко движение – различна апликатура и по този начин нов музикален ход“.

Проф. Гюнтер Райнхолд в предговора си към изгадените на немски технически упражнения на Петер Фойхтвангер казва: „Предпоставките, създадени от упражненията на Фойхтвангер, подготвят ръката за извършване на специалната му пръстовка. Пръсти, които не са самоцел, но в които се търсят движения, които са не само напълно естествени, но са съвместими с музикалния стил. Пръстите на Шопен, коментирани от Клецински, са свързани

с тези на Фойхтвангер“. Така че следното твърдение може да се приложи и към него: „Това обяснява пръстите му, които са толкова напълно оригинални, че шокират старите пианисти и чиято цел е да поддържат ръката винаги в една и съща форма“. Ако можем да направим всичко това разбираемо за младите музиканти, свиренето им ще спечели много непосредственост и спонтанност.

Вместо заключение ще цитирам една малка книжка, на която попаднах наскоро, с автор проф. д-р д.н. Явор Конов, озаглавена „Идеи и подходи за естествено свирене на пиано“. Останах поразена от сходството на идеи и начин на изразяване. Все едно четях написаното от моя професор! Ето няколко цитата за сравнение: „Бих искал да се научите да свирите, галейки пианото. С голямо богатство на духовното и физическо удоволствие от свиренето; Бих искал да седнете на стола пред пианото с изправено тяло, спокойно, с отпуснати надолу, но добре изпънати назад рамене. Като си сложите ръцете на пианото – никакви „кръгли пръсти“! Никакви „закръглени пръсти“ и никакви „високи пръсти“! Пръстите като „залепени“ за клавишите, по-скоро „сраснати“ с тях. Едва ли не колкото се може по-изправени – разбира се, не съвсем, а в плавна дъга (както когато ръката е отпусната съвсем свободно надолу, висяща до тялото)...“ [Конов, 2003, с. 14 – 15].

Радвам се, когато срещам потвърждение на тези идеи и единомишленици срещу закостенелите школи и навици!

Използвана литература:

Конов, Явор. Идеи и подходи за естествено свирене на пиано. Музикално общество „Васил Стефанов“, София, 2003.

Пиърс, Джоузеф Хилтън. Сърце и ум. // Житно зърно, бр. 10/11, 2002.

Кузманова, Надежда. За Петер Фойхтвангер и неговите подходи за естествено свирене на пиано. // Годишник, Академия за музикално, танцово и изобразително изкуство „Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив, 2021.

Шевкенов, Евгений. Еволюция срещу революция или за моделите на развитие. // Сборник с доклади от Международна научна конференция 17 – 19 септември 2020 г. Том 1, Академия за музикално, танцово и изобразително изкуство „Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив, ISBN 978-954-2963-69-1

Шевкенов, Евгений. Иновативността като перманентно състояние на творческата личност, Homo creator. // Сборник доклади на III Международна научна конференция „Наука, образование и иновации в областта на изкуството“, АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив. Том 1, 2021, ISSN 2738-8956 (Print), ISSN 2738-8964 (Online).

<http://www.peter-feuchtwanger.de/deutsche-version/interviews/von-der-intuition-zur-reflektion/index.html> (17.01.2023 г., 0.37 часа).

За автора:

Надежда Кузманова завършва АМТИ, Пловдив, със специалности „Педагогика на обучението по музика“ и „Изпълнителско изкуство – пиано“. Активен участник в майсторските класове на проф. Петер Фойхтвангер, Венцислав Янков и Ерик Хейдзик. Изявява се като солист на филхармонични оркестри, участва в престижни музикални фестивали. Има завършена специализация по „Методика на обучението по пиано“ и четиригодишна специализация по орган. През 2014 г. ѝ е присъдено званието „Доктор по музикознание и музикално изкуство“ за защитен дисертационен труд на тема „Камерната музика на Габриел Форе“, а през 2019 г. е избрана за доцент по пиано (задължителен инструмент) в АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив.

About the Author:

Nadezhda Kuzmanova graduated from AMTII, Plovdiv, majoring in „Pedagogy of Music Education“ and „Performing Art – Piano“. Active participant in the master classes of Prof. Peter Feuchtwanger, Ventsislav Yankov and Eric Hejdzik. She performs as a soloist of philharmonic orchestras, participates in prestigious music festivals. She has a completed specialization in „Piano Teaching Methodology“ and a four-year specialization in organ. In 2014, she was awarded the title of „Doctor of Musicology and Musical Art“ for a defended dissertation on the topic „The Chamber Music of Gabriel Faure“ and in 2019 she was elected as an associate professor of piano (compulsory instrument) at Academy of Music, Dance and Fine Arts „Prof. Asen Diamandiev“ – Plovdiv.

АРХИВ. МЕТОДОЛОГИЯ, ТЕРМИНИ И ПОНЯТИЯ

гл. ас. г-р Любомир Кръстев

Резюме:

Настоящият текст разглежда архива с цел осмислянето му като средство, използвано в различни творчески практики, установяващи го като артистична медия. В тази връзка се анализира неговата фактическа същност, системата от понятия, които го описват, давайки поглед над ресурса, който го съставя, видовете архивни колекции, както и организационната му методология, според която той функционира. Съпоставя се архивната институция с близките ѝ и взаимосвързани библиотека и музеи с цел разграничаването на тяхното отделно функциониране. Обръща се внимание на колекцията като специфична за всяка една от тези институции, но и като автономно явление, определящо тематичната им насоченост.

Ключови думи:

Архив, библиотека, музеи, колекция, съвременно изкуство, постмодернизъм.

ARCHIVE. METHODOLOGY, TERMS AND CONCEPTS

Chief Assistant Lyubomir Krastev, Ph.D.

Summary/Abstract:

This text examines the archive in order to rationalize it as a device used in various creative practices, establishing it as an artistic medium. In this regard, the article analyses the factual essence, the system of concepts that describe the archive, and offers an overview of the resources that comprise it, the types of archival collections, as well as its organizational methodology according to which it functions. The archival institution is compared with the close and interrelated library and museums, with the aim of distinguishing their separate functioning. Attention is also drawn to the collection as

a specific form to each of these institutions, but also as an autonomous phenomenon determining their thematic focus.

Keywords:

Archive, library, museum, collection, contemporary art, postmodernism.

От началото на XX век и предвоенния период в движения като гадаизъм, сюрреализъм, конструктивизъм и фотографията в нова предметност се задава диалог между разнообразни носители на документална/историческа памет и творческата продукция. Това разгръща артистичната методология както в технически, така и в политически аспект, намирайки израз в медии като фотография, монтаж, обекти, текстове, асамблажи, намерени изображения, колажи. Съдържанието в сюжет и медия бива допълнително разгърнато в динамичния период на следвоенното изкуство и постмодернистичните движения с аудио и видео записи, инсталации и др. Намесата на историчност в тези произведения бива представена чрез методологията, дефинираща архива, установен като медия в творчеството на редица артисти от него време и в голяма степен определян като водеща практика в съвременното изкуство и до днес. Прочитът на архива като формален, философски или концептуален подход и неговото интерпретиране в разнообразни констелации представлява опит да създаде, анализира или деконструира историческа и културна памет. Говорейки за връзката на архива с визуалните изкуства, е необходимо да изведем понятието за архив и видовете архив.

Какво представлява архивът?

1. Номиналното значение за архив

1. Това, което представлява един архив, неговият фактически материал, в различни източници е описвано като: „колекция от документи или „записи“, избрани за постоянно съхранение поради доказателствената им стойност или като източник за историческо или друго изследване“ [The National Archives, 2016, p. 4]. Записите са създадени/натрупани вследствие на дейността на определена личност, фамилия или организация, институция и „служат на конкретна цел, докато бъдат използвани, а някои от тях по-късно са избирани и запазвани като част от архивна колекция“ [The National Archives, 2016, p. 4]. Архивите могат да включват материали от всякаква медия: книга,

книги, фотографии, визуални и аудио записи, обекти и т.н.

Архивирането представлява съхраняването на тези материали, дигитални или физически, в колекции или хранилища [Suggitt, 2010, р. 2].

Архивните колекции, към които понятието също се отнася (по-надолу в текста ще разграничим разликите между музейна, публична, частна и лична колекция, архив и библиотека), са обикновено уникални и поради това биват старателно съхранявани и пазени.

2. Освен към споменатите ресурси понятието „архив“ се използва също и за хранилището, което съхранява тези записи (откъдето идва и етимологичният произход на думата). В зависимост от това кой владее хранилището с архивните колекции, архивът се разграничава на:

- публичен архив: под ръководството на различни обществени институции, примерно националния архив, музеи, библиотеки, университети, училища, обществени групи и др.
- частен и личен архив: архивните колекции на отделни дружества, бизнес организации и такива за изкуство, примерно галерии, или пък архивите на определена фамилия или личност.

По-надолу в текста ще разграничим какво характеризира и разграничава двата вида колекции.

Важността на архивните записи за тези институции, организации или отделни хора се състои в тяхното свойство да предоставят доказателства/факти за отминали събития и активности. В по-цялостен план натрупването и използването на архивни записи помага за съединяването на пъзел от иначе несвързана информация, давайки контекст на по-обширна тема. Така този ресурс ни предоставя прочит на „официалната и неофициална история“ [The National Archives, 2016, р. 5], създаващ нашата връзка с миналото, поради което неговата роля за запазването на културната и историческа памет е съществена. В тази връзка стойността на архива се състои в неговото значение за историята като следа/документ, което го прави ключов източник от база данни за изследователската дейност на различни учени, историци, антрополози и т.н.

2. Етимология

Етимологичният произход на термина „архив“ произлиза от гръцката дума ἀρχεῖον (arkheion) архион – резиденцията на архонта, който в древна Гърция е владетел или главен магистрат. Това седище представлявало специално публично бюро или управление, в което се подавали и съхранявали

важни държавни и обществени документи и записи, значение, обхванало по-късно концепцията за „кметство“ и „публичен регистър“. Коренът на думата, съдържащ се също и в този на думите монархия и йерархия, произлиза от глагола *арх-* и означава „да бъда пръв, да управлявам“. В съвременния речник думата преминава от романизираното и латинско произношение *archiūm* или *archivum*, което в последствие е асимилирано от френския като *archives*, познато и в днешния английски [Wikipedia contributors, 2022a]. Днес понятието „архив“, както се описва в енциклопедия „Британика“, се използва в „повечето континентални европейски страни и в Америка, а термините *records* („записи“, прев. на автора) и *record office* – в Обединеното кралство и някои части на британската общност“ [Britannica, 2017, p. 1].

3. Архив. Библиотека. Музеи. Колекция.

3.1 Библиотека

Споменахме, че една от характеристиките на архива като хранилище за информация е да съхранява подобрите архивни материали, дигитални или физически, и, в голяма степен, да предоставя публичен достъп. Архивната колекция често може да бъде намерена в библиотеката, която има и по-ранно институционално установяване от това на архива, като място, в което са се съхранявали архивните записи. И също подобно на архива, библиотеките имат сходна функция да събират и запазват своите колекции, осигурявайки публичен достъп до тях. Но докато архивните записи са често „непубликувани и уникални“, то библиотечните колекции, като книги, списания и т.н., са най-вече тиражирани в множество еднакви копия. Още повече, че архивът съхранява записите за „постоянно или дългосрочно поради трайната им културна, историческа, или доказателствена стойност“ [The National Archives, 2016, p. 4], което означава, че двете институции имат много различно значение. От една страна библиотеките представляват „колекциониращи/събиращи агенции“, от друга – архивните институции са „приемни/получаващи агенции“ [Library | Definition, History, Types & Facts, 1998]. Разграничаването между организационния и административен инструментариум на двете системи може да се разкрие и демаркира в метода на събиране. За разлика от книгите в библиотеките, каталогизирани спрямо тематика, азбучен ред на автори и т.н., „архивните записи не се разбират сами по себе си като отделни елементи“. Значението им идва от връзките им с други записи и хората или организациите, които са ги създали и използвали. Накратко архивните институции не подбират

въпросните материали, а само ги съхраняват като органична маса, запазваща тяхната оригинална структура в документална цялост, изграждайки т.нар. тяло на архива. По този начин се запазва историческата последователност, която следва натрупването на документите, разкривайки времевия контекст.

Методът на организация и контрол на архива, както се описва в изчерпателната систематизация в „Архивни принципи и практика: въведение в архивите за не-архивисти“, публикувана на страницата на английския национален архив, се основава на 2 принципа: произход и оригинален рег.

„Произходът означава историята на собствеността, свързана с група записи или отделен елемент в колекция“. С доказателствата за това как и кой е създал и използвал записите той предоставя важна контекстуална информация за разбиране на съдържанието и историята на една архивна колекция.

„Оригиналният рег от своя страна изисква записите да се съхраняват в рега, в който първоначално са създадени или използвани от хората или организациите. По този начин се запазва тяхната автентичност, което предоставя съществена информация за това как са били създадени, съхранявани и използвани“ [The National Archives, 2016, p. 7].

3.2 Музей

Поради честото им сравнение сходствата и различията между архива и библиотеката могат да бъдат отнесени и към музея. Подобно на тях една от функциите на музея е също да съхранява, предпазва и документира своите сбирки, съдържащи „първични материални доказателства за човечеството и заобикалящата го среда“ [Museum | Definition, History, Types & Operation, 1999b].

Тези „артефакти и групи обекти от артистична, културна, научна или историческа значимост“ съставляват музейната колекция, която, както и архивната, се отличава често с уникални обекти. За разлика от архива обаче, същността на неговата активност се формира, освен да предоставя колекциите си на професионалено ангажирани изследователи и специалисти, в публичното излагане на експонатите в изложби, „постоянни или временни“, в които историческият и културен смисъл на експонатите бива разкрит/разтълкуван и обяснен на публиката, с цел изучаване и образование. Дотук виждаме и разграничаващия се характер на музейната колекция от тази на библиотеката и архива. При тях съдържанието е основно хартиено, лесно заменимо (при налично копие) и не толкова изложбено ориентирано. Музейните експонати, от своя страна, биват представяни като самостоятелни обекти с автономно присъствие, често извадени от първоначалния им контекст.

Основната черта на музея е да създаде комуникация със зрителя по начин, невъзможен чрез други медии.

3.3 Колекция

В разгледаните дотук характеристики на трите отделни институции, се открояват техните формални различия по следните точки. Първо – нивото на достъп. Второ – обсега и разнообразието на събираните артефакти. Трето – подбор на приеманите обекти. Открояващото архивната същност обаче, както споменахме, е неговата документална цялост, състояща се „просто от група материали“, както коментира Сюзан Брекел в своята статия *Perspectives: Negotiating the Archive* [Breakell, 2008, p. 3]. По този начин архивното натрупване се откроява от систематизацията и класификацията, характерни за музейната, книжната или колекцията на произведения на изкуството. В този смисъл и понятието „колекция“, отнесено към архива, се тълкува по-скоро като сбор от материали, неклаифицирани по исторически, естетически, съдържателен или друг рег.

За да разграничим самостоятелно понятието „колекция“, влизащо във взаимодействие с архива (но и с музея, и библиотеката), или най-малкото, участващо в неговото съставяне в самия акт на събиране/архивиране, ще разгледаме основните му характеристики, описани в източници като *Dictionary Cambridge* и *Wiktionary*:

Първо, колекцията се описва като: съвкупност от количество елементи, обекти, материали, информация, данни, събрани заедно и възприемани като група от един вид.

Второ, самият процес на събиране на споменатите единици от различни места, за да бъде създадена колекцията.

Трето, група от предмети, които някой е събрал като хоби или инвестиция: антики/книги/монети и др. [Cambridge Dictionary, 2022b] [Collection – Wiktionary, n.d.-c].

Може да се обобщи, че колекцията е автономно явление или действие, което в зависимост от съдържанието, над което се съсредоточава, кой създава или притежава това съдържание и къде то се намира, определя и нейния вид, насочеността на музея, галерията и т.н. В началото споменахме, че архивните колекции се разделят на частни/лични или корпоративни/публични, което важи за всички видове колекции. Например специална лична колекция, класическа музейна колекция, частна художествена колекция, ценна колекция от марки и т.н. В една частна колекция например „колекционерът

се води повече от емоцията си и се съобразява единствено със своя вкус и финансови възможности“ [Петкова, 2022], за разлика от публичните такива, при които спрямо насочеността и политиката на институцията (примерно музей), се обявява сесия на така наречените нови постъпления, които следват определена историческа, жанрова, материална и т.н. класификация. Често личните или частни колекции стават публични (голяма част от световните музеи и библиотеки се създават от частни колекции), след като попадат в музея или притежателят или неговите наследници направят достъпа до тях публичен [Museum | Definition, History, Types, & Operation, 1999].

Заключение

Дотук, в съпоставянето и разграничаването между разгледаните отделни институции, може да изтъкнем полифоничното звучене на архива като подвижна материя от променлива информация, запълваща появяващите се гупки в полето от факти. Архивът изгражда колективното съзнание, като осъществява трансфер на културна и историческа памет. И поради това че той е и институционален инструмент, парадигмата на неговия „възможен“ прочит и тълкуване е състояние/обект на активен философски анализ, отнесен към политическия и властови аспект на тълкуващия архива, архонта, както заявява Дерuida в своята *Archive Fever: A Freudian Impression*. „Няма политическа власт без контрола на архива, ако ли не, контролът над паметта“ [Derrida, 1995, p. 11]. Това от своя страна означава, че запазването на документи е пристрастно – кой решава какво да бъде запазено и какво да бъде изхвърлено? Оттук може да се направи връзка с колебливия прочит на този документален заряд, а понякога и неговото отсъствие, чрез т.нар. контра-архив или анархив, или както още го описва Хал Фостър в неговото есе „Архивен импулс“: в изкуството на архива това е опит/желание „да се свърже това, което не може да бъде свързано“. В своите съждения Фостър изследва социалната реакция и позиция на артистите, създаващи спойка между изкуство, политика и история, позиция, притежаваща основен заряд за движения като институционалната критика и постколониалните теми – явления, които, наред с предхождащите ги следвоенни движения, установяват трайното присъствие на архива като отличителна медия в съвременното изкуство.

Използвана литература:

Suggitt, Katy. How do artists use, create and respond to archives?, 2010. MA Media Arts, Manchester Metropolitan University, 2010, p. 2.

Breakell, Sue. Perspectives: Negotiating the Archive. // Tate Papers, no. 9, Spring 2008, pp. 1 – 7 (p. 3).

The National Archives. Archive Principles and Practice: an introduction to archives for non-archivists. 2016, Crown copyright in <https://cdn.nationalarchives.gov.uk/documents/archives/archive-principles-and-practice-an-introduction-to-archives-for-non-archivists.pdf> (15.11.2022; 14.30 часа).

Wikipedia contributors. (2022a, July 11). Archon. Wikipedia. <https://en.wikipedia.org/wiki/Archon>. (09.07.2022; 16.56 часа).

Wikipedia contributors. (2022, October 2). Archive. Wikipedia. <https://en.wikipedia.org/wiki/Archive>. (15.11.2022; 14.36 часа).

Britannica, The Editors of Encyclopaedia. „archives“. Encyclopedia Britannica, 16 Jun. 2017, <https://www.britannica.com/topic/archives> (20.07.2022; 09.43 часа).

Library | Definition, History, Types & Facts (1998, July 20). Encyclopedia Britannica. <https://www.britannica.com/topic/library/School-libraries> (20.07.2022; 10.08 часа).

Museum | Definition, History, Types & Operation (1999, July 26). Encyclopedia Britannica. <https://www.britannica.com/topic/museum-cultural-institution/Renaissance-Italy> (28.07.2022; 11.17 часа).

Cambridge Dictionary (2022b, November 30). collection definition: 1. a group of objects of one type that have been collected by one person or in one place: 2. an. Learn more. <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/collection> (15.11.2022; 14.36 часа). collection - Wiktionary (n.d.-c). <https://en.wiktionary.org/wiki/collection> (20.07.2022; 08.10 часа).

Петкова, Светла. Колекциониране на изкуство в България. Open Art Files. <https://openartfiles.bg/bg/topics/3308-art-collection-in-bulgaria> (15.11.2022; 14.36 часа).

Lewis, Geoffrey D. „museum“. Encyclopedia Britannica, 11 Mar. 2021, <https://www.britannica.com/topic/museum-cultural-institution>. (02.08.2022; 07.32 часа).

Derrida, Jacques. Archive Fever: A Freudian Impression Author(s): Diacritics, Vol. 25, No. 2 (Summer, 1995), pp. 9 – 63. Published by: The Johns Hopkins University Press Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/465144> . Accessed: 01/05/2013; 15:55 (p. 11).

За автора:

Любомир Кръстев е главен асистент към катедра „Изящни изкуства“ в АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив.

ПОДХОДИ ЗА ИМПРОВИЗАЦИЯ ПРИ ДЖАЗ КИТАРАТА

доц. г-р Петър Койчев

Резюме:

Джаз музиката е форма на изкуство, която не представя композициите по един и същи начин през вековете, а се стреми към съзнателна промяна във все нови варианти, чрез импровизации и иновации. Създаването на нов музикален материал може да бъде получено чрез анализ на хармонията и използването на правилните лагове и арпежи. Докладът съдържа обща информация за начините на импровизация в джаз музиката и включва примери с анализ и транскрипции на сола от популярния джаз китарист Андреас Оберг.

Ключови думи:

Импровизация, подход, джаз, китара.

APPROACHES TO JAZZ GUITAR IMPROVISATION

Assoc. Prof. Petar Koychev, Ph.D

Summary/Abstract:

Jazz music is an art form, not responding one and the same version of a piece over centuries, but deals with improvisation and innovations. So new musical material can be derived simply by analyzing of the harmony and assign the correct chord scales and arpeggios. The report contains general information about the ways of improvisation in jazz music and includes examples with analyzes and transcriptions of solos by the famous jazz guitarist Andreas Oberg.

Key words:

Improvisation, approach, jazz, guitar.

Същността на музицирането в джаза се свежда до голяма степен до уменията да се импровизира свободно по време на изпълнението. При всяко джаз изпълнение се сътворява нов музикален материал, а джаз музикантът е моментен композитор. Мелодиите, които произлизат от инструмента му, са композирани в съзнанието му точно преди да ги изсвири. Интуицията и интелектът са двата основни фактора, които определят акта на импровизация. Интуицията е тази, която отличава един импровизатор от другите артисти, тъй като е неговият начин на изразяване, свързан със спонтанност и усет за вярно чувство. „Интуицията е тази, която ни кара предварително да знаем къде ще ни отведе дадена музикална фраза или прогресия и къде ще бъде нейната резолюция (разрешение)“ [Везнев, 1994, с. 22]. Интелектът е човешката способност за мислене, анализ и синтез на информация. Интуитивността и съзнанието на изпълнителя трябва да бъдат в единство и хармония.

За придобиване на умения за импровизация в джаза е необходима работа в две основни насоки: теоретична подготовка и практика със съответния инструмент. Първата насока е свързана с набиране на необходимия набор от теоретични знания. Всеки импровизатор трябва да познава основните правила и закони, ръководещи джазовата импровизация, да изучава взаимовръзката между акорди и скали, да заучава стандартни мелодии и ритмични фигури, хармония. Теоретичната подготовка е свързана най-вече със следните няколко страни:

- Изучаването на специфичните джазови скали и произлизащите от тях ладове и акорди;
- Изучаването на характерните джаз акордови прогресии, върху които се импровизира;
- Изучаването на специфичната джазова ритмика, фразировка и суингирането (свиренето зад или пред биъта).

Втората насока е свързана с практическото приложение на тези знания върху съответния инструмент. За тази цел са необходими много добро техническо овладяване на музикалния инструмент, както и развитие на музикалната интуиция. За да овладееят езика на джаза, повечето от музикантите тренират и развиват своя слух чрез слушане и вадене на сола и фрази от доказани импровизатори. Добрата техника е изключително важна за добрата импровизация, защото позволява свободата на изказа, дава възможност на свирещия да изгражда своето соло.

Техническото владение на инструмента китара включва много компоненти. Специфичен момент за джаз китаристите е необходимостта от

изучаването на необходимия брой пръстови форми на лаговете, в колкото е възможно повече позиции, най-добре във всички седем. Свиренето на акорди и арпежи във всички възможни обръщения, владеенето на технически прийоми на звукоизвличане с лява и дясна ръка. Постигане на добро фразирание: бързина, чистота, точност и прецизност на изпълнението, са от голямо значение за постигането на свобода при импровизацията.

Съчетанието на теоретичната подготовка и практическото ѝ приложение са двете основни насоки в процеса на оформяне на всеки импровизатор. Всеки изпълнител има свой собствен стил на импровизация.

Според американския музикант и теоретик на джаза Джейми Аберсолд „има няколко основни насоки, които трябва да бъдат изпълнявани за овладяване на импровизационното изкуство:

- желание за импровизиране;
- слушане на голям обем от джаз музика – студийни албуми и изпълнения на живо, изучаване на чужди джаз импровизации или част от тях;
- изучаване на различни методи за импровизация – какво и как да се практикува;
- наличие на музикална среда, в която да се практикува. Общуване и свирене с други музиканти (при невъзможност репетиция със записи на ритъм секция);
- самоуважение и дисциплина, решителност [Abersod, 2017, p. 3].

Съществуват няколко подхода за импровизация при солиране на китара:

- Солиране около определен тонален център.

„Скалите са хоризонтално изражение на музиката, а акордите – вертикалното. В традиционалния джаз акордите произлизат от скали“ [Везнев, 1994, с. 59]. Изхождайки от заключението на Ангел Везнев, че съществува тясна зависимост между акорди и скали, може да се установи, че всички акорди са построени върху степените на скали и обратното – от всеки акорд могат да бъдат съставени скали чрез допълване на липсващите тонове. В тази посока на разсъждение, като тонов материал за солиране върху даден акорд се използва съответна скала, съставена от основните му степени и добавени тонове. При акордови последования съществува възможност да се обединят степените от повече от един акорд в една скала. Например, върху акордовата прогресия II^m-V7-II^maj7 може да се свири само върху скалата от първа степен, тъй като тя включва всички тонове, съставляващи тези акорди. Недостатък на този подход е, че при него не се отбелязва хармоничното движение и функционалността на отделните акорди.

- Солиране чрез различен лаг за всеки акорд

При този вид солиране отново се използва взаимовръзката между акорди и скали, но за всеки акорд от дадена хармонична последователност се употребява различен лаг. Така се отразява звученето на всеки акорд. Например акордовете прогресия $VIm - IIm - V - I$ в до мажор има следния вид - $Am7 - Dm7 - G7 - Cmaj7$. Върху акорда $Am7$ се свири ла еолийски лаг; върху $Dm7$ се свири в ре дорийски лаг; върху акорда $G7$ се свири сол миксолидийски лаг; върху $Cmaj7$ се свири до йонийски лаг.

- Вертикално солиране (солиране чрез арпежи)

При този подход за импровизация се солира чрез тоновете, от които е построен всеки акорд на съответната хармонична прогресия. Например при прогресията $Am7 - Dm7 - G7 - Cmaj7$. Върху акорда $Am7$ се свирят тоновете: ла, до, ми, сол; върху акорда $Dm7$ се свирят тоновете: ре, фа, ла, до и т.н. При този тип солиране също се употребяват хроматични проходящи тонове, както и акордовете разширения (IX, XI, XIII степени от акорда).

- Вариране на темата

При този подход музикантите реализират импровизацията чрез вариация на вече композираната тема и нейното повторение в различни форми. Характерно за джазовата музика е, че почти винаги композираната тема се изпълнява с елементи на импровизация. Комбинирайки различните начини на импровизация, като използване на скали, арпежи и секвенции, украсяването на акордови тонове, импровизаторът достига до методите, по които са създадени правилата на импровизация в джаз музиката.

Една от техниките, която е използвана от джаз музикантите при солиране, се нарича „приближаване“ (approaching). Приближаването към тон от акорда се осъществява чрез тон от скала или чрез хроматизъм. Има няколко начина да се приближиш до акордов тон. Един от тях е възходящо или низходящо хроматично приближаване. Техниката може да се използва върху всякакъв вид акорди мажорни, минорни, доминантови, умалени, увеличени и т.н. Важно е акордовете тонове да се падат на силно или относително силно време. Следващият вид приближаване е чрез така нареченото „заобикаляне“. Заобикалянето се състои в използването на тонове от скалата или хроматични тонове, намиращи се над и под акордовия тон. По този начин той буквално се огражда или заобикаля. Комбинирането на тонове от скалата и хроматични тонове над и под акордовия тон дават възможност за построяването на почти безгранични импровизационни линии.

При солирането на китара в джаз музиката, за разлика от други жанрове

като поп и рок, се изисква владеенето на всички от изброените подходи за импровизация. Докато в поп и рок музиката най-често мелодичната рамка на импровизацията е базирана най-често на лаговете, по-сложните хармонии в джазовата музика изискват вертикално солиране. При най-новите тенденции в джаза се наблюдава стремежът към разлагане на вертикалните многочленни акорди на импровизационни лагове или скали: обобщаването им в хармонични или тонални групи; отново зараждащият се хоризонтален начин на мислене.

Пример за съчетание на различните подходи за импровизация е стилът на солиране на популярния джаз китарист Андреас Оберг. Следващите нотни примери представляват транскрипции на негови сола върху хармоничните схеми на джаз стандартите All The Things You Are (фигура №1)¹ и Billie's Bounce (фигура №2)². Съдържат анализ на това какви лагове и арпежи използва Оберг в своите импровизации.

¹ Вугео от изпълнение на All The Things You Are от Андреас Оберг и Мартин Теълър, 2011 г., на живо в NAMM Convention (1:07 – 1:50 минута от вугео): <https://www.youtube.com/watch?v=cm-BhzOKezll>.

² Вугео от изпълнение на Billie's Bounce, соло китарата Андреас Оберг, 2008 г., на живо в All Stars Guitar Night (1:27 – 2:02 минута от вугео): <https://www.youtube.com/watch?v=QnITpsh42Ks>.

Фигура №1:

All The Things You Are, музика: Джером Керн,
соло: Андреас Оберг

транскрипция Петър Койчев

Fm7 Bbm7 Eb7 Abmaj7
 арпез Fm9 арпез Bbm9 Eb умален лад (полутон-тон) арпез Abmaj9

Dbmaj7 Dm7(b5) G7 Cmaj7
 арпез Db арпез G9b арпез Dmaj7 (модална замяна)

Cm7 Fm7 Bb7 Ebmaj7
 арпез Cm9 арпез Fm9 ми бемол лидийски лад комбинирани с хроматика

Abmaj7 Am7 D7 Gmaj7
 ла бемол йонийски лад арпез B арпез A (модална замяна)

Am7 D7 Gmaj7
 сол йонийски лад

F#m7(b5) B7 Emaj7 C7
 си алтерован лад комбинирани с хроматика арпез Emaj9 до алтерован лад

Fm7 Bbm7 Eb7 Abmaj7
 ла бемол йонийски лад комбинирани с хроматика

Dbmaj7 Dbm7 Cm7 Bo
 арпези Dbmaj7 и Dbm7 комбинирани с хроматика Abmaj9 арпез F#o7 арпез C7

Bbm7 Eb7 Abmaj7 C7
 ла бемол йонийски лад комбинирани с хроматика до алтерован лад

Основен градивен елемент на джаз стандарта All The Things You Are е акордовата прогресия II-V-I. Тази хармонична последователност е многократно употребена чрез модуляции в няколко тоналности. Песента е в тоналност ла бемол мажор. Модулациите водят до различни тоники, като: до мажор, ми бемол мажор, сол мажор и ми мажор. В края на темата хармоничната рамка отвежда отново в главната тоналност ла бемол мажор. Хармоничната структура на песента представлява 36-тактова акордова прогресия в (a-a1-b-a2) форма. Всеки един от дяловете a, a1 и b е с дължина по 8 такта. Дял a2 представлява кода и е разширен от 8 на 12 такта. Пиесата следва богата и многообразна акордова структура, която чрез множество модуляции оформя пет различни тоники. При това може да се проследи непрекъснатото повторение на акордовото последование II-V-I. В темата то се появява осем пъти.

В транскрибираното соло на Андреас Оберг над хармонията на All The Things You Are (фигура №1), той използва главно вертикално солиране чрез арпежи. В примера може да се види, че върху прогресиите II-V-I също така импровизира чрез солиране около тонален център или свирене на различни лагове за всеки акорд. При доминанови акорди използва арпежи, алтерован или умален лаг. Употребата на хроматични линии, свирени в бързо темпо, създават напрежение. Много интересно и ефектно звучене създава излизането от тоналност чрез модална замяна в 8-и и 9-и и 15-и и 16-и тактове от примера.

Пиесата Billies Bounce на Чарли Паркър е типичен пример за 12-тактова джаз-блус хармонична схема. В солото на Оберг (фигура №2) са използвани характерната за жанра блус скала, миксолидийски лаг, арпежи върху отделните акорди и ликове от хармоничната прогресия III-VI7-II-V7 във фа мажор. Голяма част от блус стандартите са написани и се свирят в тоналност F (фа мажор). Това означава, че всяко джазово соло в джазовата блус схема е конвертируемо и напълно приложимо във всички останали блус пиеси. Поради тази причина по мое мнение е препоръчително да се заучават характерни фрази за джазовата блус прогресия в съответната тоналност и впоследствие да се използват при построяване на импровизациите. Такива пиеси, в които е използвана характерната за блуса 12-тактова хармонична схема, са: Bird blues, Now's The Time, Blues For Alice, Inside Out, Straight No Chaser, Now's The Time, Kentucky Oysters, Watermelon Man, The Double Up, Stop, Stop, Stop – Time Blues и гр.

В транскрибираното соло китаристът Андреас Оберг, типично в негов стил, отново използва комбинация от арпежираното свирене, техниката приближаване, солиране чрез различни лагове върху съответните акорди от хармонията (фигура №2).

Фигура №2:

Billie's Bounce, музика: Чарли Паркър,
соло: Андреас Оберг

транскрипция Петър Койчев

В първите 8 такта е използвана комбинация между фа миксолидийски лад и фа блус скала

арпеж Fmaj9

арпеж Gm9 арпеж F фа блус скала

си бемол миксолидийски лад ми бемол алтерован лад

си бемол миксолидийски лад ла алтерован лад арпеж Am 11 Ab11 арпеж

комбинация между фа миксолидийски лад и фа блус скала

Един от съществениите начини за опознаване на джазовия репертоар, подобряване на солирането и задълбоченото теоретично разбиране на всички видове музика е транскрибирането. Чрез него се развива способността за свирене по слух.

За този процес на самообучение Марк Ливайн пише:

„Най-добрият начин да научиш едно произведение е да го транскрибираш извън записа. Нотният лист обикновено съдържа само мелодията и хармонията. Когато транскрибираш, ти се въвлечаш в музиката доста по-директно. Ще чуеш всичко: интро, мелодия, акорди, сола, бас линии, ударни инструменти, форма, импровизация, акомпанимент, интермецо, край, динамика, взаимодействието на музикантите, както и емоционалното съдържание на изпълнението. Можеш да постигнеш това, като слушаш внимателно записите“ [Levine, 1995. p. 251].

Почти всички велики джаз музиканти от съвременната епоха са научили, изградили своя стил на свирене и са придобили голяма част от техните теоретични познания чрез слушане, транскрибиране и анализиране на мелодии и соло изпълнения от записи. Затова трябва да се знае важността на този процес за усъвършенстването на уменията и теоретичните познания на джазовите музиканти. Разбира се транскрибирането не трябва да бъде изолирано, съчетанието на теоретичната подготовка и практическото ѝ приложение са двете основни насоки в процеса на всеки импровизатор.

За да се импровизира в джаз музиката, е необходимо да се овладее хорус-музицирането, т.е. да се съчинява мелодия върху зададена тема и хармонична рамка. Поради това, че импровизацията е тясно свързана с хармонията, нужно е мелодичното построение да бъде развито върху тази основа. Чрез изучаването на подходите за импровизация, транскрибирането на сола и взаимовръзката между скали и акорди, постепенно се овладяват част от теоретичните и техническите познания, без които е немислима джаз импровизацията. Комбинирайки различните начини на импровизация, изпълнителят достига до своя собствен стил и подход на импровизация.

Използвана литература:

Везнез, Ангел. Начини за импровизиране в съвременната музика – книга първа. Петрум & Ко, 1994.

Гонда, Янош. Джазът – история, теория и практика. София, Музика, 1975.

Abersod, Jamey. Jazz Handbook, New Albany: Jamey Aebersold Jazz, USA, 2017, p. 3.

Levine, Mark. The Jazz Theory Book. Petaluma, CA, USA, Sher Music Co, 1995, p. 251.

За автора:

Петър Койчев завършва магистратура в АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив, защитава докторска дисертация на тема „Импровизацията за китара в модерния джаз“ в Пловдивски университет „Паисий Хилендарски“ през 2019 г. Специализира джаз китара в музикалната консерватория „Джузепе Тартини“ в Триест, Италия. Сътрудничи с редица български и чуждестранни музиканти, свирил е на сцените на почти всички джаз фестивали в страната. Участник е в различни джаз, поп, етно и рок проекти. Понастоящем преподава електрическа китара в АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив.

About the Author:

Petar Koychev graduated a Master's degree from the Academy of Music, Dance and Fine Arts „Prof. Asen Diamandiev“ – Plovdiv and awarded a PhD for his desertation „Modern jazz guitar improvisation“ at the Plovdiv University „Paisii Hilendarski“. Specialised jazz guitar performance at the Conservatory of Music „Giuseppe Tartini“ in Trieste, Italy. He has numerous collaborations with many bulgarian and foreign musicians and also performed at almoust all jazz festival stages in the country. He also participated in a lot of jazz, pop, ethno and rock band projects. He teaches electric guitar at the Academy of Music, Dance and Fine Arts „Prof. Asen Diamandiev“ – Plovdiv.

**СПЕЦИФИКИ НА КОМПОЗИЦИОННАТА МНОГОПЛАСТОВОСТ И БАХОВАТА
БАРОКОВА ВИРТУОЗНОСТ В PRESTO ИЗ СОНАТА ЗА СОЛО ЦИГУЛКА В СОЛ
МИНОР BWV 1001**

ас. г-р Евгений Шевкенов,
професор на Република Австрия

Резюме:

В статията се обсъжда художествено-естетическата същност на понятието „виртуозност“ в сол-минорното Престо от Първата солова соната за цигулка от Й. С. Бах в светлината на изобилието от индикации за множество иманентни съдържателни пластове в музикалната тъкан, на базата на което бързото темпо деградира до едва един от извънредно многото аспекти, които е нужно да се вземат под внимание в работния процес за постигане на автентичен и убедителен интерпретационен резултат.

Ключови думи:

Й. С. Бах, соната, цигулка, престо, виртуозност, барок.

**SPECIFICS OF THE COMPOSITORIAL MULTIDIMENSIONALITY AND BAROQUE
VIRTUOSITY BY J.S. BACH IN THE PRESTO FROM THE SONATA FOR SOLO
VIOLIN IN G-MINOR BW 1001**

Assistant Eugeny Chevkenov, Ph.D.
Professor of the Republic of Austria

Summary/Abstract:

This article discusses the artistic-aesthetic essence of the term virtuosity in the g-minor Presto from the First violin solo sonata by J.S. Bach, in the light of the abundant indications of multiple immanent layers of meaning in the musical tissue, based on which, the quick tempo diminishes to only one of the very many aspects, that need to be considered in the work process for achieving authentic and convincing interpretational result.

Key words:

J. S. Bach, sonata, violin, presto, virtuosity, Baroque.

Парадоксалният на пръв поглед избор на една от двете най-кратки части от огромния по обем цикъл „6 сонати и партити за соло цигулка BWV 1001“ (другата, сравнимо кратка, е ми-мажорната Жига от Трета партита, последната част от целия сборник) се явява умишлен оксиморонен стратегически ход в подкрепа на тезата за извънредната комплексност и многопластовост на Баховата творческа мисъл, именно на територията на миниатюрата. Не емблематичната Шакона, не някоя от трите мащабни фузи, а именно кратичкото, едва ли не „гласното надве-напри“ в кафе-паузата между поредните уроци по пиано на многобройните малки Бахчета, Престо е избрано за пример, който да илюстрира не само вдъхновението и инвенцията, но и умността и сръчностите на твореца в процеса на *elaboratio*¹.

Това знаменито Престо задължително минава през ръцете на всеки цигулар, заел се с изучаването на Кралицата на инструментите и поел по пътя да се образова и изгради като професионален инструменталист.

Наред с безспорните ползи от дидактическо естество, свързани с решаване на определени задачи, засягащи техническото израстване на цигуларите, тази кратка пиеса предлага и предизвикателството на извънредно капризна и многообразна като музикално съдържание част от циклична творба. Факт, който често остава на заден план в младежкия стремеж за развиване на все по-високи, нечувани досега, скорости на изпълнението. Наред със специфичните цигулкови трудности в лява и дясна ръка, както и тяхната добра координация, Престото предлага и редица, всъщност доста по-сложни и по-значими, проблеми за решаване.

Как да избегнем вече споменатото безсмислено изсипване на куп ноти за възможно най-кратко време?

Как да изградим майсторски оформена в музикално отношение миниатюра?

¹ Разработка, развитие (от латински).

*Как да интерпретираме убедително сменящите се изключително интензивно отделни музикални елементи, при това без да пропуснем да ги обособим и същевременно интергрираме в едно монолитно цяло?*²

Това са едва три от многото възможни „екзистенциални“ въпроси, които пиесата поставя пред нас по пътя към изследователско откриване и интерпретаторско разкриване на същността на драгоценната Бахова музикална мисъл, изразена толкова майсторски в тази кратка ювелирна заключителна част на сол-минорната соната.

Няма значим стойностен музикант в цялата история на изкуството на Евтерпа, за когото виртуозността да е хлапашка самоцел и самохвалство, а не елитарно средство за изразяване на изтънчена и дълбокосъдържателна творческа и интерпретаторска инвенция. За личността и творческия мироглед на Йохан Себастиан Бах това мое гледище важи в най-висока степен. Дълбоко върващ, религиозен мърец, алхимик на музикалната наука и магия, виртуозен инженер и архитект на неповторими и недосегаеми шедедьоври. Личност, на която не можем да припишем атрибути като пръстово фокусничество или профанско и евтино парадигиране с технически факирски умения. Разглежданата част може да послужи като красноречив пример за валидността на по-горните ми твърдения.

Тъй като целта на настоящото писание не е подробен анализ на творбата (нещо, което смятам за добра идея за интересен бъдещ проект, който обаче ще изисква по-голям от настоящия обем), ще се фокусирам върху определени принципни дадености, характеризиращи спецификата на бароковия, и в частност на Баховия, музикален виртуозитет, според семантиката на изразните средства и характерните за епохата композиционни и смислови формули. Престото само по себе си преставява една шеметна въртележка от майсторски навързани една за друга такива формули, носещи определен заряд, смисъл и дори символика.

Употребените модели, както и техните разнообразни комбинации, изпълняват, едва в две печатни странички, едно колоритно платно от акордови и линеарни пасажи, множество диференцирани артикулации, поредица от бързи, остри, но винаги логични хармонични завои, палиндромни/рачешки полифонични ходове, фугова и сонатно-симфонична T-D-S-T топология, секвенции, поредици от септакорди, елизионни прекъсвания...

² Всички курсиви в текста са на автора

Разпознаването и функционалното определяне на обособените миниатюрни музикални компоненти, които съставляват частта, лежи в основата на намирането на рецептата за истински правдиво пресътворяване на тази забележителна миниатюра.

Нека подходим постепенно в контекста на загадената тема, разглеждайки последователно някои от по-съществените за изясняването на казуса подробности, които да могат послужат и като общи насоки за по-задълбоченото опознаване на музикалната материя в Престото.

Като приоритет за постигането на целта бих изтъкнал идентифицирането на типично бароковите конструктивни елементи, обособими смислово музикално градивни блокове, за които на немски се използва много удобната и подходяща дума *Bausteine*³.

За илюстрация ще се опра на няколко основни показатели, демонстриращи същностните черти на генералната бароковата концепция за композиция на коя да е музикална творба, включително и на избраното за показателен пример виртуозно Престо:

- редуването на панелни елементи, съставляващи една перфектна конструкция в рамките на ясни *математически пропорции*,
- *сложността и интензитета* на тоналните процеси в контекста на един предварително изготвен цялостен план за артитектурта на произведението,
- формообразуващата роля на *артикуляционното многообразие*.

Всички те, вкупом натоварващи музикалната тъкан с очевидно далеч по-сложни функции и потенциална музикално-философска изразност, разширяват понятието „виртуозност“ отвъд идеята за максимална бързина на изпълнението, като го поставят в многозначителния контекст на т. нар. *Klangrede*⁴.

³ Строителни камъни (буквален превод от немски език).

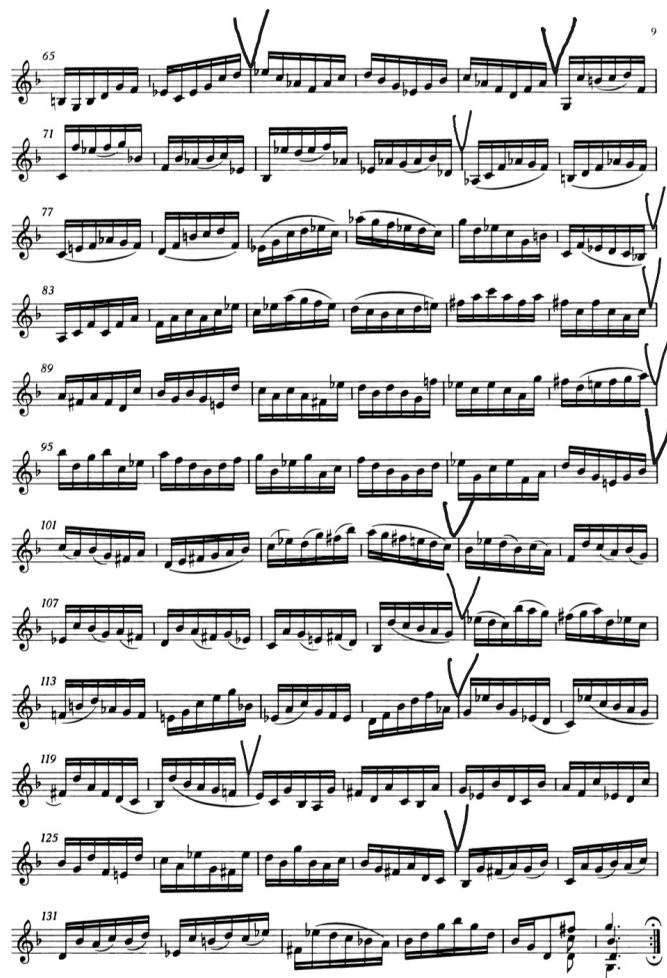
⁴ Звукореч (буквален превод от немски език).

Типичното за барока блоково сглобяване от по-големи или по-малки панелни сегменти е демонстрирано в цялата си прелест в перфектната мрежа от елементи на разглежданата пиеса. Смятам за целесъобразно да демонстрирам тук една лично моя, логически систематизирана схематична делимост, която се опира на симбиоза на еднородните и сепарация на смислово разнородните елементи на музикалната реч, както е ясно посочено в приведеня по-долу за пример нотен текст:

8

Presto

6 11 17 23 29 35 41 47 53 59



Обособените по този начин блокове демонстрират хомогенни тактови сглобки, формиращи интересни, периодично групирани, цифрови секвенции, изглеждащи по следния начин:

Първи дял

$$3 + 5 + 3 + 5 + 8$$

$$7 + 4 + 7 + 4 + 8$$

Втори дял

$$4 + 8 + 3 + 5 + 8$$

$$6 + 6 + 6$$

$$4 + 6 + 6 + 4$$

$$8 + 8$$

Баховото пълно позициониране е стратегическо, рационално, дело на свръхлогичен и музикално свръхобразован мегамозък, за който професионалното борабене с музикалните уреди е шахматна игра и естетическо-философско занимание. Изхождайки от инвенцията, таланта, способностите, гения (като еманация на понятията *гарба*, *вдъхновение*...), целокупното **inventio**, особено при Й. С. Бах, функционира просто като една задължително необходима база за разгръщането на **elaboratio** – процеса, в който се развихря личността на твореца, полето за изява на неговата субективна и неповторима гледна точка, неговия ум и неговото сърце, за да сублимира в крайна сметка чрез реализацията на творческия прогукт, **executio**⁵.

Въпреки че тук ще си спестим акрибичното обяснение и тълкуване на самостоятелните функции и поливалентните взаимодействия на отбелязаните сегменти, приложеният нотен пример може да послужи като основа за редица конкретни изводи, някои от които ще са от съществена полза за следващите по-големи констатации и заключения.

Баховото композиторско занаятчийство – във възможно най-позитивния смисъл на тази дума – изпъква в загадения ракурс съвсем релефно и позиционира приоритетите на рационалния подход към художествения материал, който подлежи на разглеждане тук. Неслучайно употребих в началото израза „пиеса, минаваща през ръцете...“ (не и през главата...), за да мога ясно да подчертая контраста между механичния и чисто емоционален прочит на творбата от една страна, и от друга, на горещо прокламирания от мен в настоящия текст същностно-музикантски подход към едно истинско бижу, плод на творческия свръхинтелект на кантора на „Свети Томас“ в Лайпциг.

⁵ Christoph Bernhard, в неговия *Traktatus compositionis augmentatus* (ок. 1657), извежда тези три фази на творческия процес, приложени в случая към музиката, от идеята за петте подобни принципа при Цицерон, касаещи реториката.

Свърхинтелект, който прозира в общия структурен и тонален план на тази много кратка пиеса, достоен за тежка и дълбока съдържателно сонатно-симфонична структура.

Престото е изложено в 136 такта, с два обособени, както чисто музикално, така и технически-формално, дяла, недвусмислено разделени от двойна черта и знак за повторение. Съотношението между тези два дяла може да се изрази като 54 към 82, закръглено на 0,66 или математически точно $\frac{2}{3}$. Още по-интересна релация между частите и цялото се разкрива, ако вземем предвид недвусмислено „прозиращата“ Фибоначи секвенция в споменатите 54, **82** и **136** такта, в опростено съотношение **5-8-13**.

Склоността ми да търся и намирам такива закономерности е вече пословична в определени среди. Този изповядан мой „структурализъм“ обаче не е нито популистки, нито сензационалистки по същността си, напротив. Такава целенасоченост на разсъжденията е в интерес на сериозното научно опознаване и тълкуване на безспорните математически дадености както в този, така и в много други случаи. В своя подкрепа ще цитирам великия немския философ и математик Готфрид Вилхелм Фрайхер фон Лайбниц, предшественик и съвременник на Бах, който недвусмислено формулира следния постулат (приведен като пример в знаменитата книга на всепризнатия Бахов специалист Джон Елиът Гардинер – *Bach: music in the castle of Heaven*): „Музиката е тайно аритметическо упражнение на ума, сам неосъзнаващ, че всъщност смята“ (превод мой от английски)⁶.

Редица научни публикации и трудове се занимават детайлно с математическите закономерности и цифровата символика в творчеството на Йохан Себастиан, като между тях с особена стойност изпъкват писанията на Рут Татлоу. Още преди да публикува фундаменталното си мащабно изследване *Bach's Numbers: Compositional Proportion and Significance*, в така да се каже подготвителна статия по темата *Collections, bars and numbers: Analytical coincidence or Bach's design?*, тя, между многото други изброени съотношения в голям брой Бахови творби, формулира „релациите в пропорциите на цялата соната BWV 1001, като свършено 1:1 или 1:2, в зависимост от повторенията в Престото:

Adagio 22 Fuga 94 Siciliana 20 – общо 136 такта

Presto 136 такта (с повторенията 272)

[<https://www.bachnetwork.org/ub2/tatlow.pdf>, с. 47 (превод мой)]

⁶ Оригинал на латински: *Musica est exercitium arithmeticae occultum nescientis se numerare animi* [Gottschalk Eduard Guhrauer, 1846, p. 66].

Но дори и без да сме чели такива експертни трудове, дори познавайки само бегло творчеството на Бах, не можем да пренебрегнем семиотичните наклонности и способности на композитор, написал фуга, чиято главна тема спелува тоново фамилието му име.

Ще се противопоставя на изкушението за едно по-просторно метафизично-философско отклонение и ще се концентрирам върху конкретиката на Престото, обръщайки внимание в следващите редове на **тоналните процеси**, в контекста на видимо стройно конципираня и рационално изготвен цялостен план за архитектурата на произведението. Наличието, важността и дори obligatorността на такъв композиционен подход през епохата на Бах е илюстриран от Рут Тамлоу с цитат от христоматийния труд на Johann Mattheson, „Der vollkommene Capellmeister“ (1739): „Всеки, който реши да ползва гореописания метод, е нужно да оформи цялостния проект на един лист, да го скицира общо и да го аранжира подредено, преди да пристъпи към разработката му (*elaboratio! б.а.*)“ (превод мой) [<https://www.bachnetwork.org/ub2/tatlow.pdf>, с. 39].

Турбулентната тонална динамика в Престото отчетливо изтъква в рамките на общия T-D-S-T (тоники-доминанта-субдоминанта-тоники) тонален план, в който за вмъкнати допълнителни завои до медианните тоналности на 3-та и 6-а степен, за да се оформи следната интензивна въртележка: сол минор – ми бемол мажор – си бемол мажор – ре минор/мажор (първи дял); ре мажор – до минор – сол минор (втори дял).

Една друга характерна квартово-квинтова съпоставка е пренесена от експозиционното басово движение „ре-сол-до-фа-си бемол-ми бемол“ в тактове 12 до 17, към репризното „сол-до-фа-си бемол-ми бемол-ла бемол“ в 70 до 75 такт. В експозицията гореспоменатото модулиране е удължено потактово, в мажоро-минорни терцови съпоставяния:

- ми бемол мажор – до минор 17 – 18 такт;
- фа мажор – ре минор 19 – 20 такт;
- сол минор – ми бемол мажор 21 – 22 такт;
- двутактово (23 – 24) стабилизиране във фа мажор.

Интензивните модулационни повративтова съвсем кратко произведение трябва да бъдат ясно формулирани и убедително ярко интерпретационно изтъкнати, за което станалото традиционно деградиране на частта до „бързо, по-бързо, най-бързо“ определено не допринася. Точно обратното – както техническото възпроизвеждане и подчертаване на необходимите пикове и

спагове в музикалния ландшафт от страна на изпълнителя, така и аудитивното им възприятие от страна на слушателя, изискват един минимум от акустично пространство, физическо време и яснота на комуникираното послание.

Детайлният преглед на творбата ни разкрива една динамична картина на музикалното действие, изпълнена с динамично съпоставяне на тоналности, мажоро-минорни сборичквания, разложени секвенции от септакорди, линерни гамовидни легато пасажии, контрастиращи с разложени геташирани акордови изкачвания и спускания, и, не на последно място, много и многозначителни разнообразни артикулационни /щрихови модели.

Еднообразният в ритмично отношение, на пръв поглед монотонен, шестнайсетинов пейзаж е нагънат и нашарен не само от различните линейно-акордови, хармонично-тонални и други музикално-физиономични окраски, но и от голям брой **артикулационни разновидности**, които изменят и предефинират съдържателните характеристики на общата перпетуумна ритмична картина. Всеки един от тези щрихи – и в инструментално-цигулковия и в метафорично-художнически смисъл на гумата – носи свой самобитен характер, различен от другите си събратя. Тяхното отчетливо обособяване, редуване и съпоставяне способства за успешното изграждане на правдива музикална интерпретация, като същевременно евентуалната несполука те да бъдат ясно и разпознаваемо поднесени (често в резултат на първосигналния стремеж за механичност и бързина на изпълнението) води до карикатурно изкривяване на чертите на замисления от композитора музикален образ. Ще се позова на Николаус Харнонкур, цитирайки: *„Искам тук да поясня, че артикулацията е всъщност най-важното изразително средство, което имаме в бароковата музика“* [Harnoncourt, 2009, p. 60].

Въпреки стремежа ми за лаконичност, считам че едно изброяване тук на наличните артикулационни модели би било от несъмнена полза (по реда на появяването им):

нонлегато (от такт 1)

1 нонлегато срещу 5 легато (такт 4, такт 6...)

3 легато срещу 1 нонлегато (такт 11, 12...)

3 легато - 3 нонлегато (такт 24, 25... водеща мелодична линия и орнаментен съпровод)

2 по 2 легато плюс 2 нонлегато (такт 30, 36, 38...)

разместено, квази хемиолно, легато 4 ноти

2 нонлегато плюс 2 по 2 легато (такт 47, 48... обратно на вече срещания такъв модел)

легатирани 7 ноти (такт 59...)
легато цял такт 6 ноти (такт 75, 76....)
3 легато плюс 3 легато (такт 111)

Всеки един от тези щрихови модули е с особена роля за диференцирана артикулация, играеща основна формообразуваща роля в топографията на Престото. Бързото темпо несъмнено е оправдано като стремеж за разкриване на виртуозния потенциал на музиката, но при положение, че всички налични артикулационни нюанси и техните формообразуващи функции получат нужното време за възприятие от страна на слушателя. Взимайки предвид и комбинацията на изрегените артикулационно-художествени и щрихово-технически модули с други налични музикално-анатомични особености (мелодични линии – гамовидни, акордови, тетрахордови; алтерации, провокиращи и обуславящи модулационните процеси; смислови размествания в групирането на шестнайсетините в избрани 3/8 такт – 3 пъти по 2, 2 пъти по 3, 6 в легато и т.н.) пред нас ще се оформи една съвсем различна картина, далеч надхвърляща едноплановото възприятие на бързашка еквилибристика. Интерпретационното осмисляне в дълбочина, опознаването и разкодирането на заложените по този начин съдържателни характеристики определено трябва да ни дистанцира от технократския характер на го болка познатите Шрагекови или Шевчикови упражнения. На всеки, който би търсил просто да тренира скоростните си сръчности и да обогати репертоара си с бърза виртуозна пиеса тип „Формула 1“, бих препоръчал да замести Престото с „Мото перпетуо“ от Паганини (без да отричам полезността на тази пиеса за тренирането на определени цигуларски умения).

За едно убедително интерпретационно представяне на авторовата идея обаче, цялото налично разнообразие от изразни средства и семантични структури е нужно да бъде разчетено, осмислено и технически виртуозно (в широкия смисъл на тази толкова изтъркана от употреба дума) изпълнено.

В същината на бароковия (а и не само на бароковия) виртуозитет е залегнал принципът на владеенето на възможно най-богат арсенал от технически средства, които обаче да послужат за фино и изтънчено музициране, за максимално смислено, ефективно, а не просто ефектно, пресътворяване на заложените от автора послания. Задълбоченото изследване и опознаване на семиотиката на бароковия музикален език (на явните и скрити значения на хоризонталите и вертикалите, на полифонията и хармонията, на артикулациите и украшенията, темпата и техните релации, на типично бароковите жанрове) е не просто препоръчително, а задължително, при това

не само за напредналите, а и в много по-голяма степен за напредващите.

Пътешествието в тези Бахови лабиринти е добре да започне отрано, защото пътеките в тях са не просто дълги, а наистина безкрайни.

Използвана литература:

Ruth Mary Tatlow. Bach's Numbers: Compositional Proportion and Significance. ISBN: 978-1-107-08860-3.

John Eliot Gardiner. Bach: music in the castle of Heaven. ISBN 13: 9780375415296.

Nikolaus Harnoncourt. Musik als Klangrede. ISBN 978-3-7618-1098-9.

Arthur Mendel, Christoph Wolff & Hans T David. The new Bach reader. ISBN: 978-0-393-31956-9.

Gottschalk Eduard Guhrauer. Nachträge zu der Biographie. Gottfried Wilhelm Freiherr von Leibnitz. Ferdinand Hirt's Verlag, Breslau, 1846, <https://books.google.de/books?id=sg1mAAAAcAAJ&pg=PA66&dq=%22Musica+est%22>.

Ruth Mary Tatlow. Collections, bars and numbers: Analytical coincidence or Bach's design?. <https://www.bachnetwork.org/ub2/tatlow.pdf>.

ГОЛДБЕРГ ВАРИАЦИИТЕ НА Й. С. БАХ И БАРОКОВИ КОНЦЕПЦИИ ЗА ВИРТУОЗНОСТ

ас. г-р Стефан Чапликов

Резюме:

Статията предлага поглед върху концепцията за виртуозността и различните исторически смисли на термина, етимология, както и връзката с композиционната и изпълнителската практика. Поставяйки Голдберг Вариациите от Й. С. Бах като опорна точка в обсъждането на тези две практики като аспекти на виртуозността, се разглеждат начините, по които променливите исторически контексти биват приложени към изпълнителските и композиционни елементи на творбата.

Ключови думи:

Виртуозност, Й. С. Бах, Голдберг Вариации.

BACH'S GOLDBERG VARIATIONS AND BAROQUE CONCEPTS OF VIRTUOSITY

Assistant Stefan Chaplikov, Ph.D.

Summary/Abstract:

The article offers an exploration of the concept of virtuosity and the different historical meanings of the term, the etymology as well as the relation to the compositional and performance practice. Situating J. S. Bach's Goldberg Variations as a fulcrum into the discussion of those two practices as aspects of virtuosity, we are discussing the ways in which changing historical contexts make the term applicable to both the performative and compositional elements of the piece.

Key words:

Virtuosity, J. S. Bach, Goldberg Variations.

Виртуозността като концепция има широк спектър от значения и контексти. Терминът преминава през значителни онтологични изменения през историята на западната цивилизация от своето появяване в Италия през XVI век. Първоначалната идея зад думата виртуоз е своеобразно почетно название, което да отличи дадени постижения в интелектуалните и артистични поприща. От музикалния речник „Гроув“ (The Grove Music Dictionary) получаваме следната дефиниция: „Виртуоз в музиката може да бъде опитен изпълнител, но най-вече представлява композитор, теоретик или поне извечен *maestro di cappella*“ [Jander, 2001]. Това определение показва една вътрешна нестабилност на самия термин, така както всяка концепция, която ще претърпи значителни изменения в своя историцизъм. Уязвимостта в термина виртуоз при неговото използване в XVI и XVII век се проявява в две направления, **касаещи** музикалната сфера:

- от една страна, елементът на изпълнение („опитен изпълнител“) **касае само една страна** на концепцията за виртуозност и не се отнася до самия музикален материал. Този подход превръща **изпълнението** на дадена творба в **елемент**, който е **отделен** от музикалния текст. В този смисъл се доближаваме до по-модерното значение в концепцията за виртуозност като цяло, така както бива разбираана, започвайки от XIX век, а именно виртуоз-изпълнител. Другата страна на концепцията **касае** композитора и теоретика виртуоз, който е развил своето изкуство до най-висша степен и неговите умения са по-скоро една абстрактна форма на виртуозност, за разлика от незабавността и ефимерността на изпълнителския елемент.

- От друга страна, следва да се разгледа заложената гуалистичност в термина, когато той **касае** изпълнителския елемент: обрисуването на дадено изпълнение като виртуозно може да се разглежда както като позитивен комплимент, така и като негативна критика. С други думи, може да „квалифицира и деквалифицира изпълнителят, да почете един и да презре друг“ [Непнион, 2012, р. 1].

От тук насетне следният въпрос бива възможен: до каква степен виртуозността е заложена в самата творба и какви точно аспекти я изтласкват към статуса на *изключителност* и *превъзходство на гения*, ако цитираме една от по-ранните интерпретации на термина [Brossard, 1703, р. 221]. Обръщайки се към Голдберг вариациите на Бах (BWV 988) като отправна точка, ще се опитаме да извлечем и анализираме система от елементи, която би позволила концепцията за виртуозност да съществува валидно в собствените си лимитации.

Първата дефиниция на термина виртуозност идва от Себастиан

гьо Бросар и неговия „Речник по музика, съдържащ обяснения на най-често използваните в музиката гръцки, латински, италиански и френски термини“ от 1703 г.¹ Там разбираме, че в италианския език терминът виртуоз е използван като прилагателно, което произлиза от думата *virtu*, означаваща „превъзходство, изключителност“. Цялата дефиниция на Бросар е следната: „*Virtu* на италиански означава не само това предразположение на душата, което ни прави богоугодни и ни кара да действваме според правилата на праведността; но също така и това *превъзходство на гения*, което ни възвисява и в *теорията*, и в практикуването на изящните изкуства над тези, които ги практикуват както нас. Оттук италианците са създали прилагателното *виртуоз* (...), за да отличат онези, които Провидението е гарило с именно това *превъзходство* и *възвисеност*. Така според тях един прекрасен *художник* или сръчен *архитект* е виртуоз; но най-вече те отнасят този термин именно до превъзходните *музиканти*, и измежду тях по-скоро тези, които се занимават с *теория* или *композиция*, вместо тези, които се отличават в останалите изкуства. Така в техния език **да се нарече някого виртуоз** почти винаги означава, че той е един прекрасен *музикант*“².

В статията на Марк Пиншерл [Pincherle, 1949, p. 227], посветена на виртуозността, разбираме, че терминът е изразявал нещо, което „да бъде притежавано“ чак до 1791 г., когато италианският теоретик, цигулар и композитор Франческо Галеацци представя серия от технически упражнения, нужни за усъвършенстването на цигуларите и дава още една интересна дефиниция на термина виртуоз: „Сега вече сме обучили добър музикант, но комуто липсва въображение, сервилен практик, на когото не може все още да присъдим титлата виртуоз, принадлежаща с право само на този, който притежава гения на иновативността, стилът, който формира истинския характер на изящните изкуства“ [Pincherle, 1949, с. 227].

В този цитат вниманието ни бива привлечено от още една ключова дума, която би спомогнала за обхващането на концепцията за виртуозност – иновативността. Евгений Шевкенов дава следната дефиниция за това понятие: „Понятието иновативност носи в себе си един доста по-дълбок и по-широк смисъл, третиращ творческата изобретателност като същинска

¹ Sebastien de Brossard – *Dictionnaire de Musique, contenant une explication des Termes Grecs, Latins, Italiens et Français les plus utilisées dans la musique* (Paris, 1703).

² *Idem*, p. 221 (превод от френски – мой).

първопричина за напредъка на човечеството. То семантично определя креативното новаторство като изначална движеща сила на всички значими процеси – и в науката, и в образованието, и в изкуството, които от своя страна са показателни за цивилизационното ниво на индивида и обществото“ [Шевкенов, 2022, с. 378]. В този смисъл, изхождайки от макро мащабите, описани в по-горния цитат, бихме могли да ги третираме и на локално ниво, а именно **процесът в заслужването на названието виртуоз** е форма на креативно новаторство, насочена към индивида, търсещ „изключителност“ и „стойност“ – едни от смисловите елементи, заложили в латинската дума *virtus* и тяхната интерпретация през XVIII век.

Трябва да се отбележи, че терминът *виртуоз* през XVIII век се отнася и към творческия акт на композицията; също така, областта на изпълнителското изкуство и интерпретацията не е била разделена от композирането, както сме свикнали да ги разглеждаме от XIX век насетне. Освен това, изпълнител през XVIII век не би бил само „сервилен практик“, а би имал солидна база знания в теорията и композицията. През средата на XVIII век, промени в парадигмата ще донесат промяна в самото разбиране на концепцията за *виртуозност* – когато публиката става по-многобройна и социо-икономически разнообразна (напр. създаването на серията *Concerts Spirituels* в Париж през 1725), както и нарастващият брой на нови музикални издателства, вследствие на което професионалните музиканти се позиционират в една нова среда – музикалното изпълнение придобива свой собствен статут, отделен от самата музикална творба, и то се случва в все по-големи пространства с все по-адаптирана акустика. Въпреки това, процесът на разделение между творба и изпълнител е налице още през 1738 г., когато немският композитор и теоретик Johann Adolph Schiebe прави следното заключение, което ще бъде също толкова валидно и през XIX век, а именно твърдението, че *виртуозността* е процесът на установяване на контрол над дадена творба като самостоятелност, а не толкова притежанието на *изключителност* в музикалното изкуство, било то теоретично, композиторско или изпълнителско: „Думата *виртуоз* е прекалено генерална, защото я използваме за всеки, който се отличава в науката или изкуството, и затова винаги трябва да се прибави, че става въпрос за *музикален виртуоз* или *виртуоз в музиката*. И още, когато се използва за музиката, думата *виртуоз* е предназначена само за онези, които се изключителни в пеенето или свиренето“ [Deaville, 2014, с. 4]. „Изключителността“ и „превъзходството“ са все така налични, но сега са присъединени към свиренето и пеенето. За да дадем още един пример за по-нататъшното скрепяване на връзката между *виртуозност* и *изпълнение*, поне в немскоговорящия свят, се обръщаме към следния цитат на

Густав Шилинг от 1838 г.: „Най-вече използваме термина *виртуозен* за онези музиканти, които се захващат със задачата да представят композиции, които вече са били написани и чието изпълнение се откроява с отличително високо ниво на вещина в боравенето с инструмент или пеенето“ [Ibidem]. Прехвърляйки се за момент в XX век, когато Едуард Саид идентифицира Ф. Бузони като последния значим композитор, изпълнител и автор на транскрипции, който да работи пред западноевропейска публика. Като една от причините той посочва следното: „модерното изпълнителско изкуство работи чрез установяване на права над музика, написана от и за други, права спечелени чрез непреклонно, високо специализирано обучение в интерпретирането, най-често без изобщо да се позовава на композирането“ [Said, 1991, p. 5]. С други думи, еволюцията на концепцията за виртуозност между XVIII и XIX век се дължи отчасти на замяната на композитора като „архетипен виртуоз“ с настъпването на профилираните музиканти изпълнители, което от своя страна отслабва етимологичната връзка на самата дума към нейния корен – добродетелите (*virtus*), разбирани като такива през XVII и XVIII век.

Изключително бавното навлизане на Голдберг вариациите на Й. С. Бах в пианистичния репертоар донякъде възпира потенциалното им възприемане през призмата на виртуозността. В 1900 г. Доналд Ф. Товеу (Donald F. Tovey) пише за тяхната „инструментална брилянтност“ и излага твърдението, че „Голдберг вариациите са едни от най-брилянтните инструментални творби, писани някога“ – без съмнение се има предвид техният потенциал като носител на виртуозност. Авторът също така забелязва известна опасност във връзка с използването на канон при всяка трета вариация, произхождаща от строгата и механична форма на тази музикална техника, която би могла да хвърли сянка върху неподправеността и чистотата а на самата творба: „Със сигурност някои от условията на нещата са единственото възможно обяснение за широко разпространената идея, че каноните в Голдберг вариациите са технически *tour de force*³, осъществен за сметка на чистия музикален интерес“ [Tovey, 1989, p. 25]. Фактът, че Товеу посочва „широко разпространена идея“ може да бъде обяснен с анахроничната проекция на типично романтично разбиране на концепцията за виртуозност с цялата негативност, произлизаща от страха от техничността, ограничаваща естетическите качества. Тези страхове обаче са несъстоятелни, разглеждайки Бах: вариационната форма в средата

³ Силов номер (бел. ред.).

на XVIII век е стъпила на здрави основи – Уилям Бърг и Джон Бул пишат вариации Walsingham върху популярна елизабетинска балада, Фрескобалди и неговите Cento Partite, както и серии от вариации от Корели, Хендел, Рамо и Купрен, всички показващи, че самата форма представлява значима композиционна лаборатория, произхождаща от Средновековието и кантус фирмуса. Шуленберг пише, че вариационната форма „не е само изпълнителско упражнение, но и демонстрация на композиционна техника“ [Schulenberg, 2006, p. 370]. Процесът на вариране на тематична субстанция предполага една определена степен на композиционна техника, където някои обединяващи атрибути са непрекъснато налице. При Голдберг вариациите може да открием такива атрибути – линията на баса, каноните, групирването по 3 на вариациите, постоянната аугментация на интервалите при каноните. Без този обединяващ елемент вариационната форма се превръща в обикновена поредица и темпорална прогресия на даден материал. Нещо повече, вариационната форма е огледало на самата същност на композирането като процес, където съгласуването на някои музикални елементи един спрямо друг вече е създаването на форма, в която тези елементи се превръщат в референция към самата форма. Средството на канона в цялата си строгост и техничност е един пример за това; друг е Арията и нейното повторение накрая, бидейки референция на референцията; бинарни елементи – две половини при всяка вариация, всяка от тях повторена; две тоналности (мажор, минор); два мануала на клавиесина и т.н.

Друг аспект на Голдберг вариации, който е релевантен в контекста на виртуозността, са кръстосването на ръцете. Идиом, който става все по-популярен през първата половина на XVIII век, кръстосването на ръцете често бива свързано с Доменико Скарлати и най-вече с неговите *Essercizi*, публикувани в Лондон през 1739 г. Дали са достигнали Лайпциг и Бах през 1741 г., когато са публикувани Голдберг вариациите, е обект на спекулация. **Презумпцията**, че тази творба на Скарлати е вдъхновила някои от Голдберг вариациите на Бах, е **насърчавана** от Робърт Маршал [Marshall, 1976, p. 346 – 347]. Въпреки това, изследователят на Скарлати Joel Sheveloff посочва факта, че първата публикация на творби на Скарлати не достига немскоговоряща Европа преди 1754 г. [Yearsley, 2002, p. 227]. Със сигурност кръстосването на ръцете е било познато и използвано от Бах преди 1741 г.; виждаме пример за това в неговата първа партита в си бемол мажор, публикувана през 1726 г; също така Жан-Филип Рамо използва тази техника в рондото *Les Cyclopes*, публикувано през 1724 г. Шуленберг отбелязва, че самият идиом произлиза от т.нар. *pièces croisées*, термин даден от Франсоа Купрен, за да опише пиеса за клавиесин, в която две партии, изсвирени от две ръце, се кръстосват една друга в същата

теситура в отделни/различни мануали. Този вид техника намира своето манифестиране на виртуозност във вариациите №№ 8, 11, 17, 23 и 26 на Бах. Важно е да отбележим, че този идиом, използван в Голдберг вариациите, бива инкорпориран в самата субстанция на полифонията, именно чрез делегиране на кръстосването на ръцете – способът на симетрията и огледалността (напр. Вариация 5, където всяка 8-тактова група в първия дял редува ръцете и по този начин и посоката на кръстосване); това представлява и така нареченият от Шуленберг „архитектурен“ тип замисъл, където подобна „тривиалност“ на един чисто технически елемент бива трансформирана и интегрирана в макро мащаба на Баховата композиционна практика⁴.

В описанието на Робърт Маршал на Голдберг вариациите намираме идеята за **инкорпориране** на термина виртуозност извън **дихотомията** композитор/виртуозен изпълнител: има опит за намаляване на напрежението в това противопоставяне чрез поставяне на „виртуозната показност на композиционна техника“ близо до „един друг композиционен елемент, отсъстващ до този момент в предишните „енциклопедични“ опити на Бах, както и в последващите: : а именно смайващо виртуозното клавирно изписване – дяволски трудните кръстосвания на ръце, трилери във вътрешни гласове, бързи арпежи и т.н.“ [Marshall, 1976, p. 347]. Почти е невъзможно, обръщайки се към творба като Голдберг вариациите през призмата на виртуозността, да не подходим с подобен опит за синтез. Творба едновременно енциклопедична и органична в своя замисъл, проявяваща се като сила, която по-скоро предефинира концепцията за виртуозност, отколкото обратното. В този ред на мисли връзката на тази творба с концепцията би останала гъвкава и двусмислена – от една страна, зависеща от гъвкавостта и двусмислието на самата концепция, правеща невъзможни опитите да бъде вместена в прокрустовото ложе на постоянно променящо се понятие; от друга страна, както след всяка форма на анализ, творбата бива позиционирана в двойното огледало на това, което се опитваме да видим или интерпретираме в момента, в който намесим виртуозността като понятие.

⁴ Жан-Филип Рамо описва техниката на кръстосване на ръцете като нещо, при което „очите споделят удоволствието, което ушите изпитват“, обсъждайки визуалния аспект на тази техника. Търсенето на визуален ефект намираме и при Скарлати и неговата Соната K29 от Essercizi, където паралелни терци трябва да бъдат изсвирени с кръстосани ръце.

Използвана литература:

Ambrose, Jane. Notations on Mattheson's „Der Brauchbare Virtuoso“ Bach. // Vol. 25, No. 2, 25th Anniversary Issue (Fall – Winter 1994), pp. 91 – 98.

Brossard, Sébastien. Dictionaire de Musique, contenant une explication des Termes Grecs, Latins, Italiens et Français les plus utilisées dans la musique. 1703.

Deaville, James. Virtuosity and the Virtuoso. Aesthetics of Music, edited by Stephen Downes, Routledge, 2014.

Hennion, Antoine. As Fast as One Possibly Can...: Virtuosity, a Truth of Musical Performance. Stan Hawkins. Critical Musicological Reflections. Essays in Honour of Derek B. Scott, Ashgate, 2012.

Jander, Owen. Virtuoso. Grove Music Online, 2001 (<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.29502>, 10.11.2022; 16.30 часа).

Marshall, Robert L. Bach the Progressive: Observations on His Later Works. The Musical Quarterly, Jul., 1976, Vol. 62, No. 3 (Jul., 1976), pp. 313 – 357.

Owen, Jander. Virtuoso. Grove Music Online <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.29502> (10.11.2022; 16.30 часа).

Pincherle, Marc. Virtuosity. The Musical Quarterly, Vol. 35, No. 2 (Apr., 1949), pp. 226 – 243.

Said, Edward W. Musical Elaborations. Columbia University Press, 1991.

Schulenberg, David. The Keyboard Music of J.S. Bach. Routledge, 2006.

Tovey, Donald F. Chamber Music, Selections from Essays in Musical Analysis. Oxford University Press, 1989.

Williams, Peter. Bach : The Goldberg Variations. Cambridge University Press, 2004.

Yearsley, David. The Awkward Idiom: Hand-Crossing and the European Keyboard Scene around 1730. Early Music, Vol. 30, No. 2 (May, 2002), pp. 224 – 235.

Шевкенов, Евгений. Иновативността като перманентно състояние на творческата личност, Homo Creator. // III Международна научна конференция „Наука, образование и иновации в областта на изкуството“, АМТИИ „Проф. Асен Диамангиев“ – Пловдив, ISSN 2738-8964 (Online), 2021.

**НОВИ ХУДОЖЕСТВЕНИ ПРАКТИКИ В СТЕННО-МОНУМЕНТАЛНИТЕ ПАНА.
ПРОМЯНА В ОТНОШЕНИЕТО КЪМ ФОРМАТА**

ас. г-р Стефка Попова

Резюме:

В настоящия текст ще обърнем внимание на особеностите на някои от традиционните монументални стенни пана върху обществени сгради у нас, както и настъпилите „иновации“ в техническо и естетическо отношение. Анализирани са някои нови композиционни пространствени решения в съвременната визуална реалност. Открояващата нужда от украса на фасадата променя облика на архитектурния ансамбъл.

Ключови думи:

Стенни-монументални пана, съхранение, иновация, описание.

**NEW ARTISTIC PRACTICES IN THE MONUMENTAL WALL PANELS. CHANGE IN
ATTITUDE TOWARDS TO FORM**

Assistant Stefka Popova, Ph.D.

Abstract:

The article examines the traditional monumental wall panels on public buildings in our country, as well as in „innovation“, technical and estetic. Same new composition spatial solutions in modern visual reality are analyzed. The need for wall decoration changes the appearance of the architecture.

Key words:

Monumental wall panels, storage, innovation, description.

Проблемите пред съхранението и създаването на монументалните пана днес са много и са обект на все по-голям интерес. От една страна това е систематизиране, издирване и описване на съществуващите, а от друга това са новите, появили се през последните десетилетия. Новаторски решения, многообразни в стилово отношение.

Културното ни наследство, бидейки съвкупност от ценности, формира естетическа представа за това как трябва да изглежда архитектурно-композиционния ансамбъл. Натрупванията от знания, дейност, идеи създават представа за това какво е културна ценност (с. 45 – 46). Всяка общност, архитектурен комплекс търси индивидуализация, свой облик, постигайки го и чрез похватите на стенната живопис. Тя е и ключова за почти всяка централна градска част. Тук отчасти ще се опитаме да очертаем границите и характера на отминалия опит в подбрани стенни пана и част от композиционните решения върху фасадите днес.

Стенните пана, създадени след 60-те години на XX век, в това отношение демонстрират строга закономерност, порядък, затварящ в себе си трептящи смислови пространства. Появили се в градска среда, следват една логична ос, дори когато са от различни исторически периоди. Устойчивостта на монументалното изкуство се съдържа в приемствеността като основа на идеите. Всяка стенописна композиция се „социализира“ с обкръжаващата я среда, позволявайки всеки сам да формира своето лично впечатление под нейно въздействие (**нак там**). Всеки нов образ следва да показва ценности, символи, традиция, демонстрирани чрез образност. Тук ние като общество следва да проявим своя опит, професионализъм, а понякога и нетърпимост към вида и съдържанието на изкуството, което ни се предлага. Днес се издават редица трудове, фокусирани върху конкретен фактически материал от културното ни наследство.

Във времето тематичните предпочитания са разнообразни от страна на авторите. У нас често те са били исторически, политически, религиозни и социални. В тях идеята, посланието, формата, рисункът и стилизацията са с първостепенно значение. Носейки духа на времето си, предпочитани са техники като сграфито, мозайка, каменна пластика, темперна живопис за интериорите, добре познавани от авторите. Ценени са заради тяхната устойчивост на външни влияния. В тях впечатление правят сложните фигурални композиции, а орнаменталната украса е част от цялостното впечатление.

За разлика от редица европейски държави, като Италия, Испания, Гърция, където стенописната украса покрива изцяло стенната повърхност на сградата, у нас това са стенно-монументални пана с композиции, заключени

от ограничаваща ги рамка или поместени върху цяла фасада. В България такива изображения виждаме както върху училища, детски градини, читалища, театри, така и върху частни домове. Често те са плоскостно двуизмерно третирано пространство. В Пловдив и околността художниците, оформили облика на редица калкани и нови обществени сгради, са имена, като Йоан Левиев, Димитър Киров, Георги Божилов и др. Тематиката, която те развиват, е предимно свързана с историята на България, теми от църковната ни живопис, автопортрети и стилизирани орнаментални композиции.



Изкуството, излязло от храма след Възраждането, се пренася убедително върху светската обществена сцена като неделима част от нея и демонстрира пълен синтез между изкуствата. Подборът на техника за работа показва ясно предпочитание към сграфито и мозайка през този период. По отношение на цвета тези стенни пана са със съдържан колорит. Хармонията на цвета се определя предимно от техниката, в която са реализирани. В сграфитото изборът на цвят варира от два до четири цвята. Това са предимно черно, червено, охра и бяло. Използваните изразни средства са разнообразни – от резки контрастиращи тонове в орнаментите до деликатни приливи във фигуралните композиции.



Друга група са произведения, изпълнени в смесена техника, като в тях виждаме сграфито, мозайка и биват довършени с така нареченото секо. В тези композиции личи една по-голяма свобода в изразните средства, тематиката и цветовата палитра.



Изцяло декоративни композиции се помещават върху сгради като училища и детски градини със сложна символика, вплетена в идеята на автора. Обикновено това са двуцветни пана. Темите биват флорални и животински мотиви. Сцените обикновено заемат централно място на фасадата или стена от различни прилежащи помещения като салони и концертни зали.





Голяма част от композициите в техника секо пък заемат интериорните пространства на библиотеки, фойета на училища. Там позите са много по-свободни, а палитрата от цветове в тези пана – богата. Темите обикновено съчетават църковно-исторически образи. Дори днес още се наблюдава интерес към тематиката, особено патронната за всяко учебно заведение, породено от инициативата на настоятелствата в учебните заведения. Най-често това са институции, носещи името на определен светец-патрон. Така виждаме религиозна образност да заема ключово място в светска среда. Образът, напуснал пределите на храма, губи своята литургична същност и е вече елемент от националното самосъзнание. Пресъздавайки ги, майсторите излизат от канона и ги превръщат от икони в произведения на светската стенна живопис. Отчита се промяна в пропорциите, позата и стилизацията. Някои съвременни стенни пана виждаме в училищата, като „Патриарх Евтимий“, „Паисий Хилендарски“.



На фона на предхождащата ни закономерност в паната, затварящи смислови пространства, се заражда модел на вписване на „нови“ идейни решения. Обръщаме внимание на състоянието им, подбора на теми и техника за изпълнение. Днес подобни изображения се появяват в цялата страна. Многообразни, цветни, изпълнени върху всякакви основи и изградени със съвременни цветни материали. Те са преди всичко художествено оформление на различни обществени входни пространства. Често предназначени за морално-нравствено възпитание на минавача. Почти всички са фокусирани върху представата ни за национална памет.

Доскоро работи, които маркират художествената дейност на автора, са били насочени към:

- Избор на подходяща основа, подготовката и за работа,
- Подходящата техника и материали за работа,
- Подходящата тема, която да се адаптира към конкретната цел и място,
- Избор на изразни средства, композиция, съдържание на художественото произведение,
- Подготовка на подробен проект.

Тук е много важно да споменем, че цитираните примери на автори и реализирани творби в настоящия текст имат публикувани проекти. Те още веднъж показват задълбочената работа на майсторите в недалечното ни минало.



В настоящия момент първостепенно

се явява инвеститорското намерение, ползата от него и сякаш облика и естетическата му стойност са назад. До голяма степен проблемът за възприемчивата градска среда, в която да пребивават образите цялостно и неделимо, е нарушена. Може би се изисква повече или някакво общуване между отделните участници в този процес на реализирането им. Проблем е и липсата на контрол, който да гарантира художествения синтез. Монументалното изкуство винаги дискретно и сякаш „отстрани“ моделира и формира личността. Превръща се в активен учебен процес. Иновативен отчасти го прави поразително многообразния изобразителен фонд. И докато графитите върху жилищни сгради и друга инфраструктура заживяват един все по-самостоен и ярък живот, то редица други стенни пана изникват предимно фрагментирано и хаотично. Живописното им третиране, рисунък, идея и техника на работа бележат по-скоро упадък и художествена немощ. Повечето са опит за механично копиране на добре познати сцени и образи от историята ни. Това крие риск, защото повечето доста се различават от оригинала. Личи липсата на опит, умения и отношение. Колоритът обикновено е ярък, със сурови тонове и подчертана наивност в изпълнението. Старите техники, погрешно смятани за трудни и скъпи, стават все по-забравени. Определено личи неспособността на художника да интегрира в стенописното произведение и личния си творчески почерк и специфика.



В последните години смели решения изместват съдържанието на втори план, пораждайки несъгласуваността в неправилно оформените пана. Наблюдава се и неудачно разпределение между носещи и носени части в

композициите, причинено от пълна липса на художествен баланс, породено от незнание.

Надгробяването на стенната плоскост води до широката употреба на не добре поднесена орнаментална украса, запълваща пространствата. Разглеждайки състоянието на новите стенно-монументални решения, се откроява следното:

- Влошено състояние на живописта, сравнена със създадените в близкото минало,
- Видни са следи от люпене, подкожушване и избеляване на цвета,
- Фрагментиране на паната и размащабиране,
- Композиционно не добре усвоено пространство,
- Липса на каквито и да е било първоначални проекти и тяхното съгласуване.

В заключение може да се изтъкне преоткриването на художественото майсторство на авторите на стенни пана от 60-те – 80-те години на XX век и взаимоотношенията между изкуството и времето. Насочват ни и безспорно към размисли как ги съхраняваме, но и как създаваме нови. Разглеждайки проблемите на художествената култура на „будителите“ днес, винаги се пречупва през естетиката на съвременния индивид. Постоянно търсец нов смисъл, нова визия, експериментираш. Процесът на „пограждане“ у поръчителите на този вид изкуство се засилва и превръща делото им в героизъм. Важно е обаче как и от кого се създават те, засега неясни или поне не важни.

Използвана литература:

<https://docplayer.bg/168527936>.

<https://conf.uni-ruse.bg/bg/docs/cp16/6.3/6.3-16.pd> (10.12.2022).

<https://nationalgallery.bg/bg/visiting/museum-of-christian-art/om> 22.11.2021 г.

[https://registersofia.bg/index.php?view=monument&option=com_monuments&form-data\[id\]=501&Itemid=140](https://registersofia.bg/index.php?view=monument&option=com_monuments&form-data[id]=501&Itemid=140).

За автора: Стефка Попова, асистент по „Иконопис“ и „Иконография“ в специалност „Стенна живопис“ в АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив от 2010 година.

**ИНТЕРПРЕТАЦИОНЕН КОНТАКТ С ДВАМА ВИДНИ ПРЕДСТАВИТЕЛИ НА ТУР-
СКАТА ФЛЕЙТОВА ШКОЛА – БЮЛЕНТ ЕВДЖИЛ И ЛЕЛІА
БАЙРАМОГУЛАРЪ**

(музикален и културен обмен между чуждестранни и български музиканти)

г-р Велислава Стоянова

Резюме:

Настоящата статия дава интерпретаторски поглед на автора към два камерни концерта, презентирани през 2022 г. Двата рецитала с камерни творби на турски, български и гр. композитори от различни поколения са с участието на Велислава Стоянова, съвместно с Бюлент Евджил и доц. Леліа Байрамогуларъ. Концертите се отличават с многообразни стилови, виртуозни и жанрови компоненти. В тях се презентират турски композиции, които са премиерни за България.

Ключови думи:

Пиано, флейта, камерни творби, рецитал, турски композитори, премиери.

**INTERPRETATIONAL CONTACT WITH TWO PROMINENT REPRESENTATIVES OF
THE TURKISH FLUTE SCHOOL – BÜLENT EVCIL AND LELYA BAYRAMOGULARI**

(musical and cultural exchange between foreign and Bulgarian musicians)

Velislava Stoyanova, Ph.D.

Summary/Abstract:

This article gives the author's interpretive view of two chamber concerts presented in 2022. The two recitals with chamber works in Turkish, Bulgarian, etc. composers from different generations with the participation of Velislava Stoyanova, together with Bulent Evcil and Assoc. Lelya Bayramogulari. The concerts are distinguished by diverse stylistic,

virtuosic and genre components. They present Turkish compositions that are premieres for Bulgaria.

Key words:

Piano, flute, chamber works, recital, Turkish composers, premieres.

Настоящият текст е мотивиран от представянето на два ярки примера за ползотворно творческо сътрудничество с представители на турската инструментална и изпълнителска школа.

Концертът с флейтиста Бюлент Евджил се проведе в Русе през юни месец по покана на г-жа Мария Дуканова, директор на НУМТИ „Веселин Стоянов“ и Надя Андреева, преподавател по флейта във Въпросното училище¹. За пръв път турският виртуоз прави рецитал с български пианист, което за мен е огромна чест. Оттук започват и отговорностите като изпълнител в това начинание. Аз съм солов пианист с концертни изяви в страната и чужбина. Имам опит в ансамбъл на четири ръце и две пиана. Рецитали съм правила с вокални солисти, цигулари, но така и не съм попадала на флейтисти².

¹ Бюлент Евджил е определен като най-добрия флейтист на своето поколение от световноизвестния виртуоз на флейта сър Джеймс Голуей. Започва образованието си в Държавната консерватория на MSU през 1980 г. и завършва в Брюкселската кралска консерватория. През 1992 г. има втора награда, която печели в състезанието „най-добър изпълнител“ в майсторски клас по флейта, организиран от сър Джеймс Голуей в Дъблин. Това му дава възможност да стане ученик на известния виртуоз. Сред диригентите и музикантите, с които работи са: Лорин Мазел, Леонард Слаткин, А.Рахбари, И. Ойстрах, Е.Табаков, Й. Камджалов, Гр. Паликаров, И. Марин, Г. Айкал, Т. Стругала, Ч. Симоне, Фазил Сей, Ричард Галиано, Б. Фромамангер, Д. Формизано, М. Грауелс, Р. Тревизани, Л. Крецер, П. Мол, А. Олива. Музикантът, който има за цел да увеличи популярността на флейтата в Турция и да представи Турция по най-добрия начин в света със своето изкуство, е носител на белгийския кралски медал за насърчаване на изкуството. Той е награден като най-успешен изпълнител на духови инструменти за 2010 г. от музикално списание *Andante*.

² Флейтата е един от най-древните музикални инструменти. Тя впечатлява със своя нежен тембър и специфичен изразителен звук. Притежавайки значителни технически и художествени възможности, флейтата отдавна е постоянен член на симфоничния и смесен духов оркестър. Въпреки че е най-популярна в класическата музика, флейтата често намира участие и в джаз, рок, поп и други стилове музика. Звучи добре с китара, пиано, арфа [<https://rockschool.bg/bg/lessons/fleita>].

Концертът съдържа творби, често включвани в репертоара на флейтистите. Това са виртуозните пиеси „Карнавалът на Венеция“ от Дж. Бричалди, „Швейцарският пастир“ от Морлачи, Соната за флейта и пиано в *C dur BWV1033* от Й. С. Бах. Евджил предложи и две пиеси от XX век: „Мечтите на Комгин“ от Ариф Меликов и „Кумру“ на турския композитор Фазил Сай (един от най-актуалните в момента музиканти в Европа). От целия репертоар единствено съм запозната с баладата „Кумру“. Изпълнявала съм я в солов вариант и на четири ръце с пианистката Евридика Вълчева. Как се работи с музиканти – чужденци? За съжаление, онлайн – една често употребявана дума в последните две пандемични години. В Youtube са качени повечето пиеси в изпълнение на самия солист и така ги опознавам във всякакъв аспект – жанров, композиционен, стил на изпълнителя и т.н. Точно тук се включват качествата на съвременния пианист. Пианистът като детектив се заема с изучаването на партитурата [Стоянова, 2019б, с. 232 – 233]. Но флейтата за мен е непозната като инструмент в ансамблово съчетание. Най-важното при слушането на записите бе гъхът на солиста. В този случай ми помогна опитът с вокални солисти, при които дишането също беше основен фактор при музицирането. И все пак, организирането на фразировката на запис е едно, но при контакт на живо – съвсем друго. Времето за репетиции преди концерта бе точно два дни. С Бюлент Евджил се работи изключително професионално и бързо. И той, и Лелія Байрамогуларъ подходиха с внимание и откритост към почти непознат пианист в мое лице. Но още в началото на репетицията се появи един проблем (за мен). Флейтистът застана не диагонално пред мен, за да имам визуален контакт, а почти зад гърба ми (сн. 1). Помолех за смяна на позицията на солиста, но и при двамата музиканти срещнах отказ. Отправих запитване към флейтиста за причината за тази позиция. Отговорът на Бюлент: „Това е позиция, която научих от сър Джеймс Голуей. Така флейтистът вижда ръцете и пръстите на пианиста много по-добре. Партнирането и ансамбловото музициране се подобрява във всякакъв аспект. Има повече „заедност“ в правенето на музика“ [интервю с Б. Евджил].



Снимка 1

Така се наложи много бързо пренастроиване и включване на друго качество на „съвременния пианист“ [Стоянова, 2019а, с. 231]. В днешната изпълнителска практика се налага особено внимание и към още една роля – тази на партниращия пианист. Тя е пряко свързана с позицията на пианиста като камерен изпълнител. Един от основните ансамблови проблеми при клавирния съпровод е синхронното изпълнение. Постигането на единство (на темпо, ритъм, динамика и фразировка) предполага „наличието на голяма емоционалност, гъвкавост, богатство на въображението, добра професионална подготовка и опит“ [Попова, 1976, с. 49]. Тук голяма роля изигра и „интуицията“ на музикант. От основите сетиwa – слух и визуален контакт, остана само първото. Според мнението на публиката балансът е бил „страхотен“ за музиканти, партниращи си за първи път.

Ще се спра на две творби, които грабнаха сърцата на публиката – баладата „Кумру“ на Фазил Сай и „Мечите на Комдин“ на Ариф Меликов. Интересното е, че и при другия рецитал с Лелѝа Байрамогуларъ тези две пиеси имаха същия ефект. Баладата „Кумру“ на Фазил Сай ми е добре позната като солова пиеса. Многократно съм я изпълнявала и в България, и в Полша³.

³ Фазил Сай е роден през 1970 г. През 1990 г. написва „Танците на Настрaдин Ходжа“. Тази пиеса вече показва чертите на личния му стил: рапсодична, подобна на фантазия основна структура; променлив ритъм, често подобен на танц, макар и формиран чрез синкопиране; непрекъснат пулс; богатство от мелодични идеи, които често могат да бъдат проследени до теми от народната музика на Турция и нейните съседи. В това отношение Фазил Сай стои до известна степен в традицията на композитори като Бела Барток, Джордже Енеску и Дьорди Лигети, които също са черпели от богатия музикален фолклор на своите страни.

Тя е част от три балади оп. 12 на турския композитор – „Назим Хикмет“, „Кумру“ и „За влюбените“. Баладата „Кумру“ е написана за гъщерята на Фазил Сай, чието име е Кумру (*от турски – гълъб*). Написана е като приспивна песен за нея, когато е била на 5 години. Темата на пиесата е в *a moll*, като авторът я трансформира в диферентни варианти. Проявява я във все по-високи регистри, след това отново я прехвърля в първа октава или я уплътнява в двуглас или триглас и се получава една ротация с приспиващ ефект. Наскоро тази година излезе и вариантът за четири ръце, направен от турското дуо *Duoblancetnoir*, което е чест изпълнител на композициите на Фазил Сай. Темата на баладата е доста удобна за изпълнение от флейта и звучи съвсем в зоната на заспиване, замислена от автора. Самата транскрипция за флейта и пиано е направена от Бюлент Евджил [интервю с Б. Евджил]. Първоначалният вариант е за флейта и арфа, много често изпълняван от изявения турски арфист Джаатай Акиол и Бюлент Евджил. По-късно Евджил я транскрибира за флейта и пиано.

Другата пиеса, която впечатли публиката, е „Мечтите на Комгин“ от азербайджанския композитор Ариф Меликов. Меликов е известен с прекрасните си балети: „Легенда за любовта“, „Поема за две сърца“ и др. Въпросната пиеса е от балета „Поема за две сърца“ (1981). Самата композиция е препоръчана на Евджил от негов приятел флейтист. Пиесата впечатлява със своята меланхоличност и нежност и музикантът решава, че ще звучи добре с пиано. „Това е абсолютно нова транскрипция, която се надявам да се хареса на света на флейтата“, казва Евджил. Това е и първо изпълнение в Русе на 29.06.2022 година. В пиесата основният образ е изграден от флейтата, а пианото има поддържаща функция в многогласна акордова фактура. Както се споменава по горе, меланхоличният характер на пиесата предполага по освободено музициране в солиращия инструмент. Затова имам затруднения в проследяване на мелодичната линия, но същевременно и запазване на ритмичната пулсация в акордовата фактура. Пиесата толкова впечатли публиката, че бяха раздадени партитури на музиканти и в Русе, и в Пловдив.

РЕЦИТАЛ
на
Бюлент Евджил/ флейта/



д-р Велислава Стоянова /пиано/

Програма

1. Й.С. Баж- Соната за флейта и пиано C dur BWV 1033
2. Фазил Сай- Соло флейта соната- I, II, III част
3. П. Морлачи- „Швейцарският пастир“
4. Ариф Меликов- „Мечтите на Комдин“
5. Дж. Бричалди- „ Венециански карнавал“
6. Фазил Сай - „ Кумру“- балада за флейта и пиано

Зала „Култура“ 29.06.2022г. от 19.00 часа
Вход свободен !

Снимка 2

През септември тази година се състоя и другия камерен рецитал с доц. Лелѝа Байрамогуларъ в Пловдив⁴. Идеята за концерта дойде от самата солистка. Тя искаше да представи произведения от турски композитори в България. За нея също бе първи камерен рецитал в страната. Рекламирането на този концерт,

⁴ Лелѝа Байрамогуларъ през 1986 г. постъпва в Държавната консерватория в гр. Измир в класа по флейта на проф. Джамит Копарал. Завършва с отличие в 1994 г. През 1995 г. е приета в Музикалната академия „Фолкванг“ в Германия, където първо с доц. Юо Вашио, а после с проф. Андре Зебалд продължава музикалното си образование. В периода на обучение в 1996 г. печели първо място на „Кохлер Остбар“ – конкурс по камерна музика с ансамбъл от флейтов квартет. В момента доц. Байрамогуларъ е първа флейта в Държавния симфоничен оркестър на Анталия. През 2019 г. получава призованието „Артист на Санкио“ от известната японска марка за флейти. Осъществява концерт в Токио /Япония/. Следват участия в журита на конкурси в Германия и Холандия; 2020 г. участва в 36-и международен фестивал „Сараевска зима“, гр. Сараево /Босна и Херцеговина/. По време на пандемията основава трио „Патара“ от флейта, сопрано и арфа, с което издава компактдиск. Лелѝа Байрамогуларъ е удостоена от Турското гужество АНСИА с награда „Артистка на годината 2021“.

озаглавен „Турско-български импресии“, предизвика интерес у публиката. Задаваха се въпроси: какви са тези творби, интересна програма като заглавия, как звучат тези композиции. Не съм запозната с творбите и отново се подготвих онлайн за тяхното презентиране. Някои от тях всъщност ги нямаше във варианта флейта – пиано, а цигулка – пиано или различни традиционни турски инструменти в съпровод с пиано.



Снимка 3

Концертът започва с пиесата Yine Bir Gulnihal на Деде Ефенди. Лелия разказва за пиесата: „Композиторът е от османско време. Той е главният музикант в османския дворец и свири на ней (традиционна турска флейта)“. Темата на творбата е взета от старинни турски валсове. Композицията е за красиво момиче като цвят от роза. Едно момче се влюбва в нея, за него тя е една красива роза, нежна любовна история [интервю с Л. Байрамогуларь]. Аранжирементът е направен специално за Лелия Байрамогуларь от Огуджан Балжъ, който е и диригент в Турция. Представя неговия модерен поглед към старинната османска мелодия. Това е една от премиерните творби от нашия

рецитал.

Цикъл от валсове привлече моето внимание в програмата от Лелѝа. Това са „Три валса“ от Ялджън Тура⁵. Трите валса в оригинал са написани за цигулка и пиано през 1991 г. Според Байрамогуларъ пиесата се изпълнява доста често в Турция, тя толкова я харесва, че я адаптира за флейта и пиано [интервю с Л. Байрамогуларъ]. Прави ми впечатление, че доста пиеси за цигулка и пиано се аранжират за флейта и пиано. Двата инструмента са сходни като диапазон и виртуозност. Но има разлика при интерпретирането на валсовете с цигулка и флейта. В ниските регистри флейтата не звучи с такъв блясък както цигулката. В този случай много е важен балансът между двамата музиканти. Често наблюдавам нарушен баланс в камерни изпълнения на флейта и пиано. Пианистът трябва да притежава много добро чувство за ансамбловост, тембров слух, гъвкавост в реагирането на динамичните нюанси. Но пък като характер флейтата добре комуникира със соловия вариант на оригинала.

За разлика от темпо *vivace* в първият валс, вторият е в *tempo di valse lente*. При работните моменти с флейтистката отново се наложи промяна в мелодично отношение. Проблемът идва от дишането на музиканта, докато този елемент не е от значение за цигуларя. Лелѝа посочва пасажи, в които от осем осмини тя пропуска първата, за да поеме дъх. Отне ми известно време да усетя точно кога пианистът трябва да влезе на първо време. При слушането на записа с цигулка слухът ми свикна по един начин, но се наложи бърза адаптация към аранжимента с флейта. В третия валс в темпо *allegretto* муничните за цигулката флажолети няма как технически да се изпълнят от флейтата като инструмент. Това леко променя темброво идеята на автора, но флейтата компенсира със своята виртуозност в бързите пасажи във високния регистър.

Лично на мен тези три валса много ми допаднаха. Те са разнообразни в темпово, композиционно и фактурно отношение. Има диалогови моменти между двата инструмента и чисто солови на пианото. Акомпаниментът не е сложен технически, а по-скоро се търси жанровостта. Да успя да предам различната образност в целия цикъл и бързата адаптация към този флейтов аранжимент.

⁵ Тура е един от доайените на съвременната турска музика. Все още композира и е известен със саундтрака към много турски филми. Творчеството му обхваща симфонична и камерна музика.

Още една трилогия прозвуча в нашия рецитал – „Три турски песни“. Написани са от двамата композитори. Егиният е Сантури Етем Бей. Композиторът е бил виртуоз на *сантур* (традиционен турски инструмент) и учител⁶. Всичките три песни са за града Истанбул. Първата е типичната забавна турска песен. Мелодията е закачлива, като преминава през три вариации в тази трилогия. Основно се изявява солиращият инструмент, а пианото е акомпанимент основно в акорди. След *adagio*, изградено като малка арпежовидна каденца, в пианото се прави преходът към втора песен. Композиторът е жена – Кемани Кевсер Тя е изявен цигулар, пианист и учител. За нейното време тя е много популярна и разпознаваема в музикалния свят на Турция. Сюжетът на втората песен се развива отново в Истанбул. История за една платонична любов, как една девойка вижда в гърждовния ден един млад мъж в бяла риза и се влюбва в него. Мелодичната линия доста напомня на една българска песен. В известен смисъл двата фолклора доста са преплетени през вековете и често чуваме познати елементи в турски творби, важи същото и в обратна посока. След лиричната втора песен се преминава чрез еднотактов акоргов преход в пианото към третата песен. Тя е и най-виртуозната. От *poco animato* (60), се преминава към *vivace* (135) и накрая все по-бързо *accelerando poco poco*. Завършва като вихър с почти невъзможно темпо. Аранжиментите са от Юсуф Ялчин. Той е концертмайстор в симфоничния оркестър на Музикална академия Чукурова и композира прекрасни аранжименти за камерни и симфонични оркестри.

⁶ Сантурът произхожда от страната, известна днес като Иран. Оригиналният сантур е направен от дървесна кора и камъни и е нанизан с кози черва. Мезрабите (чуковете) с овална форма са тежки като пера и се държат между палеца, показалеца и средния пръст. Типичният персийски сантур има два комплекта от девет моста, осигуряващи диапазон от приблизително три октави. Мезрабите могат да бъдат направени от едно парче дърво или покрити с кадифе.
[7]



Снимка 4

От този интерпретаторски поглед към двата камерни рецитала се извеждат следните изводи:

- Развиване на качества на съвременния пианист в различни аспекти: ансамбловост, бързо навлизане и разучаване на нов текст, многопластов слухов контрол и адаптивност като един от най-важните компоненти в съвременната интерпретация;
- Работа със съвременни музиканти, актуални в момента със своите изяви по света;
- Обмен на културна, музикална информация между чуждестранни и български музиканти;
- Проектиране на следващи музикални концертни изяви с турски музиканти в страната и чужбина;
- Аналитично и рационално вникване на пианиста в дълбочина с непознати камерни творби от турски композитори;
- Отвореност на съвременния пианист към експерименти, свързани в нови музикално хоризонти, непознати композитори, творби и школи;

Използвана литература:

Попова, Лили. Методика на клавириния съпровод. София, Музика, 1976, с. 49.
 Стоянова, Велислава. Клавири аспекти в камерното творчество на Николай Стойков. Докторат, Пловдив, АМТИИ, 2019а.
 Стоянова, Велислава. Клавириите ансамбли на Николай Стойков. Монография. Пловдив, Талант, ВУАР – Пловдив, 2019б.
 Интервю с Бюлент Евджил (15.11.2022).
 Интервю с Лелиа Баирамогуларъ (5.11.2022).
<https://rockschool.bg/bg/lessons/flejta> (6.11/2022; 20:20).
<https://en.wikipedia.org/wiki/Santur> (12.11.2022; 18:30).

Велислава Стоянова завършва бакалавър изпълнителско изкуство – пиано при проф. Георги Петров и магистър при проф. д-р Ромео Смилков през юни 2014 г. През май 2019 г. получава научна и образователна степен „Доктор“ по музикознание и музикално изкуство на тема „Клавири аспекти в камерното творчество на Николай Стойков“ с научен ръководител проф. д-р Ромео Смилков. Автор е на статии и монография „Клавириите ансамбли на Николай Стойков“ (2019). Работата си като музикален педагог съчетава с активна концертна дейност – в България и в чужбина. Стоянова активно концертира в Полша – Вроцлав, Бидгощ, Краков, Кипър, Турция, Испания и др. Велислава Стоянова получава първа награда в конкурса „Франц Шуберт“ през 2013 г. в категория клавири дуа; Трета награда в международен конкурс в град Падуа през 2016 в същата категория.

КЛАСИФИКАЦИЯ НА ТРАДИЦИОННАТА КИТАЙСКА НАРОДНА ВОКАЛНА МУЗИКА И НЕЙНИТЕ ПЕВЧЕСКИ ТЕХНИКИ

g-р Ванг Шуайтонг

Резюме:

След като преминава през архаичния, класическия и средновековния период, музикалната история на Китай достига до съвременността, където се появяват нови вокални стилове, жанрове и форми, присъщи на различни етнически групи и региони. Традиционната китайска вокална музика в този период може да бъде разделена на три основни категории: традиционни народни песни, речитативни песни и китайско оперно пеене.

Ключови думи:

Китай, народна вокална музика, класификация.

CLASSIFICATION AND SINGING METHODS OF TRADITIONAL CHINESE NATIONAL VOCAL MUSIC

Wang Shuaitong, Ph.D.

Summary/Abstract:

After Chinese history has experienced ancient, ancient, middle and modern times, in the modern period, various ethnic groups and regions have presented various styles and types of vocal genres and forms. Traditional Chinese national vocal music mainly includes three categories: traditional folk song singing, Chinese folk art forms and opera singing.

Key words:

China, folk vocal music, classification.

След като преминава през архаичния, класическия и средновековния период, музикалната история на Китай достига до съвременността, където се появяват нови вокални стилове, жанрове и форми, присъщи на различни етнически групи и региони. Традиционната китайска вокална музика в този период може да бъде разделена на три основни категории: традиционни народни песни, речитативни песни и китайско оперно пеене.

1. Традиционни народни песни

В зависимост от тяхната етническа принадлежност, китайските народни песни могат да бъдат разделени на хански народни песни и народни песни на етническите малцинства. Преди създаването на Нов Китай петдесет и пет от тези малцинствени групи са представлявали около 4% от общото население на страната, а петдесет и четири от тях са имали собствени езици. „В китайския език има от три до петнадесет тона, което силно го отличава от езиците на други държави. Народните песни на етническите групи в Китай обикновено се пеят на книжовния език или на местни диалекти“ [Дзинмин, 2011, с. 79]. Всички тези етнически групи умеят да пеят и танцуват, като всяка от тях има уникален фолклор. Емблематични примери са дългите и кратките мелодии на монголците, любовните песни на уйгурите, планинските песни на тибетците, лиричните песни на корейците, полифоничните фолклорни песни на южните етнически групи и много други.

Ханските народни песни могат да бъдат разделени на трудови песни, планински песни и популярни песни в зависимост от музикалната форма и най-вече от ритмичните характеристики. Трудовите песни се пеят по време на трудовия процес, като изпълняват функцията да насочват движенията и емоциите в съответствие с ритъма и интензивността на конкретната дейност. Повечето от планинските песни са създадени в планинските райони, а мелодиите им са високи и силни, с широк диапазон и свободен ритъм и се характеризират със семплост и спонтанност. Сред представителните планински песни са „Пътешествие из Синтиен“ от северните части на провинция Шанси, „Планинска песен“ от провинция Шанси, „Напев за изкачване“ от Вътрешна Монголия и „Цветя“ от Цинхай. Популярните песни са характерни предимно за градските райони. Те често се придружават от инструментален акомпанимент и са по-артистични, с балансирана структура, равномерен ритъм, деликатни мелодии и мекота.

Изпълнителският стил на народните песни на различните етнически групи и региони в Китай също е изключително многообразен. Така например, песните от планинските райони се пеят силно, високо и ясно, тези от равнините имат бабен ритъм и подчертана естественост, а на юг от река

Янгзъ пеенето е нежно и деликатно. Според вокалните методи и техники могат да бъдат обособени приблизително следните четири типа изпълнение на китайските фолклорни песни:

Първият тип е пеене с естествен глас. Физиологичният механизъм на вокализацията е сходен с характеристиките на гръдния глас, затова този тип пеене се нарича още „тежка функция“, т.е. гласните гънки са напълно затворени. По време на вокализация гласните гънки са стегнати и напрегнати и са в състояние на цялостна вибрация. Звукът е силен и с висок резонанс, сходен на живата реч, и често е в границите на средния и долния гласов диапазон. Този вокален метод се основава на естествения глас, поради което диапазонът на пеенето е сравнително тесен и обикновено обхваща височините между c_1 и f_2 , което затруднява изпяването на високи тонове. Този вокален тип се характеризира с неподправеност, звучност, свобода и плавност на пеенето и се използва по-често в народните песни от равнините, като например фолклорното произведение от провинция Хънан „Момата Уан Да кове бурето“.

Вторият тип е чистото фалцетно пеене, познато още като „лека функция“, при което вибрират краищата на гласните гънки, които се разтеглят и изтъняват при възпроизвеждането на високите тонове. Диапазонът на пеене обикновено е между f^1 и f^3 . Този начин на пеене звучи сравнително леко, високо и пронизително и често се среща в планински райони със сурова природна среда. „Към този тип спадат например песните на етноса шъ от провинция Фуцзиен, народните песни на малцинството бу-и от провинциите Гуейджоу и Юннан, напевите на етноса гун и фалцетните „цветни“ мелодии на малцинството хуей в Северозападен Китай“ [Дунмин, 1997, с. 37]. Въпреки че тези региони имат сходни методи на пеене, всички те притежават и свои собствени местни стилистични характеристики. Така например фалцетното пеене на етноса шъ се отличава с кратки и пронизителни фрази и множество плъзгащи се преходи между тоновете; чистото фалцетно пеене на етноса гун „се лее като вода, меко и фино“; фалцетното пеене на малцинството Бу-и е „стройно, с леки трели“; фалцетът на етноса и е „неподправен и енергичен“; чистият фалцет на корейското малцинство е със силни декорации; фалцетното пеене на етноса хуей от Северозападен Китай спада към стила на „цветните“ фолклорни песни и затова е „ярко, въздействащо и красиво“. Най-емблематичен представител на този тип пеене са фалцетните песни от северозападните части на Китай, изпълнявани от пълнолетни мъже. Поради високите планини и студения климат традиционният метод на общуване в тези райони е предимно чрез викане, затова мъжете преправят гласовете си на женски, с надеждата да ги направят по-привлекателни за представителите на другия пол.

Третият вид представлява смесен тип пеене с комбинация от естествен и фалцетен глас, при който тембърът е по-натурален, измененията във височината на тона са по-последователни и без очевидна промяна на гласовата област и на гласовата точка, като обикновено се пее само в диапазона между c^1 и a^2 . Този тип пеене звучи плавно, красиво и ясно. В долния регистър има повече естествени и по-малко фалцетни тонове, в средния регистър те са разпределени пропорционално, а в горния регистър преобладават фалцетните тонове. Този тип пеене е често срещан в китайските народни песни на ханците и в някои фолклорни песни на етническите малцинства от северните региони, а диапазонът на пеене е по-широк от този на песните с естествен глас и е приложим и за произведения със силен етнически колорит в съвременната музика.

Четвъртият тип пеене се характеризира с редуването на естествен и фалцетен глас, при което единият от двата гласа се взема за основа. Така например, ако пеенето стъпва на естествения (гръден) глас в долния и средния регистър, то при пасажите в по-високия регистър пеенето е заменено от чист фалцетен (главов) глас с различен тембър, като се редува вибриране на целите гласни гънки с вибриране на краищата на гласните гънки, чрез което се постига орнаментален ефект. В някои региони има стил на пеене, при който фалцетът (главният глас) заменя естествения глас в средния регистър. Към този тип спада „цинската техника“ от провинция Шаанси и „високата техника“ от провинция Шанси; при други стилове върху естествения глас в горния регистър се добавя фалцет, което прави гласа в горния регистър да звучи по-светло и красиво, а този в долния регистър – неподправено и мощно, като бързата смяна между различните тембри помага на певеца да пресъздаде радостни, оживени сцени.

2. Речитативни песни

Речитативната музика е претърпяла многовековно развитие, превръщайки се в „цялостна форма на изкуство, която е уникална за китайската нация и съчетава литература, музика и пеене. Стилът ѝ е комбинация от римуване и ритъм, разказ от трето лице и реч от първо лице; пеенето е комбинация от излагане на истории и пресъздаване на персонажи; музиката подсилва повествованието. Произведенията са дълги и със специфична мелодия, която е в синхрон с текста. Това е най-популярната форма на изпълнителско изкуство, при която има толкова тясна комбинация между фолклорната музика и езика“ [Дзинфан, 2000, с. 118].

От гледна точка на начина на поднасяне на съдържанието, речитативните песни могат да бъдат разделени на две категории. Първата

от тях са песните от жанра „Пајдзъ“, които са разработени на базата на конкретни мелодии, като техните представителни разновидности включват „Песни за цитра“ от провинция Шандун, „Ясни мелодии“ от провинция Съчуан, „Брокатени песни“ и „Пајдзъ песни за една струна“ от провинция Фудзиен. При повечето от тези разновидности пеенето е водещо и е силно мелодично, а мелодиите са богати и разнообразни. Някои от произведенията дори са нотирани, разкривайки свежи и живи ритми, близки до стила на народните песни.

Втората категория са т. нар. „песни за барабани“, които са се развили от разказването на истории. Представителните разновидности тук включват пекинските римувани песни за големи барабани, суджоуските песни за струнни инструменти, съчуанските песни „гзин цие пан“ и „дао цин“, както и песните „чујдзъ“ от провинция Хънан. Този жанр се развива от разказ към пеене, като текстовете на песните са стройно римувани, най-често подредени в пасажи от по седем или десет гуми, които се пеят в речитативен стил.

Изпълнението на речитативните песни включва комбинация от говорене и пеене, като в някои случаи преобладава говоренето, а в други – пеенето. При говоренето се акцентува върху резонирането в гърлото, устната и носната кухина и артикулацията с устните, като то често се използва за онагледяване и разказване на съдържанието на историята и за създаване на атмосфера. Вокалните техники на певческите партии са по-сложни и разнообразни от тези при народните песни и имат много сходства с певческите методи на операта. Разделят се основно на пеене с естествен (гръден) глас, фалцетно пеене (главов глас), комбинация от естествени и фалцетни гласове, плачливо пеене, смеещо се пеене и дрезгаво пеене. Така например плачливото пеене е комбинация от хлипове в гласа и гълзи, плътни, дълбоки и тежки тонове, а понякога и с носови и трелирани звуци. Смеещото се пеене наподобява оперното сопрано и се използва за изразяване на весели емоции. Освен това, в допълнение към ниското и дрезгаво пеене на мъжките изпълнители, в някои разновидности на жанра, като например хънанските „чујдзъ“, жени имитират ниските мъжки гласове, което придава уникален колорит на представлението.

3. Оперно пеене

Китайската опера е цялостна форма на сценично изкуство, която съчетава музика, танц, литература, поезия, бойни изкуства, акробатика и хореография. В нея се прилага набор от програмирани движения, т.е. стандартни движения, извлечени от живота и интерпретирани в изкуството, като същевременно се отличава и с използването на символични сценични изпълнения, подсилващи абстракцията и семантиката. Музиката се състои

от две основни части: вокално пеене и инструментален съпровод, от които вокалното пеене включва сола, дуети, репризи и едногласно пеене; инструменталната част включва бойни сцени с предимно ударни инструменти и драматични сцени с оркестрова музика.

Китайската опера преживява златен период в развитието си по време на късната династия Цин и ранната династия Мин. Съществуват повече от 360 вида опери, които могат да бъдат разделени на две основни категории според музикалната им структура: опери в стил „Бан цян“ и опери в стил „Цю паи“. Стилът „Бан цян“ се базира на една мелодия и чрез вариации в темпото, ритъма, скоростта, интензивността и тоналността се създават различни разновидности, като например „юан бан“, „ман бан“, „сан бан“, „яо бан“ и гр. От своя страна, музиката на стила „цю паи“ се състои от една до няколко отделни мелодии със силни отличителни характеристики.

В зависимост от типологията на цялостното звучене, в това число певческата техника, съпътстващите инструменти, музикалната структура и музикалния стил, в китайската опера могат да бъдат обособени четири основни категории, а именно „Кун цян“, „Гао цян“, „Пихуан цян“ и „Бангзъ цян“. От тях кунската опера е представителен жанр на категорията „Кун цян“, съчуанската опера е представителен жанр на категорията „Гао цян“, пекинската опера е представителен жанр на категорията „Пихуан цян“, а хънанската опера е представителен жанр на категорията „Бангзъ цян“. Един от фокусите на настоящото изследване е анализ на стиловете и изпълнителските техники именно в тези представителни оперни жанрове.

Певческите техники в китайската опера са систематизирани според типовете роли, изпълнявани както от мъже, така и от жени, което е много различно от разделението на сопранови, алтови и басови гласове съгласно тоналните критерии в западната опера. В китайската опера могат да бъдат обособени четири основни типа драматични роли, в зависимост от характера, личността, пола и възрастта на персонажа: Шън (положителен мъжки персонаж), Дан (положителен женски персонаж), Дзин (второстепенен мъжки персонаж с отличителни качества) и Чоу (шут). Всяка от тези категории има своите по-тесни разновидности: персонажът Шън се дели на Лао Шън (възрастен мъж), Сяо Шън (младеж), Уън Шън (ерудит) и У Шън (воин). Персонажът Дан се подразделя на Лао Дан (възрастна жена), Хуа Дан (девойка) и Дао Ма Дан (жена воин). Персонажът Дзин се дели на Хъй Тоу (черноглав), Хуа Лиен (със силно оцветено лице) и Мо (мъж на средна възраст). Персонажът Чоу се подразделя на Уън Чоу (образован шут), У Чоу (шут воин) и Сяо Чоу (млад шут). При всеки тип роля се прилагат различни певчески методи, които

изразяват специфичните граматични характеристики на героите.

Отделните жанрове на традиционната китайска опера също имат собствени методи за използване на гласа, съответстващ на уникалния им музикален стил. Като цяло вокалните техники могат да бъдат обобщени в три основни категории: „голям глас“, т.е. естествен (гръден глас), „малък глас“, т.е. фалцет (главов глас) и съчетание от „голям“ и „малък“ глас, т.е. комбинация от естествено и фалцетно пеене. Различните типове персонажи използват различни техники на пеене. При някои от тях се пее само с „голям глас“, като например при Лао Шън (възрастен мъж), Хуа Лиен (второстепенен мъжки персонаж със силно оцветено лице) и Лао Дан (възрастна жена). Други използват само фалцетно пеене, като например Цин И (млада красавица) и Сяо Шън (младеж), а при някои персонажи се редуват партии, изпълнявани с „голям“ и „малък“ глас.

Различните типове персонажи в китайската традиционна опера също така имат и индивидуални тонални характеристики, които се базират на трите гореописани стила на пеене. Тези тонални характеристики са разгледани в следната таблица:

Персонаж	Близък съответства щ тип глас	Гласни струни (мм)			Тонален диапазо н	Характеристик и на звученето на гласа	Регистъ р
		дължин а	дебелин а	цвят			
Хъй Тоу (мъжки персонаж с черна глава)	Лиричен баритон	17 – 22	2	розов	Много широк	Мошен, героичен, груб, плътен, наподобяващ рев на тигър	Гръден
Хуа Лиен (второстепене н мъжки персонаж със силно оцветено лице)	Драматичен баритон	17-21			Нормале н	Широк и плътен, дълбок, мрачен, мощен, с множество придихания	Гръден
Бай Ху Лао Шън (възрастен мъж с бяла брада)	Лиричен тенор	16 – 20			Широк	Силен и достоплепен, широк и плътен, тъжен и потиснат, спокоен	Гръден
Хъй Ху Лао Шън (възрастен мъж с черна брада)	Лиричен тенор	15 – 19			Широк и висок	Мек и наситен, ясен и бърз, висок и светъл, приповдигнат, мек, умислен	Гръден
Сяо Шън (млад мъж) и Дзин Шън (мъж с ветрило)	Лиричен тенор	14 – 19			Висок и тесен	Ясен и пронизителен, твърд и мек, волен и неподправен, плътен, ревящ	Фалцете н или смесен
Лао Дан (възрастна жена)	Драматичен сопран	13 – 15		млечнобил	Много широк	Силен и достоплепен, ясен и мелодичен, резониращ	Гръден
Цин И (млада хубавица)	Лирично- драматичен сопран	9 – 13			Висок и широк	Сладко и чувствено, нежно и красиво, деликатно и тактично, изтънчено	Фалцете н или смесен
Хуа Дан (девойка)	Лиричен сопран	9 – 12			Нормале н висок диапазон	Нежно и деликатно, ясно и мелодично, меко и грациозно, с наситена женственост	Фалцете н

Тонални характеристики на персонажите в китайската традиционна опера [Син, Минчун, 2011, с. 306]

Ако вземем за пример пекинската опера, която е водещият оперен жанр в Китай, певческите характеристики на различните персонажи в четирите основни категории са приблизително следните:

Персонажът Шън се разделя на две подкатегории – Лао Шън и Сяо Шън. Лао Шън представлява мъж на средна възраст или възрастен мъж, в повечето случаи положителен герой, чиито партии се изпълняват предимно с гръден глас. Пеенето звучи мощно и достолепно, плътно и уравновесено. Сяо Шън е ролята на млад мъж, който пее с фалцет или комбинация от естествен и фалцетен глас. Тембърът е богат и красив, изпълнен с жизненост. Емблематичен пример за майсторско превъплъщаване в ролята на Лао Шън е певецът Чън Чангън, който освен с ненадминатите си певчески умения, се отличава още с концентриран и ярък тенорен глас със силна пронизителност.

Персонажът Дан включва женски роли като Хуа Дан, Цин И и Лао Дан. Хуа Дан е младо момиче или девойка, която все още не се е омъжила, нейното пеене е фалцетно, а тембърът – жив и изриг. Цин И е положителен персонаж на млада жена или жена на средна възраст и се изпълнява с фалцет или комбинация от естествен и фалцетен глас, с богат, наситен тембър, който е преобладаващо мек, но и твърд на моменти. Лао Дан представлява възрастна жена, която пее с естествен глас, резониращ предимно в гръдния кош, устата и гърлото, а тембърът е спокоен и светъл като на възрастен човек, същевременно с меките и нежни характеристики на жена. Емблематичен представител на този персонаж е певецът Меи Ланфан, който със своя сладък, ясен, наситен и мек тембър успешно пресъздава редица художествени образи на благородни дами от древността, които се отличават с грация и елегантност, достойнство и финес.

Персонажът Дзин, известен още като Хуа Лиен (букв. „цветно лице“), се отличава с използването на цветен грим на лицето, който се нанася по строго определен шаблон. Този персонаж изобразява предимно положителни мъжки фигури с висок социален статус и престиж. Пеенето е с естествен глас, със звучен, светъл и широк тембър, а стилът на изпълнението е мъжествен, неподправен и жив.

Чоу представлява комичен персонаж или човек с нисък статус. Тази роля се изпълнява предимно от мъже, които пеят с естествен глас, с ясен и приятен тембър, а стилът на изпълнението е бърз и увлекателен.

Освен гореописаните особености, различните видове опери

акцентуваат върху един от гореописаните три певчески стила в зависимост от обхвата и диапазона на използваната музика и цялостния музикален стил на произведението. Така например, в много от оперите от жанра „Бандзъ“ основният метод на пеене е с гръдния глас, който обикновено се повишава с една октава в края на изпълнението и преминава във фалцет, като често се среща редуване на естествен и фалцетен глас. В цинската опера, която е представителна за жанра „Бандзъ“, персонажът Дан пее предимно с естествен глас, с резонанс в гръдния глас в средния и ниския диапазон и с ярко подчертан тембър на естествен глас. Но при някои дълги и провлачени пасажки, гласът преминава във фалцет и ясно се усеща резонанса в главовата кухина, което прави тона ясен и нежен, светъл и мощен.

Традиционното китайско народно пеене обхваща 56 националности и три големи категории – фолклорни песни, речитативни песни и китайска опера. Всички те се характеризират с разнообразни форми и различни вокални техники. Как да изучаваме задълбочено всеки тип и да го наследим в съвременното общество е посоката, в която трябва да работим упорито в бъдеще.

Използвана литература:

Шао Дзинмин. Обща теория на съвременния китайски език. Шанхайско образователно издателство, 2011, стр. 79 (邵静敏; 《现代汉语通论》, 上海教育出版社, 2011年出版, 第79页).

Ян Дунмин. Сравнително изследване на фалцетното пеене в народните песни на различни етнически групи в Китай. Образователно издателство на пров. Фуджиан, 1997, с. 37 (杨东铭; 《我国各族民歌演唱中假声唱法的比较研究》, 福建教育出版社, 1997年, 第37页).

Юан Дзинфан. Въведение в традиционната китайска музика. Шанхайско музикално издателство, 2000, с. 118 (袁静芳; 中国传统音乐概论, 上海音乐出版社出版, 2000年10月出版, 第118页).

Дзин Син, Дзен Минчун. История на китайското вокално изкуство. Издателство за литература и изкуство на провинция Хунан, 2011, с. 306 (金星, 金明春; 中国声乐艺术史, 湖南文艺出版社, 2011年出版, 第306页).

За автора:

Ванг Шуайтонг е тенор, роден в Хенан, Китай. Придобива магистърска степен от университета във Фуджиан. В момента е докторант към катедра „Класическо и поп и джаз изпълнителско изкуство“ при проф. д-р Тони Шекерджиева-Новак. Научните му интереси са в областта на вокалната и традиционна китайска музика.

About the Author:

Wang Shuaitong is a tenor born in Henan, China. He earned a master's degree from Fujian University. He is currently a doctoral student at the Department of 'Classical and Pop and Jazz Performing Arts' under Prof. Dr. Toni Shekerjjeva-Novak. His research interests are in classical singing and traditional Chinese music.

МОТИВАЦИЯТА – ПОСОКА ИЛИ ПЪТ

г-р Мария Стоименова

Резюме:

Статията дава поглед към мотивацията за оставане в професията на учителя по музика във време на много променлива работна, социална и житейска среда.

Ключови думи:

Мотивация, преподаване, музикално обучение.

MOTIVATION – DIRECTION OR ROAD

Mariya Stoimenova, Ph.D.

Summary/Abstract:

The article gives a vision to motivation for being music teacher in time of variable work, social and living environment.

Key words:

Motivation, teaching, music education.

Какво всъщност мотивира младия човек да бъде учител по музика в XXI в.? Много от младите стажант-учители и учители по музика веднага ще отговорят, че искат да дават много на децата. И аз в това число бях сред тях преди 11 години. Днес гледам по друг начин на нещото, което ме тласка към развитие и ход напред. Някои го наричат мотивация, други – хъс. Аз го наричам бъдеще. Бъдещето всъщност е това, което тласка мен към развитие. Искам да видя в своето бъдеще (което, между другото, никой не знае как изглежда) повече музика, повече деца, които се интересуват от красива и стойностна музика.

Как се стигна до тук? Трудно, с много проби и грешки, сълзи, пагане и ставане. Точно така, както се става и учител. Когато станеш от студентската скамейка и седнеш на бюрото на учителя, изведнъж виждаш всичко по различен начин: виждаш скрития под чина телефон, момчето, което закача момичето от предния чин, виждаш аутсайдера най-отзад, бележкарите на първия чин редом до децата с очила, които днес са много. Чуваш и много повече. Чуваш обидите, които учениците си отправят, чуваш подсъзнателното, чуваш и виждаш както болката и тъгата, така и радостта и победата. И вече не си просто човек, а се превръщаш в учител, който мисли едновременно за уроците, за колегите, за децата. Това е, когато си на работа. Всеки работен ден. Понякога и вкъщи. И все по-често всичко започваш да пренасяш у дома.

Защо? Ами защото си учител. Личността на учителя не се свършва с прибирането вкъщи, за наше учителско съжаление. Вкъщи се готвиш за следващия ден, ако имаш повече опит, вече мислиш как да разнообразиш уроците, за да не са скучни, пък и да са в крак с времето. И с биенето на звънеца пак очакваш изненади – ненаписани домашни; неизпълнени задачи; родители с претенции; ръководство с хиляди задачи, насочени към теб; колеги, които те гледат под микроскоп, да не би да получиш по-висока заплата от тях.

Е, да, като се говори за мотивация, все пак трябва да се спомене и финансовото възнаграждение. Днес то не е малко. Може би е и основният мотив за влизане в професията и инвестиране в точно това образование. Но как да останеш мотивиран при толкова много препятствия? Може да добавите и още, има такива.

Сега, като учител по музика, аз ще прибавя още едно, което другите колеги нямат: „За какво ми е тая музика?“. Да, всеки учител чува това изречение спрямо своя предмет, но при нас, музикантите, то е подплатено с родителски претенции за високи оценки, фрази от типа: „Това го слушай по музика!“, „Музиката е лек предмет“. Ама разбира се, много е лек! Точно затова много колеги се отказват от професията, още преди да са влезли в нея. А и

малко от постъпилите се задържат на работното си място.

Министерството също не помага: програмите по музика предвиждат часове, но в действителност са много по-малко и учителят не може да направи норматива си само на едно място. Учителят по музика трябва да се разкъсва на няколко места, като работи в различни училища или детски градини. Ръководствата в училищата дават часовете по музика от начален етап на началните учители, детските градини предпочитат да спестят средства и не наемат музикални ръководители. Къде отива мотивацията за работа на малкото останали учители по музика, ще попитате?

„Проблемът с превръщането на външната награда в единствената посока, която е от значение, е в това, че някои хора ще изберат най-бързия маршрут дотам, дори и това да означава да хванат кривия път“ [Пинк, 2012, с. 58].

За едни това е бързият път, пък макар и не правилен. Парите се превръщат в цел и действителната работа с децата остава на заден план, ако изобщо я има. Друг бърз вариант е да бъдеш „готин“ в очите на децата. Този път също е труден за уважаващия себе си музикант. За да тръгнеш по него, трябва да се откажеш от истинската си работа да образоваш децата и да ги заинтригуваш да учат по музика, дори само в часовете. Следващият бърз вариант е да свършиш нещо по друг учебен предмет в този час – например, да си довършиш урока по математика.

Години наред като учител по музика в малко населено място бера плодовете на всички горепосочени избрани пътища. И намирам грешка не в мотивацията на колегите, не в институциите, а грешка в системата. Системата, която демотивира нашите деца да получават духовна храна; която ги принуждава да търсят отдушник по трудния начин. Система, която поставя учителя по музика в матова позиция спрямо своите ученици. Ами оттук накъде?

Напред и нагоре! Музиката е мотивацията на учителя по музика! Ако само външните фактори оказваха влияние върху мотивацията, най-вероятно нямаше да има учители по музика или просто щяха да са се отказали да си вършат работата. Практиката показва, че музиката сама по себе си, желанието на учителя и учениците, които иска да образова, са достатъчни фактори учителят да продължи да се бори със системата. При мен важен фактор да издържа толкова време в системата на образованието при горните условия се оказва желанието ми за промяна на статуквото. Промяна на тази система, която ме караше да се отказвам от всичко музикантско – естетическото, красивото.

Как започна промяната? С Вокалната група. Кръжокът, който беше забравен. Съвременният хор в малкото селско училище с по 8 деца в клас и слети класове. И с много стени, които трябваше да разбия. Първо тези, с които бяха се обградили децата. За да стигна до тях, имаше нужда от убеждаване. Последва комфорт у децата от дейността по Вокална група. Някои ученици откриха спокойствие в тези следобедни часове.

Постепенно започнах да бутам стените, които ограждаха колегите ми. Ще питате за методите? Всеки възрастност си намира сам методите и начините за справяне. Аз съм от щастливките, защото намерих съмишленици на първото ми работно място, които застанаха редом до мен и зад гърба ми в много случаи. Това е единият път.

Другият е много по-труден (ако се налага сам да се бориш без подкрепа). На второто от работните ми места се борих сама, затова отговорно мога да твърдя, че е възможно да постигнеш резултати и в този случай, но само с децата. При колегите на това работно място така и не се случи. Нямах подкрепа в работата си, на пръв поглед всичко беше наред, но зад гърба ми се водеха битки срещу моите опити да преборя системата. След 4 години напуснах.

Въпреки съмишлениците и Вокалната група, на първото си работно място се борих не само със системата, но от един определен момент нататък и със самите деца. Малко от тях имаха средата и възможностите, за да ангажират съзнанието си със сложен материал като музикалния. Тук играеше роля социумът, в който те живеят (малцинствени групи, деца, лишени от родителски грижи, деца със СОП). Децата от малцинствата винаги бяха оправдавани от системата, от колегите, от социалните. Децата, попаднали в социална услуга, въпреки възможностите, които им се предоставяха, също бяха оправдавани както за поведение, така и за постижения в училище. Децата със СОП просто са различни от всички останали, при тях целите са различни и съобразени с индивидуалните потребности на всяко едно.

Оправданията бяха различни, разнородни, разнообразни, но винаги извиняваха по някакъв начин нищоправенето в часовете по музика, а и по другите учебни предмети. И тези ученици преминаваха в следващия клас. След 5 години в този вид работна атмосфера човек започва да се чуди защо изобщо работи точно това. Последваха 3 години удържане на фронта, а след тях 3 години на отказване от активна работа и борба. Все пак и най-смелият воин признава, когато е победен. Накрая системата победи мен. За това подеиства и онлайн обучението в последните 2 години. То демотивира децата, полезните им учебни навици деградираха и вниманието им стана изключително

неустойчиво във всички учебни часове. Тук трябва да уточня, че не слагам всички под общ знаменател, било то колеги, училища или ученици. Системата на образованието отдавна произвежда неграмотни и неможещи хора. Но има и много отговорни, работливи и способни, които се реализират успешно във всички сфери. Просто факторите за това са различни и винаги зависят от средата.

След 11 години работа и последвалата демотивация за нея се наложи да напусна и първото си работно място. Отново работя на две места, както и преди, но прилагам други методи на работа, за да постигна мотивация у децата за учене. Днес не се отказвам пред това да бъда „лошия“ учител за тях, просто защото това е правилният начин да се излезе от рамките, както се случва в изкуството. Ще си позволя да цитирам мой преподавател по хармония: „Гениалните неща винаги са най-прости“, казваше той, когато ни учеше да създаваме периоди. Музикалната история е пълна с примери за това. За пример ще посоча Бах, който в творчеството си преплита гениална простота и я превръща в шедевър с всяко произведение.

Днес аз задавам рамките на своите ученици, те очакват оценка в замяна на своя труд, която често не ги интересува. Кое то се оказва още по-хубаво, тъй като последвалата награда за положен труд е в пъти по-ценна от получената оценка в дневника. Единственото нещо, което не знаят децата, е, че ще осъзнаят значението ѝ едва когато пораснат.

Мотивацията всъщност за мен се оказа пътят, по който продължавам да вървя, за да достигна до по-висшата цел – музикалното изкуство да достигне до всяко дете, на което преподавам, да му остане нещичко, за което дори и да не се сети никога, все пак да го е формирало като цялостна, завършена личност с чувство за естетика, с поглед към красивото и търсеща качеството и смисъла във всяко нещо, което прави. Мотивацията беше и посоката, в която тръгнах още щом стъпих на подиума пред дъската в кабинета по музика. Мотивацията за оставане в професията бе и все още е и път, и посока за мен, а, надявам се, и за много млади учители, решени да променят света късче по късче, с всяко спечелено детско доверие.

По научен проект №КП-06-М35/2/30.09.2020 г. „(Де)мотивационни фактори и характеристики за избора на учителската професия като кариера при ученици, студенти, обучаващи се в педагогически специалности и начинаещи учители“, финансиран от Фонд „Научни изследвания“.

Използвана литература:

Маслоу, Ейбрахам Харолд. Мотивация и личност: В търсене на човешката същност. Кибеа, София, 2010.

Митевска-Енчева, Милчева, М. и др. Академична мотивация: Съвременни измерения. За буквите – О писменехъ, София, 2017.

Паунов, Марин. Трудова мотивация. Сиела, София, 2009.

Пинк, Даниъл. Мотивацията: Изненадващата истина за това, което ни движи напред. Изток-Запад, София, 2012, с. 58.

Стаматов, Иванов и др. Позитивната мотивация. Университетско издателство „Паусий Хилендарски“, Пловдив, 2016.

За автора:

г-р Мария Стоименова е методист към АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив, както и старши учител по музика в училище и детска градина, работи по международни проекти, ръководител е на вокални групи. Интересите ѝ са в областта на методите на преподаване в съвременната образователна среда.

About the author:

Mariya Stoimenova PhD is methodologist in AMDFA „Prof. Asen Diamandiev“ – Plovdiv, and senior music teacher in school and kindergarten, work on international projects, manage children's choirs. She display interest in field of methods of teaching in contemporary educational environment.

MÜLLER&SOHN – КОНСТРУИРАНЕ И МОДЕЛИРАНЕ НА ДАМСКА ПОЛА

ас. инж. Ангелина Дончева

Резюме:

Предмет на настоящата статия е изследването на основни похвати за конструиране на дамска пола по системата за конструиране Müller&Sohn. Следва анализ на построение на основна конструкция на дамска пола. Разгледани са също моделни разработки на дамска пола, от колекциите на дизайнери на висшата мода, получена на базата на построение на конструкция по системата на Müller&Sohn, трансформация при моделирането – срязване на детайла, ротация в комбинация с елементи като чупки, фалди и плохи за получаване на 3D форми.

Ключови думи:

Конструиране Müller&Sohn, основна конструкция, дамска пола, конструиране и моделиране на дамска пола.

MÜLLER&SOHN – CONSTRUCTING AND MODELING OF WOMEN'S SKIRT

Assistant Eng. Angelina Doncheva

Summary/Abstract:

The subject of this article is the study of basic techniques for constructing a women's skirt according to the Müller&Sohn construction system. The following is an analysis of the construction of a basic construction of a women's skirt. Basic techniques for constructing a women's skirt are examined from high experience fashion designers collections, base of Müller&Sohn system construction, transformation in modeling – cutting of the detail, rotation in combination with elements such as crease, fold and approach to obtain 3D shapes.

Key words:

Construction Müller&Sohn, basic construction, women's skirt, construction and modeling of women's skirt.

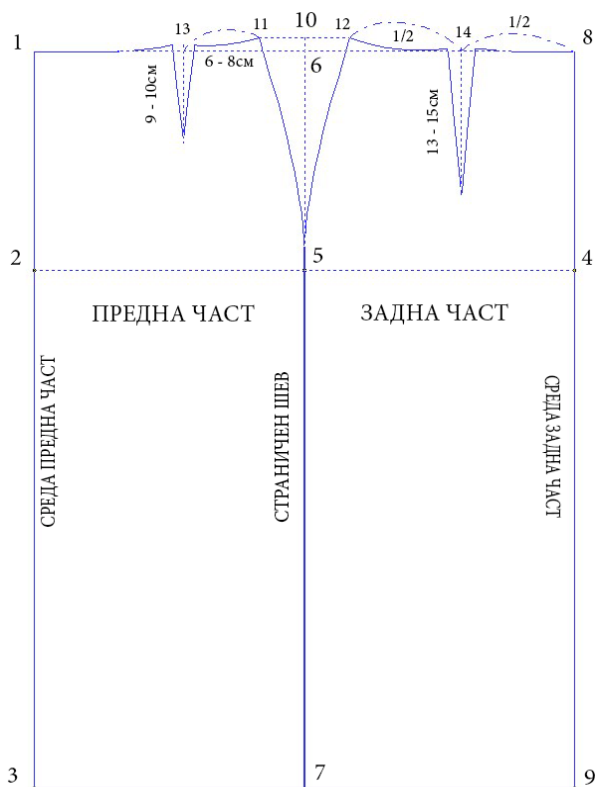
Системата за конструиране и моделиране на облеклото Müller&Sohn е създадена преди повече от 100 години от Михаел Мюлер. На базата на собствения си опит като моделиер в голяма модна къща в Мюнхен, той стига до извод, че конструирането и кроенето на грехи трябва да се получи по коренно различен начин от познатия до момента метод. Мюлер разработва система за конструиране на обекло, която се основава на точно измерване на човешкото тяло по конкретни параметри и пропорционални математически изчисления. Това позволява получаването на дизайнерски грехи, които са изключително точни, отчитайки особеностите на човешкото тяло, за което се проектира грехата. За популяризирането на новата система през 1891 г. е основано техническо училище, в което се обучават студенти, както от цяла Германия, така и от някои европейски страни.

Михаел Мюлер е пионер в областта на конструирането на облекло. Разработената от него система в края на 19-и век, днес е известна под името Schnittsystem M. Müller & Sohn. През годините системата за конструиране е надграждана и подобрявана, адаптирайки я към съвременните условия и тенденции за производство на облекло. Самото училище има и собствено издателство Rundschau, което всеки месец публикува две специализирани списания: Rundschau – преглед на международната женска мода (за 75 години, с тираж около 17 000 копия) и Rundschau – преглед на международната мъжка мода (за 121 години, с тираж около 6500 копия).

Цел на настоящата статия е анализ на системата за конструиране Müller&Sohn, последователността за построение на основна конструкция на дамска пола.

Разгледани са моделни разработки на дамска пола, направени на база основна конструкция, построена по системата за конструиране Müller&Sohn, като са използвани трансформации на талийни свивки, ротация и конструктивни срязвания.

За построението на базова основна конструкция на дамска пола е нужно да се направят някои измервания от човешкото тяло – обиколка талия (От), обиколка ханш (Ох) и дължина на полата (Дпола). Следват математически изчисления по формули. Към размерите От и Ох се добавят и прибавки за свобода Псв, чиято цел е да осигурят свобода и комфорт при носене на грехата.



Фиг. 1 [Георгиева, Серафимова-Лазарова, 2003, с. 32.] Основна конструкция на дамска пола.

Конструктивната решетка, в която се построява основната конструкция на дамска пола, е резултат от получените крайни резултати от изчисленията. Тя определя границите, в които ще се разполага кройката на грехата. За стандартна фигура е прието да се изчертава половината от предната и половината от задната част на пола. Вертикалната линия 1 – 3 е първата линия, която се изчертава. От нея надясно се построява система от взаимно перпендикулярни линии, всяка от които има предназначение и наименование. Линията, построена надясно от точка 1, се нарича линия талия. Перпендикулярът, построен от точка 2, се нарича линия ханш. Линията, построена от точка 3 надясно, се нарича линия на дължината (фиг. 1).

Построението на основна конструкция по системата на Müller&Sohn се извършва в следната последователност :

1. $\downarrow 1 - 3 = \text{дължина пола}$
2. $\downarrow 1 - 2 = 20 \div 22\text{см} - \text{дължина до ханша}$
3. $\rightarrow 2 - 4 = \frac{1}{2} \text{Ох} + \text{Псв}$

Когато по линия ханш се нанесе стойността на $2 - 4$, се получава точка 4. Следва построение на перпендикулярна линия. При пресичането ѝ с линия талия се получава точка 8, а при линия дължина – точка 9.

4. $2 - 5 = 5 - 4$, т.е. точка 5 е среда на отсечка $2 - 4$.

Построява се перпендикуляр през точка 5, като при пресичането му с линия талия се получава точка 6, а при линия дължина – точка 7.

5. $\uparrow 6 - 10 = 1 \div 1,5\text{см}$, т.е от точка 6 се прави продължение на линията на страничен шев с $1 \div 1,5\text{ см}$ и се получава точка 10.

Построението на конструкцията се е извършило до момента главно по линия ханш. Разликата в сантиметрите от половината обиколка ханш и половината обиколка талия представляват сантиметрите, които са необходими за вталяването на дамската пола при талията. Те се разпределят в страничния шев и в две талийни свивки в предната и задната част на дамската пола.

6. $11 - 12 = 0,5 (\frac{1}{2} \text{Ох} - \frac{1}{2} \text{От})$, получената стойност след изчисляването по формулата се нанася по правата вляво и вдясно от точка 10.

С плавна крива се изчертава страничният шев на предната част от точка 11 до точка 5. Аналогично се извършва изчертаването на страничния шев за задната част, като се свързват точка 11 с точка 12.

Предната талийна свивка се позиционира на $6 \div 8\text{ см}$ от страничния шев.

Построява се перпендикулярна права от линия талия с дължина $9 \div 10\text{ см}$.

Разтворът на талийната свивка за предната част е $1,5 \div 2,5\text{ см}$.

Мястото на задната талийна свивка се получава като половина на отсечката $12 - 8$ в точка 14. От тази точка се построява перпендикуляр с дължина $13 \div 15\text{ см}$. Разтворът на талийната свивка е $3 \div 4\text{ см}$.

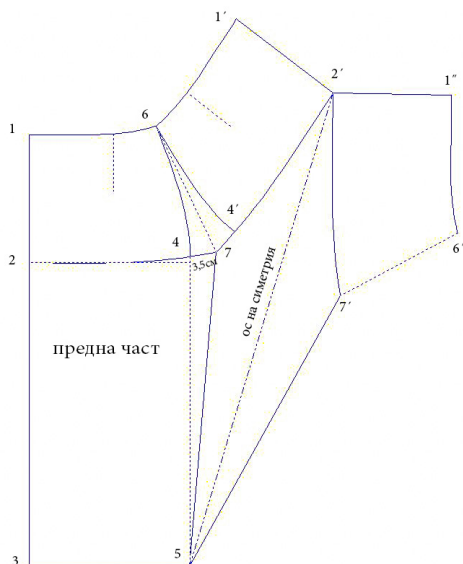
Моделиране на гамска пола – модна къща Sukeina:

На снимка 1 е представен модел на гамска пола на модна къща Sukeina 2021. Модният бранд е основан през 2012 г. от сенегалския дизайнер Омар Салам. Моделите му се отличават със сложни оригами гънки, оригинална орнаментика и изразителни силуети. Модната къща е кръстена на майката на Салам (Sukeina означава „ярка светлина“). Много от колекциите на Омар Салам, някои от които включват големи пелерини и рокли с пайети, са пълни с културни препратки, включително намеци към традиционното малийско облекло, кенийското племе масаи и народа Bassari от региона на Западна Африка.

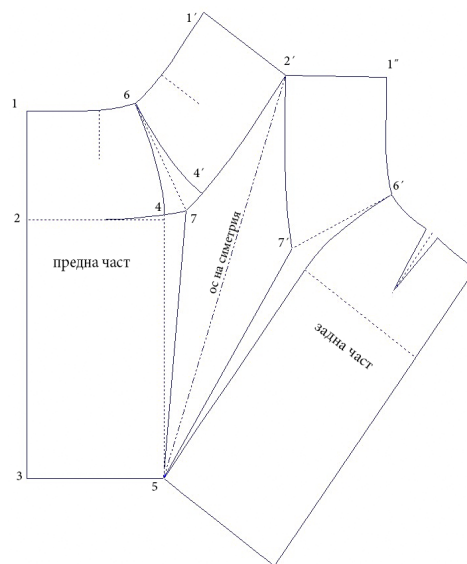


Снимка 1

За моделирането е използвана конструктивната основа на права гамска пола.



Фиг. 1



Фиг. 2

Талийната свивка в предната част на дамска права пола е затворена. Линия ханш се удължава с 3,5 см от страничния шеф надясно. Построяват се линиите 6 – 7 и 7 – 5. Спрямо линия 6 – 7 се прави ротация на детайл 1 – 2 – 4 – 6 отлясно, т.е. изчертава се огледалният образ на полата от талията до ханша. Най-крайната точка 2' (от фиг. 2) се свързва с прекъсната линия с точка 5. Следва ротация спрямо линия 2' – 5 (ос на симетрия) на детайл 7 – 6 – 1' – 2' (фиг. 2). Конструкцията на задната част на дамската пола се присъединява към точка 6' и точка 5.

Модел на дамска пола GAUGE81:

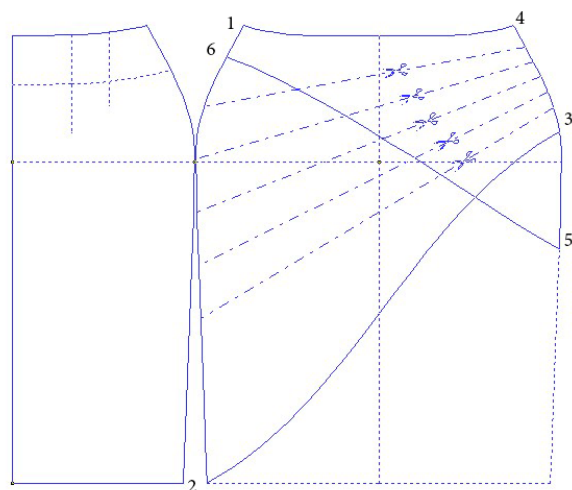
Модна къща GAUGE81 е основана през 2019 година в Амстердам. Главен дизайнер е Моника Силва Михелсен. Родена е в Колумбия, живее в Ню Йорк, преди да се установи в Амстердам. Дрехите, създадени от Михелсен, носят усещане за женственост с известна нотка сексапил. Силуетът е изчистен и елегантен. Прави впечатление с преминаването на границата между парти стайлинг и всекидневното стрийт облекло. Пропорциите в дрехите са синхронизирани с дълбоки изрязвания и драперии, с известна доза препратки към историята на модата.



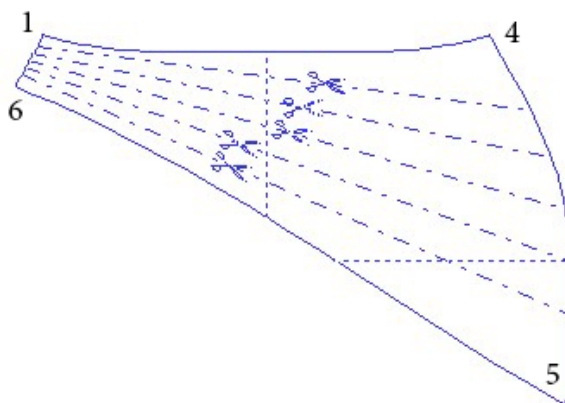
Снимка 2

Дамската пола от снимка 2 е асиметрична, тип „прегърни ме“. Полата е с ясно изразени драперии в страничен шев. Моделирането започва с изчертаване на цялата предна част. Следва построение на плавна крива 2 – 3, обозначаваща

края на дясна предна част. Върху конструктивен чертеж се начертава и крива 5 – 6, която съответства на лява предна част на полата (фиг. 4).

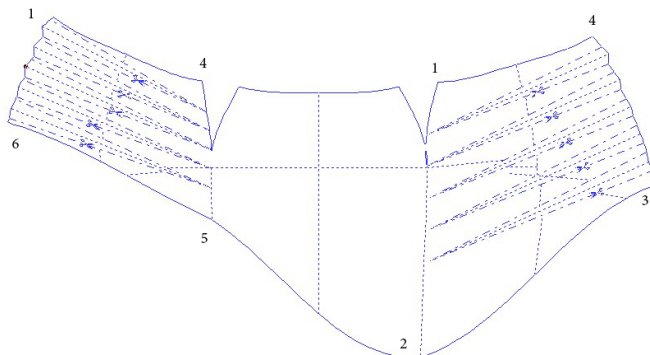


Фиг. 4



Фиг. 5

Върху детайли 1 – 2 – 4 – 3 (фиг. 3) и 1 – 4 – 5 – 6 (фиг. 5) се начертават линиите, по които ще се срежат детайлите, за да се получи грапировката в страничен шеф. Следваща стъпка е присъединяване на двете предни части към задна част пола и оформяне на линия подгъв с плавна крива (фиг. 6).



Фиг. 6

Краиният резултат от моделирането е показан на фиг. 6.

В заключение може да се обобщи, че резултатите от настоящето изследване могат да бъдат използвани от студентите от специалност „Моден дизайн“ в проектирането на дизайнерски облекла. Конструирание и моделиране по системата на Müller&Sohn е друг метод за постигане на точна конструкция на дамско пола, значително улесняваща процеса на моделиране и получаване на облекло.

Използвана литература:

- Георгиева, Т., Серафимова-Лазарова, М. Дамско облекло. Нов български университет, 2003, с. 32.
- Гинев, Г. Конструирание на облеклото. Учебник за техникумите по облекло. Техника, София, 1996, с. 51.
- Кънчев, Ц., Петров, Хр. и др. Технология на облеклото. Техника, София, 1990.
- Петров, Хр. Проектиране на облекла. Технически университет, София, 2009.
- Петров, Хр. Моделиране на облекла. Технически университет, София, 2015.
- Rundshau, Für Internationale Damenmode mit dob + haka praxis, 2000 – 2007.

Müller, M. Schnittkonstruktionen für Röcke und Hosen. Rundschau – Verlag Otto G. Königer GmbH&Co, München, 1992.

Източници на снимки:

Снимка 1. Модел на Sukeina [27/08/2022]: Available from: <https://theimpression.com/sukeina-fall-2021-fashion-show/>

Снимка 2. Модел на GAUGE81 [08/08/2022]: Available from: <https://www.matches-fashion.com/intl/products/GAUGE81-Paita-high-rise-silk-wrap-skirt-1475347>

За автора:

Ас. инж. Ангелина Атанасова Дончева е щатен преподавател в АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив по „Конструиране и моделиране на облеклото“ на студентите от специалност „Моден дизайн“. В момента е докторант към катедра „Дизайн“, професионално направление 8.2. Работи в областта на конструирането и моделирането на дамското облекло. Интересува се от техника на моделиране и мулажиране на облеклото.

About the author:

Assistant Eng. Angelina Atanasova Doncheva is a full-time lecturer at Academy of Music, Dance and Fine Arts „Prof. Asen Diamandiev“ – Plovdiv in Design and Clothing for students specializing in Fashion Design. She is currently a doctoral student in the Department of Design, professional field 8.2. Works in the field of construction and draping of women's clothing. She is interested in moulage draping techniques of clothing.

**ПРИЛОЖЕНИЕТО НА ИТАЛИАНСКИЯ МЕТОД НА ВОКАЛИЗАЦИЯ ПРИ ИЗПЪЛ-
НЕНИЕ НА КИТАЙСКИ ПЕСНИ**

Миншин Чан

Резюме:

Благодарение на дългогодишната си практика, а също така на задълбочени изследвания, анализ, индукция и сравнение, стигнах до извода, че пининът всъщност е мостът между китайския и италианския език. Тъй като двата езика имат много прилики, можем да използваме италианския научен метод за пеене, за да пеем и на китайски език, използвайки пинин в съответствие с мелодията. Тази статия обсъжда произхода на съгласните в китайския пинин и италианската азбука и много от позициите за произношение на съгласните, методите на произношение и производните звуци, които често са еднакви или подобни.

Ключови думи:

Китайски пинин, съгласни букви, произношение, италиански език, фонетика.

**THE APPLICATION OF THE ITALIAN METHOD OF VOCALIZATION IN THE
PERFORMANCE OF CHINESE SONGS**

Ming Xin Zhang

Summary/Abstract:

Thanks to my many years of practice, as well as extensive research, analysis, induction and comparison, I have come to the conclusion that Pinyin is the bridge between Chinese and Italian. As the two languages have many similarities, we can use the Italian scientific method of singing to sing in Chinese as well, using pinyin according to the melody. This article discusses the origins of consonants in the Chinese Pinyin and Italian alphabets, and many of the consonant pronunciation positions, pronunciation methods, and production sounds that are often the same or similar.

Key words:

Chinese Pinyin, consonants, pronunciation, Italian language, phonetics.

Научният метод на вокализация в Италия е признат по целия свят, но на този етап ние все още не можем да използваме този метод за добра интерпретация на китайските песни. Благодарение на много години практика, както и на задълбочено изследване, анализ, индукция и сравнение, стигнах до извода, че *пинин* е мостът между китайския и италианския език. Тъй като двата езика имат много прилики, можем да използваме италианския научен метод за пеене, за да пеем на китайски с помощта на *пинин*. Така в бъдеще италианският научен метод за пеене може да се използва за още по-добро изпълнение на китайски песни и по-успешното им разпространение по света.

I. Китайският пинин и италианският език

В края на династията Мин в Китай пристигат западните мисионери, отбелязва Луу Феу в изследването си върху китайско-италианските фонетични характеристики [Луу Феу, 2018]. Когато учат китайски език, западните мисионери откриват, че структурата на китайските иероглифи е изключително сложна. За да овладеят произношението на китайските иероглифи, за да разберат източната култура и да продължат да комуникират, някои западни мисионери по това време започват да изследват използването на латинската азбука за фонетизиране на китайските иероглифи. От този момент латинската азбука започва да навлиза в Китай. Всичко това има изключително новаторско значение. Най-известният италиански мисионер по това време е Матео Ричи. След династията Цин много учени в Китай и чужбина изучават модела за използване на латинската азбука под формата на китайски пинин. През октомври 1949 г. е създадена Асоциацията за реформа на китайските иероглифи. Много учени в Китай изучават и формулират научни и практически решения за използването на латинската азбука за целите на китайския пинин, като например използването на две букви за синтезиране на нова буква; промяна на произношението на буквите и др. След дългогодишните проучвания на няколко езиковеди, такива като Джоу Йоугуан, най-накрая бива създаден набор от фонетични инструменти, които са едновременно практични, ефективни и в съответствие с международните стандарти – китайска фонетична схема, използваща латинската азбука. Този план е одобрен от петата сесия на Първия национален народен конгрес и е официално обявен и

приложен на 11 февруари 1958 г. Китайският пинин използва латинската азбука, за да улесни интегрирането с международните стандарти и се превръща в мост за културен обмен между Китай и чуждите страни, както и в мост между китайския и италианския. Китайският пинин е китайската фонетична схема за латинизация в Китайската народна република. През 1982 г. схемата се превръща в международен стандарт ISO7098 (Правопис на китайска латинска азбука).

Фактът, че италианският език се базира основно на латинския по отношение на граматиката и произношението като продължителен процес, който получава своето развитие във времето, довежда до основанието да се счита, че китайският пинин се базира основно на латинската азбука.

В схемата на китайския пинин има общо 26 букви и азбучният ред на буквите на пинин също следва традиционния ред на латинската азбука, започвайки с а и завършвайки със z. Съвременният италиански език има 21 букви и 5 екзонима, общо 26 букви. И буквите съответно са едни и същи:

a b c d e f g h i j k l m n o p q r s t u v w x y z¹

Фактът, че китайският пинин се базира на латинската азбука, довежда до наличието на множество прилики между китайския пинин и италианския език. След години на задълбочени изследвания, анализ, индукция и сравнение, стигнах до извода, че китайският пинин и италианският притежават много прилики и сходства, част от които ще бъдат разгледани в следващите редове. В по-обобщен смисъл достойнствата на тези сходства са изразени във възможността да се изпълняват на високо ниво песни на китайски език чрез използването на италианския научен метод за вокализация.

II. Съгласните в италианския език и китайския пинин

И китайският пинин, и италианският език произлизат от латинската азбука. В пинин има общо 21 съгласни букви:

b c d f g h j k l m n p q r s t v w x y z

¹ Подчертаните букви са 5-те екзонима в съвременния италиански език. Бел. авт.

В съвременния италиански има 16 съгласни и 5 заемки, общо 21 съгласни. По отношение на съгласните китайският пинин се припокрива изцяло с италианския.

При произношението на съгласните силата зависи главно от въздушния поток в белите гробове, а въздушният поток и триенето на гласните струни създават звука. Но образуването на различни гласове се извършва главно от устните, зъбите, езика и небцето. Устата ни контролира въздушния поток, като променя позицията на езика, формата на устните и степенята на отваряне, което води до произвеждането на различни звуци. Следващите редове разглеждат приликите в произношението на съгласните в китайския пинин и италианския.

1. Съгласните са звуци, произведени, когато въздушният поток в устната кухина е очевидно възпрепятстван съответно от гласовите органи (лабиални, зъби, език, зъби и небце). Следователно може да се каже, че процесът на произношение е и процес на възпрепятстване на въздушния поток и преодоляване на препятствия. В това отношение китайският пинин е абсолютно същият като италианския.

2. Съгласните са подготовката за гласните органи, които трябва да бъдат живи, точни и ясни. Ето защо при пеене съгласните трябва да се произнасят леко, кратко и бързо, като преминаването към гласните трябва да става възможно най-бързо, а гласните трябва да се произнасят ясно, звучно и красиво за по-дълго време. Въпреки че съгласните отнемат част от трайността на музикалните тонове, те са много кратки, така че при пеене на музикалните тонове да се запази мекотата на пеещите гласове. В това отношение китайският пинин създава условия, които са характерни за италианския език.

3. Има четиринадесет съгласни, които са същите както в пинин така и в италианския език. Базирайки се на проучването на Шън Цимей [Шън Цимей, 2016], можем да обобщим, че китайските срички са съставени от три елемента: инициали, финали и тонове. Инициалите в китайския пинин са съгласните, използвани пред финалите, за да образуват пълна сричка заедно с финалите. Инициалите са общо 21 съгласни, докато в италианския са 22.

Пример 1. Таблица с китайските съгласни

Място и метод на артикулация	Билабиални съгласни	Лабилни консонанти	Дентално-алвеоларни	Артикулиран глас	Палато-алвеоларна	Лингвално-палатални ,	k,h
Спиращ b	,p		d,t				k
Носов m		f	n				g
Фрикативен		s	s	h	x		
Африкативен		z	,c z	h,ch j	,q		
Литерален			l	r			

Пример 2. Таблица със съгласните в италианския

Артикулационна област и начин на произношение	Билабиални съгласни	Лабилни консонанти	Дентално алвеоларни	Артикул иран глас	Палато-алвеолар на	Лингвалн o-палатални	g,k,h
Спиращ P	,b		T,d -			c	(ch) q,g,(gh)
Носов m			n			gn	
Фрикативен		F,y	S,s	s	ci		
Африкативен		Z	,z -	C	(ci),g(gi)		
Литерален		l	-			gli	
Вибриращ		r	-				

От представените таблици се установява, че има четиринадесет съгласни, които са еднакви в китайския пинин и италианския: *b p m f d t n l g q z c s r*.

4. В пинин и италианския пет части на произношението на съгласните се припокриват. Частта, при която въздушният поток е възпрепятстван при произнасяне на съгласната, се нарича място на артикулация. Най-общо казано, има седем вокални части, които блокират въздушния поток. В пинин и италианския петте части на произношението на съгласни са еднакви: билабиална, лабиални консонанти, дентално- алвеоларни, палато-алвеоларна и лингвизално-палатални (виж таблиците по-горе).

5. Артикуляционен метод В китайския пинин и италианския език Методът, чрез който въздушният поток преодолява препятствието, за да произведе звук, се нарича артикуляционен метод. Според различните начини за преодоляване на препятствието, тоест различните методи на произношение, той може да бъде разделен на спиращ, носов, фрикативен, африкативен, латериален и вибриращ. В пинин и италианския език има пет метода за произношение на съгласни, които са еднакви: спиращ, носов, фрикативен, африкативен и латериален (виж таблиците по-горе) .

6. Беззвучни и звучни съгласни В китайския пинин и италианския език Съгласните могат да бъдат разделени на беззвучни съгласни и звучни съгласни, в зависимост от състоянието на отваряне и затваряне на гласните гънки по време на произношение и дали гласните струни вибрират или не. При произнасяне на беззвучните съгласни, гласните гънки се отварят и гласните струни не вибрират при издишване на въздуха. Когато се произнасят звучните съгласни, гласните гънки са затворени и вибрират при издишването на въздух. В пинин и италианския има седем еднакви беззвучни съгласни (*p t f c q s z*) и четири еднакви звучни съгласни (*m n l r*).

7. В китайския пинин и италианския съгласните или техните комбинации са различни, но произношението е еднакво. Например: с се произнася [*k*] преди гласните а, о, и и нямата буква *h* трябва да се добави преди гласните е и *i*, написана като *ch* и произнесена [*k*]. Позицията и методът на произношение са същите като съгласната *k* [*k*] в китайския пинин, което разкрива, че произношението е същото.

8. В китайския пинин и италианския език има девет съгласни, чиито позиции на произношение, методи на произношение и звуци са еднакви или подобни

8.1 P

p [p] Устните са затворени и блокират въздушния поток, който се натрупва, след което устните се разтварят, позволявайки на въздушния поток да изтече, превръщайки се в звук, а гласните гънки не вибрират. В китайския пинин и италианския позицията на произношение, методът на произношение и звукът на тази съгласна са абсолютно еднакви.

8.2 T

t [t] Върхът на езика се притиска към горните венци, като първо блокира преминаването на въздушния поток, образувайки запушване, а след това позволява на въздушния поток да „избухне“ внезапно, въздушният поток се втурва от устната кухина и избухва в звук без гласните гънки да вибрират. В китайския пинин и италианския, позицията на произношение, начинът на произношение и звукът на тази съгласна са абсолютно еднакви.

8.3 S

s [s] *„На италиански това представлява две различни фонемни, които се произнасят от двете страни на езика, срещу венците и задната част на горните кътници. Двете страни на върха на езика докосват горните венци, оставяйки малка кръгла празнина в средата. Когато въздухът преминава, гласните гънки не вибрират. Нарича се: беззвучна съгласна s“* [Хуан Цигао, 2012, с. 98]. Понастоящем позицията на произношение, методът на произношение и звукът на съгласната s [s] в китайския пинин са абсолютно същите.

8.4 G

g [g] *„На италиански звукът [g] се произнася пред гласните а, о и и, а нямата буква h трябва да се добави преди гласните е и i. Звукът [g] също се произнася когато е написано като gh. При произнасяне основата на езика се повдига над мястото на свързване на твърдото и мекото небце, след което въздушният поток се затваря и позицията на езика пада бързо, което позволява на въздушния поток да се пръсне“* [Шън Цимей, 2016, с. 86]. Това е точно същото като съгласната g [g] в китайския пинин по отношение на позицията на произношение, метода на произношение и звука.

8.5 F

f [f]: *„На италиански артикулационните места са горните зъби и долната устна. При произнасяне горните зъби леко докосват долната устна, така че въздушният поток се изтласква от тясната пролука между устните и зъбите,*

втривайки се в звука, а гласните гънки не вибрира“ [Шън Цимей, 2016, с. 90]. Това е точно същото като съгласната *f* [f] в китайския пинин по отношение на позицията на произношение, метода на произношение и звука.

8.6 Z

z [ts] „В италианския език има две правила за произношение, всяко от които представлява две различни фонemi. При произнасяне двете страни на езика са обърнати към венците и гърба на горните кътници, върхът на езика е разположен между горните и долните резци, близо до горните зъби, но не напълно блокиран, а въздушният поток преминава през малка празнина между върха на езика и горните зъби“ [Хуан Цигао, 2012, с. 100]. Ако гласните гънки не вибрират по време на преминаване на въздушния поток, се образуват беззвучните съгласни. Това е подобно на позицията на произношението и метода на произношение на „плоския език *z* [ts]“ в китайския пинин.

8.7 M

m [m] „На италиански, при произнасяне, мекото небце се спуска и притиска към езика, устните се затварят плътно, образувайки пречка за въздушния поток, след което устните се отварят леко и въздушният поток естествено напуска носната кухина, а гласните гънки вибрират заедно с него“ [Хуан Цигао, 2012, с. 88].

В китайския пинин и италианския позицията на произношение, методът на произношение и звукът на тази съгласна са абсолютно еднакви.

8.8 N

n [n] „На италиански при произнасяне върхът на езика докосва венците, мекото небце се спуска надолу, притискайки езика, въздушният поток образува запушване в устата, излиза от носната кухина и гласните гънки вибрират“ [Хуан Цигао, 2012, с. 91].

В китайския пинин и италианския позицията на произношение, методът на произношение и звукът на тази съгласна са абсолютно еднакви.

8.9 L

l [l] На италиански издутината на езика притиска върха на езика към горните венци, създавайки празнина между лявата и дясната страна на езика и кътниците, гласните гънки вибрират и въздушният поток излиза от страната на езика, за да произвеждат фрикативи. В китайския пинин и италианския позицията на произношение, методът на произношение и звукът на тази

съгласна са абсолютно еднакви.

С изключение на петте гласни, повечето звуци се подпомагат от съгласните, за да образуват различни звуци. От направените анализи се установява, че в италианския език и китайския пинин съгласните букви са еднакви, някои от които се произнасят в една и съща позиция; някои съгласни се произнасят по един и същ начин; някои съгласни се произнасят в същата позиция и по същия начин. Следователно произношението на съгласните в италиански и китайски има много идентични или подобни произношения. Освен това, китайското фонетичното произношение е прочетено чрез китайския пинин. Следователно можем да използваме италианския научен метод на пеене да транскрибираме правилно и да пеем метода на китайския пинин според мелодията, и да изпълняваме китайски песни.

Използвана литература:

柳飞. 比较汉意语音特点_唱清意大利语歌词. 常州工学院学报社科版. 第29卷5期. 5// Луу Феѝ. Сравняване на китайско-италиански фонетични характеристики. Пеѝте ясно италиански текстове. // Вестник на Чангжоуския технологичен институт, Издание за социални науки, том 29, брой 5. 5, 2018.

庞兆麟. 汉语拼音的来龙去脉. 第3, 5段. 光明网2021-1-18// Пан Джаолин. Тънкости на китайския пинин. Guangming Net, 2021, с. 1 – 18.

黄启高. 现代意大利语语法(2012). 商务印书. 23// Хуан Цигао. Модерна италианска граматика .Търговска преса, 2012.

沈萼梅. 意大利语入门(2006版). 外语教学与研究出版社. 1-4// Шън Цимей. Въведение в италианския език, Издателство за преподаване и изследване на чужди езици, 2016.

黄启高. 现代意大利语语法(2012). 商务印书馆1-6// Хуан Цигао. Модерна италианска граматика. Търговска преса, 2012.

Шън Хълин, Джоу Юнун. Въведение в китайския пинин. Пекински университет за чужди езици и култура, 2019.

沈萼梅. 意大利与入门. 外语教学与研究出版社. 12// Шън Цимей. Въведение в

италианския. Издателство за преподаване и изследване на чужди езици, 2018.

沈禾玲. 周虞农. 汉语拼音入门. 北京语言大学出版社. 2// Шън Хълин, Джоу Юнун. Въведение в китайския пинин. Пекински университет за чужди езици и култура, 2017.

За автора:

Миншин Чан придобива бакалавърска степен от Шънянската музикална консерватория в Китай и магистърска степен от Римската музикална консерватория. В момента е докторант, редовна форма на обучение, в Академията за музикално, танцово и изобразително изкуство „Проф. Асен Диамандиев“ в град Пловдив, България.

About the author:

Ming Xin Zhang - Bachelor from Shenyang Conservatory of Music in China and Master from Rome Conservatory of Music. She is currently a doctoral student at the Academy of Music, Dance and Fine Arts Prof. Asen Diamandiev in Plovdiv, Bulgaria.

**РАБОТАТА ВЪРХУ ПОЕТИЧНИЯ ТЕКСТ В ДЕТСКО-ЮНОШЕСКИ ХОР
ВЪВ ВРЪЗКА С МУЗИКАЛНАТА ИНТЕРПРЕТАЦИЯ**

Джулия Узунова

Резюме:

Настоящата разработка най-общо проучва спецификата на работа върху поетичния текст с детско-юношески хор във връзка с музикалната интерпретация. Работата върху словото се разглежда в два аспекта - емоционалното му преживяване, което е свързано с вникването в неговия смисъл и механизма за пълноценното му предаване към слушателите, което се обуславя от постигане на ясна дикция и артикулация. Посочват се примери за методи и подходи, които подпомагат процеса на работа върху текста. Засягат се и особеностите при изработване на текст на чужд език.

Ключови думи:

Поетичен текст, музикална интерпретация, детско-юношески хор.

**WORKING ON A POETIC TEXT IN RELATION TO THE MUSICAL INTERPRETATION
IN CHILDREN'S AND YOUTH CHOIRS**

Dzhulia Uzunova

Summary/Abstract:

This paper aims to examine the specifics of working on a poetic text with children's and youth choirs regarding the musical interpretation of a piece. Working on the lyrics has two aspects - the children's emotional experience with the meaning of the lyrics and the delivery of the intention behind the words to the listeners, determined by achieving clear diction and articulation. Accordingly, methods and approaches for reaching those objectives are presented, and the peculiarities of working on foreign language lyrics are mentioned.

Key words:

Poetic text, musical interpretation, children's and youth choirs.

Словото е дар за човеците. То е това, което ни отличава от всички други живи същества на нашата планета. Хората комуникират чрез думи, влагайки различен смисъл. Езикът е система от звуци и знаци, чрез която контактуваме. Той е средство, което задоволява първостепенната нужда на човека – да общува.

Различните видове изкуства са проява на различни творчески дейности, които чрез съответни прийоми създават художествени образи. Изкуствата много често си взаимодестват. Например – балетът е синтез между танц и музика, същевременно е сценично изкуство, такива също са театърът и операта.

Музиката делим основно на вокална и инструментална. Често гвете са в съчетание. Първият вид е в дълбока взаимовръзка със словото, което е първоизточникът, първоосновата на музикалната мисъл. Неговата поетика, прозодия, пластичност и настроение определят музикалната фраза и чувства. Композиторите се вдъхновяват от стиховете, които пораждат желание за написване на музика към гумите.

Хоровото пеене е вокално изкуство, което обуславя работата върху поетичния текст. Интерпретирането му е свързано най-напред с дълбокото вникване и разбиране на поетиката, а след това с търсене на звукообразния смисъл на музиката, вдъхновена от словото. Хоровият диригент е „търсач“, негова е задачата да намери най-вярното тълкуване на идейното съдържание на отбелязаните знаци. Ролята му е да подготви и подхрани въображението на хористите, така че те също да успеят да съпреживеят заложените чувства и внушения от композитора, пречупени през интерпретационните виждания на своя диригент.

Организирането и ръководенето на детски хор се различава от работата с ансамбли, съставени от възрастни. Зрелите хора по-често имат изградени певчески и музикални навици и ясна представа за себе си и заобикалящия ги свят. Децата са „бяло платно“, трябва да бъдат научени на всичко, което ще им позволи да музицират и интерпретират музикалните произведения. Отговорността на диригента е огромна, той е „художникът“, от когото зависи дали това ще се случи.

За да бъде пеенето на децата емоционално и въздействащо, то

трябва да е изразително. За постигане на това е необходимо предварително подготвена стратегия за протичане на целия процес – от избора на подходящ репертоар до въдъхновяващото изпълнение на сцена. При работа с деца и младежи често се налага използването на нестандартни подходи по време на репетиции, така че да се поддържа интересът към колективното музикално изкуство.

Основна задача е изработването на текста на песента. Тук най-общо може да говорим за две страни. Първо – вникването в съдържанието, заложено от поета, което се отнася към естетическото и емоционалното му преживяване от децата, допълнено от музиката; второ – работата върху гикцията и артикулацията, които осигуряват качествено предаване на разбраното от хористите към слушателите. Когато се интерпретира произведение на чужд език, задачата на диригента се усложнява допълнително.

Луис Розенблат¹ говори за различното разбиране на текста в своята теория за четенето – така наречената „Транзакционна теория“. Според авторката интерпретирането на даден текст е свързано с опита и знанията на четящия, което предоставя необходимия „запас“ от средства, от който се „черпи“, за да бъде направено тълкувание [Marhaeni, 2016, p. 209]. Също така един и същи човек може да възприеме даден текст по различен начин, според нагласата, настроението, нуждите и опита, които са променливи величини, това дава възможност за различно тълкуване в различни периоди от време. Съществено значение има намерението, с което читателят подхожда към текста. Розенблат определя две категории четене – еферентно и естетическо. Първото е аналитично, при него се извлича информация или идея, която ще бъде в употреба след прочитането на текста. При второто фокусът е върху това какво се случва в процеса на четене, тоест как четящият съпреживява словото [Silverman, 2007, p. 104 – 105].

Еферентното четене е формално, докато целта на естетическото е да достави вътрешно удовлетворение на човек по време на съприкосновението с текста. Самата Розенблат сравнява този „транзакционен“ процес на „вживяване“ с написаното с музикалното изпълнение на произведение. Например както пианистът интерпретира дадена соната, пречупвайки партитурата през собствените си опит и разбирания, то и рецитаторът на

¹ Луис Розенблат – дългогодишен професор в Нюйоркски университет. Пионер в създаването на теория за четенето и преподаването на литература.

гадено стихотворение влива светоусещането си в прочитането на гадено литературно произведение [Silverman, 2007, p. 106].

В заключение може да кажем, че взаимодействието на диригента и хористите със стиховете, използвани за написването на хорова творба, е всъщност естетическо, което означава, че по време на изпълнение колкото по-дълбоко певците съпреживяват и намират частица от себе си в словото, толкова по-въздуващо ще бъде изпълнението, както за самите тях, така и за публиката.

Пътят към постигане на правдива интерпретация минава през тази много съществена стъпка – емоционалното обвързване с думите. Тук ролята на диригента на детско-юношески състав е съществена. Той трябва да намери най-подходящите начини, чрез които да достигне до душите на хористите, така че да им помогне да разберат смисъла на словото, за да може чрез помощта на музиката, то да „заживее“ във всяко едно малко сърце, защото органът, „който вдъхва душа на всяко изкуство, на всяка работа, е... сърцето, човешкото сърце и особено детското сърце“ [Бочев, 1965, с. 20].

Изборът на подходящ репертоар, съобразен с физиологическите и психологическите възможности на хористите в различните възрасти, е твърде съществено условие. Без това е невъзможно постигането на изразително пеене, което да предаде виждането за интерпретация на гадена творба. Емоционалното обвързване с песента е във връзка с естеството на текста и музиката, необходимо е да резонират с детската природа. Словото трябва да е ясно, проникновено, да въздува и вдъхновява, с лекота да се възприема неговият смисъл от хористите. Само тогава зарядът му може да бъде поднесен правдоподобно от изпълнителите. Задължително е певците да харесват произведението. Ако изпълнението му носи удоволствие за тях, те се увеличат така, че когато запеят, лицата им стават изразител на съдържанието.

В началния период на обучение децата нямат усет за преценка качествата на една песен по отношение на харесване или нехаресване, особено когато тя представлява техническо предизвикателство. Ако диригентът е убеден, че съответната композиция е подходяща, трябва предварително да подготви нагласата на хористите за възприемането ѝ, да ги мотивира да преодолеят временните трудности. Преди представянето на нова творба, ръководителят трябва да създаде атмосфера, която да обвърже емоционално децата с нея. След първото прослушване на песента е подходящо поетичният текст да бъде изразително прочетен, дори при възможност рецитиран и след това обсъждан. По-малките хористи са особено радостни самите те да прочетат части от текста. Диригентът трябва да следи четенето да е

артистично, което е признак за това, че разбират смисъла му. Той трябва да провокира живото детско въображение, за да се създадат образи и картини в детската представа. В случай че не се работи в тази насока, певците заучават механично една мелодия с текст, без разбиране и претворяване на конкретния художествен образ.

Ако тематиката на текста позволява, препоръчително е да се правят връзки с житейски събития и с произведения на изкуството, различни от музикалното – например литературна творба или картина. Полезно е да се организира съвместно посещение на изложба, театрален спектакъл, оперна постановка или концерт, след което да бъдат споделени впечатления. Всичко, което обогатява детските представи за света, оказва положително влияние върху възприемането на дадена музикална партитура и пресътворяването ѝ чрез душевността на децата и юношите.

За да се подсили отношението и чувствителността на хористите към настроенията на текста и музиката, може да се прилагат различни методи. Като диригент на стажантския състав на хор „Детска китка“ направих опит с цел задълбочаване представите и възприятията на децата към хоровата творба на Асен Диамандиев – „Ветре, не люлей ме“. След като мелодията бе научена и сюжестът обсъден, търсейки връзка между двете, поставих задача всеки да нарисува картина на това, което си представя, докато пее. Получиха се интересни резултати, имаше деца, които умело бяха предали образа на вятъра и калината (дърво), която му се „моли“ да не я „люлее“, защото на един от върховете ѝ има гнезденце с малко птиче. На следващия концерт направихме изложба с картините, децата се вълнуваха изключително. Най-важното беше резултатът на сцената, когато изпълняваха творбата. Всяко детско лице преживяваше историята, претворена чрез нежната музика. Очите на децата бяха живи и пълни с емоция, защото всяко едно от тях, чрез собственото си въображение, беше направило една допълнителна стъпка към тълкуването на произведението.

Други подходящи методи са, например: а) разиграване на сюжета като театрален етюд – на едно от децата или група от тях се поставя конкретна задача за влизане в образ, което да е съпроводено с или без пеење; б) използване на различни движения, които описват конкретно действие от текста, особено с по-малките хористи. Такива средства засилват възприятията на певците, правят репетициите и изпълненията по-вълнуващи и въздействащи за пеещите и за слушателите.

За да се достигне емоционално и завладяващо изпълнение, освен дълбокото осмисляне и вникване в съдържанието и музикалното овладяване

на всички компоненти, е нужно хората да има ясна дикция и добра артикулация. Двете понятия взаимно се допълват. Дикцията представлява правилното произнасяне на сричките и гумите в изречението, съобразено със смисъла на поетичния текст, а артикулацията е механизмът на изговаряне и съчетание на гласните и съгласните.

При самостоятелната си работа върху партитурата диригентът определя компонентите, които ще изискват повече внимание, и подготвя стратегии за преодоляване на трудностите. Превъзможването на технически по-предизвикателните моменти може да се случи в разпяването и по време на работата над творбата. Много е полезно преди разпяване, особено за по-малките хористи, да се правят забавни упражнения за дикция и артикулация, които включват забавни физиономии, имитация на животински и природни звуци, масаж на лицето и главата и т.н. Всичко това подготвя артикулационния апарат и създава настроение. Ако има мотив или фраза от песента, които затрудняват певците в музикален или артикулационен аспект, може да се създаде подходящо упражнение за разпяване. Използва се конкретният момент от произведението, така че повторението му да спомогне за преодоляване на проблема.

Разликата между певческата и разговорната реч се състои в по-голямата продължителност на гласните (вокали) спрямо краткостта на съгласните при пеене. Думите се оформят чрез ясно произнасяне на съгласните, които свързват гласните. Основно правило – дълги гласни, възможно най-кратки съгласни, артикулирани на певческата позиция на вокалите.

Работата върху артикулацията е постоянен процес. На децата и юношите е нужно често напомняне на основните принципи, защото дори при по-големите хористи, където има изградени навици, понякога има разконцентриране и не се прилага в пълна степен това, което е нужно, за да се изяви текста.

Трудност за децата, които са в началото на своето вокално обучение, представлява постигането на вертикалния профил на вокалите, което е твърде съществено за уеднаквяване на гласните и правилното звукоизвличане. В моята практика използвам огледала, чрез които хористите контролират правилния отвор на челюстта. Използвам техники за проверка, например – рисуване на въображаемо сърце с дъвата показалеца, което започва между веждите и чиито край минава през ъгълчетата на устните, като ги кара да се отпуснат и приближат. Това постига отпускането на долната челюст. Може с палец и показалец на едната ръка или с дъва показалеца да се прави проверка дали челюстта е достатъчно отпусната, като се натискат бузите, идеята е

долната челюст да се отпусне надолу, така че зъбите да не се усещат с върха на пръстите.

Една от основните характеристики на хорово-певческата реч, която децата и юношите трябва да осъзнаят, е, че съгласните се произнасят бързо и по-активно в сравнение с говора, това изисква пъргавина на езика и устните [Делиганев, 1980, с. 69]. Отново по време на разпяването е добре да се дават подходящи упражнения, свързани с активизирането на съгласните. Често при пеене малките хористи не артикулират завършващите съгласни едновременно, случва се те дори да липсват. Нужно е насочване на вниманието и концентрация от тяхна страна, за да се приучат да гледат ръцете на диригента и едновременно с неговия жест да произнасят завършващата съгласна. За да осъзнаят колко нелепо звучи неедновременното произнасяне или липсата на съгласна, ръководителят може да даде пример за недовършена дума в речта или такава, която има повтаряща се многократно крайна съгласна. Децата се забавляват на примерите и същевременно осъзнават колко е важно правилното им изпълнение.

В началото на певческото обучение често се наблюдава приплъзването на тона. Такъв маниер на пеене се използва в поп музиката, която често звучи по радиото и телевизията и която е част от ежедневието и звуковата среда на погроставащите. Но за да се постигне и поддържа добър строй в състава, е необходимо хористите да разберат, че приплъзването на тона няма място в хороовото пеене. В тази връзка е полезна работата със сонорните съгласни. Малките певци трябва да свикнат да ги интонират на височината на тона на следващата гласна. Артикулацията на сонорните съгласни е изключение от общото правилото за изпълнение на съгласни. Сонорните съгласни трябва да прозвучат по-дълго, за да достигнат до слушателите. Ако са завършващи, е нужно да отзвучат ясно. Обратно на това, децата е необходимо да се приучат да тушират и артикулират шипящите съгласни възможно най-кратко [Делиганев, 1980, с. 70].

Съществуват различни методи, които спомагат за изявяването на текста, свързани с постигане на по-добра артикулация. Често използвано е ритмичното му произнасяне или така нареченото ритмуване. Целесъобразно при това упражнение е да има конкретно поставени задачи. Например – монотонно нареждане на сричките от текста да е в контраст с по-театралното му прочитане. Това помага на децата да осъзнаят, че във втория случай смисълът се предава по-добре. В практиката си прилагам упражнение, което наричам „четене по устните“ или „заглушен режим“. Целта е, без да се издава звук, само с помощта на устните и лицеизраза си, децата активно и артикулирано да

изкажат текста така, че отсрещният да разбере гумите, без да е необходимо да ги чува. Това спомага за по-добрата артикулация при пеене. За най-добри резултати е подходящо да се прави в ритъм и темпо. Съгласните стават по-активни, съответно се придава по-голяма експресия на поетичния текст, която е необходимо да се запази и при пеене. Отделни деца, които имат по-изявени артистични заложби, могат да прочетат текста без ритмуване, но да го произнесат емоционално и със силно внушение. Това веднага променя възприятията на останалите.

В началото на вокалното обучение, по-голямата част от малките певци нямат изградени хорова-певчески навици, пеят открито, силно и „бяло“. Това оказва негативно влияние върху дикцията и яснотата на хоровата реч. Деформацията идва от това, че децата вместо гуми, обединени от общ смисъл, пеят срички върху тонове. Така много често гумите придобиват повече от едно ударение. Необходимо е хористите да се приучат да отслабват и затъмняват гласните в неударените срички [Делиганев, 1980, с. 77]. Това е много дълъг и трудоемък процес, свързан преди всичко с изграждането на правилни певчески навици, които дават възможност за контрол върху гласа. Децата, след обяснение, бързо разбират, че гумите имат само едно ударение. Произнасянето на различни имена с променено ударение, например, помага на хористите да осъзнаят колко комично и нелепо е, когато се измести ударението. В процеса на пеене механизмът на смекчаване на неударените срички изисква много внимание и търпение от страна на диригента и хормайстора, навиците за това се изграждат дълго. Добре е да се използват подходящи упражнения, които да имат за цел създаването на правилно усещане за изпълнение на ударени и неударени срички. Без това умение е невъзможно постигане на високохудожествен продукт.

Работата върху партитура на чужд език създава допълнителни изисквания и отговорности към диригента. На първо място, той трябва да е подготвен отлично с произношението и превода на текста, след което да намери начин умело да приучи хористите да пеят фонетично правилно на чуждия език и в същото време да осъзнават произнесеното.

Всеки език има своята фонетична специфика, „която е в основата на правилното произношение и дикция“. Ако диригентът познава Международната фонетична азбука (МФА), работата му би се улеснила многократно [Настев, 2022, с. 116]. Това е универсална система от символи за фонетично транскрибиране на всички езици. Ако диригентът я усвои, няма нужда да владее свободно даден език, за да е коректен към произношението му, нито да прекарва време в слушане на чужди записи, за да се ориентира в правилното произнасяне

на гумите или пък да търси външни специалисти. В България ползването на това средство все още не е практика, но би било добре изграждането на фонетична езикова грамотност да стане част от подготовката на хоровия диригент и певците в музикалните академии [Настев, 2022, с. 117 – 118].

Поетичният текст е „искрата“, която поражда вокалната музика. Качественото му изработване е също толкова важно, колкото и всеки един музикален елемент. Това единствено може да позволи на диригента да постигне личното си виждане за художествено стойностна музикална интерпретация.

Използвана литература:

Бочев, Бончо. Как се работи за емоционалното и изразително пеене при детски хор „Богра смяна“. // Из моята практика – учители по музика разказват, част II (сборник от статии, съставител: Величка Стоянова Прокопиева). София, Народна просвета, 1965, с. 9 – 20.

Делиганев, Георги. Вокалната работа в хора. За хоровете изкуство. София, Музика, 1980, с. 7 – 96.

Настев, Кръстин. Хорът и хоровият диригент в операта. Аспекти при подготовката на оперния хор: вокални, езикови и драматургично-музикални проблеми при работата с оперен хор. Дисертационен труд. София, 2022.

Marhaeni, Agung. Rosenblatt's Transactional Theory and Its Implementation in the Teaching of Integrated Reading. // Jurnal Ilmu Pendidikan 5(4), vol. 5, 2016, pp. 206 – 219. ReaserchGate, https://www.researchgate.net/publication/307834200_Rosenblatt%27s_Transactional_Theory_and_Its_Implementation_in_the_Teaching_of_Integrated_Reading (21.11.2022; 14:40).

Silverman, Marissa. Musical interpretation: philosophical and practical issues. // International journal of music education, vol. 25, 2007, pp. 101 – 117. ReaserchGate, https://www.researchgate.net/publication/240714139_Musical_interpretation_Philosophical_and_practical_issues (21.11.2022; 14:41).

За автора:

Джулия Узунова завършва бакалавърска и магистърска степен в АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив със специалности „Педагогика на обучението по музика“ и „Хорово дирижиране“ в класа на проф. д-р Весела Гелева, както и две специализации по „Класическо пеене“ и „Клавирен съпровод“. Понастоящем е докторант към катедра „Музикална педагогика и дирижиране“ в АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив. Джулия е част от екипа на хор „Детска китка“, там е диригент на стажантски състав и хормайстор. Носител е на награди, по-значими от последните година са: награда „Млад диригент“ на Втори фестивал на детската песен „Нека пеем заедно“, Свиленград (2019) и награда за „Най-добър млад учител за 2020 година“, гр. Пловдив. Била е участник в майсторски класове по хорово дирижиране и класическо пеене.

About the Author:

Dzhulia Uzunova obtained her bachelor's and master's degree at AMDFA „Prof. Asen Diamandiev“ – Plovdiv with majors „Pedagogy of Music Education“ and „Choir Conducting“ in the class of Prof. Dr. Vesela Geleva, and achieved two additional qualifications in „Classical Singing“ and „Piano Accompaniment.“ She is currently a Ph.D. student at the „Department of Music Pedagogy and Conducting“ at AMDFA „Prof. Asen Diamandiev“ - Plovdiv. Dzhulia is a member of „The Detska kitka“ choir as the intermediate-level choir conductor and choirmaster. She holds awards, the most recent of which are: the award for „Young conductor“ at the Second Children's Song Festival „Let's sing together“, Svilengrad, 2019, and the award for „Best young teacher for 2020“, Plovdiv. She has participated in master classes in choral conducting and classical singing.

**ПЪРВИТЕ ПРОФЕСИОНАЛНИ УЧИЛИЩА
ЗА ОБУЧЕНИЕ ПО ЦИГУЛКА В КИТАЙ**

Ихан Гао

Резюме:

Създаването след 1919 г. и възходът на професионалните музикални училища в Китай насочват обучението по цигулка в правилна посока. Настоящата статия представя подбор от четири представителни институции, които показват процеса на изграждане и част от постиженията на ранното обучение по цигулка в страната и имат референтна стойност към бъдещото популяризиране и развитие на инструмента.

Ключови думи:

Цигулково изкуство в Китай, Пекин, Харбин, Шанхай, професионални музикални училища.

**THE FIRST PROFESSIONAL VIOLIN
TRAINING SCHOOLS IN CHINA**

Gao Yihan

Summary/Abstract:

The establishment after 1919 and the rise of professional music schools in China steered violin training in the right direction. This article presents a selection of four representative institutions that show the process of building and some of the achievements of early violin education in the country and have reference value to the future promotion and development of the instrument.

Key words:

Violin art in China, Beijing, Harbin, Shanghai, professional music schools.

За развитието и популяризирането на цигулковото изкуство в Република Китай основна роля има основополагането и утвърждаването на професионалното музикално образование. В първата половина на XX век, в периода между 1919 и 1949 г., страната преминава през различни исторически и политически събития, които оказват пряко влияние върху промяната на културния живот. В това изложение авторът изследва основаването и обучението в четири музикални училища¹, ситуйрани в Харбин, Пекин и Шанхай. Тези градове се намират съответно в северната, централната и южната част на Китай и са представителни както по отношение на географско разположение, така и по отношение на постижения. Освен чисто историческите факти, текстът по-году разглежда системите на преподаване, квалификацията на учителите, художественотворческите прояви, които влияят върху разпространението на цигулковото изкуство. В хода на изложението се коментират силните и слабите страни на ранното професионално цигулково обучение в Китай.

Столицата на Китай Пекин е център на съвременната китайска култура. Тук се ражда едно от първите висши музикални училища в страната, съставено изцяло от китайски учители. Музикалната консерватория към Пекиния университет е създадена през октомври 1922 г. по предложение на Сяо Юмей. Предпоставка за необходимостта от такава държавна институция ни разкрива вътрешното издание на Пекиния университет „Ежедневни публикации“. През зимата на 1917 г. то отпечатва съобщения от чуждестранни учители относно въвеждането на курсове за обучение по цигулка².

Първоначално в училището се предлага изучаване на следните специализирани предмети: пиано, западни струнни инструменти (цигулка, виола, виолончело), китайски народни инструменти (пипа, гуцин) и китайска опера.

По-голяма част от студентите избират да изучават теория на музиката и западни струнни инструменти. Сяо Юмей е преподавател и основен администратор. Той обучава учащите по теория на музиката, история на музиката, хармония, композиция и разработва учебни материали по тези дисциплини. Струнната секция се преподава от членове на училищния оркестър³.

¹ Думата училища е използвана обобщено за различни видове училища (частни, държавни, средни и висши) – бел. авт.

² Тези съобщения са най-ранният исторически документ за училищна програма по цигулка.

³ Училищният оркестър е основан през 1922 г., според регистрираното първо изпълнение в аудиторията на Пекиния университет. Ансамбълът се състои от 16 оркестранти и диригент – бел. авт.

Обучението е разделено на две специалности: „Музикално изпълнителство“ и „Музикално образование“ (понякога наричано в Китай „Специалност за подготовка на учители“ – бел. авт.), в които се предлагат уроци по цигулка. Преподавателският състав не е голям, защото няма много студенти по цигулка. Основните учители по струнни инструменти са: Джао Нианкуй, Ган Венлиан, Цан Шуин и Му Джицинг, които по това време са и музиканти в оркестъра на Музикалната консерватория на Пекиния университет. В училището работят английски учител по цигулка (точното име не е известно) и руски учител по цигулка – Николай Тонов. Учебните материали, които се използват в процеса на обучение, не са специално разработени и стандартизирани. Това рефлектира в прилагането на различни системи и подходи в преподавателската работа. Стандартизирането на учебните материали за изучаване на цигулка се извършва едва през 1927 г., след публикуването на „Учебник по цигулка“⁴ от Сяо Юмей.

В допълнение към професионалната организация на обучението, студентите и преподавателите редовно провеждат концерти. Повечето от които се изпълняват от оркестъра на Музикалната консерватория на Пекиния университет, в който основните членове са преподаватели, а понякога към тях се присъединяват и студенти. Концертите на оркестъра подпомагат обучението по цигулка и създават добра атмосфера за популяризиране на класическата музика сред китайската интелигенция. Както е отразено в програмата на първия концерт на Консерваторията на Пекиния университет от 17 декември 1922 г. (виж таблица №1), концертите по онова време са високо професионални по отношение на качество и избор на репертоар. Това се потвърждава и от статията на Тан Шугжиен, в която е поместен коментар за изпълнението на Джао Нианкуй: *„Това е трудно произведение с много бързи пасажи и диатонични интервали, но интонацията му е много добра, точна и ясна“* [Шугжиен, 1993 (7), с. 42 – 46].

⁴ Виж по-подробно: Гао, Ихан. Представяне и анализ на първото пособие за обучение по цигулка, създадено от китайски педагог през XX век. // Пролетни научни четения 2022, Пловдив, АМТИИ, с. 146 – 153.

Програма	Композитор	Артисти
Оркестров ансамбъл		
Overture Poet and Peasant	Franz von Suppé	Оркестър (учители)
Venetianisches Gondellied	Felix Mendelssohn	Оркестър (учители)
Frühlingslied	Felix Mendelssohn	Оркестър (учители)
Соло пиано (репертоарът все още не е потвърден)		Янг Жонгзи
Troika fahrt	Peter Ilyich Tchaikovsky	Оркестър (учители)
Соло цигулка		
(репертоарът все още не е потвърден)		Джао Нианкуй (учител)
Оркестров ансамбъл		
Dances and Marches	Franz Liszt:	Оркестър (учители)
Изпълнение на китайски народни инструменти (репертоарът все още не е потвърден)		Лю Тианхуа (учител)
Соло пиано Rigoletto Paraphrase	Franz Liszt:	Vladimir Gartz (учител от Русия)
Оркестров ансамбъл		
American Intermezzo	Leon Jessl	Оркестър (учители)
Rakoczi Czardas	Gustav Michiels	Оркестър (учители)

Таблица №1

Програма на първия концерт на Музикалната консерватория на Пекиния университет,
 проведен на 17 декември 1922 г. от 19:30 ч. в Аудитория на втори колеж
 [Ежедневни публикации, брой №1135 от 16.12.1922, с. 4]

Музикалната консерватория на Пекинския университет отворя нови врати пред висшето музикално образование в Китай. Под ръководството и опеката на Сяо Юмей училището постига професионални и всеобхватни резултати в подбора на учители, установяване и стандартизиране на учебната програма, организирането на концерти за практическо представяне на студенти и учители. Според списание „Ежедневни публикации“ от 19 август 1922 г. учебната програма на бакалавърския курс за обучение на учители е всеобхватна и специализирана [Ежедневни публикации, 1922, с.4]. Не само обучението в училището, а и създаването на симфоничния оркестър имат много важна роля за развитието на цигулковото образование в Пекин, което е особено ценно във време, когато обществото трудно подкрепя музикалното образование и развитие. По политически причини училището е принудено да затвори през 1927 г. Това е период, в който са реорганизирани всички университети в Пекин. Не само то е обявено за закрито, но и симфоничният оркестър към него също е разпуснат.

Почти едновременно със създаването на Консерваторията на Пекинския университет друга група музикални училища, основани главно от руски музиканти, започват обучение по класическа музика и цигулка в град Харбин, Северен Китай.

В началото на XX в., с приключването на строителството на Близкоизточната железопътна линия, голям брой руски емигранти пристигат в първия голям град в Северен Китай – Харбин, провинция Хейлунгзян. Сред емигрантите има голям брой музиканти и учители по музика. Първоначално те основават няколко музикални училища в Харбин, за да се грижат за децата си, които изучават музика, но по-късно, когато влиянието им нараства, започват да приемат и китайски ученици. По отношение развитието на обучението по цигулка с най-голямо значение са: Първото висше музикално училище в Харбин (1921) и Висшето музикално училище „Глазунов“ (1925).

Първото висше музикално училище в Харбин е основано от руския композитор П. Н. Машин. То е шестгодишно учебно заведение, което заимства учебната си програма от системата на руските висши консерватории и е разделено на подготвителни, начални, средни и напреднали класове. По отношение на преподаването програмата е съобразена със стандартите на руските консерватории, а процесът на дипломиране е труден.

⁵ Петима се дипломират между 1927 и 1932 г., 12 – между 1933 и 1935 г., и 21 – между 1936 и 1941 г. [Лю Синсин, Лю Сюецин. История на западната музика в Харбин. Пекин, Музика, 2002, с. 39].

За 20-те години на съществуване на училището в него са записани повече от 2000 ученици, но само 38⁵ от тях се дипломират. Важен факт е, че дипломираните студенти се налагат на музикалната сцена в Китай и по света.

Пример за това са: световноизвестният цигулар Хелмут Щерн (1928 – 2020), който е бивш концертмайстор на Берлинската филхармония, и неговият учител Владимир Давидович Трахтенберг, който е възпитаник на консерваторията „Римски Корсаков“ и ученик на Леополд Ауер. Цигулар от еврейски произход, Владимир Трахтенберг се премества в Харбин през май 1922 г. и работи за тогавашния оркестър на Близкоизточните железници. От 1925 г. основава струнен квартет „Харбин“, който също е много известен в Далечния изток по това време. През 1926 г. става концертмайстор на оркестъра и започва да преподава в Първото висше музикално училище в Харбин, а от 1933 г. е председател на художествения комитет на училището. По отношение на преподаването той обръща особено внимание на ансамбловия аспект и поставя високи изисквания към жанра на произведенията. Изборът на репертоар за цигулка е документиран [Хе Й, 2018, с. 83 – 84]. Той включва Концерт за цигулка и оркестър на Джовани Батиста Виоти (неизвестен номер), музика от Пабло де Сарасате, Хенрих Виенявски, Йоханес Брамс и др. [Синсин, Сюецин, 2002, с. 39]. Владимир Трахтенберг постига значителни успехи в обучението по цигулка в Харбин и респективно в Китай в периода между 1922 г. и 1960 г. Свидетелство за това са обучените от него цигулкови таланти, които стават водещи фигури във важни консерватории и изпълнителски състави, като: Централна музикална консерватория в Китай, Пекински централен оркестър и Музикална консерватория в Шънян.

Висшето музикално училище „Глазунов“ в Харбин е основано през юли 1925 г. от руско-еврейска двойка – цигуларя У. М. Гелишикий⁶ и неговата съпруга, пианистката Б. Б. Дилън⁷. След основаването си училището привлича за преподаватели голям брой руски музиканти. Учебната програма е базирана на тази на Московската държавна консерватория „П. И. Чайковски“. Предлагат се курсове по пиано, цигулка, виолончело, фагот, кларинет, акордеон, обой, английски рог, тромпет, ударни инструменти, вокална опера, история на музиката, теория на музиката и оркестрови ансамбли.

⁶ У. М. Гелишикий завършва Консерваторията „Римски Корсаков“ в Санкт Петербург, Русия, а след това учи във Висшето училище за музика „Ханс Айслер“ в Берлин (бел. авт.).

⁷ Б. Б. Дилън завършва Университета за музика и театър в Лайпциг, Германия. (бел. авт.)

Когато училището е създадено за първи път, то е популярно сред учениците и родителите в Харбин заради отличната си среда и високия стандарт на преподаване. Основен фокус в педагогическата работа е индивидуалната професионална компетентност и особено изпълнителската практика. Училището редовно организира публични изяви за своите ученици⁸, което им осигурява богат сценичен опит. В началото на съществуването си то не разполага с достатъчно средства, за да посрещне финансовите си нужди (на своите възпитаници в неравностойно положение и на училището) и често организира представления за набиране на средства, което, от една страна спомага за решаване на финансовите проблеми, а от друга – подобрява качеството на преподаване. В периода 1925 – 1936 г. училището обучава близо 500 музиканти, които работят в цял Китай, Съветския съюз и европейски страни. След закриването му през 1936 г. много от неговите преподаватели и възпитаници отиват в Шанхай и допринасят за успеха на бъдещата Шанхайска национална музикална консерватория. През 1936 г. У. М. Гелишикий, недоволен от Харбин под японско управление, напуска града заедно със съпругата си, за да се върне в Европа. Това довежда до затваряне на училището.

Обективно погледнато, руските емигранти живеят в Китай между 1898 и 1958 г., но имат огромен принос за развитието на Харбин. От бедно рибарско селище той се превръща в първия национализиран град в Северен Китай – център на музикалното и драматичното изкуство в Далечния изток. През този период Харбин е и мястото на изучаването на класическа музика в страната, служейки като мост за китайските музиканти, изучаващи класическа музика при тяхното взаимодействие с европейските музикални традиции.

Освен Харбин, през първата половина на XX век, Шанхай е също важен град, в който се установяват чуждестранни емигранти. Това се дължи най-вече на факта, че той става едно от първите търговски пристанища, което отваря врати след Опиумната война между Китай и Великобритания през 1840 г. Впоследствие в Шанхай се установяват британски, френски, американски и германски концесии. Знанията и уменията на чуждестранните емигранти са важен фундамент, който допринася за развитието на музикалното образование в Шанхай.

⁸ Построено през 1903 г. от Близкоизточните железници и управлявано от Съветския съюз, то разполага с отделна професионална концертна зала с капацитет от 798 души.

През октомври 1927 г., малко след закриването на Музикалната консерватория на Пекиния университет, Цай Юанпей⁹ дава съгласието си Сяо Юмей да създаде Шанхайската национална музикална консерватория. Тя е първата независима музикална консерватория в Китай, основана в Шанхай на 27 ноември 1927 г.

Училището е създадено само с пет дисциплини: „Композиция“, „Пиано“, „Цигулка“, „Оперно пеене“ и „Пипа“¹⁰. Едва през 1935 г. постепенно се развиват и усъвършенстват катедрите по: композиция, клавирни инструменти, оркестрови инструменти, оперно пеене и китайски народни инструменти. Шанхайската национална музикална консерватория прави значителни промени и подобрения в преподавателския си състав в сравнение с Музикалната консерватория на Пекиния университет, като една от най-очевидните е, че наема голям брой чуждестранни преподаватели. Според непълни статистически данни от 1929 г. нататък в Шанхайската национална музикална консерватория работят чуждестранни преподаватели по пиано, глас, виолончело и цигулка [Списание на Музикалната консерватория, 1937, с. 2]. След преживяната от Русия Октомврийска революция през 1917 г. и социалните вълнения в руската държава голям брой руски граждани емигрират в Китай. Френската концесия в Шанхай е известна и като „Санкт Петербург на Изтока“. Поради познанията си по френски език и френска култура много руски емигранти се установят точно там. Те създават оркестър, съставен изцяло от чуждестранни музиканти, разработен за първи път през 1908 г. и официално основан през 1922 г. под името „Бюро за обществени работи“ в Шанхай. Към този състав постепенно са поканени да се присъединят и китайски музиканти. Той има за цел да обогати културния живот на чуждестранните емигранти в различните квартали на Шанхай. В тази благоприятна социална и музикална среда, за да подобри цялостния си преподавателски състав, Шанхайската национална музикална консерватория наема редица изявени чуждестранни музиканти от оркестри в общността да преподават в училището. Техният професионализъм е добре приет от учениците. Сред преподавателите по цигулка най-влиятелен е италианският цигулар Арриго Фоа (Arrigo Foa)¹¹. През 1921 г. той е поканен да работи в оркестъра на „Бюро за обществени работи“ в Шанхай. По онова време

¹⁰ Китайски народни грънкащи струнни инструменти (бел. авт.).

¹¹ Арриго Фоа (1900 – 1981) е роден е в Италия, където завършва Консерваторията „Джузепе Верди“ в Милано през 1918г.

оркестърът е известен като „най-добрият симфоничен оркестър в Далечния изток“ и Ариго Фоа работи с него повече от 30 години, като концертмайстор и диригент. След създаването на Шанхайската национална музикална консерватория, въз основа на известните му превъзходни цигулкові умения, Ариго Фоа е привлечен за преподавател в консерваторията. Още в началото на учебната година става ръководител на катедрата по цигулка. Той постига големи успехи в преподавателската работа, създавайки много изключителни цигулари, които имат принос в периода от 1927 г. до 1952 г., като: Дай Цуилун¹², Чен Юсин¹³, Тан Шуджиен и др.

Обучението в училището е разделено на три форми: матура, бакалавърска степен и факултативни предмети. Матурата е еквивалент на гимназията в съвременната образователна система. За дипломиране се изискват минимум 60 кредита. За завършване на бакалавърска степен са необходими 120 кредита. При избираемите предмети може да се избере изучаване на определен предмет и да се завърши с 20 кредита (без образователна степен). Това е време на образователна реформа в Китай и тъй като всеки ученик има различно ниво на образование, разделението на нивата не е направено според възрастта. Така на всеки етап от образованието има ученици на различна възраст [Гуоронг, 2010, с. 9]. От 1935 г. училището реформира системата на преподаване и факултетите си, като създава катедри по композиция, клавишни инструменти (пиано и орган), оркестър (различни инструменти в симфоничния оркестър и китайски народни инструменти) и оперно пеене. Що се отнася до учебния план, всеки студент в бакалавърска степен следва да посещава четири вида курсове. Студентите по цигулка, например, освен основния курс по цигулка, трябва да посещават и малък курс по пиано. Третият вид курсове са публичните курсове. Сред тях, необходими за специалността „Музикално изпълнение“, са: музикална теория, четене от пръв поглед/примависта, хорово пеене, история на музиката, хармония, анализ на музикални форми, полифония, съпровод на пиано (за студенти по пиано), ансамбъл (за студенти по оркестрови инструменти), италиански език.

¹² Дай Цуилун (1912 – 1981) е китайски цигулар, който учи цигулка в Националната музикална консерватория в Шанхай през 1928 г. През 1945 г. Дай Цуилун е назначен за директор на Шанхайската национална музикална консерватория.

¹³ Чен Юсин (1913 – 1968) е известен китайски цигулар и педагог, завършва Националната музикална консерватория в Шанхай през 1938 г. През 1952 г. в Китай става ръководител на оркестровия отдел в Националната музикална консерватория в Шанхай.

Студентите със степен „Бакалавър“ се обучават три години и следва да имат 120 – 150 кредита. Що се отнася до изпитната система, училището провежда годишни изпити и тези ученици, които не ги издържат, нямат право да преминат в следващата учебна година (особено по музика). За да се премине във втората година от обучението, е нужна оценка 75 (при максимална оценка 100) от първата година, и оценка 80 от втората година, за да продължат в третата година. Що се отнася до използваните при обучението учебни материали, първият учебник по цигулка, който се появява, е „Учебник по цигулка“ от Сяо Юмей, написан през 1927 г., а през следващите години основните учебници по цигулка, използвани и въведени в Шанхайската национална музикална консерватория и дори в Китай, са онагледени в следващата таблица:

Заглавие на учебника	Автор	Дата на публикуване, място	Библиотеката, в която се намира книгата
Учебникът по цигулка	Сяо Юмей	11.1927/2.1935 Бизнес преса в Шанхай	Библиотека на Китайския музикален институт Шанхайска библиотека
Метод за свирене Хуай е Линг	Цю МенгХен, Фън Зикай	09.1931/35 Издателска къща Каймин в Шанхай	Библиотека на Китайския музикален институт, Шанхайска библиотека
Упражнения за цигулкова скала/ цигулкови гаму	Johann Hrimaly	12.1931 Китайска музикална издателска къща	Библиотека на Китайския музикален институт, Библиотека на Пекинския нормален университет
Колекция от музика за цигулкаХуай е Линг	Фън Зикай	(Няма данни)1932 Издателска къща Каймин в Шанхай	Пекинска библиотека, Столична библиотека, Шанхайска библиотека
Етюди за цигулка	Донг Ци	12.1948 Северозападен боен театър	Библиотека на Китайския музикален институт
Хуай е Линг Избрана музика	Фън зикай	(Няма данни)1932 Издателска къща Каймин в Шанхай	Пекинска библиотека, Столична библиотека, Шанхайска библиотека

Таблица №2

Таблицата показва, че в ранното китайско обучение по цигулка е използвана комбинация от материали, написани от китайски музиканти, и такива, внесени от Европа. В допълнение към традиционната европейска система за преподаване по цигулка, събирането и писането на музика, подходяща за китайските ученици, се отразява благоприятно върху интереса към и резултатите от обучението.

Системата на преподаване в Шанхайската национална музикална консерватория основно следва тази на европейските консерватории. Използвайки този модел и съчетавайки го с традициите на китайското образование, училището разработва програма за преподаване, подходяща за китайските ученици със строги професионални изисквания. Всичко това поставя китайското музикално образование на високо ниво и играе много важна роля в бъдещото развитие на музиката в Китай. Шанхайската национална консерватория подготвя голям брой изключителни инструменталисти, между които и цигулари. Студентите по цигулка, завършили Шанхайската национална консерватория, и днес редовно се изявяват на международната сцена.

Коментиранияте по-горе четири музикални училища оказват много силно влияние върху ранното обучение по цигулка в Китай. Шанхай и Харбин, като важни градове, в които се установяват много европейски и руски музиканти-емигранти, способстват обучението по цигулка в страната да достигне професионално ниво, базирайки се на чуждестранни знания и опит. В тези училища се дипломират голям брой цигулари и учители по цигулка, които са бъдещи преподаватели, солисти и оркестранти. От друга страна, в Консерваторията на Пекиния университет преобладават китайски педагози, които, използвайки традиционната култура, достигат до стилове на преподаване, които са по-подходящи за китайските ученици. По такъв начин естествено се достига до смесването на постижения от различни културни в музикалното образование, които пряко повлияват обучението по цигулка и развитието на цигулковото изкуство в Китай.

Използвана литература:

Джуо, Гуоронг. Поглед към преподавателската практика на Националната музикална консерватория в Шанхай. // Журнал за магистърски тези на Централната музикална консерватория, Пекин, 2010.

Лю, Синсин, Лю, Сюецин. История на западната музика в Харбин. Музикално издателство на народа, Пекин, 2002.

Редакционна колегия на Пекиния университет. // Ежедневни публикации, Пекин, 1922.

Шуджиен, Тан. Спомени за Музикалната консерватория на Пекиния университет и г-н Му Джицин. Шанхай, Музикални изкуства, 1993.

Хъ, И. Влиянието на руските учители върху развитието на цигулката в Харбин в началото на XX век . // Музикална композиция, Пекин, 2018.

Хан, Гуохуанг. Проучване на историята на Музикалната консерватория на Пекиния университет. Музикални изкуства, Шанхай, 1990.

Цин, Джу. // Списание на музикалната консерватория, Шанхай, 1937.

За автора:

Ихан Гао (Китай), докторант в редовна форма на обучение в АМТИИ „Проф. А. Диамандиев“ – Пловдив.

About the author:

Gao Yihan (China), a PhD student at AMDFA „Prof. A. Diamandiev“ – Plovdiv.

МУЗИКАЛНИ ОСОБЕНОСТИ НА ЖАНРА АР ЖЪН ДЖУАН В СЕВЕРОИЗТОЧЕН КИТАЙ

Ли Ген

Резюме:

През XXI век с бързото развитие на информационната култура, постепенно в живота на хората навлизат телевизията и другите електронни медии, които са посрещнати от всички с голям ентузиазъм. Ар жън джуан е популярен жанр в народната музика и танците на Североизточен Китай, който обикновено се изпълнява от мъж и жена, редуващи се по време на изпълнението. Това музикално изкуство произлиза от манджурско-шаманската култура на Североизтока. Текстове са предимно на местния диалект. През последните години, с подкрепата на известния актьор Джао Бъншан и редица специалисти в областта на културата и музиката, ар жън джуан придобива голяма популярност не само в Китай, но и на международната сцена, позволявайки на публиката по целия свят да усети уникалния стил и чар на това изкуство. Настоящата разработка разглежда произхода и художествените характеристики на ар жън джуан, анализира връзката между създаването на ар жън джуан и географската среда, фокусира се върху музикалните му характеристики и изследва неговото развитие и наследство.

Ключови думи:

Произход, музикални особености, китайска нова година, развитие и наследство, танц янгъ, ар жън джуан, вокален рецитал лиенхуа лао.

**MUSICAL CHARACTERISTICS OF THE ER REN ZHUAN GENRE
IN NORTHEAST CHINA**

Li Gen

Summary/Abstract:

In the 21st century, with the rapid development of information culture, television and

other electronic media are gradually entering people's lives, which are welcomed by everyone with great enthusiasm. Er ren zhuan is a popular genre of Northeast Chinese folk music and dance, usually performed by a man and a woman, alternating during the performance. This musical art originates from the Manchu-shamanic culture of the Northeast. The lyrics are mostly in the local dialect. In recent years, with the support of famous actor Zhao Benshan and a number of cultural and music professionals, er ren zhuan has gained great popularity not only in China, but also on the international stage, allowing audiences around the world to experience the unique style and charm of this art. This article examines the origins and artistic characteristics of er ren zhuan, analyzes the relationship between the creation of er ren zhuan and the geographical environment, focuses on its musical characteristics, and explores its development and legacy.

Key words:

Origin, musical features, Chinese New Year, development and heritage, yangge dance, er ren zhuan, lianhua lao vocal recital.

1. Произход и развитие на жанра ар жън джуан

Ар жън джуан е широко популярна форма на народното песенно и танцово изкуство в Североизточен Китай. Известно е още като *сяо янгъ*, „игра в дует“, *бан бан* (на английски често се превежда като Bong Bong) и *гуокоу*. *Ар жън джуан* възниква в три китайски провинции – Ляонин, Дзилин и Хъйлунгзян, и има около триста годишна история. В исторически план *ар жън джуан* е създаден на базата на традиционния танц *янгъ*, като възприема и част от традиционния жанр *лиенхуа лао*¹ от провинция Хъбей. В процеса на развитие към него се добавят компоненти на традиционните танци, вокално изпълнение, бойни изкуства и се включват имитация, определени сценични стъпки, инструментална музика и сценично осветление. Изкуството *ар жън джуан* се корени в традиционното народно

¹ Лиенхуа лао (буквално „опадането на лотосовия цвят“) – популярно традиционно изкуство на пеене в Китай. Представлява жанр в китайските народни песни, при който изпълнителят пее и говори в акомпанимент на бамбукови хлопци. До известна степен наподобява на рапа в съвременната западна музика. Произходът му датира още от времето на династия Тан, преди повече от 1200 г. Характерен е най-вече за градовете Пекин и Тиенгзин, както и за провинция Хъбей. През 2011 г. жанрът лиенхуа лао беше вписан като част от нематериалното културно наследство на Китай.

изкуство на Североизточен Китай и принадлежи към уникалния стил на „ходеща музика“, при която изпълнителят едновременно пее и ходи с определени стъпки. Изпълняваните реплики на *ар жън джуан* имат силни характеристики на музиката на Североизточен Китай, а езикът е много близък до живота на хората, което прави *ар жън джуан* доста популярен.

1.1. Културата в Североизточен Китай

Ар жън джуан е едно от типичните традиционни музикални изкуства в Североизточен Китай, което се асоциира с географските особености на трите североизточни провинции Хъйлундзян, Дзилин и Ляонин и с характера на местните хора. Този регион граничи с Корейския полуостров, Монголия и Сибир в Русия. Характерен е с красиви планини и реки, плодородна земя и изобилие от билки и местни специалитети. Всички знаят за „трите съкровища“ на Североизтока: коренът от женшен, еленовите рога и кожата от норка. Обширните равнини, големите девствени гори, снежните планини, студеното време през зимата и уникалната географска среда са повлияли на жителите да имат смел и пламенен характер, да са гостоприемни и прями. Въпреки че североизточният регион на Китай се характеризира с по-висока географска ширина и времето е по-студено от другите части на страната, това изобщо не засяга горещия темперамент на хората там. Местният диалект принадлежи към северния китайски диалект, езикът е чист, ярък и лесен за разбиране и произнасяне, близък е до официалния китайски език *путунхуа*, като не само разкрива особеностите на регионалната култура, но също така играе незаменима роля във формирането и развитието на жанра *ар жън джуан*.

1.2 Произходът на *ар жън джуан*

Ар жън джуан първоначално произхожда от манджурската култура на Североизтока – най-вече от старите шамански танци и народните танци *янгъ*. От друга страна, някои изследователи считат, че този жанр заимства определени елементи и от изкуството на музикален рецитал *лиенхуа луо* от провинция Хъбей (близо до Пекин). Шаманските ритуали на манджуриите за жертвоприношения и извикване на различните божества включват пеене и танци. Като етническа група с най-голям брой население в Североизточен Китай манджуриите играят незаменима роля във водещите културни тенденции в този регион. В културата *ар жън джуан* много от стиловете на пеене, включително танците, музиката, изпълненията и движенията произлизат от шаманските

ритуали. Местните народни обичаи, такива като сватби, погребения и бракове, също са тясно свързани с шаманските танци за призоваване на боговете.

Произходът на шаманските танци и ритуали към боговете може да се проследят до матриархата в древни времена. Най-ранните водачи-вождове са жени. Непрекъснатият прогрес и развитие на обществото поставя постепенно на този пост мъжете. Поради ограниченията и влиянието на матриархалното общество обаче мъжете вождове е трябвало да се гримират като жени по време на провеждане на ритуалите и танците. Обикновено горните им грехи са в червен цвят, долните – в зелен, а дълга островърха шапка украсява главите им. Върху челото (зоната на третото око) на танцуващите шамани се поставя черна точка, а бузите им са намазвани в червено. По време на ритуала мъжът и жената сменят ролите си. Може да се каже, че съвременният вариант на *ар жън джуан* и древната шаманска танцова култура са твърде сходни. Дрехите на мъжете изпълнители, които се обличат като жени, запазват първоначалния си вид и изглеждат по същия начин както преди векове.

Произходът на *ар жън джуан* предизвиква доста спорове в Китай и чужбина. Повечето изследователи твърдят, че произходът на *ар жън джуан* е ограничен само до Североизточен Китай. Това твърдение е доста спорно. Ако музикалното изкуство *ар жън джуан* съществува само в североизточните части на страната, то тогава биха се нарушили силните връзки на взаимен обмен и смесването на различните жанрове в музиката между североизточните провинции и другите части на Китай. Разпространяването и взаимното влияние на различните музикални изкуства е напълно естествен процес.

1.3 Четирите основни школи на *ар жън джуан*

Ар жън джуан формира характеристиките на уникалното наследство в династиите Мин и Цин. В процеса на развитие се обособяват четири школи на *ар жън джуан*: източна, западна, северна и южна школа. Източната школа на *ар жън джуан* е с център град Дзилин, провинция Дзилин. При нея характерното е фокус върху сюжета, местоположението и героите в пиесата, като вокалният рецитал е по-силно застъпен. Западната школа е с център околия Хъйшан, провинция Ляонин. Тя е по-силно повлияна от жанра *лиенхуа лао* на провинция Хъбей. При нея основното е честата променливост и наблягане върху емоциите – силна емоционална изразителност. Южната школа е с център град Инкоу, провинция Ляонин, който е повлиян от народните танци янгъ. Северната школа на *ар жън джуан* се разпространява най-вече в Голямата северна пустош в провинция Хъйлундзян. Тектовете на *ар жън джуан* са лесни за разбиране,

повечето са добре известни сюжети на тема етика и морал в семейството и обществото, както и различни фрагменти от историята на Китай. Едни от най-популярните пиеси на *ар жън джуан* са „Синозната обич на съдията Бао“ и „Новолуние преди разсъмване“. По време на усвояването на голямата пустош в Манджурия² се случва и голяма интеграция и смесване на различни култури. Благодарение на това изкуството *ар жън джуан* започва да интегрира в себе си и някои други жанрове на пеене, такива като хъбейска хлопка³, хънанска хлопка⁴, операта *ван ван чян*⁵, операта *пихуан*⁶ и т.н. В сравнение с други оперни жанрове в североизточния регион на Китай, формата на пеене на *ар жън джуан* принадлежи към „музиката в стил вървеж“⁷, която е популярна в Ляонин, Дзилин, Хъйлундзян и вътрешна Монголия. Местното население смята *ар жън джуан* за много близко до душата изкуство, в което всички могат да участват. По селата често се събират десетки домакинства и си устройват изпълнение на *ар жън джуан*. Сами си поставят сцена за изпълнение и се разхождат по улиците, биейки гонгове и барабани, за да привлекат публика. Неслучайно сред местните хора съществува популярната поговорка „Човек може да се откаже от ядене, но няма да се откаже от *ар жън джуан*“. Оттук може да се види, че *ар жън джуан* е широко приет от хората и се радва на изключително голяма популярност в Североизточен Китай.

² Усвояването на Манджурия – голямо преселение на етнически китайци (ханци) през втората половина на XIX и началото на XX век в Североизточен Китай, където е разположена Манджурия. От 1877 до 1878 г. в централната и източната част на Китай се случва огромно бедствие – невиждана суша води до глад и нищета, като 10 милиона души умират от глад. Много китайци мигрират в Североизточен Китай.

³ Хъбейска хлопка (хъбей бангзъ) – жанр в китайската опера, характерен за операта в провинция Хъбей и близките градове като Пекин и Тиендзин. Появява се по времето на управлението на император Гуансю (1821 – 1850).

⁴ Хънанска хлопка (хънан бангзъ) – жанр в китайската опера, характерен за операта в провинция Хунан. Наричан още „Хънанска опера“ (юй гзю).

⁵ Операта Ван ван чян – местна опера от провинция Шанси, която се появява в началото на 17. век. „Ван“ на китайски е „купа“, а „чян“ – метод на гърлено пеене. В началните години от създаването на тази опера за аккомпанимент към пеенето е била използвана медена купа и оттук идва названието. В по-късните години съпроводът е бил на китайската лютня „жуан“.

⁶ Операта пихуан – друго название на пекинската опера.

⁷ Музика в стил вървеж (дзоучан инюе) – жанр в китайското музикално изкуство, характерно най-вече за Северен Китай, при което изпълнителите пристъпват, имитирайки вървеж.

2. Форма, репертоар и техники на изпълнение на *ар жън джуан*

2.1. Формата на изпълнение на *ар жън джуан*

По време на династиите Мин и Цин изпълнението на *ар жън джуан* е само от мъже, които се маскират като жени. На сцената излиза само един мъж солист. През 50-те години на миналия век четирите школи на *ар жън джуан* (Източна, Западна, Южна и Северна школа) осъществяват по-голям обмен помежду си и на сцената освен мъже започват да участват и жени. Така се формира съвременната форма на представление на *ар жън джуан* с един мъж и една жена. Буквално *ар жън джуан* на китайски език означава „сценична игра за двама души“. Всъщност, съществуват много форми на изпълнение на *ар жън джуан*, които могат грубо да бъдат разделени на соло, дует, групови и други форми. При соло представлението на сцената излиза само един човек, като играта му освен неене още включва и шоу с имитация, бойни изкуства, показване на красиви одежди на подиума и токшоу. Обикновено един човек играе няколко роли. Превъплъщението в женски образи понякога е доста трудно за мъжете. Това изисква основни умения на актьора. Оттук произлиза и поговорката „Една минута на сцената, десет години извън сцената“. И това наистина е така. Всеки актьор може да се представи добре на сцената само след дълъг период на упорито обучение и добра тренировка. Изпълнителите на *ар жън джуан* трябва не само да могат да танцуват, да пеят, да свирят на различни музикални инструменти, но също и да имат определена основа в бойните изкуства. Под „дует“ се има предвид, че представлението се изпълнява от двама души. При дуета компонентите включват водене на диалози, имитиране, изпълнения на инструментална музика, бойни изкуства и др. При *ар жън джуан* е доста характерно използването на динамична музика, бързото въртене на кърпи и развяването на шалове и ветрила. Тези прийоми помагат на изпълнението да достигне кулминация и да спечели аплодисменти от публиката. *Ар жън джуан* е най-популярния жанр на народната култура в Североизточен Китай.

Сюжетите разказват предимно истории и легенди, които са добре познати в Североизточен Китай. Местните хора, независимо дали са седемдесет – осемдесетгодишни или са малки деца, знаят да пеят по някоя известна мелодия от типа на сяо мао („малка шапка“)⁸.

⁸ сяо мао – на китайски буквално „малка шапка“ е метафора, означаваща популярни стари мелодии, които са част от репертоара на *ар жън джуан*. Винаги преди основният текст, изпълняван под формата на танц, песен и диалог, първо има изпълнение на популярните мелодии сяо мао.

Едва ли има човек в Североизточен Китай, който да не умее да танцува стъпките на ар жън джуан, да върти кърпи и размахва ветрила.

2.2 Основният репертоар на ар жън джуан

Традиционният репертоар на *ар жън джуан* включва следните заглавия: „Синовната обич на съдията Бао“, „Новолуние преди разсъмване“, „Су У Воду овцете на паша“, „Престолонаследникът иска да докладва на императора“, „Дамата Джаодзюн се сбогува“, „Пръскане на вода пред коня“, „В капан на земната планина“, „Заемане на стрели от сламените лодки“, „Предложението на Джугъ Лян“ и други добре познати теми. Повечето от тях разказват класически истории. Стилът на изпълнение на всеки актьор се различава.

2.3 Техниката на изпълнение на ар жън джуан

По отношение на техниките на изпълнение съществува един китайски термин за „четири умения и едно съвършенство“ на изпълнителите на *ар жън джуан*. „Четири умения“ се отнасят до пеене, говорене, актьорско майсторство и танци; „едно съвършенство“ се отнася до постигането на превъзходно майсторство при изпълненията с размахване на ветрила, премятане на гръски и въртене на кърпи.

При „четири умения“ най-главното е *пеенето*. Гласът на певеца трябва да е висок и да притежава уникалните и сърдечни качества на североизточните хора, като чрез пеенето се проявяват нотки на остроумие и хумор. Под *говорене* се има предвид текстът да се изпълнява на североизточен диалект и да се изтъкват неговите особености. *Актьорското майсторство* също е важно: то включва ролите на мъже, които се преструват на жени, правят се на клоуни, влагат добър усет по отношение на хумора, умеят истински да забавляват публиката и т.н. Често един човек едновременно играе няколко роли, като много бързо се превъплъщава в духа на другата роля. Разбира се, това е дълбоко свързано с шаманската култура на Североизточен Китай. Танцовите умения са необходими за цялостния успех на *ар жън джуан*. Танците биват разделяни на танци от първия акт и танци от втория акт. Един от известните танци в *ар жън джуан* е „Трите танца“, които произлизат от уникалния стил на народния танц янгъ – „Да Сяочангзъ“.

Превъзходните умения на *ар жън джуан* обикновено включват въртене на кърпи, танц с ветрила и други, които по форма наподобяват изпълнението характерно за народните танци и песни янгъ.

Обикновено лявото ветрило е под формата на кърпичка, а дясната е кърпичка, която може да танцува известните движения „Люлееща се върба“, „Безсмъртният гаос бере боб“, „Златна мишка се връща в пещерата“ и други трудни движения. През последните години поп музиката и модерната електро-акустична инструментална музика се включват активно в музиката на *ар жън джуан*, превръщайки *ар жън джуан* в широкомащабно сценично изпълнителско изкуство със значително обогатени изпълнителски форми и стилове на пеене. С непрекъснатото развитие и усъвършенстване на *ар жън джуан*, в изпълнението са добавени и нови теми, най-вече разказване на народни приказки и притчи, както и нови жанрове, адаптирани към изискванията на времето, като това значително обогатява културната същност на *ар жън джуан*.

3. Художествената стойност на ар жън джуан

Като народно изкуство с хумористично съдържание *ар жън джуан* е гордостта на североизточните жители и на традиционната китайска култура. За триста години история изкуството *ар жън джуан* постига голямо развитие. Благодарение на силната си гъвкавост по отношение на възприемането на различни форми на изкуство, *ар жън джуан* се възползва от езиковите предимства на североизточния регион и обогатява изпълнението с прекрасен хумор, жива атмосфера и богати местни характеристики. Ето защо *ар жън джуан* е много обичан от публиката в цялата страна и от китайците в чужбина.

Ар жън джуан е разпространен навсякъде из Североизточен Китай – от Харбин, Чанчун, Шънян, Далиен до други малки и средни градове, както и по селата, като доминира местната култура и сценичните изкуства. Същевременно *ар жън джуан* често се появява в различни предавания по централната китайска телевизия и телевизионни канали из цялата страна. Водещи компании като „Голямата сцена Лю Ляогън“ и Театър „Дун Бей Фън“ създават театри за *ар жън джуан* в Пекин и Тиендзин и достигат до всички части на страната, дори в Тайван и чужбина. През 2006 г. *ар жън джуан* е включен в първата партида на националния списък за нематериалното културно наследство, което е голяма стъпка напред.

През 50-те години на миналия век *ар жън джуан* почти изчезва от паметта на китайците. Поради историческите процеси в Китай по това време, наследството и развитието на *ар жън джуан* е временно възпрепятствано. През последните десетина години обаче, благодарение на усилията на известния китайски комик и актьор Джао Бъншан и неговите студенти, *ар*

Жън джуан започва да се възражда много бързо и дори участва в гала концерта на централната китайска телевизия CCTV по случай китайската нова година, което значително увеличава популярността му в цял Китай. Ето защо, когато става въпрос за *ар жън джуан*, хората в Китай веднага се сещат за актьора Джао Бъншан и неговите ученици от групата „Джао Дзябан“. Джао Бъншан е гордостта на изкуството *ар жън джуан*. Когато *ар жън джуан* почти изчезва, именно актьорът Джао Бъншан е този, който дава възможност *ар жън джуан* да излезе на световната сцена.

Заклучение

Ар жън джуан, като форма на народното музикално изкуство в Китай, не само има изключителен принос в музиката, но също така има забележителни постижения в литературата. Той е достоен представител на североизточната култура и важна част от културното наследство на Китай. Триста години са оставили незаличима следа в историята, която е трайно свидетелство за *ар жън джуан*. Необузданият дух, чистосърдечност, ентусиазъм и смирение са част от характеристиките на хората в Североизточен Китай. Точно като местното изкуство *ар жън джуан* музикалният стил отразява културните характеристики на местните жители. Специалният културен произход на *ар жън джуан* в Североизточен Китай създава уникалния му артистичен чар. Със своята всеобхватна форма на музикално и сценично изкуство *ар жън джуан* се превръща във важна тема в културните и художествени кръгове. Постоянните иновации и развитие създават условия изкуството *ар жън джуан* да се разгръща все повече и да носи наслада и радост за всички.

Ползвана литература:

- 陈钧. 二人转音乐与莲花落. 乐府新声. 沈阳音乐学院报, 2002年第3期.
- 陈明大. 徐杰. 萨满祭祀—东北二人转艺术表演之魂[J]. 2007-11-22第六期.
- 郭大海. 浅析二人转小帽的艺术特征[J]. 绥化学院音乐系, 2008年4期.
- 刘振德. 二人转艺术[M]. 北京, 文化艺术出版社, 2000年.
- 王兆一. 王肯二人转史论[M]. 北京, 时代文化出版社:2002年 .
- 孙大志. 当代二人转史论. 吉林大学, 2014-6-01.
- 赵凤山. 论二人转起源于萨满歌舞. 满族研究, 2013-12-25 期刊.
- 杨朴. 李艳葆. 论二人转的变与不变. 戏剧文学, 2014-11-15 期刊.
- 王红莆. 王丹. 二人转的野性空间. 吉林师范大学学报, 2005-06-20期刊.
- 孙红侠. 孙文峰. 二人转的起源. 戏曲艺术, 2006-02-15 期刊.
- [王悦. 东北方言与二人转. 戏剧文学, 2012-10-15 期刊.

За автора:

Ли Ген, роген през юни 1992 г. в Китай. Понастоящем е докторант в АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив.

About the author:

Li Gen, born in June, 1992 in China. Currently a doctoral student at the Academy of Music, Dance and Visual Arts „Prof. Asen Diamandiev“ – Plovdiv.

ВЛИЯНИЯ ПРИ ФОРМИРАНЕТО НА ЕДНО ТРАДИЦИОННО ЗА БЪЛГАРИТЕ В МОЛДОВА ХОРО

Марина Банкова

Резюме:

Статията разглежда влиянията, причините и процеса при формиране на едно хоро, срещано в гр. Тараклия, с. Кайраклия, гр. Твардица и с. Кортен. Съпоставя и анализира танцовата лексика на разглежданото хоро във всичките му варианти.

Ключови думи:

Хоро, танцов фолклор, бесарабски българи, молдовски фолклор, мултикултурна среда.

INFLUENCES IN THE FORMATION OF A TRADITIONAL DANCE FOR BULGARIANS IN MOLDOVA

Marina Bankova

Summary/Abstract:

The article examines the influences as well as causes and the process in the formation of a choro found in the town of Taraklia, the village of Kairaklia, the town of Tvarditsa and the village of Korten; compares and analyzes the specific dance vocabulary of the considered dance in all its variants.

Key words:

Choro, dance folklore, Bessarabian Bulgarians, Moldovian folklore, multicultural environment.

Българското население в Южна Бесарабия и най-вече в Южна Молдова живее в мултикултурна среда. Изпъстрена с няколко различни народности, в културен аспект и в същото време с хомогенно устроени общ бит и социален живот на тези народи, буджакската земя крепи една общност, която живее с вътрешно единство и разнообразие във външните етнокултурни белези. Смесвайки се с други култури, българите, преселили се преди повече от един век, променят вида на фолклорните си белези. Това се отразява най-осезаемо в музикалния и танцовия фолклор. Подобни наблюдения отбелязват в трудовете си и двамата автори, изследвали фолклора на Бесарабия – Н. Державин и Н. Кауфман: „(...) народната инструментална музика на българите от Бесарабия гнес е значително повлияна главно от тази на молдованците“ [Державин, 1914, с. 23]; „В някои хора влиянието на молдовския стил е очевидно“ [Кауфман, 1988, с. 44].

Още от миналия век българите, запазвайки идентичността си, играят танците, внесени от прародината им; адаптирайки се в настоящата местност сред други общности, те внасят елементи от другия фолклор в своя. „Молдованският стил е намерил отражение в българския инструментален стил в Бесарабия още преди преселването на българите в Таврия /след 1861 – 1862 г./ и е продължил и усилил влиянието си върху музикантите от Бесарабия и след тези години“ [Кауфман, 1988, с. 44]. Така при българите в Бесарабия се оформя различен стил в музикално-танцовия фолклор, който се отличава от този в България, дори и съпоставен с етнографските области, от които те са се преселили – Тракия, Добруджа и гр.

Голяма част от хората и игрите, които българите в Бесарабия танцуват, са заимствани от молдовския и румънски фолклор. „На влияние са били подложени онези мелодии, които се срещат и при молдавците; хоровадни мелодии в такт 2/4 и мелодии в такт 7/16 – ръченица. Има и известен брой с явно молдовски произход“ [Кауфман, 1988, с. 44]. Румънското влияние върху бита, образованието и културата протича през четиридесетте години на миналия век по време на така наречената „румънизация“. „Политиката на русификация, провеждана от правителството на Русия по отношение към българите и цялото неруско население на Бесарабия, се заменя с политика на румънизация“ [Грек, Червенков, 1993, с. 71].

По-явно и убедително народният танц на българите в Бесарабия се повлиява от молдовския, от руския и от тези на други народи в Съветска Молдавия в средата на миналия век. Това се установява при прегледите на самодейните танцови състави с изпълняваните задачи към тях. Тези задачи им се възлагат от специалисти по народен танц, пристигащи от руска или

молдовска страна. Тази поредица от факти става причина няколко танца от други народи да навлязат изцяло при увеселителните и забавни мероприятия в българските села.

Наред с *ръчениците* и *кривите хора*, на танцовите площадки при българите в Бесарабия виждаме заиграване и на молдовски хорá, като „Бътая“, „Переница“, „Бътута“. Те се играят почти в чист вид, както при молдовците. „От психологична гледна точка е твърде важно да се обясни защо българите възприемат толкова бързо инструменталната музика, народните танци и хорá на молдавците, а не музиката и танците на гагаузите и украинците например“ [Кауфман, 1988, с. 54]. Докато едно от хорáта на румънци и молдовци, преобразено, някъде преименувано, другаде побългарено и възприето като свое, намираме на мегдана в много български села с малки различия в движенията и акцентите. Това е хорото „Алунел“ – така го наричат молдовците и румънците. „Най важните традиционни румънски танци, както отляво, така и отгясно на река Прут са: *Alunelul*, *Brâul*, *Călușul*, *Ciuleandra*, *Hora*, *Sârba*“ [Costanda, 2019, с. 68]. „(...) Характеризирайки танците в Южна Молдова, можем да кажем с пълна убеденост, че те се отличават с виртуозност на изпълнение и разнообразие от стилове (...). Има голямо разнообразие (...), многобройни варианти на танци *Corădeasca*, *Morișca*, *Florica*, *Turturica*, *Arnăuțesca*, *Calusarii*, *Caprița*, *Alunelul*“ [Costanda, 2017, с. 71]. При българите това хоро има много варианти и различни имена в почти всяко населено място.

В тази статия ще разгледаме вариантите от няколко села в Тараклийски район. В град Твардица хорото има две имена: „Дремничката“ и „Фтичишката“; в село Кортен – „Криво хоро“; в град Тараклия – „На две стръни“; в село Кауракия – „Кубейско хоро“ или някои го наричат с молдовското име „Хора тинерецилор“. „Хорáта, които съпровождат тези мелодии, носят следните названия: в такт 2/4 – право хоро, (...) *на две страни*, (...) *тропнешка*, (...) *молдованската*, (...) *фтиченцата*“ [Кауфман, 1988, с. 44]. При румънците и молдованите се наблюдава същото „Алунелу – популярен румънски танц с различни варианти и имена“ [Costanda, 2019, с. 68]. Името на тези танци може да се различава от едно село до друго, но има танци, които се играят по различен начин на една и съща мелодия. Един от тези танци е *Alunelul*.

Както видяхме, изредените по-горе имена на хората от Твардица, Кортен, Кауракия и Тараклия звучат на български. Това означава, че въпросното хоро навлиза на мегдана при българите в Бесарабия без да се съобщава името му и от къде е. „Хорото *Алунелу* е харесвано от българите и гагаузите, затова то намира място в развлекателните моменти у тях“, споделя Павел Попа – изследовател на молдовски народни танци. „Молдавският инструментален

стил се е оказал твърде заразителен“ [Кауфман, 1988, с. 45 – 46]. Танцуващите във всяко село обиграват хорото със своя стил и характер и го именуват, като това име може да носи белега на населеното място, от което е донесено, например „Кубейското хоро“ в с. Каираклия, или представата на играчите за самото хоро – „На две стръни“ в Тараклия, „Криво хоро“ в Кортен, „Дремничката“ в Твардица. Среща се и миграция на разглежданото от нас хоро. Така например в село Каираклия името му е „Кубейско хоро“, което показва, че то е дошло от съседното село Кубей, днешна Украйна, Одесска област, Болградски район.

Хорото „Алунелу“, изпълнявано от молдованите или румънците, е със сключена външна форма и с най-разпространения за тези народности хват „за рамо“. В първата фигура е ходът вдясно и вляво с няколко стъпки във всяка посока и двойно причукване на крака преди всяка смяна на посоката. Във втората фигура този ход се изпълнява с по една стъпка в посока и едно набиване при смяна в обратна посока. Хорото завършва с характерните за молдовските танци набивания в последните четири такта.

В град Тараклия името на хорото – „На две стръни“ – вече дава представа за съдържанието му. Първата фигура, също както при гореописаното хоро, е с ход вдясно и вляво на всеки четири такта, но тук вече се включват в играта и ръцете. Хватът е за глани със свити ръце в лактите; на всяко време от такта ръцете променят положението си вдясно или вляво, като китките водят движението. Втората фигура /4 такта/ тук се играе на място, като акцентиращото движение е спусъкът на първо време от I и III такт и свързващите това движение стъпки.

В град Твардица хорото „Дремничката“ или „Фтичишката“ съдържа много леки набивания или така наречените *причуквания*. Първата фигура изглежда подобна на тази от хорото „На две стръни“ в Тараклия, както в краката, така и в ръцете. Втората фигура има много чести набивания и *дробинки*, но в синхрон с времевия ритъм на хорото. Това дава представа за раздробяване на стъпките, от което произлиза името „Дремничката“. Стъпките в това хоро са спокойни, без *отскоци*. Ръцете през цялото време се движат от лактите с водещи китки наляво и надясно, като в първата фигура е на всяко време от такта, а във втората фигура е на всеки такт.

В село Кортен хорото се играе в умерено темпо. В първата фигура има движение на хорото вдясно и вляво на всеки четири такта, като тялото на танцуващите е обърнато по посока на хорото. Във втората фигура играещите са обърнати с лице към центъра на хорото, играта е на място. Промяната на посоката в тази фигура е на всеки втори такт, като тялото се завърта рязко в обратната посока. Ръцете през цялото време са хванати за глани,

свити в лактите и нямат движение, т.е. остават статични. Тук в хорото наблюдаваме динамично и рязко обръщане на тялото, което дава своеобразен акцент при промяна в посоката на цялото хоро. Подчертаното изнасяне на крака в свивка прави обръщането на тялото по-ярко, това е и характеризиращо хорото движение. Рязкото завъртане на тялото встрани води до „кривенето“ на играчите в този танц и така защитава името му „Криво хоро“.

В село Каираклия хорото, идентично на гореописаните, се различава от всички тях с хват за рамо и посоката на хорото спрямо водещия крак. Тук *ходът встрани* в първата фигура започва със *стъпка* с десния крак наляво пред левия крак и същата стъпка с десния крак обратно, като смяната на посоката се прави с едно подчертано завъртане на десния крак в положение *лост*. Така положението на тялото в тази фигура в село Каираклия виждаме като въртящо се от кръста надолу, докато горната част на тялото при хвата за рамо е почти статична. Във втората четиритактова фигура танцуващите играят на място със спусък на първо време от I и III такт и свързващите това движение стъпки. Понякога при мъжкото изиграване на това хоро тези стъпки са *подчертаващи*. Като цяло „Кубейското хоро“ от село Каираклия прави впечатление на вихрен и отскоклив танц.

И ако движенията в хората, наподобяващи популярния „Алунел“, в българските населени места Каираклия и Тараклия са отскокливи, то във вариантите от село Кортен и град Твардица движенията са по-спокойни. Може да разсъждаваме, че последните села са от по-късното преселване и маниерът на танцуването е по-спокоен спрямо темперамента на молдовските и румънските танци. Това бележи чертите на спокойния и уравновесен тракийски стил, внасян в бързото и пулсиращо молдовско хоро. За тракийския стил в песните на бесарабските българи пише и Н. Кауфман в труда си „Народни песни на българите от Молдавска и Украинска ССР“ [Кауфман, 1988, с. 17 –19]. Хватът и движението на ръцете при вариантите на хората от Твардица и Тараклия напомнят добруджански или гагаузки стил. Тези белези ни дават повод да посочим, че българите внасят елементи от танците на своя народ в тези с молдовски или румънски произход. В интервюто си Юрий Горшков, който познава молдовските и наблюдава българските танци в Молдова, споделя, че *танците на молдованите, стигнали до Южна Бесарабия, където живеят българи и гагаузи, са повлиявани от южните народи, живеещи там. Това се отразява именно в хватовете „за длани със свити в лактите ръце“ и движенията им напред-назад и встрани. Докато при танцуващите от централните и северните региони в Молдова преобладава хвата „за рамо“*.

Сравнявайки всички четири варианта на изследваното от нас хоро с

това, което се играе от молдовците и румънците, можем да видим, че във всички случаи външната форма на хорото е склучено; в първата фигура има движение на хорото и в двете посоки на 4 такта във всяка. Частичните сходства с „Алунелу“ виждаме в набиванията при „Дремничката“ от Твардица и хвата „за рамо“ при „Кубейското хоро“ в село Каїраклия.

Музикалният размер при всички варианти на хорото е 2/4. Музикалният съпровод на хорото „Дремничката“ – „Фтичишката“ от град Твардица, е с оригиналната мелодическа тема от „Алунелу“, а в определени населени места това са вариативни подобия на същата мелодия.

В друго съседно на Каїраклия село, Копчак, където живеят гагаузи, срещаме подобно хоро наречено „Чекиргя“. Намираме същото хоро и при гагаузите във Вулканешки и Чагър-Лунгски райони от Автономното териториално образувание /АТО/ Гагаузия. Откриваме, че вариантът на молдовското хоро „Алунел“ – „Чекиргя“ е един от най-популярните танци и сред гагаузите в Молдова. „Чекиргя“ се различава от хората в българските села с включен скок на двата крака във втората фигура. Има същата склучена външна форма, движението на хорото е вдясно и вляво и хватът е за рамо.

Периметърът на региона, в който се наблюдават хората, наподобяващи „Алунелу“, е обширен и се разпростира извън границите на Молдова към българите в днешна Украйна. В Болградски район в съседните на Каїраклия и Тараклия села Кубей и Чийшия /Городне/ намираме подобни хорá с имената „Димитровско“ и „На две стръни“.

Във времената на Царска Русия и Съветски съюз между селата с българско и частично гагаузко население Каїраклия /Молд./, Кубей /Укр./, Тараклия /Молд./, Чийшия /Укр./ няма явно изразена държавна граница, както е в наше време между две обособени държави. Комуникацията и логистиката на хората и още повече на българите в този регион – Болградско и Тараклийско – не е възпрепятствана. Така селяните посещаваха роднините си, идвайки на гости на семейните празници и събития или на събор. Обмяната и възприемането на танците и на други фолклорни елементи между българите от тези селища е било естествен процес.

Хорото, наподобяващо „Алунелу“, се среща и в селата Криничное – „Донкино хоро“; Шикирлик Китай – „Криво уро“; Пандаклий /Ореховка/ – „На два страни“; Диветлий – „Кривуту хуро“; Табаки – „Кривото хоро“; Гюлмян /Яровое/ – „Криво хоро“ или „Ляво и право“. Всички те са с българско население в днешна Украйна. За присъствието на това хоро и още редица молдовско-румънски елементи във фолклора на бесарабските българи в Украйна причината е в гореспоменатата „румънизация“, която не подминава и този край на Бесарабия

В началото на миналия век.

Къде и кога се играе хорото „Дремничката“, „На две стърни“, „Кривото хоро“ и „Кубейското“? Баба Маша /Мария Касапова/ от Каураклия казва, че към 30 – 40 години тези хора не са наблюдавани при тях. *„Тес танци ги нямаше. Танцувахме сак хуро.“* Същото споделя и Баба Мария /Мария Язаджи/ от гр. Твардица: играли са само „Хоро на песен“. Спомените на двете възрастни жени свидетелстват, че разглежданото от нас хоро става популярно след 40-те, близо към 50-те години на миналия век.

В наше време хората „На две страни“ и „Кубейското“ се играят много рядко в селищата Тараклия и Каураклия. Докато в Кортен и Твардица, Р. Молдова, както и в украинските села Чийшия и Кубей, по-често се среща заиграването на местни хора дори и на увеселителните мероприятия, в това число виждаме и хората, сродни на молдовско-румънското „Алунелу“, наричани „Дремничката“, „Криво хуро“, „На две стърни“ и „Дмитровско“.

Фактът, че това хоро е преминало и се е запазило след редица исторически периоди, преживени от народите в Бесарабия, показва потребността този танц да присъства във веселието на българина в Молдова и в Украйна. Независимо откъде е донесено и как е останало в танцовия фолклор на бесарабските българи – от „румънско“, „молдовско“, „съветско“, това хоро остава едно от най-традиционните.

В заключение може да кажем, че едно хоро, така популярно в Бесарабия, обединява няколко етнически групи, сред която и българите, живеещи по тези места. Едно хоро, обхващащо българи, молдовани и гагаузи в една палитра и темперамент, с различни стилове и характери. Независимо откъде е пристигнал в тяхното поселение и в кой период от историята им се е появил, този чужд за преселниците от България танц намира място в репертоара на всяко мероприятие с развлекателна цел. Оцветено с българските и гагаузки танцови елементи, с релефа в движенията на краката и ръцете, с темпото и спокойната пулсация, преобразеното хоро „Алунелу“ се превръща в хорото на българите, живеещи в Бесарабия.

Информатори:

Анна Белчевичина, гр. Твардица
Павел Попа, гр. Кишинеџ
Петър Таукчи, с. Кортен
Семьон Банков, с. Каираклия
Снежана Апостол, гр. Кишинеџ
Степан Курнеџ, гр. Тараклия

Използвана литература:

Грек, И., Червенков, Н. Българите от Украина и Молдова. Минало и настояще. София, 1993, с. 71.
Державин, Н. Болгарские колонии в России. София, 1914, с. 23.
Кауфман, Н. Народни песни на българите от Молдавска и Украинска ССР. София, 1988, с. 17 – 18, с. 44 – 54.
Costanda, Igor. Dansurile tradiționale românești și tipologia acestora. // REPUBLICII MOLDOVA unicitatea și diversitatea prin folklore, Ediția II Simpozionul Internațional Științifico-Cultura 10 – 11 mai, Chișinău, Republica Moldova, 2019, с. 68.
Costanda, Igor. Istoria dansului popular. 2017, с. 71 <http://www.gsam.ro/dp/alunelu.html>.

За автора:

Марина Банкова – родена в Република Молдова. Работи като артист-балетист в АБНПТ „Родолубие“ – „Молдоваконцерт“, Тараклия. Завършва АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив, специалност „Българска народна хореография“, през 1999 г., степен „Магистър“. В момента работи като учител по танцово изкуство в Национален дворец на децата – София. Делегиран преподавател гва мандата от МОН на България в българските общности в чужбина ОЦХО „Щ. Няга“, филиал Твардица, Република Молдова. Докторант в АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив. Проучва, изследва и записва танцовия фолклор на бесарабските българи.

About the Author:

Marina Bankova was born in the Republic of Moldova. She works as an artist-balletist in the „Rodolyubie“ ABNPT - „Moldovaconcert“ in the city of Taraklia. Graduated from

AMDFA, Plovdiv, „Bulgarian folk choreography“ in 1999, „Master’s“ degree. She is currently working as a dance teacher at the National Palace of Children in Sofia. Delegated teacher for two terms from the MES R. Bulgariain the Bulgarian communities abroad OCHO „Sht.Nyaga“ branch Tvarditsa R.Moldova. Doctoral student at AMDFA „Prof. Asen Diamandiev“, Plovdiv. She researches, examines and andrecords the dance folklore of the Bessarabian Bulgarians.

**СРАВНИТЕЛЕН АНАЛИЗ НА РАННИТЕ КИТАЙСКИ ХУДОЖЕСТВЕНИ ПЕСНИ И
НЕМСКО-АВСТРИЙСКИТЕ ХУДОЖЕСТВЕНИ ПЕСНИ**

Ксияо Леи

Резюме:

Художествените песни са създадени в периода на западния романтизъм през XVIII и XIX век и са една от класическите форми на западна музика. Китайските художествени песни възникват през 20-те години на миналия век и техните композиции имат изключително дълбока връзка с немските и австрийски художествени песни. Изследването на връзката между ранните китайски художествени песни и немските и австрийски художествени песни не само ни помага да разберем по-добре големите художествени постижения, направени от пионерите на съвременната китайска музика, но също така ни помага да проучим подходящ път за развитието на китайското вокално изкуство, основано на успешната практика на нашите предци и съчетанието на Изтока и Запада. Пътят на съчетаване на китайско и западно е полезен за по-нататъшното популяризиране на фината традиция на китайската национална музикална култура на основата на усвояването на същността на световната музикална култура.

Ключови думи:

Съвременна музика, художествени песни, западна музика, народна музика.

**COMPARATIVE ANALYSIS OF EARLY CHINESE ART SONGS AND GERMAN-
AUSTRIAN ART SONGS**

Xiao Lei

Summary/Abstract:

Art songs originated from the Romanticism period in the 18th and 19th centuries, and are one of the classic forms of Western music. Chinese art songs originated around

1920s, and their compositions have an extremely deep connection with German and Austrian art songs. The study of the relationship between early Chinese art songs and German and Austrian art songs not only helps us to deeply understand the great artistic achievements made by the pioneers of modern Chinese music, but also helps us to explore a suitable path for the development of Chinese vocal art based on the successful practice of our ancestors and the combination of East and West.

Key words:

Modern music, art song, western music, folk music.

Художествената песен е специфичен художествен жанр в Западна Европа в края на XVIII и началото на XIX век. Принадлежи към вокалната форма на изкуство, базирана на европейския романтичен художествен стил. Тя е много важен представителен музикален жанр в немското и австрийското музикално изкуство. Около края на XIX и началото на XX век има силен сблъсък между западната цивилизация и традиционната китайска култура. Голям брой китайски музиканти, учещи в чужбина, въвеждат в Китай модерните западни техники за композиция, които допринасят значително за бързото развитие на съвременната китайска музикална индустрия и слагат началото на ранните китайски художествени песни.

I. Исторически произход и художествени характеристики на формирането на немските и австрийски художествени песни

Художествените песни се формират в периода на европейската романтична музика в края на XVIII и началото на XIX век. Представители на този жанр са Шуберт, Волф, Шуман, Брамс, Менделсон и др. Утвърждаването на художествените песни като новаторски музикален жанр е неоспоримо от приноса на музикантите в периода на романтизма. Големият опит на класическите майстори като Моцарт и Бетовен в областта на вокалното музикално творчество и музикалните културни традиции, произхождащи от Германия и Австрия, също са една от важните причини, поради които жанрът на художествените песни се заражда именно там. Тези творби, белязани от немско-австрийския музикален стил, са познати като Lied. На първо място Lied се отнасят до вокални произведения с видими романтични музикални характеристики, композирани по стихотворения на поети романтици,

използващи техники за създаване на романтична музика. Те са концептуално различни от предишните вокални музикални жанрове. Принадлежат към категорията на вокалното изкуство със специфично възприятие.

Основната характеристика на немско-австрийските художествени песни е, че това са „песни, съчинени от композитора с цел художествено изразяване, базирано на поезия“ [Син, Тиенжуей, 1998]. Повечето от ранните немски и австрийски художествени песни се основават на романтичната литература и поезия и използват народни мотиви като материал за създаване на музика. „Повечето от тях са солови песни, обикновено с внимателно подреден акомпанимент на пиано, които имат по-високи изисквания за певческите умения. Често се използват за концертни изпълнения“ [пак там]. Художествените песни ползват за акомпанимент основно пиано или струнни инструменти. Освен солови, съществуват и малък брой ансамблови произведения, обикновено самостоятелни пиеси, както и вокални сюити и цикли, съставени от множество солови произведения, базирани на определени теми и единен художествен образ.

Художествените песни възникват в салоните, при художествените сбирки на литераторите, интелектуалците и гребната буржоазия, така че техните форми се различават от официалните театрални представления. Постоянната смяна на героите и личностите на персонажите във всяка самостоятелна творба прави невъзможно честото нанасяне на грим или смяната на костюми, според съдържанието на творбата. Облеклото е предимно вечерно, а представлението не е прекалено драматично.

II. Връзката между ранните изпълнители на китайски художествени песни и западната музика

Китайските художествени песни са неразривно свързани със западната музика. Причината е, че почти всички ранни китайски музиканти, творещи в жанра на художествените песни, имат много близък контакт със западната музика. Някои от тях, завършили обучението си в европейски висши училища, усвояват теоретичните познания на западните музикални структури, използвани при създаването на художествени песни. Те притежават и техническите умения, необходими за създаването на такова музикално произведение. Благодарение на културното наследство на китайската синология (китаистика) те са много добре запознати и разбират китайската народна музика. Изследвайки специфичния жанр на западните художествени песни, се появяват и китайските художествени песни.

Сред ранните китайски музиканти, които се опитват да практикуват жанра на художествените песни, има много творци, които оказват голямо влияние върху създаването, изпълнението, преподаването и популяризирането на музиката в следващите поколения. Основателите са пионери и водачи на китайската модерна и съвременната музика, както и новатори и наследници на китайската традиционна култура и китайската народна музика. Те изиграват основна роля за насърчаване на непрекъснатия напредък, развитие и разширяване на китайската музикална индустрия и установяването на статута на китайската музика в света. Такива са: Ли Шутун, Сяо Йоумей, Ли Дзинхуей, Джао Юенжън, Цин Джу, Жън Гуан, Джан Ханхуей, Чън Сяокун, Хъ Лутин, Хуан Дзъ, Лиу Сюеан, Сиен Синхай, Ша Мей, Тан Сяолин, Уан Юнгуе, Дин Шангъ, Ние Ър и др. От началото на века до 30-те и 40-те години на XX век, известните музиканти, които са добре познати на китайската музикална сцена, са важни фигури, тясно свързани с раждането и развитието на жанра на китайските художествени песни.

Като се възползват от тесния си контакт със западната музика, те предоставят незаменим и ценен опит от своята практика за създаване на музика, базирана на западни художествени песни. От друга страна, повечето от тях са повлияни от традиционната китайска култура и националната музика, притежават богата китайска култура и са запознати с културните качества на китайската музика, необходими за практиката на създаване на китайска художествена песен. По този начин те са способни да изследват създаването на китайски художествени песни с лекота и да поемат по уникалния артистичен път, който наистина принадлежи на китайската музикална култура в специфичното художествено поле на западната музика.

III. Прилики и разлики в литературните характеристики на ранните китайски художествени песни и немско-австрийските художествени песни

Има съществени прилики и разлики между ранните китайски художествени песни и немските и австрийски художествени песни по отношение на литературните характеристики и теми. Ранните китайски музиканти не имитират сляпо модела на немските и австрийски художествени песни. Когато композират родните художествени песни, от самото начало се опитват да следват китайския път за създаването им, като по този начин искат да се доближат до китайската култура и китайската традиционна музика. Тясната интеграция с националната култура и народната музика е една от символичните художествени характеристики на жанра на немско-

австрийските художествени песни. Този жанр е предназначен за определен художествен израз, а традицията да се създават песни по стихове на писатели очевидно отдавна е възприета от китайските творци. Разликата трябва да се търси в това, че западните творци изграждат композирането на солови песни върху поезията и литературата на известни поети романтици, докато китайските творци предпочитат поезията и литературата на древната китайска поезия и литература, както и творбите на съвременните поети, които използват древна поезия и ритъм, за да създават своите произведения. По съвпадение, популярният стил на писане на западната романтична литература е много подобен на стила на китайската класическа поезия, който произхожда от „Книгата на песните“ и „Чу Цъ“. Тези класически литературни произведения, изпълнени с богата фантазия, художествена концепция и поетични чувства, са основа за създаването на ранните китайски художествени песни.

Твърде често се срещат примери за този вид художествени песни, използващи древна поезия. Например Сяо Йоумей пише „Щастлива поличба“ по стихове на анонимния автор от династията преди Цин на император Ю Шун, известни с името „Великата биография на Шаншу: биография на Ю Ся“. Цин Джу създава „Бу Суангзъ и живея на върха на река Янгзъ“ по текст на Ли Джъи от династия Сун и „Голямата река тече на изток“ по текст на Су Шъ от династия Сун. Хуан Дзъ композира музика по лириката на Уан Джуо „Допирам алени устни и Фу“; „Южното селце и изкачвам се на беседката в планината Бейгу в Дзинкоу“ на Син Дзици и „Цвете или не“, създадено по стихове на Бай Дзюи от династия Тан. Лиу Сюеан композира музика по стиховете на поета от династията Тан – Ли Бай „В Луочън звучи флейта през пролетта“; „Червеният боб на Ци“, композирана по текст на Бао Ю от „Сън в алени покои“ на Цао Сюецин; Сиен Синхай „Колекция от Сангзи и Сбогом“ по стихове на Лю Бънджън от династия Сун. Чън Тиенхъ съчинява „Цин пинлъ и къде е пролетта“, както и „Дзян Чъндзъ“ по стихове на Хуан Тингзиен от династия Северен Сун; „Откакто Ваше Величество излезе“ на Тан Сяолин, композирано по стихове на Джан Дзиулян от династия Тан и други. Всички художествени песни са създадени в стила на античната поезия. Повечето от тях, с тематика от древната поезия, са подбрани от класическите произведения на известни майстори от династиите Тан и Сун. Авторите умишлено избягват трудни текстове при подбора на материалите и използват предимно ситуативни и емоционални такива, които са особено ясни, с относително понятни образи и съдържание. Поради това художественият стил е много подобен на немско-австрийските художествени песни.

Благодарение на влиянието на новите културни идеи от периода

Четвърти май, голям брой стихотворения, създадени от съвременни поети в стила на античната поезия, новата поезия и народния език, са използвани и в ранните художествени песни на Китай. Такъв е примерът с „Попитай“ на Сяо Йоумей, композирана по стихове на И Уейджай; Джао Юенжън – „Купувам платно“ по стихове на Лу Дабай; „Научи ме как да ми липсва“ по стихове на Лу Баннун; „Морски рими“ по стихове на Сю Джъмо; „Сянлей“, написана от Чън Сяокун по стихове на Го Моруо. Хуан Дзъ създава „Трите желания на розата“ по сегем стихотворения на Уей Лун и „Тъга по дома“ по стихове на Уей Хангжан. „Певец под желязното копито“ на Ние Ър – по стихове на Сю Синджъ, и „Гореща кръв“ по стихове на Тиен Хан; „На река Сунхуа“ по стихове на самия Жан Ханхуей; Дзян Динсиен – „Окачам червените фенери“, написана по стихове на Лу Дабай; „Тих пейзаж“, „Перспектива“ и „Бъдеще“ по стихове на Ляо Фушу, докато стиховете на Хуан Дзямо („Дълги години“ и други) са предимно стихотворения в нов стил, представляващи мисли относно Четвърти май. Въпреки че много от тези произведения следват стила на традиционния литературен език при избора на гуми и спазват ритъма, римите и изреченията на древните стихотворения, те са много по-свободни и естествени от древните стихотворения. Езиковият стил е по-самостоен, свободен и популярен. Може да се каже, че стилът на писане се е променил от класически и полукласически към народен език, но несъмнено отразява стила на Движението за нова култура. Трябва да отбележим, че съществуват и някои художествени песни, които използват мелодии на чуждестранни вокални произведения от Европа, Америка и Япония и изпълват поетичните произведения с красиви гуми. Такива са „Сбогом“ на Ли Шутун и „Военни учения“ на Шен Сингун. Текстове на посочените по-горе художествени песни са предимно типични поетични и литературни произведения, а не текстове, специално създадени за композиране на песни, и това също е в голяма степен наподобява немските и австрийските художествени песни. Може би това е на подсъзнателно ниво, дължащо се на любовта към западната музика – имитация и на практика установяване на типичния стил на ранните китайски художествени песни.

Ранните китайски изпълнители на художествени песни разчитат на своето богато традиционно културно наследство, като изобретателно и творчески прибегват до западните музикални форми на изкуството и теоретични творчески умения и използват традиционната национална музикална култура като материал за създаване на голям брой класически и художествени песни. Шедьовър, чрез който ранните китайски художествени песни се изпълняват в уникален творчески стил, който също така силно се различава от западните художествени песни. В практиката на създаване

на художествени песни с поезия от нов стил като тема творците напълно реализират комбинацията от класицизъм, романтизъм и реализъм, съчетавайки старинния поетичен стил, останал в поезията на новия стил, със свободния стил, народния език и т.н. Новият културен стил е органично комбиниран, използвайки смело романтичната литературна традиция на древната китайска поезия, тясно съчетавайки темите на реализма, отразявайки социалната реалност, така че създаването на художествени песни да може да бъде напълно сублимирано и освободено по отношение на мисъл, емоция и музика. Ранните китайски музиканти органично интегрират и комбинират западната музикална цивилизация и древната китайска култура, проявявайки удивително творчество и овладявайки художествена сфера, трудна за достигане от бъдещите поколения.

IV. Приликите и разликите в музикалните стилове между ранните китайски художествени песни и немските и австрийски художествени песни

Ранните китайски художествени песни, както и немско-австрийските художествени песни имат дълбок произход и специфични различия в създаването на музика. Преди всичко, в немските и австрийските художествени песни проникването на националната култура е една от отличителните ѝ черти. Независимо дали става дума за Шуберт, Шуман, Менделсон, Брамс, Щраус, Волф, всички те придават голямо значение на извличане на творческия материал от националната култура и това важи в пълна степен и за създаването на ранните китайски художествени песни. Разликата е, че извличането на музикални изрази от фолклора, историята, митовете и събития в създаването на немски и австрийски художествени песни не се използва при ранното създаване на китайските художествени песни. Въпреки това включването на повече музикални елементи, стилове и характеристики на етническата музика в създаването на музикални произведения е практика, силно използвана от ранните китайски композитори.

В зората на съчиняване на китайските художествени песни, поради влиянието на западната музикална теория и композиционни техники, популярен метод е използването на западна мелодия при създаване на китайска музика. С помощта на западния стил, използвайки различни похвати, китайските съвременни композитори създават изкусна техника при изграждане на китайски художествени песни. Почти всички видове модални и тонални композиционни техники, участващи в разработването на западни художествени песни, са

широко използвани при композирането на ранни китайски художествени песни. Този факт може да се разглежда като влияние на немските и австрийски художествени песни върху формирането на ранните китайски художествени песни.

В тези творби има и госта произведения, написани в национален стил. Тази особеност е по-често срещана в произведенията на античната поезия. Причината се корени в това, че произведенията на традиционната китайска класическа литература са в по-голяма степен в съответствие със стила на китайската национална музика и по този начин могат да отразяват по-добре художествения стил на китайската култура. Въпреки това, произведения, които съчетават западен и китайски стил, са срещани често и този отличителен иновативен модел дори еволюира в мода, която художниците се стремят да следват. „Цвете или не“ на Хуан Дзъ използва типичен китайски национален стил. В „Научи ме как да ми липсва“ на Джао Юенжън също се използва „ключова нота на песента, базирана на пентатоничната гама, а фразата „Научи ме как да ми липсва“ е добавена, за да промени тона на оригиналната пекинска опера хірі и да направи произведението още по-добро. Откроява се националният колорит, [Ръководство за оценяване на музиката, 1981]. „Бу хуангзъ и Резиденцията Динхуейюен в Хангжоу“ на Хуан Дзъ е продукт на перфектната комбинация от западни композиционни техники и китайски национални стилове. В творбите си Хуан Дзъ не само умело използва композиционните умения на западната музика, но също така прецизно възпроизвежда сцената и художествената концепция на древните поеми с импресионистични хармонични техники на писане и сбит музикален език. Въпреки това тоналната мелодия на произведението приема пентатоничния строеж, докато аранжирментът на хармонията използва акордите, насложени в терци, и чистата и строга музикална структура, която умело поддържа пентатоничната структура на произведението. От това съдим, че още ранните музиканти изследват и изучават практиката на китайската национална хармонична музика.

Художествените песни, които съчетават китайски национални и западни стилове, са често срещани. Например – „Купувам платно“ на Джао Юенжън е класическа художествена песен, базирана на националната пентатоника и комбинирана със западния стил. В творбата авторът поставя „акомпанимент на пиано в балансиран тонален модел през цялото произведение, в който често появяващата се шеста степен засилва националния колорит на цялото произведение въз основа на пентатоничната гама; „Мелодията се пренася към западния стил“ и западна хармония. „Тъй като се основава изцяло на съдържащието, не само не се чувства скованост, а напротив,

добавят се нови промени в песента, която звучи в единен национален стил“ [пак там]. „Живея на върха на река Яндзъ“ на Цин Джу, въпреки че възприема техниката на релационно съпоставяне между ми минор и сол мажор, изобразява дълбокото чувство на жената от липсата на любимия, в стила на народната песен. „Песента е дълга, но е различна от народните песни; често краят на изречението се „изтегля“ надолу или нагоре, което звучи близо до смисъла на рецитиране на древна поезия, но е много по-страстно от това. Благодарение на използването на естествена мелодия с хармония, тя е свободна и удобна, изпълнена с романтика и има национален привкус“ [пак там]. Тази практика на комбиниране на традиционна китайска народна музика и китайска оперна музика със западна музика, се превръща в мода при създаването на ранните китайски художествени песни.

V. Заключение

От горните разсъждения се вижда, че има неразривни връзки между създаването на ранните китайски художествени песни и немските и австрийски художествени песни. Дълбокият художествен произход и художественото родство между китайските изпълнители и западната музика довеждат до „инфилтрирането“ и имитацията на немско-австрийския жанр художествени песни, което от своя страна подпомага раждането на китайската художествена песен.

Основните характеристики на ранните китайски художествени песни стриктно следват традицията на създаване на немските и австрийски художествени песни, но тези китайски творци не се задоволяват с простото клониране и имитиране на западните музикални художествени жанрове. От една страна, те стриктно спазват музикалната културна традиция, установена от немските и австрийските художествени песни, а от друга – смело премахват ограниченията на немския и австрийския модел за създаване на художествени песни и сътворяват авторски песни с уникални китайски особености. Те използват изобретателността на поколението, залагайки на прекрасните традиции на китайската цивилизация и издигат величествен паметник за бъдещите поколения – китайските художествени песни с уникални художествени характеристики се превръщат в художествено съкровище на световната музикална сцена.

Използвана литература:

Лю Син, Мяо Тиенжуей. Музикална енциклопедия. Пекин, Народно музикално издателство, 1998, с. 45 – 46.

Издателство за Шанхайска литература и изкуство. Ръководство за оценяване на музиката. Шанхай, Издателство за шанхайска литература и изкуство, 1981, с. 126 – 128.

За автора:

Ксияо Леи е реговен докторант в АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив. Понастоящем е помощник на декана на катедрата по музика в колежа Уан Дзян към Анхуейския педагогически университет, ръководител на специалността „Музикология“ и заместник-директор на секцията „Преподаване и изследване на вокала“. Неговото научно направление е преподаването на вокална музика и пеене.

About the author:

Xiao Lei is a full-time doctoral student at the Asen Diamandiev Academy of Music, Dance and Fine Arts in Plovdiv. He is currently Assistant Dean of the Department of Music at Wang Jiang College of Anhui Pedagogical University, Head of the Musicology Department and Deputy Director of the Vocal Teaching and Research Section. His research field is teaching vocal music and singing.

АНАЛИЗ НА ИДЕЯТА НА ВЕРДИ ЗА ОПЕРАТА КАТО ОРЪЖИЕ НА ПАТРИОТИЗМА

Ки Иксуан

Резюме:

През XIX в. Италия е раздирана от вътрешни противоречия и външни заплахи. Пред италианския народ стои неотложната задача да постигне национално единство и независимост. В такава историческа обстановка се ражда великият оперен композитор Верди, чиито опери вдъхновяват патриотичния ентусиазъм на италианците и поддържат бойния им дух. В настоящата статия се прави опит за по-дълбоко вникване в идеята на Верди за операта като оръжие на патриотизма върху примера на операта „Набуко“.

Ключови думи:

Верди, опера, оръжие, Набуко, патриотизъм.

ANALYSIS OF VERDI'S IDEA OF THE OPERA AS A WEAPON OF PATRIOTISM

Qi Yixuan

Abstract:

In the 19th century, Italy was torn apart by internal contradictions and external threats. The Italian people face the urgent task of achieving national unity and independence. In such a historical setting, the great opera composer Verdi was born, whose operas inspired the patriotic enthusiasm of Italians and sustained their fighting spirit. In this article, an attempt is made to gain a deeper insight into Verdi's idea of opera as a weapon of patriotism on the example of the Nabucco opera.

Key words:

Verdi, opera, weapons, Nabucco, patriotism.

През XIX в. Италия преживява тежък период, свързан с вътрешни брожения и потисничество от външни врагове. През тези години както литературните, така и музикалните творби изразяват възмущение и гняв към нашествениците. В този исторически контекст мнозина композитори, начело с Верди, обхванати от революционен подем, създават цяла плеада чудесни романтически опери, в които убедително и правдиво отразяват патриотичния плам, героичния дух и емоционалната сила на италианския народ. По този начин те вдъхват нов живот на италианската опера. Рогените в такъв специфичен контекст оперни произведения представляват духовна опора за италианския народ през периода на изпитания.

1. Кратко представяне на Верди и оперното му творчество.

Джузепе Верди (1813–1901) е италиански композитор, роден в семейство на беден кръчмар близо до Бусето в Северна Италия. Когато е 13-годишен, започва сериозно да се занимава с музика, а през 1832 г. кандидатства в Миланската консерватория, но не е приет. По-късно започва да взима частни уроци при Винченцо Лавиня (1777 – 1837), композитор и чембалист в „Ла Скала“. След неуспеха през 1840 г. на втората му опера, „Мнимият Станислав или крал за един ден“, през 1842 г. Верди композира операта „Набуко“. Тя постига огромен успех и младият ѝ създател е признат за един от най-добрите италиански композитори. По онова време Италия е залята от революционна вълна срещу чуждото владичество и Верди се включва в патриотичното движение на италианския народ срещу френската и австрийската окупация, като композира значителен брой опери с патриотичен характер. С оперите си той вдъхновява народа да се вдигне на борба, което му спечелва прозвището „майстор на италианската революционна музика“. Неговите опери предизвикват всеобщо възхищение и признание от страна на другите оперни композитори. Великият Росини възхвалява Верди като „единственият сред нас, способен да създаде мащабни опери“ [Чен Сяо, 2003, с. 13]. Може да се каже, че Верди сам прави италианското оперно изкуство световноизвестно.

От хронологична гледна точка творчеството на Верди може да бъде разделено на три етапа: ранен, среден и късен. В ранния етап (преди 1850 г.) той композира предимно патриотични опери на исторически теми като прочутите „Набуко“ и „Ломбардци“, базирани на библейски истории. През средния период (1850 – 1870) Верди създава героични опери с главни герои силни личности, които движат напред сюжетното развитие. Тези оперни произведения (например „Сицилианска вечерня“, „Риголето“, „Травиата“, „Трубадур“) изобличават

тираничните и брутални феодални владетели. В късния си творчески период (след 1970 г.) Верди се обръща с лице към действителността и опери като „Отело“ и „Фалстаф“ възплъщават неговия силен афинитет към реализма от национален тип. Както се вижда, патриотизмът преминава като лейтмотив през целия творчески живот на Джузепе Верди.

2. Анализ на патриотичните настроения в оперните творби на Верди върху примера на „Набуко“.

Самият Верди казва: „Същинската ми кариера започва с „Набуко“. Ако преди нея се борих с какви ли не трудности и лишения, то може да се каже, че тази опера бе родена под щастлива звезда. Всички фактори, които биха могли да ѝ окажат отрицателно въздействие, в крайна сметка имаха стимулиращ ефект“ [Соловцова, 1957, с. 57].

Набуко е опера в четири действия, базирана върху библейска история. Либретист е Темистокле Солера. Сюжетът разказва за поробването на евреите от вавилонския цар Навуходоносор. Когато войските му атакуват еврейската столица Ерусалим, неговата най-малка дъщеря – Фенена, е взета за заложница. Тя е спасена от своя любим Исмаел, племенник на еврейския цар. Еврейската държава е завладяна от Навуходоносор и знатните евреи са заточени във Вавилон. Най-голямата дъщеря на Навуходоносор, Абигайл (родена от негова робиня), също харесва Исмаел, но той не отвърща на чувствата ѝ. Абигайл знае, че винаги ще носи срама на незаконородената дъщеря и в озлоблението си решава да убие Фенена и Навуходоносор, като се възползва от случая, че временно замества на престола баща си. Освен това тя крои планове да убие пленените евреи. За да спаси Фенена, Набуко отправя молитва към бога на евреите и обещава да спаси всички евреи, ако откликне на молбите му. В крайна сметка Набуко спасява Фенена и освобождава целия еврейски народ, Абигайл слага край на живота си, като изпива отрова, а преди да издъхне, се покаява.

2.1. Значение на избора на либрето.

Верди избира за либрето текст, насочен срещу завоевателите и потисниците. Това придава на творбата му силен идеен заряд и дълбочина. Операта тематизира съпротивата на слабите и уязвимите срещу завоевателите и в този смисъл олицетворява патриотичния дух. Либретото на „Набуко“ стъпва върху библейската история за страданията на поробените

еврейски народ. Верги много проникателно голявя потенциала на тази история да послужи като препратка към тогавашна Италия, страдаща под чужд гнет. Изобразявайки тежкия живот на поробен народ и копнежа му за свобода и самостоятелност, Верги разкрива собствените си патриотични чувства и същевременно вдъхновява народната съпротива срещу нашествениците и разпалва патриотичните чувства на съотечествениците си. Патриотичният дух пронизва операта от начало до край. Роголюбиви мисли и чувства се откриват в цялата тъкан на оперното произведение. Например, в първа сцена от четвърто действие, когато Навуходоносор повдига духа на войниците:

Nabucco O prodi miei seguitemi,
S' apre alla mente il giorno
Ardo di fiamma insolita,
Re dell ' Assiria io torno!
Di questo brando al fulmine
Gli empî cadranno al suolo;
Tutto vedrem rifulgere,
Di mia corona al sol.
Andiam, andiam

Примерен превод: След мен, мои верни бойци! Сърцето ми е открито, тялото ми цяло гори от безкраен възторг – царят на Асирия се завръща! Прег бясъка на мечовете предателят ще се свлече на земята и всичко пак ще заблести под светлината на моята корона. Да вървим, всичко пак ще заблести под светлината на моята корона, да вървим!

2.2. Значение на мелодиката.

Операта „Набуко“ има красиви мелодии, заредени с героична емоционалност. Верги използва предимно скоковидни интервали с голяма амплитуда, за да придат на мелодията широта, напрегнатост и размах. По този начин се подчертава драматичната динамика на музиката като цяло, изразяват се героичните чувства и идеята за съпротива. Същевременно се внушава особено усещане за скъсване с традицията и освобождаване от оковите в търсене на светлина.

Пример 1.

Ария на Набуко *Chi mi toglie il regno scettro*

ALL° COME PRIMA

p

N - ciar..... di fiamme arden - ti! E di san - gue il ciel ver.

N - miglio sul mio ca - po si.... ver - sò! ah!..... sul mio

Ранните опери на Верди са с относително правилен ритъм. Понякога той използва динамичен ритмически рисунок, за да стимулира развитието на мелодични теми, например синкопиране, точки за удължаване на трайността на нотата, триплети и други ритмични модели. Това спомага и за по-яркото изобразяване на героите в пиесата и по-специално на техните желания, характер и вътрешен свят. По този начин се засилва въздействието на патриотичните идеи.

Пример 2.
Ария на Фенена *O dischiu's'è il firmamento*

2.3. Роля на хоровите изпълнения.

Истинската граматичност и изпълненият с патриотизъм дух на операта „Набуко“ не се крият в заплетения сюжет, а в обстоятелството, че главният герой на сцената всъщност е народът. Съответно в музиката на операта хоровите изпълнения имат важна роля и придават допълнителна дълбочина на внушението. Хоровите мелодии в „Набуко“ са семпли и изчистени. Чрез хоровото изпълнение, при което на сцената излиза колективният герой, се разкрива патриотизма на народните маси, което е необичайна форма на музикално изразяване за дотогавашната италианската опера.

Един от най-въздействащите епизоди в „Набуко“ е хорът *Va', pensie-ro, sull'ali dorate* (трето действие)¹, изпълняван от взетите за роби евреи. Това е и сцената, привлякла най-силно Верди към либретото, заради която той се отърсва от мрачните си настроения, предизвикани от нещастни обстоятелства в личния му живот, и се залавя да сътвори нова опера.

¹ Превод на част от стиховете: „Летете, мисли мои, на своите златни криле, летете към далечни върхове!“.

Впоследствие тази хорова мелодия заживява нов живот като изключително популярна патриотична песен, наричана с обич от италианския народ „Втори национален химн“.

В композиционно отношение хоровото изпълнение е просто и мелодично, с компактен ритъм и стройна структура. Семплият тонически акорд и доминантният септакорд в началото на произведението чисто и ясно очертават мелодичния многогласов унисон, създавайки наситена с трагичност атмосфера. Динамиката постепенно се променя от *pp* на *ff* и отново *pp* и на фона на динамичните промени майсторски е развита темата за сплотеността и патриотизма на еврейските роби. С оглед на музикалната история може да се твърди, че въвеждането на хорове в оперната творба е революционно новаторство и същевременно едно от главните средства на Верди за внушително изразяване на духа на солидарност и патриотизъм [Гао Гуанюан, 2022.02.056, с. 2].

Пример 3.

The musical score for Example 3 is written for voice (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and piano. It is in 4/4 time and the key of D major (indicated by two sharps). The tempo/style marking is *Cantabile*. The score is divided into two systems. The first system shows the vocal parts with a whole note rest followed by a half note, and the piano part with a whole note rest followed by a half note. The second system shows the vocal parts with a half note followed by a quarter note, and the piano part with a half note followed by a quarter note. The lyrics are: "Va, pen- sie - ro, sul-l'a - li do-ra - te. Va, ti". The dynamic marking *p* (piano) is present in the piano part.

Успешната премиера на „Набуко“ дава началото и на „Верди“. Изпълнението на „Набуко“ е и своеобразно кръщение за активната съпричастност на Верди в националноосвободителното движение. С помощта на музиката Верди изразява съкровената си надежда родината му да се освободи от чуждия гнет и да постигне национална независимост и единство.

3. Идеята на Верди за операта като оръжие на патриотизма.

През 1901 г. Верди умира и цялата страна потъва в скръб. Представители на всички обществени прослойки участват в подготовката на грандиозното му погребение. Над 200 000 души го изпращат в последния му земен път. Огромен хор от 800 души пее величествената мелодия от операта „Набуко“ – *Va', respiero, sull'ali dorate*. Близкият приятел на Верди Ариго Боито споделя: „Той си отиде тържествено, като боец, мъчалив и достолепен. Беше толкова смел, толкова фин до края на живота си. През живота си съм изгубвал мнозина от своите кумири и често съм се чувствал съкрушен. Но нищо не ме е накарало да мразя смъртта като в този миг“ [Чен Сяо, 2003, с. 67].

Патриотизмът е постоянна тема в оперите на Верди. В ранното оперно творчество на Верди той се изразява главно в избора на сюжет и форма на изпълнение, която демонстрира силата на общността и укрепва колективното съзнание. В оперното творчество през средния и късния период на композитора той се фокусира върху внушаването на патриотичния дух посредством проникновено музикално изграждане на вътрешния свят на героите. Най-очевидната проява на патриотизъм в оперното творчество на Верди се наблюдава в силната идейна основа на оперните му творби, потопени в политическата обстановка на епохата.

Верди влита патриотичните мотиви в оперното произведение и го изпълва с по-непосредствена емоционалност и дух на величие; придава му идейна мощ и го превръща в част от движещата сила на италианския народ по пътя към прогрес, национална свобода, независимост и възраждане. В това се състои идеята на Верди за операта като оръжие на патриотизма.

4. Влияние и значение на оперите на Верди.

В историята на световната музика оперните произведения на Верди заемат значимо място. Създадените от него блестящи творби възпъхват

преломните моменти на епохата² и бележат етапите от изграждането на уникалния композиторски стил на Верди. Създавайки многобройните си оперни творби, той вдъхва в тях националната си гордост и възторженост, които са част от причините творчеството му да бъде обичано в целия свят. Във време, когато Италия е разделена, великите опери на Верди вдъхновяват борбата на италианците и изразяват гласа на народа. Следователно творчеството не бива да се ограничава само с личните преживявания и воля, но също така трябва да отразява настроенията и идеите за по-добър свят през съответната епоха, за да вдъхновява и увеличи хората. Само така художественото произведение ще бъде жизнено и с висока художествена и обществена стойност.

² „Когато Верди се ражда, конските впрягове са единственото средство за сухоземно придвижване, а когато умира, земята е осеяна с железопътни линии. Когато той се ражда, Италия все още е разделена, а Европа – окупирана от армията на Наполеон. Единствените уреди за осветление са свещите и маслените лампи. Когато старият Верди напуска този свят, Италия е навлязла в периода на третия и последен крал на обединеното кралство и газените лампи са заменени от електрически...“ [Ю Джъциян, 2015, с. 89].

Използвана литература:

- Пан И. Изразяването на житейски емоции в оперите на Верди. // Вестник за социални науки на Хунанския нормален университет, 2021/бр. 4, с. 115 – 122.
- Ян Хъ-пин. Националният дух в оперното творчество на Верди. // Вокално изкуство, 2021/бр. 6, с. 19 – 26.
- Джън Липин. За оперите на Верди и техния принос в италианската опера. // Северна музика, 2017/бр. 3, с. 107.
- Гао Гуанюан. Изследване на патриотизма в оперите на Верди. Гласът на Жълтата река, 2022.02.056.
- Джузепе Верди (превод Ли Дзифанг и гр.). Избрани писма на Верди, Народно музикално издателство, 1978, с. 144.
- Соловцова, Любоф. Биография на Верди. Народно музикално издателство, 1957, с. 57.
- Чен Сяо. Верди – великият майстор на европейската класическа музика. Сиюан, 2003, с. 67.
- Ю Джъцян. Пътешествие из европейската опера. Пекински център за аудио-визуални изкуства, 2015, с. 89.

За автора:

Ки Иксуан, сопран, Китай, докторант по класическа вокална музика в Академия за музикално, танцово и изобразително изкуство „Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив.

About the Author:

Qi Yixuan, soprano, China, doctoral student in classical vocal music at the Plovdiv Academy of Music, Dance and Fine Arts „Prof. Asen Diamandiev“ – Plovdiv.

ПРЕГЛЕД НА РАЗВИТИЕТО НА КИТАЙСКАТА КЛАВИРНА ШКОЛА ОТ НАЧАЛОТО НА ОСНОВАВАНЕТО НА КНР

Цуй Минмин

Резюме:

Ранните дни на основаването на Китайската народна република са етап на проучване и растеж в развитието на китайската клавирна педагогика, а също така и решаващ етап за развитието на клавирната методика. Те са отразени главно в следните три аспекта: първо – основните преподаватели от Шанхайската музикална консерватория и Централната музикална консерватория, заедно със съветски преподаватели, формират ядрото на факултет по клавирна педагогика; второ: китайските пианисти започват да заемат челни места в световните конкурси по пиано; трето: китайските пианисти постепенно прибавят към клавирната методика китайски характеристики.

Ключови думи:

Ранни дни на основаването на КНР, китайска клавирна школа, обща картина на развитие, видни представители, значими теории.

OVERVIEW OF THE DEVELOPMENT OF THE CHINESE SCHOOL OF PIANO IN THE EARLY DAYS OF THE FOUNDING OF THE PRC

Cui Mingming

Summary/Abstract:

Early years since the founding of the People's Republic of China are a stage of study and growth in the development of Chinese theory of piano teaching, as well as the most decisive stage for the development of Chinese theory of piano learning. They are mainly reflected in the following three aspects: First, the main teachers from the Shanghai Conservatory of Music, the Central Conservatory of Music and the Soviet Piano Experts form the core of the faculty of piano teaching in China. Second, Chinese pianists have a

good audio profile in the world piano competitions. Third, Chinese pianists are gradually exploring the theory of teaching piano with Chinese characteristics.

Key words:

Early years of the People's Republic of China, Chinese School of Piano, general situation of development, representatives, theories.

Китайската народна република е създадена през 1949 г. След основаването на Нов Китай политиката, икономиката, културата и изкуството претърпяват безпрецедентни и дълбоки промени. Ръководството на страната ясно разбира, че развитието на образователната дейност е основа за бързия напредък на различни по рода си начинания. Ето защо китайското правителство отдава голямо значение на създаването на различни образователни институции.

В началото на основаването на Нов Китай китайското правителство се фокусира върху развитието на консерваториите в Пекин и Шанхай. Катедрите по пиано на двете консерватории събират най-добрите пианисти и педагози от цялата страна. Те канят чуждестранни пианисти на обмен. Организиран им концерти и лекции, като по този начин допринасят за усвояването и популяризирането на напреднали западни концепции в клавираната педагогика, като ги превръщат в основа на преподавателската и научна дейност в страната. Така бързо биват култивирани голям брой изключителни млади пианисти като Джоу Гуанжън, Фу Цун, Гу Шънин, Ли Минцянь, Ин Чъндзун, Ли Жуейцин, Джу Яфън, Сун Ицянь, Лиу Шъкун, Бао Хуейцяо, Джао Пин Гуо, Шъ Шучън, Пан Имин, Ин Шъджън и Ян Дзюнь. Те не само постигат добри резултати в международни конкурси, като по този начин привличат вниманието на западните музикални среди към Китай, но и самите те натрупват значителен и успешен опит в преподавателската дейност.

След Пекин и Шанхай са създадени още редица професионални музикални академии и академии по изкуства в ключови градове. Това са Музикалната консерватория в Тиендзин, Музикалната консерватория в Шънянь, Музикалната консерватория в Съчуан, Музикалната консерватория в Ухан, Музикалната консерватория в Сиан и Музикалната консерватория в Синхай. Следват Музикалният факултет на Академията по изкуства на Народната освободителна армия, Музикалният факултет на Академията по изкуства в Дзилин, Музикалният факултет на Университета по изкуства в

Нанкин, Музикалният факултет на Академията по изкуства в Шангун и гр. Общият задължителен курс по пиано се провежда в музикалните факултети на университети в различни провинции и градове в страната. Сред тях са и музикалните факултети на неспециализирани колежи и университети в Пекин, Нанкин, Фудзиен, Дзилун, Шангун, Харбин и Хунан, Съчуан, Анхуей. Автономен регион Вътрешна Монголия и други провинции и градове също последователно въвеждат основно обучение по пиано. От този момент в Китай започват да се създават редица институции за професионално обучение по пиано. То е разпространено в цялата страна и получава широко развитие [Ли Сунлан, 2004, с. 17 – 19].

След основаването на Нов Китай благодарение на благоприятната социална среда се създава социалното обучение по пиано като друга важна форма на обучение. Много изключителни млади изпълнители през този период, като г-н Дзин Шъ, г-жа Гу Шънин и др., постигат отлични резултати, въпреки че никога не са учили в официални музикални училища. През 1951 г. Дзин Шъ изнася първия солов клавирен рецитал за Китай в Шанхай. Следват го г-н Ли Цуейджън, Ю Биенмин, Джан Бихуа и гр. Г-жа Гу Шънин учи пиано при двамата професори, Ян Дзяжън и Ли Дзялу. Тя получава добро културно образование още като дете и когато изнася първия си рецитал по пиано в Шанхай през 1955 г., нейното изпълнителско ниво далеч надхвърля това на завършващите специалността „Пиано“ в Музикалната консерватория по това време [Биен Мън, 1996, с. 38 – 40].

През този период преподаването на пиано в Китай постигна редица постижения. Младите китайски пианисти започват да навлизат на световната сцена. От 1951 до 1964 г. Китай изпраща 32-ма участници в 18 международни клавирни конкурса, от тях 13 млади пианисти печелят призови места [Биен Мън, 1996, с. 41 – 43]. Особено в края на 50-те години под ръководството и благодарение на обучението на съветски експерти, нивото на изпълнение на много китайски пианисти бързо се подобрява. Изпълнителското изкуството започва да се доближава до световното ниво [Уей Тинър, 1983, с. 2]. Между 1951 до 1964 г. китайски пианисти печелят следните награди в международни клавирни конкурси: 1951 г. Джоу Гуанжън печели трета награда на Третия световен конкурс за пианисти по време на Младежкия и студентски фестивал на мира; 1955 г. Фу Цун печели трета награда на 5-ия Международен конкурс за пианисти на името на Шопен и специалната награда за своето изпълнение на „Мазурка“; 1956 г. Лиу Шъкун печели трета награда на Международния конкурс за пианисти на името на Лист и специална награда за изпълнението си на „Унгарска рапсодия“; 1957 г. Гу Шънин печели първа награда на 6-ия Световен

конкурс за пианисти на Младежкия и студентски фестивал на мира; 1958 г. Луу Шъкун печели втора награда на Първия международен музикален конкурс на името на Чайковски (пиано); 1958 г. Гу Шънин печели втора награда на 14-тия Швейцарски международен конкурс за пианисти; 1958 г. Ли Минцянь печели първа награда на Първия международен конкурс за пианисти на името на Джордже Енеску; 1959 г. Ин Чъндзун печели първа награда на Седмия световен конкурс за пианисти на Младежкия и студентски фестивал на мира; 1962 г. Ин Чъндзун печели втора награда на Втория международен музикален конкурс на името на Чайковски [Уан Юхъ, 1995, с. 1 – 3].

Китайските пианисти постигат добри резултати на международните клавирни конкурси в сътрудничество със съветските специалисти. Освен чисто педагогически постижения те дават пример и подпомагат подготовката на китайски педагози. С увеличаването на местните и чуждестранните дейности за обмен, все повече и повече известни чуждестранни пианисти изнасят лекции в Китай. Те вдъхновяват огромен брой китайски учители по пиано. Например полският пианист Бакстър изнася лекция за метода на свирене, използвайки естествената тежест на ръката в Северозападния музикален колеж през 1953 г. Клавирните педагози от цял свят, които са поканени да наблюдават, са дълбоко вдъхновени и започват да размишляват над недостатъците на използвания до момента метод на преподаване на пиано [Уан Юхъ, 1999, с. 5]. И до момента се използва този метод, благодарение на който дългогодишното напрежение в раменете, ръцете и китките на китайските пианисти е облекчено и коригирано.

Основни представители на клавирното обучение и техните теории:

Изоставането в развитието на теорията на китайското клавирно изкуство сериозно повлиява бързото му практическо развитие. В края на 50-те години тази ситуация най-накрая бележи повратна точка. Някои пианисти започват да обобщават своя преподавателски опит и различни идеи и ги публикуват в музикални списания под формата на статии. Например: „Моите възгледи за подобряване на клавирното изпълнителско изкуства“ (Народна музика, 1962.11), „Преподавателският опит за възрастни, които започват да изучават пиано“ (списание на Централната музикална консерватория, 1959.6), „Как да направим обучението по пиано по-бързо, по-добро и по-евтино“ (1958.6 Music Research) и т.н. Въпреки че резултатите от теоретичните изследвания, които се появяват през този период, не са плодотворни, те откриват нова страница в академичното изследване на китайското клавирно изкуство. Под егидата на всеобхватно черпене на съветския опит няколко съветски академични теоретични произведения, свързани с пианото, са преведени и

представени в Китай едно след друго. Например от 50-те до началото на 60-те години на XX век са издадени: „Учебни пособия по пиано“ (под редакцията на А. Николаев); „Творчеството на Шопен“ (А. Соловцов); „Очерци на клавирното изкуство“ (Анри Негоз) и четирите тома на Благодарствена книга на Съветската музикална академия „Шедьоври на чуждестранната музика“, преведени и публикувани от преводачи като Уан Цисюе, У Пеихуа, Джан Хунмо и др. в сборника на Музикалната консерватория. През 1960 г., за да отбележат 150-годишнината от рождението на Шопен, преподавателите и студентите от клавирния отдел на Централната музикална консерватория, под ръководството и помощта на Кравченко, пишат дисертация на тема „Стилът на изпълнение на произведенията на Шопен“. Този труд привлича вниманието на клавирната общност към различни академични изследвания върху стила на изпълнение [Уей Тинър, 2001, с. 2].

През 1955 г. в катедрата по пиано на Шанхайската музикална консерватория се завръща от обучение в чужбина група изключителни пианисти. Те се превръщат в „петимата основни професори“ (Ли Цуейджън, Ли Дзялу, Ся Гуоциун, Фан Дзисън и У Лъи) и започват да развиват дисциплината. През същата година отделът по пиано на Централната музикална консерватория наема трима съветски преподаватели, за да се присъединят към екип, съставен от известни професори като И Каудзъ. От този момент общият напредък на китайските професионални пианисти е забележителен и води до появата на голям брой млади пианисти от класата на Джоу Гуанжън, Фу Цун, Гу Шънин, Лиу Шъкун, Ин Чъндзун и др. [Биен Мън, 1996 с. 37 – 38].

Представям на вашето внимание няколко от водещите китайски клавирни педагози и техния принос към създаването на национална клавирна школа:

Ли Цуейджън (1910 – 1966) е китайска пианистка и музикален педагог. Когато завършва гимназия през 1930 г., тя вече може да изпълнява всички 32 сонати за пиано на Бетовен. Приета е като изключение в катедрата по пиано на Националния музикален колеж в Шанхай в класа на Захаров (директор на катедрата по пиано, известен руски пианист и преподавател). След дипломирането си Ли Цуейджън е приета в Кралската музикална академия, за да продължи обучението си. През 1940 г. тя се завръща в Китай и става професор по пиано в Чунцинската националната музикална консерватория. Ли Цуейджън отдава голямо значение на култивирането и усвояването на правилния ритъм и метрум. Тя разграничава много точно тези понятия, като подчертава, че метрумът се основава на правилното съотношение между силни и слаби тонове и се изпълнява със стабилна и равномерна времева

стойност. Ритъмът се основава на метрума, а плътността и разреждането на нотите се комбинират, за да формират забавянето, забързването или свиренето в темпо [Чао Джъдзюе, 1990, с. 70 – 71]. Тя споменава, че когато се свирят шестнадесетини ноти, всяка трябва да е с еднаква дължина. Особено важно е времевата стойност на третата и четвъртата шестнадесетинка от всяка група да не се съкращава и забързва [Чао Джъдзюе, 1990, с. 70 – 71]. „Обръщайте повече внимание на ритъма, прилепете пръстите си към клавишите и дръжте китката си мека. От първата нота трябва да следвате възходите и спаговете на линията на мелодията и да използвате малките движения на китката си, за да контролирате силата на върховете на пръстите си. Поиграйте си с кресчендото, за да създадете чувствителни, живи и меки линии, които са едновременно бързи и сръчни, но и пълни с вътрешна жизнена сила“ [Чао Джъдзюе, 1990, с. 71 – 72]. Ли Цуейджън отдава голямо значение на мелодичните линии. Тя предлага, тъй като всяка част има своя собствена мелодична линия, да не наблягаме на високия глас по общ и едностранен начин, а да схванем мелодията на партията в цялата музика. Ли Цуейджън често моли учениците си да свирят партията само с помощта на лявата си ръка и едновременно с това да пеят мелодията на високата партия. Тя вярва, че частта на акомпанимента има свои собствени възходи и спагове, но трябва да бъде тясно съчетана с мелодията на гясната ръка.

Фу Цун (1934 – 2021) е роден в Шанхай. На 7 години започва да учи пиано при италианския диригент и пианист Марио Пачи, а три години по-късно – при руската пианистка Бронцайн. През 1953 г. печели трета награда в конкурса за пиано на Четвъртия световен младежки фестивал. През 1955 г. участва в Петия международен конкурс „Фредерик Шопен“, като печели едновременно трета награда и специална награда за изпълнението си на „Мазурка“ [Чън Дзайфън, 2005, с. 5]. По това време бразилската пианистка г-жа Тария Фило коментира изпълнението на Фу Цун: „Бях жури на втори, трети и четвърти конкурс и досега не съм чула толкова брилянтно изпълнение на мазурка. Това е историческо: китайците създадоха истинския стил на изразяване в мазурката“. Фу Цун е първият китайски пианист – лауреат на Международния конкурс за пиано на името на Шопен. Той познава дълбоко китайската култура и е първият човек, който успешно прилага традиционната китайска култура към интерпретацията на творбите на Шопен. Както казва самият Фу Цун: „(...) Китайската култура е толкова дълбока, колкото планините и моретата, тя ми даде много храна и ми даде богато въображение, мислене, чувство или един вид невидимо царство (...)“. Бащата на Фу Цун, г-н Фу Лей, веднъж казва: „Аз, подобно на италианския професор, смятам, че повечето от постиженията

на Фу Цун се дължат на неговото разбиране и опит в китайската класическа култура. Само чрез истинско отлично разбиране на традиционния дух на собствената си нация и притежавайки собствената си национална гуша, можем да разберем задълбочено прекрасните традиции на другите нации и да проникнем в техните души“ [Бао Хуейцяо, 2006, с. 3].

В преподавателската си дейност Фу Цун винаги е използвал китайската традиционна култура, за да насочва учениците да работят западните клавирни произведения. Той счита, че първото изречение в произведението е важно за справяне със синтаксиса и оформлението на цялото. По този въпрос той цитира космологията на древното китайско философско мислене, за да насочи учениците си: „Ци идва от едно, т.е. всички неща произхождат от едно“. Говорейки за езика на музиката, той използва езика на Дзя Баою, главния герой на китайската класическа литература, от „Сън в червените покои“, за да опише музикалния език на Моцарт. Според него, понякога хумористичният и драматичният език имат своята естествена плавност [Бао Хуейцяо, 2006, с. 3].

Лиу Шъкун (1939) е роден в Тиендзин. През 1956 г. Лиу Шъкун участва в Международния конкурс за пиано „Лист“, проведен в Будапеща, Унгария. След това, през 1958 г. участва в Първия международен конкурс за пиано на името на Чайковски, проведен в Москва. Това е международно състезание с изключително висок стандарт, на което Шъкун печели трето място, ставайки първият пианист в китайската история, удостоен с тази чест [Джао Сяошън, 1997, с. 1].

В преподаването си Лиу Шъкун използва традиционната китайска естетика, за да насочва учениците си в емоционално отношение – празнота, очакване, потъване, събиране и освобождаване – насочващи състояния в работата му върху концерт за пиано на Рахманинов. Шъкун смята, че кулминацията на мелодията на концерта на Рахманинов е по-скоро празна, отколкото реална, ту висяща, ту затваряща се, а след това отново спускаща се. Лиу Шъкун вярва, че има много основополагащи умения за свирене на пиано. Първото важно нещо е гамата (пръстите) – акорди, октави (пръсти, китки и цялата ръка), ритъм и т.н. Ключът към свиренето на гамите са ставите на дланта, а пръстите трябва да са като чукчета при натискане на клавишите. Клавишите трябва да се докосват с върховете на пръстите, като пръстите са възможно най-вертикални, удрят като чук, много здрави и еластични. Когато се свири гама, китката трябва да остане неподвижна: нито да трепери, нито да се тресе нагоре-надолу. Сякаш над нея има линия и китката не може да я докосва по време на свирене или това е вид освобождаване. Отпуснете

кичките, предмишниците и раменете. Друг важен момент при свирене на гами е еднородността. Лиу Шъкун вярва, че всяка нота от гамата трябва да бъде възможно най-равна, една след друга, вместо да се търкаля и изкачва по една яма и един хребет. Освен че силата на звука, с която се свири, трябва да е средна, темпото също трябва да е умерено. Това важи и за допира на всеки пръст. Не трябва да се забравя всяка нота да звучи свързано със следващата. Необходимо е правилно да се борава с бързото и бавното темпо при упражненията. Бавното свирене подготвя еднородността и на бързото свирене. Но не трябва да се работи твърде бавно, а да има усет за цялото. Бързото упражняване трябва да се основава на бавното. Да не се превишават възможностите и да се коригират грешките от бавната практика. Говорейки за октави, Лиу Шъкун вярва, че ключът към свиренето им е китката. Куполът на ръцете трябва да е гъвкав, в противен случай ще бъде твърде твърд. За да упражните гъвкавостта на китката, можете да повторите октавните упражнения на едно и също място и да обърнете внимание на отпускането на китката. Когато свирите с голяма сила, палецът и петият пръст трябва да се изправят и да стоят твърдо. Пръстите и повърхността на ръката трябва естествено да образуват рамка, а цялата ръка трябва да може да пружинира като топка. По време на този процес състоянието на свирене трябва да бъде естествено – нито прекалено стегнато, нито твърде хлабаво. Само китката не е достатъчна, необходима е и силата на ръката. За практикуването на акорди Лиу Шъкун счита, че изпълнителят трябва да разглежда пианото като резониращо тяло и винаги да си представя, че когато свири на това пиано – в дадения момент там има и друго пиано. Изпълнителят трябва да остави звука да се издигне и да се задържи в пространството, в което се намира, така че да се получи звуковият ефект на реверберация.

Следва списък на китайските учебни материали по методика на пианото:

Преди 1949 г. китайската теория за преподаване по пиано е доста оскъдна. По това време популярните базови учебници главно са „Курс по пиано на Баер“, „Практическа апликатура на Ханон“, Черни етюди №599, №849, №299 и „Малка колекция от сонати“ под редакцията на Кьолер. Много учители използват тези книги като учебни материали и обучават учениците по тях. Тази ситуация се подобрява след 50-те години на миналия век. На първо място пианистите, завърнали се от обучение в чужбина, донесат много клавирни шедьоври от Европа и Америка. Второ, подкрепяйки обучението по пиано в Китай, съветските експерти донесат голям брой учебни помагала по пиано. Трето, осъзнавайки важноността на народната музика, китайските

педагози започват да засилват компилацията от учебни материали по пиано с народна музика. Примери за това са „Пентатоничен етюд за пиано“ от Ли Инхай; Централна музикална консерватория – „Курс по пиано за възрастни“; Дин Шангъ – „Урок по пиано за деца 1“; Средно музикално училище към Шанхайската музикална консерватория – „Начален курс по пиано в средните училища“; Шанхайска музикална консерватория – група за преподаване и изследване на пианото в музикалното училище „Предварителен курс по пиано за деца“; Музикалният факултет на Пекинския университет по изкуствата – „Музикална поредица на Пекинската академия на изкуствата – предварително пиано за деца“; Катедра по пиано на Шанхайската музикална консерватория – „Материали за преподаване на любителско пиано за любители“; Централна музикална консерватория – „Лекционни бележки за преподаване на пиано за студенти от бакалавърски курс“ и т.н. [Му Дзингзин, 2014, с. 26 – 28].

Ранните години от основаването на Китайската народна република са етап на проучване и растеж в развитието на китайската теория за преподаване на пиано, а също така и най-решаващ етап за развитие на китайската практика на обучението по пиано. Основните преподаватели от Шанхайската музикална консерватория, Централната музикална консерватория, съвместно със съветските преподаватели, формират ядрото на факултета по пиано в Китай. На първо място публикуването на произведения за пиано показва, че преподаването на пиано се е издигнало от обобщения практически опит до конкретно китайско теоретично ниво (въпреки че броят им не е голям). Второ, китайските пианисти имат добър аудио профил в световните клавирни конкурси. Под ръководството на чуждестранни експерти те успяват да впишат и усвоят традиционната китайска култура и използват дълбокото културно наследство на собствената си нация, за да разберат, анализират и изразят западни произведения за пиано. Постепенно изследват теорията за преподаване на пиано, като успяват да внесат собствения си принос на китайския опит и самобитност. Това се явява изключително важен фактор за бързото развитие на обучението по пиано през този период.

През 60-те години броят на китайските учебници по пиано продължава да расте. Китайските музиканти са постигнали изключителен принос в изследването и представянето на клавирната техника. Сборниците с етюди за пиано от този период наистина съчетават специфичната клавирна техника с китайските национални пентатонични особености и интегрират западните мелодии в местната китайска музика.

Изпозвана литература:

李松兰. 《试论中国钢琴学派的萌芽》, [M]. 四川师范大学出版社, 2004(17-19) Ли Сунлан. За зората на китайската клавирна школа. Съчуански нормален университет, 2004, с. 17 – 19.

卞萌. 《中国钢琴文化之形成与发展》, 北京: 华乐出版社, 1996 (38-40) (41-43) Биен Мън. Формиране и развитие на китайската клавирна култура. Пекин, Издателска къща Huale, 1996, с. 38 – 40, с. 41 – 43.

魏廷格. 《我国钢琴音乐创作的发展》, [J]. 音乐研究, 上海, 1983(02) Уей Тинър. Създаване и развитие на клавирната музика в Китай. Музикални изследвания, 1983, с. 2.

汪毓和. 《20世纪华人音乐创作概述》, [J]. 音乐研究, 上海, 1995 (1.2.3) Уан Юхъ. Преглед на китайското музикално творчество през 20. век. Музикални изследвания, 1995, с. 1 – 3.

汪毓和. 《对建国50年来中国钢琴音乐发展的回顾与展望》, [J]. 钢琴艺术, 北京, 1999.05 Уан Юхъ. Преглед и перспектива на развитието на китайската клавирна музика през последните 50 години от основаването на Китайската народна република. Piano Art, 199, с. 5.

魏廷格. 《关于中国钢琴艺术的概念及其理论研究概述》, [J]. 钢琴艺术. 北京, 2001.02. Уей Тинър Преглед на концепцията за развитие на китайската клавирна школа и нейните теоретични изследвания. Piano Art, 2001, с. 2.

巢志珏. 《李翠贞的钢琴教学》, [J]. 音乐艺术, 上海, 1990(02) Чао Джъзюе. Обучението на Ли Цуейджън по пиано. // Музикално изкуство (Journal of Shanghai Conservatory of Music), 1990, с. 2.

陈再峰. 《从傅聪诠释的肖邦玛祖卡舞曲看“技”“道”并举与中西文化融合》, [J]. 艺术百家, 江苏, 2005(05) Чън Дзайфън. За интерпретацията на Фу Цун на мазурката на Шопен, съчетанието на „Техниката“ и „Дао“ в китайската и западната култура. Art Hundred Schools, 2005, с. 5.

鲍蕙荞. 《我是一个中国人——傅聪访谈录(下)》, [J]. 钢琴艺术, 北京, 2006(03) Бао Хуейцяо. Аз съм китаец – интервю с Фу Цун (част 2). Piano

Art, 2006, с. 3.

赵晓生. 《焕发新的艺术青春——刘诗昆先生访问记》, [J]. 钢琴艺术, 北京, 1997(01) Джао Сяошън. Разкриване на новото артистично поколение – интервю с господин Лу Шъкун. Piano Art, 1997, с. 1.

牟静静. 《建国初期中国钢琴改编曲研究》, [M]. 山东师范大学出版社, 2014(26-28) Му Дзингзин. Изследване на китайските пиеси за пиано от ранните години на Китайската народна република. Shandong Normal University, 2014, с. 26 – 28.

За автора:

Цуй Минмин понастоящем е докторант в Академия за музикално, танцово и изобразително изкуство „Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив. Едновременно с това работи като университетски преподавател по пиано в Китай.

About the Author:

Cui Mingming from China is currently a PhD student at the Academy of Music, Dance and Fine Arts „Prof. Asen Diamandiev“ – Plovdiv, previously worked as a university piano lecturer in China.

**КИТАЙСКАТА ОПЕРА – ВАЖЕН НЕЗАВИСИМ ЖАНР В СЕМЕЙСТВОТО НА СВЕ-
ТОВНАТА ОПЕРА**

Жоу Ксиянзфей

Резюме:

Изкуството на китайската опера е абсорбирало развитите техники за композиране и методи на изпълнение на европейската опера, съчетавайки ги с китайската народна музика и традиционната оперна музика, както и други елементи на музикалното изкуство с подчертани национални характеристики. Развитието на китайското оперно изкуство е процес, започнал от нула, обогатявайки се го вг театър, характерен със своето многообразие. Най-накрая това изкуство формира уникална теоретична оперна система, установена в световната оперна сцена, превръщайки се във важна независима фракция в световното оперно семейство.

Ключови думи:

Китайска опера, опера, национална опера, нация.

**CHINESE OPERA – AN IMPORTANT INDEPENDENT GENRE IN THE FAMILY OF THE
WORLD OPERA**

Zhou Xiangfei

Summary/Abstract:

The art of Chinese opera has absorbed the developed compositional techniques and performance methods of European opera, combining them with Chinese folk music and traditional opera music, as well as other elements of musical art with pronounced national characteristics. The development of Chinese opera art is a process that started from scratch, enriching itself to a type of theater characterized by its diversity. Finally, this art formed a unique theoretical opera system established in the world opera scene, becoming an important independent faction in the world opera family.

Key words:

Chinese opera, opera, national opera, nation.

Оперното изкуство е въведено в Китай от Европа в началото на XX в. Развитието на китайската опера е преминало през ембрионалния период (20-те години на XX в.), периода на пробуждане (30-те години на XX в.), период на изпитание (30-те години на XX в.), периода на просперитет (1940 – 1960) и период на многообразно развитие (от 1980 г. насам). В ранните си форми оперно изкуство обикновено е „драма плюс пеене“ и „комбинация от пеене и танци“. От 40-те години на 20-ти век постепенно се формират нови художествени форми. Най-характерен пример е „Белокосата жена“, като през новата епоха постепенно се появява многообразие от оперни похвати. Може да се каже, че развитието на китайската опера и оформянето ѝ в театър с огромно многообразие започва от нищото. Покрай това създаване се оформя не само теоретична, но и цяла практическа система, чрез която китайското оперно изкуство се установява на световната оперна сцена в процеса на своето развитие. Като цялостна форма на изпълнение, китайското оперно изкуство има свойството да комбинира всякакви видове течения. То абсорбира зрелите творчески техники и методи на изпълнение на западната опера, като включва елементи и форми на китайската народна и традиционна музика. Чрез присъединяването на елементи от китайската национална култура, китайското оперно изкуство придобива ясно изразени национални характеристики.

Операта като жанр не е характерна за Китай, докато в Европа, особено в страни като Италия, Германия и Франция, е едно от основните национални изкуства. Професионалните историци на музикалната култура дори описват аристократичните и придворни характеристики на операта по следния начин: „Тя е като луксозен подарък, подарен от принцовете на знатните гости“ [Миори, 2000, с. 7].

Основният метод на пеене, включен в нея, е белканто, което е характерно за Италия и е „възникнало от метода на пеене на полифонична вокална музика и придворното солово пеене в края на 16-и век“ [Qian Yuan, Lin Hua, 2003, p. 83]. Така, в известен смисъл, то може да се нарече „национална

церемония“¹.

В Европа операта очевидно е важно сценично изкуство за висшата класа, обединяващо класическото изкуство, музикалното изкуство и класическата литература като социализиращ фактор. За Китай обаче, поради различията в културните, музикалните традиции и традициите на етикета, е невъзможно да се въведе напълно европейската оперна култура. Вместо това, изкуството на пеенето като основна форма на изпълнение е в съответствие с изпълнителската традиция на традиционното китайско оперно изкуство, така че операта да бъде част от китайската музика. Пуснала корени в богатата културна почва и съчетана с китайски народни песни, местни традиционни оперни и драматични представления, тя се превръща в национална опера с китайски национални характеристики. Развитието ѝ има свои собствени музикални и литературни пътища. Тя преживява идеологическото просветление на новото културно движение на Китай, новата демократична революция на страната, войната на китайската нация срещу японската фашистка агресия и историческия път на изграждането на Новия Китай. Много писатели и художници работят ръка за ръка, за да прокарат пътя на развитието на операта с китайски характеристики по отношение на създаването на музика и литература.

Национализацията и популяризирането са основните специфични прояви в развитието на китайската опера. Тя е литературен жанр, който обаче е доминиран от музика. Дълго време в Европа основните оперни творци са музиканти, а писателите, изглежда, само осигуряват удобни литературни сценарии. Но в китайската опера основното е литературното творчество, а музиката е само допълнение, допълнено от последващ творчески процес. Това е твърде различно от творческата традиция в западната опера и е типична китайска характеристика, определяща уникалното изкуство на китайската опера. Няма как тази форма да следва стария път на „правилната опера“ и „голямата опера“ от Европа и Америка.

От 18-и век британските артисти се възползват от мощната сила на индустриалната революция, за да се освободят от автентичните художествени традиции на „правилната опера“ и „голямата опера“ в това изкуство.

¹ Тази концепция е взета от „Национален ритуал: изследване на китайската революционна драма“ [Hu Zhiyi, 2008]. Тук просто заимстваме името на професор Ху Джийи, без да използваме неговата концептуална конотация, тъй като „държавата церемония“, която той казва, се отнася до драмата, отразяваща китайската революция, която е далеч от обекта на настоящото ни обсъждане.

Оперната традиция, която се бунтува срещу дворцовото изкуство, постепенно се превръща в неугържима тенденция на световната театрална сцена. Остават малко страни, които имат разбиране за автентичните опери. Китай все още държи на изграждането на оперни театри в мултимедийната ера, поставя общоприети оперни заглавия, страстно интерпретирайки традицията на италианското белканто от преди няколко столетия. С огромната си икономическа сила Съединените щати създават мюзикълите на Бродуей и дори нови сценични пиеси² в Лас Вегас. В същото време се създава и нов начин на театрално забавление, принадлежащо на тази епоха. По този начин се сбoguват с традиционната опера, от която, въпреки че са обсебени, се чувстват твърде непълноценни. Има изследователи, които считат, че въпреки че има опера във Великобритания, то тя е един вид „британска опера от ниско ниво“ [Xinpin, 2012, p. 64]. Великобритания и Съединените щати искат да намерят нова форма на изкуство, за да отхвърлят операта, тъй като традиционната такава не е интегрирана в техните собствени културни традиции. Мюзикълът и новите по-късни сценични форми, които са с фолклорни и карнавални характеристики, са тези, които формират новата традиция там. За китайския театрален кръг е невъзможно да приеме и имитира формата и стила на традиционната западна опера. Но също така е невъзможно да се следват британците и американците, които се отдават на техните мюзикъли и нови сценични пиеси, защото китайската култура винаги е била против карнавалната култура. Дори сценарий с включени сцени на радост не би могъл да бъде представен по необуздан, див начин, както правят това европейците и американците. Ако китайската опера иска да излезе от зависимостта на европейската опера, тя трябва да бъде тясно интегрирана чрез собствените си народни песни и танци и в крайна сметка да представи мелодии и тонове, които китайците познават или обичат да слушат. Разликата в културната естетика е основната причина, поради която китайската опера не може да следва пътя на британския и американския мюзикъл, въпреки желанието ѝ да се откъсне от традицията на обичайната европейска опера.

² Новите сценични пиеси се отнасят до развлекателни представления, които интегрират пеене, танци, грама, акробатика и каскади на фона на развитието на развлекателната индустрия. В момента няма изследвания на високо ниво и академични заключения за такива представления, тъй като те са пълни с модерен електронен звук. Светлинният ефект се демонстрира и на новата сцена с високотехнологично съдържание, така че се нарича нова сценична игра. „Мечта“, която все още се поставя в казино Вупп в Лас Вегас, трябва да бъде представител на този нов тип сценична пиеса.

Китайската национална опера има свой собствен път на развитие, свои собствени характеристики на епохата и културата, на които особено разчита, и следователно също има свои естетически характеристики и закони на развитие. Основните ресурси на китайската опера са китайската култура, народната музика и живот, уникално съчетани със социалното развитие на Китай, както и културните предпочитания и естетическите навици на китайската публика. Като резултат, въпреки че операта е привнесена в китайската музика, тя все пак се превръща в национална опера на Китай, която е различна от общоприетата европейска опера и се дистанцира от бунтарските британски и американски мюзикъли. Това е нова форма на изкуство, култивирана на базата на китайската народна музика, представлявайки нейна сценична изява.

Китайската народна опера възниква в периода на движението за нова култура, в епохата на модерната грама. Автори на модерна грама като Оуян Юциен³ и Джън Джънциу⁴ опитват да съчетават китайските певчески традиции с европейската грама и да изследват един вид „грама плюс пеене“, които трябва да се разглежда като оригинален дизайн на китайската опера. Що се отнася до художествената концепция, авторите на модерна грама осъзнават, че певческите изпълнения са по-подходящи за китайската публика, както и за насърчаване на културата на просветлението. Китайската национална опера е създадена официално през 20-те години на миналия век, а оперетната практика на Ли Джинмин се споменава многократно по темата. Всъщност поетичната грама „Прераждането на богинята“, създадена от Гуо Моруо⁵ през октомври 2017 г., е сътворена в съответствие с литературния

³ Оуян Юциен (12.5.1889 – 21.9.1962), мъж, от Liuyang, Хунан, китайски граматург, граматичен педагог, режисьор и актьор. Завършил е университета Васеда и университета Мейджо в Япония. През 1926 г. той се присъединява към обществото Nanguo и написва пиесата Pan Jinlian. През 1931 г. той се присъединява към Zuolian и написва историческата грама „Верният крал Li Xiucheng“ по време на Антияпонската война. След победата в Антияпонската война той работи като режисьор в New China Drama Club и Hong Kong Yonghua Film Company и адаптира Пекинската опера „Ветрило от цвят на праскова“ в грама. През 1950 г. той е декан на Централната граматична академия.

⁴ Джън Джънциу (25.1.1889 – 16.7.1935), мъж, от Chaoyang, Гуангдонг, роден в Шанхай, един от основателите на китайската филмова индустрия, пионер и основател на китайските филми за семейна етика.

⁵ Гуо Моруо (16.11.1892 г. – 12.6.1978), родом от Лешан, Съчуан, хака, китайски писател, историк, палеограф, археолог и социален активист. Гуо Моруо е преминал през много важни исторически възли в късната династия Цин, правителството на Бейян, националистическото правителство, Китайската народна република и е противоречива фигура.

през октомври 2017 г., е сътворена в съответствие с литературния стил на оперетата и още от самото начало показва богато сценично въображение, представено със силно сценично присъствие. Тао Дзинсун⁶ също участва в създаването на такива произведения, с цел да прибави повече музика към оперите на Гуо Морую. Следователно времето на създаването на китайската опера, както и нейното влияние може да се смята за по-ранно от обикновено възприетото.

Символ на оформянето на китайското оперно изкуство е „Белокосата жена“, създадена колективно в освободените райони през 1940 г. Тази опера интегрира народна музика, народни песни и традиционни фолклорни ресурси в Северозападен Китай. Типични китайски народни приказки се пресъздават под формата на пеене и изпълнения, които са популярни сред китайския народ и са по-тясно свързани с традиционните китайски сценични изпълнения. Много от пасажите носят фолклорен чар и са популярни сред хората от дълго време. Подобни стереотипи карат китайската национална опера да тръгне по музикалния път на комбиниране на китайски народни песни, народна музика и традиционна опера, но вече пресъздадена от съвременни драматурзи и музиканти, чрез които тя придобива ярките плодове на национализацията.

От създаването на класическите италиански опери през XVII век влиянието на оперната култура се разпространява бързо в Европа и след това бива представено в Америка и Азия. Обикновено се смята, че като „музикална грама“ операта ще бъде интегрирана с традиционната култура на всяка страна, особено с традиционния фолклор, и ще се локализира в процеса на разпространение в Европа, света, Азия и Китай. Национализацията е нормален процес в глобалното развитие на ортодоксалната опера.

⁶ Тао Джингсун (18.12.1897 г. – 12.2.1952 г.), известен преди като Тао Чи и Тао Чисун, роден в Уси, Дзянсу. Той отива в Япония с баща си през 1906 г., завършва цялото си основно образование в Япония и учи медицина в Имперския университет Кюшу през 1919 г. През юли 1921 г. участва в създаването на Creation Club. През 1925 г. „Концертната песен“ е неговият най-известен разказ, който е избран в „Поредицата за нова китайска литература: Романи, три колекции“. През 1927 г. той се завръща в Китай от Япония и редактира списанията „Популярна литература и изкуство“ и Хиеуі. През 1929 г. се присъединява към Революционния театрален клуб, а на 2 март 1930 г. се присъединява към „Зуолан“. От 30-те години на миналия век той се занимава основно с медицина и здравеопазване, медицинско преподаване и медицински изследвания и има изключителни постижения. Отива в Тайван през 1946 г. През 1950 г. напуска Тайван и отива в Япония.

Както Германия, Франция и Обединеното кралство активно интегрират собствените си национални художествени традиции в приемането на традиционните опери и формират свои собствени национални традиции в оперното изкуство, така и китайската опера преминава през подобна национализация и локализация. Всяка нация, стига да има влечение към операта и да полага ефективни усилия за съчетаване ѝ с традиционното изкуство на собствената си нация, би изградила национална опера, пълна с национални характеристики. От италианската опера произлизат френска, немска, британска, руска и испанска опери, чрез процеса на навлизане в други европейски страни. Въпреки че са свързани, оперните форми са с очевидно различни стилове. Факт е също така, че когато европейската опера навлиза в Китай през канала на европейската цивилизация (главно църковни училищни пиеси, певци, учещи в Европа и Америка, и съвременни драматурзи, директно въвеждащи европейската опера), формата, стилът и стилът на китайската национална опера се формират след интегриране на китайските фолклорни музикални ресурси и народни песни в този процес. Това е специфичен и нормален процес на разпространение на европейската опера. Поради разликите в културата, езика, мисълта и изкуството, както и разликите в навиците за възприемане от публиката, китайските национални опери имат повече свои собствени характеристики в процеса на китаизацията и национализацията на европейските опери. Това елиминира културната и естетическа дистанция от европейската традиционна опера. Автентичността на дадена опера би могла да бъде потвърдена, а нейният произход би могъл да бъде проследен назад, но не е уместно да се отрича нейното световно разпространение и диверсификация. Всяка нация и държава се интересуват от собствените си национални характеристики. Поддържайки известен интерес към интегрирането на собствените си национални фактори във формата на операта, тя би утвърдила собствената си национална опера. Китайската опера е не само изкуство на китайската нация, но и изкуство, свързано с начин на пресъздаване и форма на изпълнение на европейската опера.

В историята на китайската опера „Белокосата жена“ е първото значимо произведение и е символът на зрелостта и крайгълният камък в развитието на китайската опера. Успешното му изпълнение е от голямо значение в историята на съвременната китайска музика и открива нова сцена за създаването и развитието на китайската опера. Това произведение не само оказва голямо влияние върху оформянето на китайската опера и други форми на изкуството, но има и голямо значение за по-късното ѝ развитие. Създаването на „Белокосата жена“ бележи официалното раждане на жанра на китайската

опера и оттогава тя поема по музикалния път на своето самостоятелно развитие.

Използвана литература:

Пиеро Миори. Историята на операта: Езикът на сърцето. Превод: Джан Юджинг. Чънгу, Народно издателство на Съчуан, 2000.

Qian Yuan, Lin Hua. Introduction to Opera. Shanghai, Shanghai Music Publishing House, 2003.

Мап Хингхун. История на съвременната китайска опера. Пекин, издателство на Китайската федерация на литературните и художествени кръгове, 2012.

Национална церемония: изследване на китайската революционна драма от Ну Жижи. // Guilin, Guangxi Normal University Press, 2008.

За автора:

Жоу Ксиянгфей, тенор, преподавател по вокална музика в Съчуанската музикална консерватория, Китай, докторант по вокална музика в Академията за музикално, танцово и изобразително изкуство „Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив.

About the author:

Zhou Xiangfei, tenor, vocal music teacher at Sichuan Conservatory of Music, China, Ph.D. student in vocal music at AMTII „Prof. Asen Diamandiev“ - Plovdiv.

ГОДИШНИК
академично издание

Редакционна колегия:
проф. г-р Тони Шекерджиева-Новак
проф. г-р Галина Ларгева
доц. г-р Рада Славинска
проф. г-р Валдемар Гурски (Полша)
проф. г-р Милен Киров (САЩ)
проф. г-р Гергана Панова (Германия)

Анонимно рецензиране:
проф. г.н. Явор Конов
доц. г-р Борис Минков

© Графичен дизайн: доц. г-р Александър Гьошев, 2023

Коректор: Александра Дарбоклиева
Оформление и преглед:

M&BM[®]

Печат: Мениджмънт Бизнес Машин ООД
www.artacademyplovdiv.com

ISSN 1313-6526 (Print)
ISSN 2738-7712 (Online)