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

# ГОДИШНИК

# 2024

art academy plovdiv

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

# ГОДИШНИК

# 2024

2025
ПЛОВДИВ

*Академия за музикално, танцово и изобразително изкуство*
*„Проф. Асен Диамандиев" – Пловдив, 2024*

***Главен редактор:***
доц. д-р Жан Пехливанов

***Редакционна колегия:***
проф. д-р Тони Шекерджиева-Новак
проф. д-р Галина Лардева
доц. д-р Рада Славинска
проф. д-р Валдемар Гурски (Полша)
проф. д-р Милен Киров (САЩ)
проф. д-р Гергана Панова (Германия)

***Анонимно рецензиране:***
проф. д-р Милена Шушулова-Павлова
проф. д-р Васил Рокоманов

Годишникът се осъществява с подкрепата за научна
и художественотворческа дейност на АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев" –
Пловдив.

***© Графичен дизайн: доц. д-р Александър Гьошев, 2025***

***Коректор:*** Димитрина Вакрилова
***Предпечатна подготовка:*** Гергана Найдева

***Печат:*** МЕНИДЖМЪНТ БИЗНЕС МАШИН ООД 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, се носи от техните автори.

ISSN 1313-6526 (Print)
ISSN 2738-7712 (Online)

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

# ГОДИШНИК

# 2024

2025
ПЛОВДИВ

# СЪДЪРЖАНИЕ

МУЛТИМОДАЛНИТЕ ПОДХОДИ ЗА ПОВИШАВАНЕ НА ЕФЕКТИВНОСТТА ПРИ ОБУЧЕНИЕТО ПО ВИЗУАЛНИ ИЗКУСТВА
***проф. д-р Ани Златева*** **12**

ПО ПЪТЯ НА КЛАСИЧЕСКАТА КИТАРА
***проф. д-р Стела Митева-Динкова*** **23**

ДИГИТАЛНИ ПИАНА – ВИДОВЕ, ЛИЧЕН ОПИТ
***проф. д-р Явор Конов*** **35**

КАВАЛЪТ И НЕГОВАТА РОЛЯ ВЪВ ФОЛКЛОРНАТА ИНСТРУМЕНТАЛНА ПРАКТИКА
***доц. д-р Васил Василев*** **47**

КАЗУСЪТ ВИБРАТО
***доц. д-р Евгений Шевкенов*** **55**

ОСОБЕНОСТИ НА РОДОПСКИЯ СТИЛ НА ПЕТЪР ЯНЕВ
***доц. д-р Иван Георгиев*** **63**

ПРЕЖИВЯВАНЕТО НА САМОТА СРЕД СТУДЕНТИ, ИЗУЧАВАЩИ ИЗКУСТВА
***доц. д-р Лилия Стоилова*** **73**

БЪЛГАРСКИЯТ КНИЖОВЕН ИЗГОВОР В ОБУЧЕНИЕТО ПО ТЕАТРАЛНО ИЗКУСТВО
***доц. д-р Тодор Димитров-Мечкарски*** **81**

ФОЛКЛОРНИТЕ АНСАМБЛИ В БЪЛГАРИЯ И ТЯХНАТА РОЛЯ В РАЗВИТИЕТО НА НАРОДНАТА ПЕСЕН
***гл. ас. д-р Деница Василева*** **90**

ОСНОВНИ ЩРИХИ В ЩРАЙХОВАТА ГРУПА НА ОРКЕСТЪРА ОТ НАРОДНИ ИНСТРУМЕНТИ
***гл. ас. д-р Пейо Пеев*** **102**

ПСИХОЛОГИЧЕСКИ АСПЕКТИ НА ПОРТРЕТА - ПРЕСЪЗДАВАНЕ НА ЧОВЕКА И НЕГОВАТА ИНДИВИДУАЛНОСТ
***ас. д-р Ваня Годжелова*** **111**

КОЙ Е ЛЕОПОЛД ГОДОВСКИ?
***ас. д-р Георги Славчев*** **119**

ВЪВЕДЕНИЕ В ОСНОВИТЕ НА ВОКАЛНО-ПОСТАНОВЪЧНАТА РАБОТА ПРИ СЪВРЕМЕННИТЕ СТИЛОВЕ
***ас. д-р Марина Господинова*** **126**

А-СИЛУЕТ – НОВ СЪВРЕМЕНЕН ПРОЧИТ В ДИЗАЙНА НА ОБЛЕКЛОТО В HAUTE COUTURE
***ас. инж. Ангелина Дончева*** **135**

СЕВЕРНОТО СИЯНИЕ В ИСТОРИЯТА: ОТ СУЕВЕРИЕ ПРЕЗ ЗНАНИЕ ДО САМОСТОЯТЕЛНА ТЕМА В ЖИВОПИСТА
***ас. Димитър Христович*** **147**

СОНОРНИ ХОРИЗОНТИ НА ФИЛОСОФСКАТА МАКАБРЕНА ЕСТЕТИКА В ПЕСЕНТА „ПЪЛКОВОДЕЦ" ОТ МОДЕСТ МУСОРГСКИ
***ст. преп. д-р Елвира Матева*** **158**

НЯКОИ СПЕЦИФИКИ ОТ ОБУЧЕНИЕТО ПО ЧУЖД ЕЗИК (АНГЛИЙСКИ) НА АРТ СТУДЕНТИТЕ ОТ АРТАКАДЕМИЯТА В ПЛОВДИВ
***ст. преп. д-р Калина Дечева*** **166**

ФОРМИРАНЕ НА СЪВЕТСКАТА МОНТАЖНА ШКОЛА В КИНОТО: АВАНГАРДНИТЕ ПОДХОДИ НА ДЗИГА ВЕРТОВ И СЕРГЕЙ АЙЗЕНЩАЙН
***д-р Гергана Табакова*** **173**

ЕКСПОНИРАНЕ НА ДВА ЖИВОПИСНИ СЛОЯ ПРИ ПРОИЗВЕДЕНИЯ НА ЦЪРКОВНАТА СТЕННА ЖИВОПИС В БЪЛГАРИЯ – ПРОБЛЕМИ И РЕШЕНИЯ
***Аглика Икономова*** **183**

ИНТЕРАКТИВНИТЕ ПОДХОДИ В КОНЦЕРТНИЯ ЖИВОТ НА ФАЗЪЛ САЙ КАТО СРЕДСТВО ЗА СЪЗДАВАНЕ НА КУЛТУРНА ОСВЕДОМЕНОСТ И СТОЙНОСТНО МУЗИКАЛНО ПРЕЖИВЯВАНЕ
***Алпер Юнлютюрк*** **195**

ИСТОРИЯТА НА РАЗВИТИЕТО И ИЗСЛЕДОВАТЕЛСКОТО ЗНАЧЕНИЕ НА ЗАНАЯТИТЕ ЗА РЯЗАНЕ НА ХАРТИЯ В ПРОВИНЦИЯ ХЕНАН
***Ванг Ли Дзюн*** **206**

АНАЛИЗ И ИЗСЛЕДВАНЕ НА ПСИХОЛОГИЧЕСКАТА ОЦЕНКА НА ПРОЕКТИ ЗА ЛАНДШАФТ С ВИРТУАЛНА РЕАЛНОСТ
***Ду Ксиаокун*** **216**

СРАВНЕНИЕ НА ЕСТЕТИЧЕСКАТА СТОЙНОСТ МЕЖДУ СЪЧУАНСКАТА КИТАЙСКА ОПЕРА И ЗАПАДНАТА ОПЕРА
***Ду Синджуй*** **227**

ДВА ПОЛИТИЧЕСКИ ПЛАКАТА ОТ КАМЕН ПОПОВ
***Елена Трифонова*** **237**

ИНТЕГРИРАНЕ И ИЗСЛЕДВАНЕ НА УЧИЛИЩНА МУЗИКАЛНА ПРОГРАМА ЗА НАЧАЛНИ И СРЕДНИ УЧИЛИЩА, БАЗИРАНА НА ТРАДИЦИОННАТА КУЛТУРА НА ЮЖЕН ФУДЗИЕН В КИТАЙ
***Ке Ю*** **246**

ДРЕВНА КИТАЙСКА ПОЕЗИЯ И ХУДОЖЕСТВЕНИ ПЕСНИ В КОНТЕКСТА НА "ВРЕМЕТО НА ПРОЛЕТНИТЕ ЦВЕТЯ И ЕСЕННАТА ЛУНА"
***Кун Дъдзиен*** **259**

КОНЦЕПЦИЯТА И КОНОТАЦИЯТА НА РИТЪМА В ХУДОЖЕСТВЕНИТЕ ПЕСНИ
***Ли Линке*** **270**

НАЦИОНАЛИЗЪМ И МУЗИКАЛНИ ХАРАКТЕРИСТИКИ В "ЧЕРВЕНАТА ГВАРДИЯ НА ЕЗЕРОТО ХУН"
***Ли Нианру*** **276**

АРТИСТИЧНАТА СТУДИЯ–ПРОБЛЕМ АТИКА И СПЕЦИФИКА
***Николета Николова*** **287**

СТРАТЕГИИ ЗА ПРИЛАГАНЕ НА ТЕХНИКИ ЗА ДЕФАМИЛИАРИЗАЦИЯ В СЪВРЕМЕННАТА ТАНЦОВА ХОРЕОГРАФИЯ
***Синг Фенгпу*** **292**

КРАТЪК АНАЛИЗ НА ПЕЕНЕТО ВЪВ ВОКАЛНИЯ ЦИКЪЛ FRAUENLIEBE UND LEBEN ОТ ГЛЕДНА ТОЧКА НА МЕЦОСОПРАН
***Те Ху*** **303**

МОЗАЙКАТА В МОНУМЕНТАЛНОТО ИЗКУСТВО
***Тони Пранджева*** **309**

ИЗСЛЕДВАНЕ НА РАЗВИТИЕТО НА КИТАЙСКАТА НАРОДНА ОПЕРА
***Уан Лиджу*** **321**

ИЗПЪЛНЕНИЕ НА СТРАТЕГИЯТА ЗА РЕФОРМА НА МУЗИКАЛНОТО ОБРАЗОВАНИЕ В ПЕДАГОГИЧЕСКИТЕ ВИСШИ УЧЕБНИ ЗАВЕДЕНИЯ В КИТАЙ НА ОСНОВАТА НА МУЛТИКУЛТУРАЛИЗЪМ
***Фан Мин*** **331**

КРАТЪК ПРЕГЛЕД НА МУЗИКАЛНАТА ОБРАЗНОСТ В „МРАЧНАТА ТЕМА“ НА МАЙКА ДЗЯО ОТ ОПЕРАТА „ДИВА ПУСТОШ“
***Фу Сяоцин*** **342**

ИСТОРИЯ НА КЛАВИРНАТА АДАПТАЦИЯ НА ЕЛЕМЕНТИ ОТ КИТАЙСКИ НАРОДНИ ПЕСНИ
***Цуей Дзинхуей*** **354**

ПРЕТВОРЯВАНЕ НА ДРЕВНА КИТАЙСКА ПОЕЗИЯ ОТ ХУДОЖЕСТВЕНИТЕ ПЕСНИ „ПУСАМАН“ ЧРЕЗ ПРИЛАГАНЕ НА ПИНИН
***Чан Миншин*** **362**

БЪЛГАРСКАТА ОРГАННА МУЗИКА ПРЕЗ XX И XXI ВЕК
***Христо Бъжев*** **371**

ХАРАКТЕРНИ ЧЕРТИ НА ПЕСНИТЕ DONG. МЯСТОТО ИМ В ТРАДИЦИОННАТА ПРАКТИКА
***Юе Женг*** **383**

# CONTENT

MULTIMODAL APPROACHES IN ENHANCING THE EFFECTIVENESS OF VISUAL ARTS EDUCATION
***Prof. Ani Zlateva, PhD*** 12

ON THE CLASSICAL GUITAR PATH
***Prof. Stela Miteva-Dinkova PhD*** 23

DIGITAL PIANOS – TYPES, PERSONAL EXPERIENCE
***Prof. Yavor Konov Ph.D., Sc.D.*** 35

THE KAVAL AND ITS ROLE IN FOLK INSTRUMENTAL PRACTICE
***Assoc. prof. Vasil Vasilev PhD*** 47

THE CASE STUDY VIBRATO
***Assoc. prof. Eugeniy Chevkenov PhD*** 55

THE FEATURES OF PETER YANEV'S "RHODOPE STYLE"
***Assoc. Prof. Ivan Georgiev PhD*** 63

THE PHENOMENON OF LONELINESS IN ART STUDENTS
***Assoc. Prof. Lilya Stoilova PhD*** 73

BULGARIAN LITERARY PRONOUNCEMENT IN THEATRE ARTS EDUCATION
***Assoc. Prof. Todor Dimitrov-Mechkarski*** 81

BASIC ARTICULATION IN THE STRING GROUP OF THE ORCHESTRA OF FOLK INSTRUMENTS
***Chief Assistant Denitsa Vasileva PhD*** 90

BASIC ARTICULATION IN THE STRING GROUP OF THE ORCHESTRA OF FOLK INSTRUMENTS
***Chief Assistant Peyo Peev PhD*** 102

PSYCHOLOGICAL ASPECTS OF PORTRAIT - RECREATION OF THE MAN AND HIS INDIVIDUALITY
***Assistant Vanya Godzhelova PhD*** 111

WHO IS LEOPOLD GODOWSKY?
***Assistant Georgi Slavchev PhD*** 119

AN INTRODUCTION TO THE BASICS OF VOCAL TRAINING IN CONTEMPORARY STYLES
***Assistant Marina Gospodinova PhD*** 126

A-SILHOUETTE – A NEW MODERN READING IN HAUTE COUTURE CLOTHING DESIGN
***Assistant Eng. Angelina Doncheva*** 135

THE NORTHERN LIGHTS IN HISTORY: FROM SUPERSTITION TO KNOWLEDGE TO AN INDEPENDENT THEME IN PAINTING
***Assistant Dimitar Hristovich*** 147

SONOROUS HORIZONS OF THE PHILOSOPHICAL MACABRE AESTHETICS IN THE SONG „COMMANDER" BY MODEST MUSSORGSKY
***Senior lecturer Elvira Mateva*** 158

SOME SPECIFIC EDUCATIONAL ASPECTS OF ENGLISH AS A FOREIGN LANGUAGE COURSE FOR ART STUDENTS AT THE ART ACADEMY
***Senior EFL instructor Kalina Decheva*** 166

THE FORMATION OF THE SOVIET MONTAGE SCHOOL IN CINEMA: THE AVANT–GARDE APPROACHES OF DZIGA VERTOV AND SERGEI EISENSTEIN
***Gergana Tabakova PhD*** 173

PRESENTATION OF TWO PAINT LAYERS IN WORKS OF ECCLESIASTICAL WALL PAINTINGS IN BULGARIA - PROBLEMS AND SOLUTIONS
***Aglika Ikonomova*** 183

FAZAL SAY'S INTERACTIVE APPROACHES TO CONCERT LIFE AS A MEANS OF CREATING CULTURAL AWARENESS AND A VALUABLE MUSICAL EXPERIENCE
***Alper Ünlütürk*** 195

THE DEVELOPMENT BACKGROUND AND RESEARCH SIGNIFICANCE OF PAPER-CUTTING HANDICRAFT IN HENAN PROVINCE
***Wang Li Jun*** **206**

ANALYSIS AND RESEARCH ON PSYCHOLOGICAL ASSESSMENT OF VIRTUAL REALITY LANDSCAPE PROJECTS
***Du Xiaokun*** **216**

COMPARISON OF THE AESTETIC VALUE BETWEEN THE CHINESE SICHUAN OPERA AND THE WESTERN OPERA
***Du Xinjui*** **227**

TWO POLITICAL POSTER BY KAMEN POPOV
***Elena Trifonova*** **237**

INTEGRATION AND RESEARCH OF A SCHOOL MUSIC PROGRAM FOR ELEMENTARY AND SECONDARY SCHOOLS BASED ON TRADITIONAL SOUTHERN FUJIEN CULTURE IN CHINA
***Ke Yu*** **246**

ANCIENT CHINESE POETRY AND ART SONGS IN THE CONTEXT OF "THE TIME OF SPRING FLOWERS AND THE AUTUMN MOON"
*Kong De Jien* **259**

THE CONCEPT AND CONNOTATION OF RHYTHM IN ART SONGS
***Li Linke*** **270**

NATIONALISM AND MUSICAL CHARACTERISTICS IN "THE RED GUARDS ON LAKE HONG"
***Li Nianru*** **276**

THE ARTISTIC STUDIO DRAWING-PROBLEMATICS AND SPECIFICS
***Nikoleta Nikolova*** **287**

EXPLORE THE STRATEGIES OF DEFAMILIARIZATION TECHNIQUES IN CONTEMPORARY DANCE CHOREOGRAPHY AND CREATION
***Xing Fengpu*** **292**

SHORT ANALYSIS OF THE SINGING IN THE VOCAL CYCLE "FRAUENLIEBE UND LEBEN" FROM MEZZO-SOPRANO POINT OF VIEW
***Te Hu*** **303**

MOSAIC IN MONUMENTAL ART
***Toni Prandzheva*** **309**

A STUDY OF THE DEVELOPMENT OF CHINESE NATIONAL OPERA
***Wang Lizhu*** **321**

IMPLEMENTING THE MUSIC EDUCATION REFORM STRATEGY IN CHINA'S NORMAL HIGHER EDUCATIONAL INSTITUTIONS BASED ON MULTICULTURALISM
***Fan Min*** **331**

A BRIEF OVERVIEW OF THE MUSICAL IMAGE OF THE "DARK" THEME FOR THE CHARACTER MOTHER JIAO IN THE OPERA "THE SAVAGE LAND"
***Fu Xiaoqin*** **342**

PIANO ADAPTATION OF CHINESE FOLK SONG ELEMENTS
***Cui Jinhui*** **354**

PERFORMING ANCIENT CHINESE POETRY FROM THE "PUSAMAN" ART SONGS BY APPLYING PINYIN
***Zhang Ming Xin*** **362**

BULGARIAN ORGAN MUSIC IN THE 20TH AND 21ST CENTURIES
***Hristo Bazhev*** **371**

CHARACTERISTICS OF DONG DA SONG. STATUS IN TRADITIONAL CUSTOMS
***Yue Zheng*** **383**

# МУЛТИМОДАЛНИТЕ ПОДХОДИ ЗА ПОВИШАВАНЕ НА ЕФЕКТИВНОСТТА ПРИ ОБУЧЕНИЕТО ПО ВИЗУАЛНИ ИЗКУСТВА

***проф. д-р Ани Златева***
*АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев" – Пловдив*

**Резюме:**

В статията се разглеждат значението и ролята на приложение на мултимодалните подходи за повишаване на ефективността на обучителния процес при студентите, обучаващи се в различни специалности, свързани с визуалните изкуства. Представени са възгледите на съвременни изследователи, ангажирани с тази сфера. Използвани са стандартни изследователски методи: контент анализ, наблюдение, анализ на учебни резултати, анкета, интервю.

Получените резултати потвърждават хипотезата за висока ефективност на мултимодалните подходи и показват степента на въздействие, които имат традиционните методи на обучение в процеса на усвояване на умения и знания.

**Ключови думи:**

Мултимодални подходи, обучение, визуални изкуство

## MULTIMODAL APPROACHES IN ENHANCING THE EFFECTIVENESS OF VISUAL ARTS EDUCATION

***prof. Ani Zlateva, PhD***
*AMDFA „Prof. Asen Diamandiev" - Plovdiv*

**Abstract:**

This article examines the importance and role of applying multimodal approaches to enhance the effectiveness of the educational process for students in various specialties related to the visual arts. It presents the perspectives of contemporary researchers working in this field. Standard research methods were employed, including content analysis, observation, analysis of learning outcomes, surveys, and interviews. The results obtained confirm the hypothesis of the high effectiveness of multimodal approaches and highlight the degree of impact that traditional teaching methods have in the process of acquiring skills and knowledge.

**Keywords:**

Multimodal approaches, learning, visual arts

Едно от най-големите предизвикателства в съвременното образование е идентифицирането на иновативни методи и подходи в процеса на преподаване и учене, които са в съответствие с нуждите и очакванията на новите поколения. От много ранна възраст учащите се ангажират с различни комуникационни канали и медии, използвайки възможностите, които те предлагат. Мултимодалното образование представлява значителна възможност в този контекст, предоставяйки потенциал за интегриране на различни модалности в образователния процес. Този подход не само отговаря на съвременните изисквания на обучаващите се, но също така обогатява техния образователен опит, като възприема сложността и динамиката на техния дигитален произход. По същество в образованието все още са вплътени стратегиите за дизайн на учебните програми, които капсулират образователен модел, който до голяма степен е съсредоточен върху учителя и по тази причина е необходима трансформация в образователните подходи и използването на мултимодалността в преподаването на изкуства. [P. Binsbergen, 2016 г.] [S. Lee, L. Siew, N. Tiong & N. Ma, 2024].

Прилагането на мултимодалност в художественото образование е естествена прогресия, отразяваща начина, по който обикновено се ангажираме с произведения на изкуството чрез перцептивна обработка в множество сетивни модалности. По същество преживяването на изкуството чрез различни сетива не е изключение, а стандартният начин на взаимодействие [Bence Nanay, 2012]. Този подход подчертава значението на интегрирането на множество сетивни преживявания в художественото образование, за да се приведе в по-голяма степен в съответствие с присъщия мултимодален характер на начина, по който възприемаме и разбираме изкуството. "Нивото на формиране на зрителни възприятия и естетически преживявания при комуникация с изобразителното изкуство на студентите педагози е от първостепенно значение при реализацията на педагогическия процес в хода на обучение по изобразително изкуство". [К. Тинева-Гюрковска, А. Златева, 2019, с. 81]

Художествената грамотност се простира отвъд визуалните умения и включва набор от мултимодални способности, насърчавайки хората да се ориентират в нашия динамичен свят с емоция, интуиция, креативност, устойчивост и сила на въображението [Eisner, 2002; Greene, 1995]. Като се фокусираме върху различни мултимодални стратегии в художественото образование, ние се стремим да подчертаем разнообразните начини, по които се проявява възприятието и изразяването - чрез визуални, слухови, кинестетични, емоционални и пространствени режими. Този подход позволява както на преподавателите, така и на обучаемите да се ангажират един с друг и да взаимодействат с художествените материали и методи по-ефективно. [Hofsess, B.A., Shields, S.S. & Wilson, G.J., 2018]

От друга страна, съвременните културни медии като телевизията и интер-

нет ангажират значително визуалната система, надхвърляйки въздействието на обикновените изображения във визуалната комуникация. Те създават смисъл чрез богата комбинация от музика, изговорени думи, звукови ефекти, език и визуални ефекти. Този многостранен подход към комуникацията предполага, че неотдавнашният фокус върху визуалната култура в художественото образование може да не обхваща достатъчно широкия, предефиниран обхват на комуникациите [Duncum, P., 2004]. По този начин съществува наложителна необходимост от разширяване на художествените образователни практики, за да се включат и интегрират тези разнообразни комуникативни режими.

Когато говорим за мултимодалност и както вече бе отбелязано - всяко дете от поколението Z расте в свят, богат на множество и различни начини на комуникация. Още преди да постъпят в училище, децата се ангажират със света чрез различни модалности като реч, рисуване, скулптуриране и конструиране на дизайни. Въпреки това училищните учебни програми често дават приоритет на четенето и писането, като поставят изкуствата във второстепенна роля. Мултимодалното образование предизвиква този традиционен фокус, предполагайки, че различните начини на комуникация, включително визуалните изкуства и музика, са еднакво важни за ученето [T. Lähdesmäki et al., 2022 г.]. Този подход разглежда образованието не просто като базирано на езика, а като интегрирано преживяване, където визуалните и музикални изрази допринасят значително за разбирането и креативността.

Прилагането на мултимодалност в художественото образование е повече от естествено, тъй като нашата ангажираност с произведения на изкуството обикновено е мултимодална, включваща перцептивна обработка в множество сетивни модалности. По същество изживяването на изкуството чрез множество сетива не е изключение, а норма. [Bence Nanay, 2012]

Напредъкът в методите за комуникация трансформира образователния пейзаж, интегрирайки цифрови платформи като социалните медии, интернет сайтове и приложения в процеса на обучение и преподаване. Тези платформи ангажират различни сетивни възприятия, драматично променяйки начина, по който информацията се предава и усвоява. Уолш отбелязва, че такъв технологичен напредък през двадесет и първи век е намалил доминирането на писмения текст като основен културен инструмент, оформящ социалните нагласи и вярвания. Днешните ученици, често по-компетентни в дигиталната и медийната среда от техните преподаватели, развиват умения за грамотност в тези мултимодални платформи, използвайки широк набор от представителни и комуникационни ресурси. Въпреки тези промени много образователни среди продължават да разчитат в голяма степен на традиционната печатна грамотност, като само няколко приемат мултиграмотни учебни програми, които съчетават както печатни, така и цифро-

ви текстове [Walsh, C. S., 2009]. “Нуждата от активизиране на творческият процес, подчертава П. А. Петров, и приобщаването към проблематиката на съвременното изобразително изкуство задължава бъдещите учители да разширяват познанията си, както за изкуството, така и за възможностите на материалите и техниките, които използват.“ [П. А. Петров, 2019, с. 658]

В съвременното образование се работи за преодоляване на тази празнина чрез насърчаване на мултимодални учебни подходи, които включват визуални разкази, дискусии, игра, представления, създаване на видеоклипове и рисуване, в допълнение към традиционните задачи за писане. Този всеобхватен подход се основава на семиотиката, която разглежда текстовете като сложни взаимодействия между различни знаци и символи, простиращи се далеч отвъд обикновените написани думи. По този начин семиотичната теория препозиционира езика, за да съществува съвместно с други форми на комуникация, особено с изкуствата. Тази интеграция насърчава по-богат и по-динамичен процес на тълкуване и създаване на смисъл, отразявайки по-цялостен поглед върху грамотността в днешния дигитално и артистично взаимосвързан свят. [T. Lähdesmäki и др., 2022 г.]

Интересът към мултимодалността и ролята, която тя играе в обучението по визуално изкуство u P. Binsbergen е породен според неговите думи от необходимостта за предефиниране на ролята на естетиката на визуалните изкуства в една постмодерна парадигма на преподаване, в която „инструкторът“ и „инструктираният“ в художественото образование се нуждаят от разбиране на това понятие, за да функционира оптимално в свят, който вече не комуникира само чрез текст“. [P. Binsbergen, 2016 г.] Той определя следните акценти в идеята за трансформация на образованието по визуални изкуства с прилагане на мултимодални подходи:

- Предефиниране на ролята на естетиката на визуалното изкуство в една постмодерна/постструктурана парадигма на преподаване;
- Еманципиране на създаването на изкуство от границите на традиционните единични/смесени медии и процеси;
- Поставяне под въпрос на идеята, че високите постижения (в повечето случаи) се измерват спрямо набор от изключително технически резултати;
- Преоценка на случаите, когато произведенията на изкуството са просто копия на събрани източници и материали;
- Възприемане на улеснени платформи за обучение и изоставяне на авторитетни режими на доставка на информация;
- Възприемане на ролята на технологията като платформа за създаване на смисъл в съвременността визуална комуникация.

Така според P. Binsbergen, за да бъде релевантно в съвременната социална практика, художественото образование трябва да обхваща взаимодействие между различните комуникативни режими, широко използвани от новите поколения и прилагането на съвременните концепции за многограмотност и мултимодалност се разработват и развиват за осъществяването на тези цели.

В часовете по изобразително изкуство прилагането на мултимодални подходи на преподаване са по-скоро норма, отколкото изключение. Те се налагат постепенно от края на 19 и началото на 20 век, когато рисуването по натура и по памет стават част от учебната програма по Рисуване. Използването на активната и пасивна демонстрация като най-разпространените визуални методи в съчетание с лингвистичното въздействие на метода на обяснението придават мултимодалност на процеса на преподаване на изкуство. Според П. А. Петров разнообразието на използваните методи помага на обучаемите „да обмислят идеята, която се опитват да изразят и след това да изберат изразните средствата за постигане на идеята. Получавайки визуална грамотност, те могат да наблюдават, разбират и осмислят това, което виждат.“ [П. А. Петров, 2023, с. 209] За постигане на оптимални резултати, Златева и Тинева препоръчват прилагането на интердисциплинарени подходи и необходиостта да се „отчитат обществените, интелектуални и личностни промени при новите генерации деца за преосмисляне на педагогическите модели при преподаване на изобразителните изкуства” [Златева, А., Тинева-Гюрковска, К. 2019, с. 861]

Въздействието на различните начини на получаване на информация при обучаемите е представен още през 90-те години на 20 век от Нийл Флеминг в създадения от него VARK модел на стиловете на учене, при който се описва различните форми на въздействие, чрез които достига до нас новата информация. В този модел той включва:

- Визуалното въздействие (Visual) – този тим вид въздействие е най-ефикасен при хора, които учат най-лесно чрез приемане на визуални сигнали като изображения, графики или диаграми.
- Аудио (Aural) – най-въздействащ при хора, които учат най-добре чрез слушане.
- Четене/Писане (Read/Write) – хора, учещи най-лесно, като четат и пишат.
- Кинестетика (Kinesthetic) – въздействаща на хора, които учат най-добре като извършват някаква дейност, отговарят на тактилни сигнали като движение, действия и примери от реалния живот. (Фигура 1)




*Фигура 1*

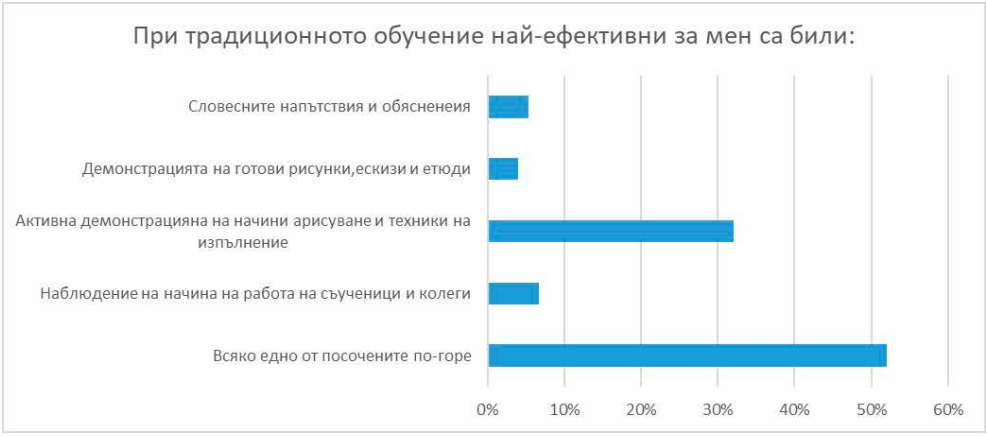
Истината е, че при обучението по визуални изкуства не можем да изключим влиянието на визуалните стимули, защото те са в основата им, но какви са другите стимули чрез които хората усвояват практически изобразителни дейности, според собствената им за оценка за получените умения.

Изследването е проведено сред 89 студенти от два университета, обучаващи се в специалности, свързани с визуалните изкуства, като една част от тях са учили и в специализирани училища по изкуствата и в средното с образование. На въпроса "Кой от начините на обучение по рисуване е бил най-ефективен за тях?", повече от 35% от запитаните са отговорили, че това е *традиционно обучение с квалифициран преподавател,* според 31,1% от интервюираните най-голяма полза за тях е имало *разглеждането на изображения в интернет*, за 18,9% най-голям ефект е имало *гледането на обучителни видеоклипове в интернет*, едва 5,4% са посочили, че най-много им е помогнала размяната на информация със съученици и колеги, но най-много от студентите - 47% - са посочили, че при тях влияние в обучението е имало всяко едно от горепосочените. (Графика 1)



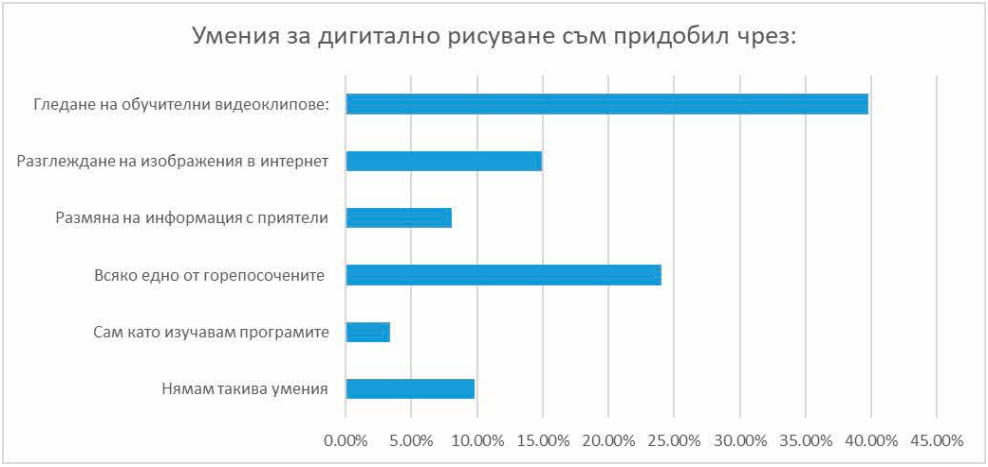

*Графика 1*

Интересно е да се проследят методите и подходите, чрез които според студентите са придобили рисувателни умения. Най-малък е процентът (4%) на тези, които считат, че за тях най-въздействащ е бил е методът на пасивна демонстрацията на готови рисунки, ескизи и етюди, малко повече - 5,3%, смятат, че на уменията им да рисуват са повлияли най-много словесните напътствия и обяснения, от наблюдението на начина на работа на съученици и колеги са били повлияни 6,7% от интервюираните студенти, а активна демонстрация на начини на рисуване и техники на изпълнение е най-въздействащия метод на учене за 32%. И тук най-голям е процентът - 52%, на тези, които приемат, че ефективен при тях е бил всеки един от посочените методи и подходи на учене. (Графика 2)




*Графика 2*

Различни са данните, които са получени при отговорите на въпроса, свързан с придобиване на умения за дигитално рисуване. Такива умения близо 40% от запитаните са придобили чрез гледане на обучителни видеоклипове. За около 15% това е станало при разглеждане на изображения в интернет, а за 8,1% при размяна на информация с приятели. Близо ¼ или 24% от запитаните са отговорили, че за придобивани на умения за дигитално рисуване на тях им е помогнало всяко едно от горепосочените. Поради отсъствието на дигитално рисуване от официалните учебни програми само 1,4 % са посочили като фактор за придобиване на тези умения обучението с квалифициран преподавател. (Графика 3)




*Графика 3*

Методите и подходите за придобиване на умения за дигитално рисуване са свързани с неформалния характер на усвояване на тези знания. Гледането на обучителни клипове в различни платформи е основния метод, по който са се научили и близо 40% от интервюираните са посочили него. За близо 23% е най-въздействащ е бил методът на пасивна демонстрация при разглеждане на готови изображения в интернет. Под 5% са посочили, че са се учили чрез размяна на информация с приятели. И тук отново процентът на тези, които смятат, че за тях ефективни са били всички обучителни подходи взети заедно, е сравнително висок - близо 35% от запитаните. (Графика 4)




*Графика 4*

Изводите, които можем да направим от получените резултати, се отнасят до ефективността на прилагането на мултимодални подходи и изразеното предпочитание в обучението от половината и от интервюираните студенти. Силата на влияние, което имат разнообразните обучителни похвати, използващи стимули на въздействие върху различните сетива, дава резултат в образователния процес, благодарение на комплексността на въздействие върху когнитивните функции.

Уменията за дигитално рисуване се придобиват основно в неформална образователна среда и при използването на дигитални технологии и обучение в електронна среда. Навлизането на електронните устройства и дигиталните технологии във визуалните изкуства значително изпревари учебните програми в различните образователни структури и може да се каже, че липсват структурирани методики и обучени специалисти за преподаване на дигитално рисуване.

В заключение включването на мултимодалност в художественото образование не само разнообразява средствата, чрез които студентите изразяват и се ангажират със сложни концепции, но също така задълбочава тяхното разбиране и обогатява техния опит. Чрез възприемането на различни форми на изразяване - било то чрез скулптури, дигитални медии или съвместни проекти - студентите са подготвени да мислят критично и креативно по изучаваните теми. Този подход не само се грижи за различните стилове на учене, но също така насърчава приобщаваща образователна среда, където уникалната гледна точка и талантите на всеки обучаем се ценят и подхранват. Нещо повече, мултимодалността в художественото образование предизвиква традиционните граници и насърчава студентите да изследват и интегрират множество сетивни преживявания в своя учебен процес. В

крайна сметка това насърчава по-задълбочен и цялостен подход към образованието, подготвяйки студентите да мислят и работят в свят, в който интердисциплинарните и мултимедийни способности са все по-важни.

**Използвана литература:**

Bence Nanay, The Multimodal Experience of Art, *The British Journal of Aesthetics*, Volume 52, Issue 4, October 2012, Pages 353–363, https://doi.org/10.1093/aesthj/ays042

Binsbergen, P. A. (2016). *The response of art education to the challenges of a multimodal world*. University of Pretoria (South Africa).

Cuero, K. K., Bonner, J., Smith, B., Schwartz, M., Touchstone, R., & Vela, Y. (2008). Venturing into Unknown Territory: Using Aesthetic Representations to Understand Reading Comprehension. *International Journal of Education & the Arts*, *9*(1), 1-23

Duncum, P. (2004). Visual Culture isn't Just Visual: Multiliteracy, Multimodality and Meaning. *Studies in Art Education*, *45*(3), 252–264. https://doi.org/10.1080/00393541.2004.11651771

Hofsess, B. A., Shields, S. S., & Wilson, G. J. (2018). Tumbling Lessons: Using Tumblr Iconography to Strengthen Multimodal Teaching and Learning in Preservice Art Education. *Art Education*, *71*(3), 20–28. https://doi.org/10.1080/00043125.2018.1436331

Lee, S. S. J., Siew, L. L., Tiong, N. D., & Ma, N. (2024). Multimodality in art teacher education in China.

Mills, K. A., & Doyle, K. (2019). Visual arts: a multimodal language for Indigenous education. *Language and Education*, *33*(6), 521–543. https://doi.org/10.1080/09500782.2019.1635618

Morawski, C.M., Hayden, K., Nutt, A., Pasic, N., Rogers, A., Zawada, V. (2014). A gallery of multimodal possibilities in a graduate course on learning differences in education. International Journal of Education & the Arts, 15(18). Retrieved from http://www.ijea.org/v15n18/.

T. Lähdesmäki et al.(2022) Learning Cultural Literacy through Creative Practices in Schools, https://doi.org/10.1007/978-3-030-89236-4_2

Walsh, C. S. 2009. "The Multi-modal Redesign of School Texts." Journal of Research in Reading 32 (1): 126–136.

Златева, А., Тинева-Гюрковска, К. (2019). Педагогически аспекти на интерактивната комуникация с визуалното изкуство в музейна среда. *Pedagogy/Pedagogika (0861-3982)*, *91*(5).

Петров, П. А. (2019) Ролята на съвременните техники на рисуване в практическото обучение на студентите от педагогическите специалности за бъдещата им реализация в процеса на преподаване на изобразителни изкуства, Педагогика, кн. 5, стр. 657-667.

Петров, П. А. (2023) Развиващи и творчески възможности при експериментиране с някои графични техники в обучението по изобразително изкуство на студентите от педагогическите специалности. YEARBOOK of the FACULTY of EDUCATION - Volume 20, с. 208-219.

Тинева-Гюрковска, К., Златева, А. Изграждане на базисни визуални възприятия при неподготвени за комуникация с визуалните изкуства студенти-педагози. Годишник на Тракийски университет, Педагогически факултет. ISSN 1312-286X, Том 15, Стара Загора. 2018.

***За автора:***

*Проф. д-р Ани Златева е преподавател в АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев" – Пловдив, интереси в областта на визуалните изкуства, скулптурата и съвременните методи и подходи в обучението по изобразителни изкуства.*

***About the autor:***

*Prof. Dr. Ani Zlateva is a lecturer at AMDFA „Prof. Asen Diamandiev" - Plovdiv with interests in visual arts, sculpture and contemporary methods and approaches in fine arts education.*

# ПО ПЪТЯ НА КЛАСИЧЕСКАТА КИТАРА

***проф. д-р Стела Митева-Динкова***
*АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ - Пловдив*

**Резюме:**

Богата и разнообразна е историята на музикалните инструменти, неравен и нерегулярен е пътят на тяхното развитие. Посоченото заглавие е метафорично и обхваща дългия еволюционен процес на достигане до съвременната класическа китара. Предложеният текст откроява видове струнни щипкови инструменти през различните музикално-исторически епохи в периода от Античността до епохата на барока. Въз основа на различни признаци (морфологични, етимологични, географски и др.) се установяват сходствата и различията между тях и познатата класическа китара днес. В хода на изследването изкристализират музикалните традиции на различни култури и техният принос към европейското музикално изкуство.

**Ключови думи:**

Дърпащи се струнни кодрофони, класическа китара, инструментознание

## ON THE CLASSICAL GUITAR PATH

***prof. Stela Miteva-Dinkova, PhD***
*AMDFA ‘Prof. Asen Diamandiev’-Plovdiv*

**Abstract:**

The history of musical instruments is rich and varied, the path of their development is uneven and irregular. The given title contains a metaphor covering the long process of the modern classical guitar arriving. The proposed text, in a synthesized order, traces the different musical-historical eras with their characteristic stringed plucked instruments. On the basis of various signs (morphological, etymological, geographical, etc.), the similarities and differences between the presented predecessors and the familiar classical guitar of today are established. In the course of the research, the musical traditions of different cltures and their contribution to the European musical tradition crystallized.

**Keywords:**

string plucked chordophones, classical guitar, instrumental knowledge

Едва ли би било преувеличено твърдението, че китарата е сред най-популярните и разпознаваеми инструменти на нашето съвремие. Вероятно това се дължи на разнообразието от разновидности, чрез които инструментът „израства“ и се представя днес. Класическата китара е основата, върху която „стъпват“ всички известни акустични и електрически инструменти, които намират широко приложение в различните музикални стилове и благодарение на медиите безусловно привличат обществено внимание. Дълъг е еволюционният път, който инструментът изминава през вековете. Малко познати са интересните форми, структурните решения, изпълнителската практика и репертоарите, които оформят „образа" на познатата ни класическа китара днес. Това се дължи в голяма степен и на факта, че ограничен брой автори работят в това изследователско поле, което на свой ред обуславя недостатъчния брой публикации в българската инструментално-теоретична литература, свързани с историческото развитие на китарата. Следващото изложение е провокирано от споменатата констатация и има за цел да „обходи", без да претендира за изчерпателност, усъвършенстването на инструмента през различните исторически периоди, представяйки неговото многообразие в периода от Античността до барока.

Корените на голяма част от струнните инструменти безспорно са свързани с *античното изкуство*[1]. Те са неделима част от процеса на усъвършенстване на музикалната практика и в по-широк аспект от общият световен цивилизационен процес.

Най-старият кордофон[2], родоначалник на всички струнни инструменти е музикалният лък, който произлиза от ловния лък. Исторически сведения относно неговото присъствие в по-голяма част от архаичните култури, както и днес (племената на Югозападна Африка, Нигерия, Камерун, Долна Гвинея и др.) представя енциклопедия Британика [britannica.com], а Музикален терминологичен речник допълва, че „произхожда от Индия и Персия". [МТР, 1969, с.171]

Дърпащите се кордофони, към които спада и китарата, се разделят на:

а) дърпащи се с пръсти – директно без помощта на посредник" [Абрашев, 1995, с.20]

---

[1] *Античност – период, който обхваща от VIII век пр. Хр. до VI век сл. Хр.[bg.wikipedia.org]*

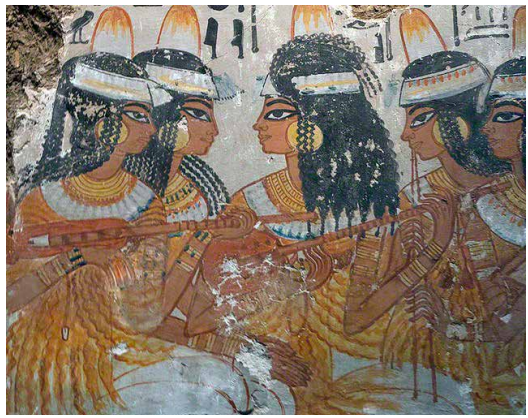
[2] *Кордофоните (chorda (лат.) – струна с животински произход или музикален инструмент [https://www.latin-dictionary.net/search/latin/Chorda(05.09.2024)] и phonos – звук, глас, реч [https://www.merriam-webster.com/dictionary/phono (05.09.2024)]) са група инструменти, чийто звук се генерира от трептенето на една или повече струни, опънати между две неподвижни точки. Височината на тона зависи от дължината, дебелината и степента на опъване на струната. „Колкото по-къса, по-тънка и по-опъната е струната, толкова по-често трепти тя и е по-висок извлеченият тон." [Абрашев, Гаджев, 2000, с.12 ]*

б) "плéктронни, при които струните се възбуждат чрез дърпане (защипване или удряне) с плéктрон (плéктрум, медиатор, перце) във вид на тънка триъгълна или овална пластинка от целулоид, пластмаса, рог или дърво, както и на металически пръстен с остър издатък – всички задвижвани от ръката на изпълнителя" [пак там, с.21]

Дърпащите се инструменти с пръсти и гриф формират семейството на лютните. В българското инструментознание Абрашев обяснява, че „родината на лютнята е Вавилон, където подобен инструмент с по-малък корпус" от съвременната лютня „и дълга тясна шийка е бил известен". [пак там, с.138] Той се разпространява в Асирия и най-вече в Египет (ок.1500 г. пр. н. е).

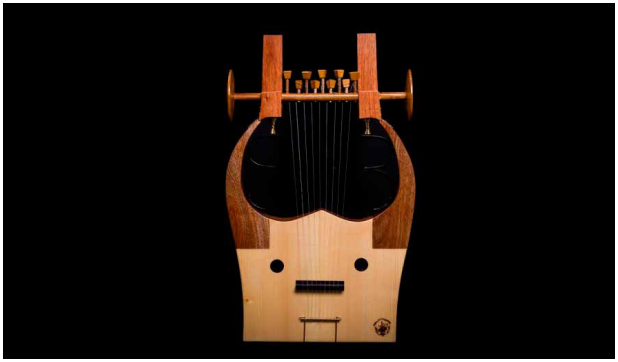
Говорейки за генезиса на китарата, срещаме доста противоречиви хипотези в чуждестранната литература. Харви Търнбул поставя следния въпрос: „дали китарата има местно европейско развитие или вместо това е сред инструментите представени през средновековна Европа от арабите?". Основните затруднения при посочване на отговора на този въпрос по негово мнение произлизат от липсата „на детайлни анализи на разглежданите инструменти, чиято класификация ще зависи от цялостното изследване на морфологичната и изпълнителска практика в светлината на релевантната етномузиколожка информация." В тази връзка „скорошни проучвания започват да изследват музикалните култури от античността по достатъчно научен маниер" и разкриват „много трудности при корелацията между имената и инструментите". В заключение „единственото сигурно е, че лютните през античността представят изключително разнообразие от форми и размери." [Turnbull, 1980, p.827]

Различни артефакти представят ***раннитe лютни*** като дългогрифови със закръглена или крушовидна форма на тялото и кожен резонатор. (виж сн. №1) Те са използвани в антична Месопотамия (3100 г. пр. н. е), където в периода 2000-2300 г. пр. н. е. се развиват Шумерската, Вавилонска, Асирийска и др. цивилизации. Около 1500 г. пр. н. е. дългогрифовите лютни достигат Египет, а през 332 г. пр. н. е., благодарение на военните успехи на Александър Македонски и Европа.



*Снимка №1*
*Египетски лютни. Фреска, открита в Тива от гробницата на Небамун (ок.1350 г. пр. н. е.)*

Един от безспорните лидери сред античните инструменти символ на културата на Древна Елада, обвита в митове и легенди, е ***китарата (kithara)***. (вж. сн. №2)



*Снимка №2 - Древногръцка китара*

Нейната връзка с познатия ни съвременен инструмент е предимно етимологична. Древногръцката китара е арфов струнен инструмент с резонаторно тяло, но без гриф. Семейството на лирите, към които тя принадлежи, възниква в шумерския град Ур в южна Месопотамия (2600-2400 г. пр. н. е). През Турция тези инструменти достигат до Гърция, където еволюират в няколко вида: Китара (kithara) - най-популярна, заради силния й звук; Китарис (citharis) - с резонатор черупка от костенурка; Формикс (phorminx) - подобен на китарата, но с по-прави рамена във форма на буквата "u"; Шелис (chelys) - малка лира подобна на китарис, но по-малка и предназначена предимно за жени; Барбитос (barbitos) - с по-дълги рамена за по-широк диапазон и др. Анна Бошнакова посочва, че „струнните инструменти в Елада с времето придобиват много разновидности", което довежда до разделянето им на две групи „*достойни* според елините инструменти – формикс, лира и китара" и „недостойни" – всички останали. [Бошнакова, 2003, с.131] По-нататък четем: „*формиксът* и *китарата* били струнни инструменти както и *лирата*, но се различавали по своята форма, големина и брой на струните, както се доказва от многобройни антични автори." [Пак там, с.136]

Друга хипотеза, изказана от Съмърфийлд, Гай и Алвеш подчинена на етимологичната връзка, но подкрепена и с известни морфологични признаци е тази с **персийския тар**. Гай твърди, че „наименованието на китарата произлиза от античната санскритска дума за струна – târ". [Guy, 2001-7, p.5] Алвеш допълва, че „инструментите са били именувани, чрез поставяне на представка, според броя на струните" [Alves, 2015, p.7] – **do**târ (две струни), **se**târ (три струни), **čâr**târ (четири струни) и т.н. Основавайки се на последните съвременни изследвания на д-р Каша, направени през 1960 г. Пол Гай

коментира: „гърците са елинизирали старото персийско име за 4-струнен инструмент chartar" и са го превърнали в kithara. [Guy, 2001-7, p.1]

Тарът е ирански фолклорен инструмент, дългогрифова лютня с различни разновидности в Средния Изток, Кавказ и Централна Азия. [britannika.com] Особено ярък морфологичен, конструктивен белег, който кореспондира с външните белези на съвременната китара е формата на тялото - заоблена като цифра 8. То се изработва от едно парче дърво (черница) и се покрива с кожена мембрана. (виж сн. №3)



*Снимка №3 – Античен персийски тар*

Най-старото иконографско изображение върху камък на инструмент, подобен на китарата е открито върху врата от селището Alaca Huyuk, Турция. То е датирано през 1300 г. пр. н. е. Инструментът, според Гай има „дълъг гриф с прагчета, плоска горна дъска, вероятно плоска задна дъска и ясно заоблени страници". [Guy, 2001-7, p.4] Наблюдавайки днешния персийски тар, установяваме, че задната дъска е също във форма на осмица, леко заоблена, но тялото на инструмента няма страници.

Всичко казано до тук ни насочва към извода, че струнните инструменти са създадени от древните антични цивилизации с голямо разнообразие от форми и размери. Постепенно те се разпространяват и на европейския континент, променяйки както конструкцията, така и наименованията си, трансформират се в нови видове, които поемат по собствен еволюционен път през епохата на Средновековието.

Началото на *Средновековието* се характеризира с изключително активни миграционни процеси, влияние на църквата, разпространение на християнството, появата на Инквизицията и рицарските кръстоносни походи. През XIII век в Европа се наблюдава технологичен подем и икономически ръст, който оказва положително влияние и върху музикалното изкуство. Търнбул посочва, че по това време в средновековната литература се срещат имената на инструменти свързани с китарата. И по-конкретно gitere (Флоренция ок.1200 г.); guitarer (Англия, 1306 г.); quitarra saracenica (Испа-

ния, ок.1300 г.). [Turnbull, 1980, p.827] Тук е мястото да споменем становището на Апел – китарата "се появява в различни форми в известните миниатюри от 13 век Cantigas de SM". [Apel, 2000, p.362] Известният сборник „Cantigas de Santa Maria" (Песните на Дева Мария, издаден през 1270 г.) на АлфонсоX-ти „Мъдрият" (1221-1284) - крал на Леон, Кастилия и Галисия е сред „литературните и иконографски извори", които „свидетелстват за развитието на музикалните нрави през Средновековието". [Белтрандо-Патие, 1997, с.245] Той съдържа илюстрирани изображения (миниатюри) на различни инструменти, които „са наследени в по-голямата си част от арабския свят", като: ребек, псалтерион, лютни, ситоли, гитерни, арфи и др, както и над 400 песни, част от които композирани от самият крал. [Пак там] С огромно значение за изследователите на китарата са поместените миниатюри на ***guitarra morisca*** и ***guitarra latina***. (виж сн. №4)

*Снимка №4*



*Миниатюри на **guitarra morisca** и **guitarra latina***
*от сборника Cantigas de Santa Maria на Alfonso X „El Sabio"*

**Мавританската китара** има тяло с овална форма и издута, заоблена задна дъска, множество струни и пречупена шийка на главата на грифа с форма на полумесец. Грифът е без прагчета и по-широк. Всички тези белези обуславят релацията на този инструмент по-скоро с арабския уд, отколкото с китарата.

**Латинската китара** се счита за западен, европейски, местен (испански) инструмент, който е противоположен на чуждестранния мавритански (става дума за арабския уд). Тялото на този инструмент е във формата на цифра 8 (със заострен елемент), плоска задна резонаторна дъска (като модерната китара), с един основен и няколко допълнителни резонаторни отвора, над които преминават струните – единични, четири на брой. Главата на грифа е фигура на глава на животно. Грифът е с прагчета (7 на брой). Морис Съмър-

фийлд твърди, че латинската китара е пряк предшественик на виуелата, която от своя страна има сходства със съвременната китара. [Summerfield, 1991, p.10]

Именно от латинската китара през епохата на *Ренесанса* в Испания израства **четириструнната китара**. Два източника според Търнбул свидетелстват за "произхода" на инструмента: Ars musica на Juan Gil от Zamora (1265) и Johannes Tinctoris (De inventione et usu musicae, 1487). Те "описват китарата, която другите наричат ghiterne", като "измислена от каталанци". [Turnbull, 1980, p.828] Наименованията ghiterne и guitarre се използват предимно във Франция, където този инструмент става любим на краля. Благодарение на тази висша протекция той придобива изключителна популярност в Париж през XVI век. Отпечатват се значително количество сборници с репертоар за ренесансова китара, които днес са ценен източник на сведения за изпълнителската и нотописна практика, композиционните похвати и форми.

Инструментът е значително по-малък от съвременната китара (мензура 540 мм.) и споделя някои външни белези с лютнята – розетка и фиксиран струнник върху горната резонаторна дъска. (виж сн. №5) С основание е считан за пряк предшественик на съвременната класическа китара като конструкция и функция (изпълнява сложна полифонична музика, но служи и за акомпанимент). Определена особеност на този вид инструменти са двойните струни (course), настройвани в унисон или октава. Стандарт е първата струна да бъде оставяна единична и не случайно е наричана chantarelle (пееща). Инструментът се настройва на интервалов принцип: кварта-терца-кварта. Тейлър пояснява, че „по това време стандарта и абсолютната височина са били само релативна концепция и всеки изпълнител се е настройвал според струните, инструмента и личните си предпочитания". [Tyler, 1980, p.20]



*Снимка №5*
*Съвременна репродукция на ренесансова китара (Дъблин)*

Освен ренесансовата четириструнна китара в Испания през епохата на Ренесанса „изгрява" и още един инструмент, който е неделима част от общата история на класическата китара – **пръстовата виуела** (vihuela da mano). Инструментът виуела има три разновидности: da mano (с пръсти), de arco (с лък), de peñola или de púa (с перо). Историята му се разгръща предимно през XVI век в Испания, но придобива популярност и в Италия. Испанците създават виуелата чрез уголемяване на четириструнната китара, опитвайки се да пресъздадат сложната полифонична музика за лютня, но на инструмент, който няма връзка с техните потисници арабите.

Пръстовата виуела е с шест струни и обща мензура 595 мм. Сходствата с днешната китара са основно по посока на външни белези (виж сн. №6) и в известна степен интервалови съотношения при настройване. Тук веднага следва уточнението, че строя на пръстовата виуела е идентичен с този на ренесансовата лютня, затова при интерпретиране на музиката на съвременна китара се използва скордатура фа диез за трета струна и се поставя каподастер на второ или трето прагче. Специалистите посочват, че виуелата е идентична по-скоро с лютнята „по отношение на репертоар, техника на свирене, табулатурна нотация и настройване" посочва Явор Генов. [Генов, 2022, с.35]



*Снимка №6*
*Съвременна пръстова виуела*
*(Детайл от Madonna and Child with Saint James of Galicia and Saint Helena от Niccolò Pisano (Niccolò di Bartolomeo dell'Abrugia), 1512-14.*

Лютнята не може да се счита за пряк предшественик на класическата китара. Въпреки това е необходимо да се спомене, че инструментите от нейното разнообразно семейство са неделима част от музикалната практика през епохата на Ренесанса и барока. *Бароковото изкуство* наследява достиженията на Ренесанса и ги обогатява в емоционален план. Музиката от това време е предимно полифонична, отличаваща се със сложна орнаментация, специфична архитектоника и виртуозитет. Видни представители на бароковото изкуство са: Й. С. Бах, А. Вивалди, Г. Ф. Хендел, Г. Ф. Телеман, А. Корели и много други. По тяхно време в инструменталната практиката на Италия, Испания, Франция, Германия, Холандия и Англия се установява

**петструнната китара**, чийто генезис е следваща еволюционна стъпка по пътя към шестструнната китара. Бермудо свидетелства, че през първата половина на XVI век в Испания битува китара с добавена пета струна от към високия регистър, но инструментът, който се установява в практиката в края на същия век е с прибавена пета струна от към басовия регистър. [Turnbull, 1980, p.831] Последната иновация „се приписва на Висенте Еспинел (роден 1550) от различни авторитети (Лопе де Вега, Николас Доази де Веласко, Гаспар Санс и др.). [Пак там]

Бароковата петструнна китара е идентична като форма със съвременната. (виж сн. № 7 и 8] Запазени са образци с плоска и със заоблена задна дъска. Инструментите са пищно орнаментирани, което е свидетелство не само за майсторството на лютиерите, но и за естетичните норми на епохата. Мензурата на звучащата струна е 630 мм., а строя е еднакъв с този на съвременната китара, но не и по отношение на звуко-височинните съотношения. Особено във Франция и Италия се употребява re-entrant строй, при който най-високата струна е трета. Това е свързано с факта, че четвърта и пета courses не се удвояват в октава. Тази концепция е доста различна от съвременната, както и практиката редици от поредни по височина тонове (гамовидни пасажи или орнаменти) да се изпълняват на различни струни. Чрез отзвучаването на струните, при което се смесват обертоновете, се постига ефект на „арфа" или „камбанки" (campanellas – термин на Г. Санс). Този похват се използва и в съвременната изпълнителска практика при интерпретиране на произведения от епохата на барока. Отличава се с изключителен колорит и богатство. Тази звуковисочинна особеност на строя не се отразява благоприятно на идеята за достоверно изпълнение на репертоара за барокова китара на съвременна. Въпреки това, създадената музика е толкова стойностна, че интригува съвременните автори и те се обръщат към нея, като извор на вдъхновение. Такъв е случая с Х. Родриго (1901-1999) и неговия Концерт за китара и оркестър „Фантазия за един благородник", написан по музикални теми от творби на Г. Санс (1640- 1710/21).





*Снимки №7 и 8*
*Барокова китара на Йоахим Тиелке (Хамбург, 1693 г.)*
*съхранена в Музей „Виктория и Албърт", Лондон*

Цялата музикална литература за инструментите предшественици на китарата от епохата на Ренесанса и барока е създадена в табулатура. Оригиналните ръкописи се използват и до днес от изпълнителите на виуела, ренесансова, барокова китара и различни разновидности на лютнята, включително архилютня и теорба. Не само специфичния вид нотация, но и изпълнителската техника при тези инструменти е еднотипна, сходна. Инструментът се придържа с колан, дясна ръка използва предимно pim (палец, показалец и среден) пръсти, като кутрето е опряно върху горната резонаторна дъска. Техниката на редуващи пръсти се осъществява основно с палец и показалец. Този вид редуване създава специфична артикулация на силен последван от по-слаб динамически звук, което се отличава от стремежа на съвременните китаристи да свирят максимално изравнено в темброво и динамично отношение. Основните функции на инструмента – солова и съпровождаща довеждат до обособяването на *rasgueado* (*battente*) стил, с който се изпълнява акордов акомпанимент и на *punteado* (*pizzicate*) стил, който се използва за полифонична солова музика.

Посочената по-горе фактология отразява филогенезиса на щипковите инструменти, които установяват „роднинство" със съвременната китара. През епохата на античността струнните дърпащи се инструменти с арабско-азиатски произход повлияват върху оформянето на европейските струнни инструменти. Оскъдни са основанията гръцката антична китара да се счита за пряк предшественик на съвременната. Не случайно развитието на класическата китара се свързва най-вече с Испания, защото точно там битува латинската китара, която става прототип, върху който се надграждат че-

тириструнната ренесансова и петструнната барокова китара. Последните инструменти имат най-пряка, видна етимологична и морфологична връзка със съвременната класическа китара и могат да се считат за нейни предшественици. Петструнната китара става основа, върху която се развива шестструнната романтична китара, от която Торес в края на XIX век създава познатата ни класическа китара.

**Използвана литература:**

Абрашев, Божидар. Музикални инструменти. Част първа, София:Музика, 1995.

Абрашев, Б, Гаджев, В. Илюстрована енциклопедия на музикалните инстрменти. София:Кибеа, 2000.

Бошнакова, Анна. Авлос и лира. Философия на музиката в Древна Елада. София:ЛИК, 2003.

Музикален терминологичен речник, съст. Светослав Четриков, София:Наука и изкуство, 1969.

Генов, Явор. Инструменталната музика на Ренесанса. Студии върху репертоара за лютня. София, 2022.

Apel, Willi. Harvard Dictionary of Music, Second Edition. Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 2000.

Alves, Júlio Ribeiro. The History of the Guitar. Marshal University, 2015.

Gay, Paul. A Brief History of the Guitar - https://www.casdonline.org/cms/lib/PA02217736/Centricity/Domain/2773/Music%20Enrichment%20Project%20Phase%202%208th%20grade.pdf (25.09.2024).

Summerfield, Maurice. The Classical Guitar. Its Evolution and Its Players Since 1800. Second Edition, Ashley Mark Publishing Company, 1991.

Tyler, James. The Early Guitar. Oxford University Press, 1980

Turnbull, Harvey. Guitar. – In: The New Grove Dictionary of Music and Musicians, v.7, New York:Oxford University Press, 1980.

www.britannica.com (05.09.2024)

www.latin-dictionary.net (05.09.2024)

bg.wikipedia.org (05.09.2024)

Brandon Acker/Nigel North: A Lute Legend -www.youtube.com

***За автора:***

*Стела Митева-Динкова е дългогодишен преподавател по класическа китара в АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“-Пловдив. Академична длъжност „доцент“ получава през 2009 г, , а „професор“ през 2019 г.. Нейната научно-изследователска дейност включва успешна защита и издаване на хабилитационен труд „Характерни похвати в китарната техника на лявата ръка“, а през 2016 г. и на дисертационен труд „Концертите за китара и оркестър от Хоакин Родриго („Концерт Аранхуес“, „Фантазия за един благородник“ и „Концерт за един празник“) - теоретични и изпълнителски аспекти“. Има многобройни участия в национални и международни конференции с научни публикации и изнесени публични лекции. Изследователските й интереси са свързани с изпълнителското изкуство, методиката и историята на класическата китара.*

***About the author:***

*Stella Miteva-Dinkova is a long-term classical guitar teacher at the Academy of Music, Dance and Fine Arts „Prof. Asen Diamandiev“ - Plovdiv. She received the academic title of „associate professor“ in 2009, and „professor“ in 2019. Her research activities include the successful defense and publication of a habilitation thesis „Characteristic techniques in the guitar technique of the left hand“, and in 2016 a dissertation thesis „The Concertos for Guitar and Orchestra by Joaquín Rodrigo („Concerto Aranjuez“, „Fantasia para un gentilhombre“ and „Concerto para una fiesta“) - theoretical and performance aspects“. She has numerous participation in national and international conferences with scientific publications and public lectures.Her research interests are related to the performing arts, methodology, and history of classical guitar.*

# ДИГИТАЛНИ ПИАНА – ВИДОВЕ, ЛИЧЕН ОПИТ

***Проф. Явор Конов д-р, д.н.***
*НБУ, АМТИИ*

**Резюме:**

В доклада си представям проучването си върху видовете електрически, електронни, дигитални и хибридни (вкл. и самосвирещи) пиана и коментирам концепциите и възможностите им. Акцентът пада върху дигиталните пиана – и въз основа на личния ми опит, в паралел и с традиционни акустически инструменти и пеене. Това са неща, които и преподавам в АМТИИ по методика на обучението по пиано и история на клавирното изкуство – оттук и привидно олекотения стил на текста.

**Ключови думи:**

Пиано, електрическо пиано, електронно пиано, дигитално пиано, хибридно пиано, самосвирещо пиано, изпълнение, интерпретация, личен опит

## DIGITAL PIANOS – TYPES, PERSONAL EXPERIENCE

***Yavor Konov, professor, Ph.D., Sc.D.***
*NBU, AMDFA*

**Abstract:**

In my report, I present my research on the types of electric, electronic, digital and hybrid (including self-playing) pianos and comment on their concepts and capabilities. The emphasis is on digital pianos – and based on my personal experience, in parallel with traditional acoustic instruments and singing. These are things that I teach at the AMTII in piano teaching methodology and history of piano art – hence the seemingly light-hearted style of the text.

**Keywords:**

Piano, electric piano, electronic piano, digital piano, hybrid piano, self-playing piano, performance, interpretation, personal experience

Имам стационарно дигитално пиано отпреди 14 години, имам и преносимо (и двете – от една и съща най-добра марка), така че имам достатъчно личен опит във възможностите и ограниченията им и в ползването им. В интерес на преподаването си в АМТИИ реших да направя това проучване и систематизиране на видовете дигитални пиана и да коментирам възможностите за употребата им, че и в сравнение с традиционните механични пиана и рояли.

Дигиталните[1] пиана все повече се разпространяват. Основните им преимущества са (можете да ги пренаредите според собствените си приоритети): 1) по-ниската им цена при новите инструменти, в сравнение с традицион-

---

[1] *Под „дигитално пиано“ някои разбират дигитални инструменти с клавиатура подобна на тази на акустическото пиано, които имат само пиано-звучения. Иначе казано, дигиталното пиано е създадено с идеята да замества традиционните акустически пиано и роял – и като клавиатура, и като звучене (но може да има и различни други звучения). Работи със записани семпли или със синтезатор. Някои инструменти и на външен вид наподобяват изправено пиано или роял.* [Digital_piano 2024]
*Горе в текста си няма да се спирам на електрическите и на електронните пиана, но в тази бележка под черта ще припомня основното за тях.*
*Електрическото пиано (донякъде може да бъде сравнено с електрическата китара) работи с механика с чукчета, които удрят по струни, тръбички или ламели – и техните вибрации, чрез преобразуватели (адаптери, „pick-ир“) от магнитен, електростатичен или пиезоелектричен тип, се предават на вградени или външни усилвател и високоговорители – съответно е без резонаторни кутия и дъска и не е електронен, а механо-електрически инструмент. Първите електрически пиана са от края на 20-те години на 20. век – т.е. отпреди век. От 80-те години, с появата и разпространението на дигиталните пиана, електрическите „залязват“…* [Electric piano 2024], [*The Wurlitzer* 112, *Explained* 2024], [*Wurlitzer Wurli* 112 *Fully Restored* 2024] *Припомням широко известните от 70-те години Fender-пиана (Fender Rhodes piano)* [Rhodes piano, 2024], [*The Fender Rhodes Electric Piano: An In Depth Review*, 2014].
*Електронните пиана, на свой ред, звуково имитират акустически пиана, понякога и клавесини и органи, но са аналогови, а не компютърни (не са дигитални, т.е. цифрови) електроинструменти – аналогови синтезатори са, работещи чрез осцилатори. Първите електронни пиана са от 70-те години на 20. век – т.е. отпреди половин век. И те (електронните пиана), като възможности, отстъпват на дигиталните пиана и на полифоничните синтезатори.* [Electronic piano 2024]
*Отбелязвам изрично и това, че в наши дни терминологичното определение „електронно пиано“ понякога погрешно се ползва за дигиталните пиана и за stage-пианата (както мнозина казват „рейс“ на… автобуса, вместо на самия изминаван с него пътен курс – race/рейс/-ът именно; и още какви ли не подобни подмени на значения на думи в езика ни и не само в нашия).*
*Stage-пиано – електронно пиано за изпълнение на сцена, подиум, естрада, в зала, студио, за концерти и/или записи, най-вече на джазова и на поп музика. Може да бъде с тежка („hammer“ и „graded hammer“) или полутежка клавиатура с 88 клавиша, но може да е и само със 76 клавиша. Съчетават дигитално пиано и синтезатор, преносими са, по принцип нямат вграден усилвател и високоговорители.* [Stage piano 2024]
*Обобщавам: „дигитално“ = „цифрово“, т.е. с компютър; „електрическо“ и „електронно“ = с електрически ток, но аналогови, без компютър (като електрическото е с клавишно-чукчева механика и акустически звукопроизводители със звукови преобразуватели към тях, докато електронното – с аналогов синтезатор на звука; да, в по-ново време синтезаторът можа да е вече дигитален).*

ните (акустичните) пиана и рояли; 2) освобождаването от разходи, свързани с акордьор и поддръжка на инструмента (но на този въпрос ще се спра изрично по-долу); 3) можеш да свириш на слушалки, без да пречиш на околните; 4) преносими са (ако си купиш портативен модел).

Подчертавам веднага, че при свирене на слушалки, ако в същата стая има друг човек (и ако е легнал да спи, например), той чува „тупането" на клавишите. Но в съседни стаи и жилища то не се чува. И веднага негативът: слушането на слушалки също е със своите недостатъци – изморяваш се, запотяваш се, съвсем не е същото слушане и чуване, както, когато свириш на традиционни пиано или роял, и пр.; не на последно място е и възможността да си увредиш слуха при силно слушане, че и продължително, че и редовно, ежедневно... Но: за работен вариант, при необходимост – че и при неизбежност! – става.

Относно освобождаването от плащания на акордьори: да, но не за дълго. Защо: клавиатурите на дигиталните пиана съвсем нямат издръжливостта на тези на традиционните. И почват да „играят" наляво-надясно клавишите, отначало почти незабележимо, но скоро – все по-видимо и осезаемо, при това различните клавиши в различна степен и по различен начин. Почват и да хлопат и чукат, почват изобщо да променят подвижността и „отзивчивостта" си. И като поискаш да ти оправят клавиатурата, може да се окаже, че няма къде – или да стане много бавно във времето, че и при немалък разход, че и „възстановяването" съвсем да не е като на нова клавиатурата. Тогава какво се оказва? Свириш малко или повече време, разбива се клавиатурата – хвърляш пианото (или го продаваш на безценица) и купуваш ново. Да, ако живееш по по-висок финансов стандарт – с няколко пъти по-високи приходи и разходи от „обичайните" в България – това ще се яви естественият – и дори изгодният! – вариант (като с леките коли и с какво ли не). Но ако си с обичайните за в България ниски доходи, не е много привлекателен вариант – отново ще направя сравнение с новите коли и със старите... Аналогично: ако нямаш претенции на шофьор и ти трябва кола за придвижване и пренасяне на вещи – приемаш компромисите. Но ако ти трябва пиано за високо професионална работа – не става (освен като резервен вариант). По-надолу ще се спра отново на тези въпроси.

Преносимостта на портативните модели дигитални пиана е едно изключително битово-професионално (ли да го нарека?) предимство пред традиционните акустически инструменти. И веднага, в негатив: преносимото пиано си купих преди две години, за да мога да свиря лятото в провинцията в къща без пиано. Преносимо – преносимо, но колата се запълва. Ако пътуваш с други, не става (освен ако не е в багажник на покрива). Трябва да го пратиш по куриер – освен разходите, трябва да поемеш риска и с физическото повреждане на инструмента, съвсем не на последно място. И си и тежи, особено ако не си спортен тип и млад.

И може би най-свързаната с професионализма характеристика на дигиталното пиано: колкото става за заместител на традиционното, толкова и не – и защото, каквато и да е клавиатурата на дигиталното пиано, дигиталното пиано просто е ***друг инструмент***. И продължителната работа на дигитално пиано – че и ако горе-долу ***само*** или предимно на дигитално пиано свириш, разваля пианистичната ти двигателност – и в нюанси, и изобщо. Сядаш после на истински роял и – о, съвсем друго е! И можеш и да се окажеш в невъзможност да си изсвириш нещата както трябва. Но ако си опитен и разполагаш с час-два да посвириш на рояла в залата, като му проучиш реактивността на клавиатурата и си припомниш – и тактилно – как се свири на такъв инструмент, се оправяш (личен опит).

Нека вече се опитам да **систематизирам видовете дигитални пиана**:

Биват с **различни видове клавиатури и сензори**. С „лека", „полутежка" или „тежка" (hammer и graded hammer) клавиатура (наподобяваща традиционните пиана и рояли), с възможности за задаване на различна „степен" на чувствителността на клавиатурата (създавайки и по този начин илюзията за по-„лека" или по-„тежка" клавиатура – а то и наистина се получава различна необходимост от сила на удара/натиска върху клавишите[2]), клавиатурите могат да бъдат дори и с имитация на „двойна репетиция"[3]; могат да бъдат с различен вид покритие на клавишите (вкл. наподобяващо, по сцеплението с кожата на пръстите на пианиста, слоновата кост, и пр.); с пластмасови или с дървени клавиши (при по-скъпите модели), дори и с резонаторна дъска (!, за озвучаване на... дигитално създадения и от високоговорител произведен звук) и пр. Колкото и добри усилватели и високоговорители да има едно дигитално пиано, звученето му не може да се конкурира с това на акустическите инструменти – и все пак, добре е да има по възможност по-големи високоговорители (поне 4) с мощност на вградения усилвател не по-малка от 2 x 15 вата. Също така, резонансът на хубавото

---

[2] *Да, и при акустическите инструменти има възможност за известна промяна на тежестта на клавиатурата и остротата на тона, чрез реглаж на дълбочината на потъване, съпротивата/тежестта на потъване на клавиша (обичайният стандарт е 50-55 грама), респ. характера на връщането му в изходно положение (при обичаен стандарт на тежест 20-25 грама), и тониране на чукчетата (шлайфане, попробождане за разрехавяване на филца или, напротив, импрегнирането му с „лак", за да стане по-твърд и от това, звукът на пианото – по-„блестящ", „брилянтен") – въпрос на лични предпочитания.*
*Веднага добавям, че всяко пиано – акустическо или дигитално – звучи различно в различни помещения, в различни като акустика „околни среди".*

[3] *Припомням двойнорепетиционната механика на роялите, която позволява да свириш трилери без да пускаш догоре клавишите – т.е. без да се налага те да се връщат до пълно горно положение. Припомням и че пианата (изправените пиана), поради различния си тип механика, нямат двойна репетиция. По-скъпите модели дигитални пиана имитират в клавиатурите си, някак и донякъде, двойната репетиция на роялите.*

пиано – и особено на хубавия роял – е непостижим за дигиталния инструмент, независимо от семплите, софтуерните обогатявания и пр., и дори и при модели с резонаторна дъска(!) към високоговорителите...

**Плюсовете** на дигиталните пиана (освен по-ниската им цена спрямо традиционните – като нови инструменти): имат възможности за: промяна на силата на звучене – до най-ниската възможна за чуване; свирене на слушалки; свирене с различни тембри; задаване на различна височина на тона (не само ла1=440Hz, но може и по-ниско и по-високо); транспониране (свириш си от същите клавиши, но – задаваш да – звучи в по-висока или в по-ниска тоналност – нещо не лесно при пианисти абсолютисти); разделяне на клавиатурата (да стане като за 2 пиана с по 44 клавишни клавиатури); включване на различни стари темперации (стари начини на настройване); запис, работа с флашки, Bluetooth-връзки, софтуери и пр. Обаче дигиталните пиана имат и следните:

**Минуси**: повтарям, че макар и да се казва „пиано“, е друг инструмент и като звучене, и като „туше“ (клавиатура) – в сравнение с традиционните пиано и роял – променяш и дори разваляш пианистичната си мануалност (стана вече дума за това). И веднага: клавиатурите им са несравнимо по-малко издръжливи и като се разбият, се сблъскваш с проблема за реновирането им (отбелязах по-горе и това); изобщо са инструменти, предвидени за по-краткотрайно в години ползване. Оттук и по-бързата загуба на дигиталното пиано като себестойност – и поради бързото му технологично остаряване в сравнение с непрекъснато появяващите се нови модели с нови възможности и екстри. Респ. поддръжката на дигиталните пиана е много трудна, направо и невъзможна с остаряването на модела – поради липса на части и/или познания у специалиста по поддръжка – а и няма много такива специалисти. Не искам да обобщя, че, излезе ли от гаранционния си период, дигиталното пиано е вече „на доизживяване“, колкото време изкара. От своя страна, акустическите пиана и рояли са произведени като много по-здрави инструменти, предвидено е да могат да бъдат ползвани десетилетия наред, да бъдат поддържани и реновирани, съответно не губят така стойността си (съответно и фабричната им гаранцията като нови е много по-продължителна – до 12 години и повече, но и следгаранционното им обслужване е напълно възможно, със срок по-голям и от човешкия живот...). Но и първоначалната им стойност е много по-висока (макар че има и много скъпи върхови модели дигитални пиана, особено във времето на появата си). И пак да кажа: колкото и скъп модел да е дадено дигитално пиано, не е в състояние да притежава всичките нюанси на механиката и звученето на хубавото акустическо пиано и особено роял. Веднага се отново към акустическите инструменти: принципно, трябва да бъдат настройвани 2 пъти в годината (и регулирани, и „тонирани“ като звукопроизвеждане на чукчетата и пр., последното зависи и от това колко се свири на тях), и дър-

жани в твърде строго спазвани условия на температура и влажност (в това отношение дигиталните пиана са много по-издръжливи и непретенциозни), вълнени части могат да бъдат изядени от молци, дървени – от мишки и пр.; и веднага добавят и това, че има инструменти, които наистина с години не мръдват интонационно, като акордиране.

При финансовата възможност, не купувайте „пиано за начинаещи" за децата си, понеже започвали да се учат и не се знае докъде ще стигнат („защо да правим ***излишни*** разходи"). Защото пианото „за начинаещи", поради ниската си цена (че и ако е някой остарял модел втора ръка, дето не знаете и в какво състояние е) – оттам и поради ниските си качества (слаби възможности и недобър звук) може да ***дезинтересира***, ***разочарова*** и ***отблъсне*** начинаещия; освен ако не е страшно запален! (Това за зловредността на евтиното пиано „за начинаещ" важи и за акустическите пиана...)

Стигнахме и до термина **хибридно пиано** [4].

Някои специалисти под „хибридно" пиано разбират такова с традиционна механика, но с дигитално (компютърно) създаване и високоговорително произвеждане на звука, а не чрез струни [Hybrid Pianos, 2023], [Acoustic, digital and hybrid pianos explained, 2023]. Някои дигитални инструменти имат и резонаторна дъска към високоговорителите, като [Kawai CA91], [Kawai CA901]. Други специалисти при класифицирането на видовете пиана, най-често ползват определението „хибридно" за традиционни акустически инструменти, към които заводски (или впоследствие, на вече съществуващо пиано или роял) е монтирана допълнителна механика и електроника, чрез която към акустическото звучене на инструмента може да се добавят различни други видове звучения (инструментали, вокали, други) или да се премине само към електронно-компютърни звучения (като чрез „silent system" механика+електроника се спре свиренето чрез струните – т.е. пианото стане „тихо", „silent piano"[5]): т.е. под „хибридно" пиано разбират (една или друга) кръстоска/комбинация между традиционно акустично пиано или роял, и дигитално (или написани в обратния ред). Ergo, като хибридни могат да се разглеждат и самосвирещите дигитални инструменти, за които също ще стане дума в текста ми по-долу.

И така, да приемем, че под „хибридно" разбираме традиционно акустическо пиано (с класически механизъм с чукчета, струни и усилваща звука им

---

[4] *Хибрид – припомням че етимологически, думата се отнася за организъм, получен чрез кръстосване на различни растения или животни. Кръстоска между различни видове, сортове и пр. – оттук, разбирането за хибридност варира.*

[5] *Употребата на думата „silent" не е напълно коректна, защото пианото продължава да звучи, но вече дигитализирано: в случая „silent" („тихо") иска да каже, че чукчетата спират да удрят по струните.*

резонаторна дъска), което обаче може да създава звучене и дигитално/компютърно. С други думи, хибридните пиана могат да съчетават в един и същ инструмент най-доброто от акустическите и дигиталните пиана. По тази причина стават и все по-популярни. Лидери в производството на хибридни пиана отново са Yamaha и Kawai – може да напиша тези две марки и в обратния ред, като припомня, че „Кавай" произвеждат само пиана и рояли (традиционни и дигитални), докато „Ямаха" – какво ли не! [What Is A Hybrid Piano, 2020], [Yamaha SH3/SC3 Silent System Demonstration, 2023], [Yamaha silent Piano Systems – SH3 and SC3. First look, 2023], преустройства на традиционни инструменти – пиано [Genio Piano optical silent system instalation, 2021], роял [Genio Grand Piano optical silent system instalation], системи и цени [Silent System Genio Essence Optical Upright Piano], [Silent System Genio Premium Optical Grand Piano], видях и подобни системи Kioshi, май са по-евтини [How to receive a free Kioshi Interactive Piano Silent System], [Installation of the Kioshi Silent System for Piano Technicians, Kioshi, 2021], [Kioshi]. Има множество подобни видеа и информации в нета. Kioshi май не предлагат техни системи за преустройства в тих инструмент на роял. Добавям няколко водещи марки производители на механики+електроники за преустройство на акустичен инструмент в дигитален, та и „тих" (нещо като газовите уредби за бензинови коли, монтирани допълнителни): SilentPiano, AnyTimeX, TransAcoustic, AvantGrand...

Само че инсталирането на Silent-система на традиционно пиано – и особено на роял! – съвсем не било проста работа. Невинаги било сигурно, че ще стане – като налично място и физическа възможност, а дори и да „стане", изисквало: 1) регулиране на самата електроника-датчици, и 2) много по-лошото: пререгулиране на самата механика, която, особено при роялите... разваля добрия сам по себе си за рояла реглаж, особено ако бил направен „по ръба", ми каза г-н Константин Власев[6], който регулира рояла вкъщи. „Така че направо Ви е жал да... го развалите?", реагирах аз. „Да!", отговори ми той.

Добавям сега и за самосвирещите пиана (self playng) – вече в дигиталния им вид: лидерът е Disklavier Enspire system на Yamaha [Disklavier], [Yamaha GB1 Disklavier Enspire 2024] (и на Bösendorfer [The Magic of Bösendorfer Disklavier Edition 2021] – най-старата и прочута марка австрийски пиана и рояли, основана във Виена в 1828 от Игнац Бьозендорфер, от 2007... пълна собственост на Yamaha Corporation [Bösendorfer 2024]). Инструменти, които комбинират акустическия инструмент със state-of-the-art technology, чрез

[6] *Истински специалист по строеж, реставрация, ремонт, реглаж, тониране, настройване на пиана, рояли, квалесини, клавихорди, хармониуми – това е учил и завършил в професионално училище в Швейцария, където работи във фирма, която го праща и по цял свят в най-престижни зали, институции, с най-висок клас световни пианисти, клавесинисти, клавихордисти...*

която могат да свирят много видове и жанрове музика – сами по себе си и/или и чрез външен компютър, включително и смартфон: и клавишите потъват, демпферите над чукчетата се вдигат и дори и педалите работят, като задвижвани от духове и призраци![7] На Дисклавира може и софтуерно да му се задава какво да свири(ш), може да свири и с други звуци, вкл. и (с) пеене – има високоговорители отдолу – и да ги добавя към пиано звука си или да го заменя с тях. Високият клас инструменти имат чувствителност в стотици степени, включително и по отношение на трите си педала.

Още веднъж: тези **тихи (silent)** пиана и рояли са традиционни като конструкция (акустични тоест), но могат да бъдат/стават и тихи, като с устройство (лост и „релса“) се ограничи на милиметри от струните ударът на чукчетата по тях – и тогава вече звукът се създава чрез сензори. Така че запазваш тактилността си (понеже продължаваш да ползваш традиционните клавиатура и механика), но звукопроизводството е вече друго (каквото и да се говори). Иначе разказано, тези инструменти комбинират традиционното механично акустично пиано и електронното, използвайки електронни и дигитални технологии и части — сензори оптични или електромеханични, звуков блок с десетки пиано- и други тембри, ритми, могат да имат Bluetooth и/или MIDI връзка, да имат възможности „да свириш със себе си“ (да свириш на основата на предварително направен запис), да аранжираш (поне донякъде), да можеш да работиш с touchscreen/tablet и със софтуери за обработка на звук, да се ползват на слушалки или с тонколони и пр. Накратко: фабрични пиана и рояли с фабрично приложена възможност за монтаж на тези оптични или електромеханични устройства и електроника към акустично пиано. Но: продават се и сетове (комплекти) от нужната механика и електроника за преустройство (да кажа ли – upgrade?) на традиционен инструмент, който да може да бъде и тих.

Много е впечатляващо – и поучително – да се свири стара музика на стари темперации, че и на различни височини на настройване… Виждаш – чуваш – как тази „същата“ музика става – и е била – съвсем различна…

Пак да кажа: всичко това го преподавам в АМТИИ по „Методика на обучението по пиано“ и „История на клавирното изкуство“ – с още повече коментари и „отклонения“ в часовете със студентите… – но в настоящия доклад спирам дотук.

*Изразявам изричната си благодарност на инж. проф. д-р Симо Лазаров за контролния прочит на текста ми и няколкото технически доуточнявания.*

[7] *Интересната им предистория в лицето на историята на подобни механични пиана (Piano-Player-и), записващи върху хартиени рула и после свиращи/възпроизвеждащи записа чрез тях (има такива записи на Гершуин например – отдавна възстановени, дигитализирани), оставям за друг път.* [Huydecoper 2021], [Steinway Spirio Player Pianos 2017]

***Използвана литература:***

Бомон, Оливие: Клавесинът във всичките му състояния: Интервю с проф. Оливие Бомон, клавесинист, 4 и 8 юли 2003, превод и коментари Явор Конов, 2015. Научен електронен архив на НБУ, София http://eprints.nbu.bg/2681/

Конов, Я.: Идеи и подходи за естествено свирене на пиано, София, 2003

Конов, Явор: Първият трактат по клавесин – „Принципите на клавесина", дьо Сен Ламбер (Париж, 1702), дисертация/монография, София, 1997. В: Сен-Ламбер, дьо: „Принципите на клавесина" (Париж, 1702), анотиран превод Явор Конов; „Нов трактат за акомпанимента на клавесин, на орган и на други инструменти" (Париж, 1707), анотиран превод Явор Конов; Конов, Явор: „Първият трактат по клавесин – „Принципите на клавесина", дьо Сен Ламбер (Париж, 1702) – дисертация за придобиване на образователната и научна степен Доктор (ДМА „Панчо Владигеров", София, 1997); София, Музикално общество „Васил Стефанов", 1998, 310 с.

Ламбер, М. дьо Сен: Принципите на клавесина (Париж, 1702), превод и коментари Явор Конов, София, 1998. В: Сен Ламбер, дьо: „Принципите на клавесина" (Париж, 1702), анотиран превод Явор Конов; „Нов трактат за акомпанимента на клавесин, на орган и на други инструменти" (Париж, 1707), анотиран превод Явор Конов; Конов, Явор: „Първият трактат по клавесин – „Принципите на клавесина", дьо Сен Ламбер (Париж, 1702) – дисертация за придобиване на образователната и научна степен Доктор (ДМА „Панчо Владигеров", София, 1997); София, Музикално общество „Васил Стефанов", 1998, 310 с.

Спиит, Ноел: Свиренето /докосването/ на клавесина според прочита на Франсоа Купрен, Сен-Ламбер и Рамо, 2009, превод и коментари Явор Конов, 2014. Научен електронен архив на НБУ, София http://eprints.nbu.bg/2332/

Феран, Доминик: Исторически преглед на старите пръстовки (2011). Превод и коментари Явор Конов, превод и коментари (2014). Научен електронен архив на НБУ, София http://eprints.nbu.bg/2330/

A History of the Organ, DVDs, Arthaus Musik, 1997: 1. Latin Origins, 55 мин., 2. From Sweelinck to Bach, 56 мин., 3. The Golden Age, 52 мин., 4. The Modern Age

Acoustic, digital and hybrid pianos explained, Coach House, London, 2023, https://youtu.be/o53dZulRkDE?si=u2nTYGSCPg3Ils6a, 8 ноември 2024

Bösendorfer, https://en.wikipedia.org/wiki/Bösendorfer, 8 ноември 2024

Das Wohltemperierte Klavier, https://de.wikipedia.org/wiki/Das_Wohltemperierte_Klavier, 8 ноември 2024

Digital_piano, https://en.wikipedia.org/wiki/Digital_piano, 8 ноември 2024

Disklavier, https://en.wikipedia.org/wiki/Disklavier, 8 ноември 2024

Electric piano, https://en.wikipedia.org/wiki/Electric_piano, 8 ноември 2024

Electronic piano, https://en.wikipedia.org/wiki/Electronic_piano, 8 ноември 2024

Encyclopedia of Piano, edited by Robert Palmieri and Margaret W. Palmieri, Routledge, New York and London, 2, 2003

From the Clavichord to the Modern Piano – Parts 1, 7:52 min. and 2, BaroqueBand, 2010, https://youtu.be/4uCCw_hmILA, https://youtu.be/a9IaE2i-DmA, 8 ноември 2024

Gedan, Jörg: Klaviergeschichte, 2010, www.pian-e-forte.de

Genio Grand Piano optical silent system instalation, Torn Piano, 2023, 8:09 min., https://youtu.be/kl7U75kgeuI?si=90jqqd3M6SKzpvOp, 8 ноември 2024

Genio Piano optical silent system instalation, Torn Piano, 2021, 8 min., https://youtu.be/Bj0XuYjDcn0?si=vBBjEfOt0C14sPD5, 8 ноември 2024

Haase, Gesine, Dieter Krickeberg: Tasteninstrumente des Museums, Berlin, 1981

History of the Pianoforte – A Documentary in Sound by Eva Badura-Skoda, 1999, https://youtu.be/wtgdEN7Qq-0, 8 ноември 2024

How to receive a free Kioshi Interactive Piano Silent System, Grand Piano Haus, https://youtu.be/TRRp-RuHUmQ?si=7RbpcRIleud4EtwT, 8 ноември 2024

Huydecoper, Carel:The Story of the Player Piano, 2021, https://youtu.be/2kYenPQEGuY?si=Kwoeq3lfc2qYJ72A, 8 ноември 2024

Hybrid Pianos: Your Complete 2023 Guide, https://philadelphiapianoinstitute.com/hybrid-pianos, 8 ноември 2024

Installation of the Kioshi Silent System for Piano Technicians, Kioshi, 2021, 10:20 min., https://youtu.be/7Z2kU3nbtm8?si=CK6GHVLNLSKKe6Z_, 8 ноември 2024

Kawai CA91, https://www.kawai.co.uk/products/archive/ca91/, 8 ноември 2024

Kawai CA901, https://kawaius.com/product/ca901/, 8 ноември 2024

Kioshi, https://www.kioshi-systems.com/, 8 ноември 2024

Manufacturing of Bechstein Pianos, C. Bechstein, 2012, https://youtu.be/bH-7t5enEN8?si=HGImbIQktaj0TD4o, 8 ноември 2024

Rhodes piano, https://en.wikipedia.org/wiki/Rhodes_piano, 8 ноември 2024

Silent System Genio Essence Optical Upright Piano, €1,790.00 Tax included, https://pianos-schaeffer.com/en/silent-pianos-used/298-silent-system-genio-essence-optical-upright-piano.html, 8 ноември 2024

Silent System Genio Premium Optical Grand Piano, €2,990.00 Tax included, https://pianos-schaeffer.com/en/piano-and-pianist-accessories/371-genio-

premium-optical-grand-piano-silent-system.html, 8 ноември 2024

Stage piano, https://en.wikipedia.org/wiki/Stage_piano, 8 ноември 2024

Steinway Spirio Player Pianos, 2017, https://www.steinway.com/spirio, 8 ноември 2024

The fascination of organ building – History and present-day of Kuhn Organ Builders Ltd, Männedorf, OrgelbauKuhnAG, 2016, 19:36 min., на https://youtu.be/F2jxgvcGjfo, 8 ноември 2024

The Fender Rhodes Electric Piano: An In Depth Review, 2014, https://youtu.be/SRMCjgNnGIM?si=F8TOAPj9tzOsIe_J, 8 ноември 2024

The Magic of Bösendorfer Disklavier Edition, 2021, https://youtu.be/90EbMFfaPC0?si=HePkFmP37CmOcWpv, 8 ноември 2024

The Wurlitzer 112, Explained, https://www.tropicalfishvintage.com/blog/2017/6/28/the-wurlitzer-112-explained, 8 ноември 2024

What Is A Hybrid Piano & What You Need To Know, Merriam Pianos YouTube channel, 2020, 11:09 min., https://youtu.be/yVDkA3bEdeo?si=vRac0n-zuacAd3hF, 8 ноември 2024

Wurlitzer Wurli 112 Fully Restored (инструмент от 1955), https://youtu.be/-lPbxs515DQ?si=jVymspdx7fs72s-N, 8 ноември 2024. А тук е описан и илюстриран процесът на реставриране на инструмента: https://www.facebook.com/media/set/?set=a.10151262544285761.509765.659880760&type=3, 8 ноември 2024.

Yamaha GB1 Disklavier Enspire - The Piano That Can Play Itself!, 2024, https://youtu.be/P5Ot3lDHBfg?si=ZUhrCeG-lFG_5y2x, 8 ноември 2024

Yamaha SH3/SC3 Silent System Demonstration – U1SH3 at Grand Piano Haus, 4:02 min., 2023, https://youtu.be/Ieb0u49Qjzo?si=vscmDhYGPbqlvP0t , 8 ноември 2024

Yamaha silent Piano Systems – SH3 and SC3. First look, 2023 12:11 min., https://youtu.be/oPHivfs6ov0?si=TxnF7ipA5pBB05CC, 8 ноември 2024

***За автора:***

*Проф. Явор Конов, д-р, д.н. (р. 1964) свири на пиано от 4-годишен – завършва (с медал) с пиано Националното музикално училище „Любомир Пипков“ в София, след това – и Националната музикална академия „Проф. Панчо Владигеров“ в София (с хорово дирижиране и музикология). От 1991 е университетски преподавател по различни музикални дисциплини (1999 – доцент, 2005 – професор) – историко-теоретични и практико-приложни (пиано, солфеж, теория и история на музиката, култура и музика и др.). Ползва руски, френски, английски и немски езици. Понастоящем е професор в Нов български университет в София (от 2010) и в АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ в Пловдив*

*(от 2021). Има повече от 300 публикации: монографии, анотирани преводи (от различни епохи, автори, езици), студии, статии, популяризаторски. Женен (за проф. д-р Теодора Болярова-Конов, д.м., стоматолог), имат 2 деца (Тереза, 2000, Андрей, 2007).*

*Познанията, трудовете и постиженията на проф. д.н. Я. Конов са с най-голямо признание не само в България, но и в чужбина, вкл. от най-авторитетните институции в областта – Ателието за изследвания към Центъра за барокова музика във Версай и Факултета по музика и музикознание на Парижкия университет (Сорбоната) („превъзходен специалист", 2009). В чест на българското издание на „Речника по музика" на С. дьо Бросар (превод и коментари, и монография за дьо Бросар – Я. Конов), по инициатива на водещите френски музиколози, на 24 ноември 2011 г. в Библиотеката на Версай се провежда „Кръгла маса около Явор Конов" – прецедент във френско-българските отношения.*

***About the author:***

*Prof. Yavor Konov, Ph.D., Sc.D. (b. 1964) has been playing the piano since he was 4 years old – he graduated (with a medal) from the National Music School „Lyubomir Pipkov" in Sofia, then – the National Music Academy „Prof. Pancho Vladigerov" in Sofia (with choral conducting and musicology). Since 1991, he has been a university teacher in various musical disciplines (1999 – associate professor, 2005 – professor) - historical-theoretical and practical-applied (piano, solfege, theory and history of music, culture and music, etc.). He uses Russian, French, English and German languages. He is currently a professor at New Bulgarian University in Sofia (since 2010) and at AMTII „Prof. Asen Diamandiev" in Plovdiv (from 2021). Yavor Konov is author of more than 300 publications: monographs, annotated translations (from different eras, authors, languages), studies, articles, promotional ones. Married (to Prof. Dr. Teodora Bolyarova-Konov, MD, dentist), they have 2 children (Theresa, 2000, Andrey, 2007).*

*The knowledge, works and achievements of Prof. Y. Konov Sc.D. are highly recognized not only in Bulgaria, but also abroad, incl. from the most authoritative institutions in the field – the Research Studio at the Center for Baroque Music in Versailles and the Faculty of Music and Musicology of the University of Paris (Sorbonne) („excellent specialist", 2009). In honor of the Bulgarian edition of S. de Brossard's „Dictionary of Music" (translation and comments, and monograph on de Brossard – Y. Konov), on the initiative of the leading French musicologists, on November 24, 2011 „Round table around Yavor Konov" takes place in the Library of Versailles – a precedent in French-Bulgarian relations.*

# КАВАЛЪТ И НЕГОВАТА РОЛЯ ВЪВ ФОЛКЛОРНАТА ИНСТРУМЕНТАЛНА ПРАКТИКА

***доц д-р Васил Василев***
*АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев"- Пловдив*

**Резюме:**

От създаването на национален фолклорен ансамбъл „Филип Кутев" започва времето на бурното развитие на вокално-инструменталната народна музика. За това допринасят и разкриването на останалите фолклорни ансамбли в България, които със своя репертоар – автентичен, обработен и авторски, дават своя принос за разкриване възможностите на българските народни инструменти. Сегашният облик на инструменталните групи, оркестри, ансамбли и др. съвсем не е такъв, какъвто е бил в началото когато те са се зараждали (30 - 40 години на XX в.) Основна функция за това развитие играе и инструментът кавал. В настоящия доклад се фокусираме не само върху ролята на кавала, но и върху развитието на музиката за него от народната песен до най-съвременните инструментални мелодии.

**Ключови думи:**
Кавал, интродукция, съпровод, камерни състави, народен оркестър.

## THE KAVAL AND ITS ROLE IN FOLK INSTRUMENTAL PRACTICE

***Assoc. Prof. Dr. Vasil Vasilev***
*AMDFA "Prof. Asen Diamandiev" – Plovdiv*

**Abstract:**

The establishment of the National Folklore Ensemble "Philip Kutev" marked the beginning of a period of rapid development in vocal-instrumental folk music. This growth was further supported by the emergence of other folklore ensembles in Bulgaria, whose repertoire- comprising authentic, arranged, and original pieces—contributed to exploring the potential of Bulgarian folk instruments. The current form of instrumental groups, orchestras, ensembles, and others has evolved significantly from their origins in the 1930s and 1940s. The kaval, in particular, plays a central role in this development. This report focuses not only on the role of the kaval but also on the evolution of its music, from folk song accompaniment to the most contemporary instrumental melodies.

**Keywords:**
Kaval, introduction, accompaniment, chamber ensembles, folk orchestra.

Настоящият доклад си поставя за цел да анализира редица ключови въпроси, свързани с конструкцията, еволюцията и утвърждаването на кавала в българската фолклорна инструментална практика – въпроси, които и до днес не са получили еднозначен научен отговор.

1. Защо и по какъв начин се е наложила употребата на кавал с основен тон $d^1$? Този вид кавал се е утвърдил като най-подходящ спрямо техническите характеристики на инструмента: звукоизвличане, темброви качества, диапазон, регистрова структура, апликатура и възможности за технически прийоми. Възможно е той да е създаден в дълбока древност от неизвестен майстор, притежаващ изключително интуитивно разбиране за акустични и музикални принципи, чиято иновация остава неназована, но с безспорно значение за кавалджийското изкуство.

2. Как е определена дължината от 64 см за кавала с основен тон $d^1$? Тази дължина се оказва оптимална по отношение на звуковите и конструктивни характеристики. Не е ясно дали създателят на $d^1$ кавала и определящият дължината са едно и също лице, или става дума за натрупан опит от различни майстори.

3. Как е възникнала триделната конструкция на кавала (еклемета), позволяваща фина настройка? Документирани исторически свидетелства показват, че кавалът първоначално е бил едноделен, със седем грифови отвора. Един от най-старите известни образци – едноставен кавал с дължина 104 см – се съхранява в Националния музей в Кайро и се датира около 2000 г. пр.н.е.

4. Как са определени размерите на отделните секции (еклемета) – горно (23 см), средно (24 см) и долно (17 см)? Особен интерес представлява лекото разширение на горната част под наустника – конструктивен елемент, вероятно повлиян от строежа на кларинета („буренце“). Въпросът за точния диаметър на това разширение и на самия наустник продължава да предизвиква дискусии относно акустичната интуиция или познания на първите майстори.

5. Как са определени разстоянията и диаметърът на грифовите отвори?

6. Кога и как е въведен осмият грифов отвор, разположен на задната страна на средното еклеме?

7. Как е конструирана долната част на кавала с четири допълнителни отвора (два предни и два странични), наричани „резонаторни“ или „дяволски“ дупки? Те играят съществена роля за резонансните характеристики на инструмента. Тяхното разположение и функция свидетелстват за дълбоко интуитивно разбиране за звукоизвличане, дори при липса на формално знание по акустика.

**Развитие и утвърждаване на кавала в съвременната фолклорна практика**

С навлизането на кавала като неизменна част от народно-музикалните състави – камерни ансамбли, народни оркестри и други формации – започва процес на създаване на инструменти в различни гами: $e^1$, h, B, A и др. Всеки от тях има различна дължина, обусловена от височината на основния тон. Колкото по-нисък е основният тон, толкова по-голяма е общата дължина на тръбата – средно с 3–4 см. повече от стандартния кавал в $d^1$.

Преди окончателното утвърждаване на кавала в $d^1$, в практиката се използва кавал в $c^1$, който и до днес намира приложение предимно като солов или акомпаниращ инструмент при изпълнение на народни песни. Въпреки своите качества, $c^1$ кавалът не се интегрира успешно в ансамбловото музициране. Причината се крие в несъвместимостта му по отношение на тембровите характеристики спрямо останалите инструменти, което води до звуков дисбаланс в общата текстура на ансамбъла.Това потвърждава водещата роля на кавала в $d^1$, конструиран от неназован майстор, чийто принос следва да бъде оценен като основополагащ за съвременната практика.

Свидетелство за значението на инструменталния съпровод откриваме в изследването на Деница Василева, която подчертава връзката между народната песен и инструменталното ѝ развитие: *„С развитието на инструменталната народна музика и създаването на редица инструментални фолклорни жанрове, особено ярко заявено след средата на 20 век, се дава тласък на ново третиране на мелодията.В комбинация с инструментален акомпанимент песента допълнително се обогатява и развива. При всички случаи инструменталното изпълнение оставя своя характерен отпечатък върху вокалното – от една страна, вокалният първообраз става основа на по-голямата част инструментални мелодии"* [Василева, 2023: 51].

Изключително важен аспект на кавалджийската практика е въпросът за нейното териториално и стилово разпространение. Исторически най-известните майстори изпълнители на кавал произхождат от Централна и Източна Тракия – Пловдивска, Старозагорска, Сливенска, Ямболска и Бургаска област. Това явление поражда въпроса: Защо именно в този регион се е формирал най-силният кавалджийски център? Макар и без категоричен отговор, едно е ясно – именно тук се заражда и трайно се утвърждава основният изпълнителски стил, познат като тракийско-странджански. Този стил се налага не само чрез живата традиция, но и чрез обучителния процес в професионалното фолклорно образование. В наши дни овладяването на тракийско-странджанския стил се счита за задължително за всеки кавалджия, независимо от региона на произход. Анализите на изпълнения от изтъкнати кавалджии от 50-те години на XX век до днес показват, че независимо от стиловата си принадлежност, всички те в определен момент достигат до интерпретация и усвояване на този водещ стил.

Както отбелязва Иван Георгиев относно гайдата, така и за кавала може да се приложи аналогична логика: *„Като се има предвид, че начинът на звукообразуване, апликатура, характерният тембър и сила на звука при гайдата са сходни във всички фолклорни области, то разликите, определящи стиловите белези, представляват съвкупността от ладови, метроритмични, темпови и орнаментални характеристики на вокалната музика в даден регион“* [Георгиев, 2020: 1489].

Изключително сложната орнаментика на песните в Тракия и Странджа предопределя в голяма степен инструменталния разцвет на кавалджийското изкуство точно в този регион.

Кавалът е един от основните и водещи инструменти в българската народна инструментална музика. Всеки изпълнител на кавал носи в себе си много характерни особености по отношение на стила, орнаментиката, мелодиката и др. Анализирайки различни мелодии, подбрани и дешифрирани от репертоара на изтъкнати майстори кавалджии от 50-те години на миналия век до наши дни, стигнахме до следния извод: макар и родени и израснали в различни краища на България и съответно представители на различни стилове, основната цел на всеки един от тези инструменталисти е задължително да се усвои тракийско- странджанският кавалджийски изпълнителски стил. Неслучайно всеки майстор кавалджия е преди всичко отличен изпълнител на тракийски народни свирни и мелодии. Ще се опитам да проследя в няколко етапа пътят на развитие на кавалджийската инструментална музика от обикновената инструментална интерпретация на народна песен до съвременните инструментални пиеси за соло кавал.

**Етапи в развитието на кавалджийската инструментална музика**

Развитието на кавалджийската инструментална музика следва ясно проследим процес – от интуитивна интерпретация на вокални образци до изграждането на авторски инструментални композиции със сложна структура. Този процес може да бъде систематизиран в следните етапи:

1. Интерпретация на народна песен – кавалът изпълнява мелодията като солов инструмент, запазвайки основните ѝ интонационни характеристики.

2. Създаване на кратка интродукция (отсвир) – инструменталното въведение, често импровизирано, предшества основната мелодия.

3. Развитие на интродукцията – отсвирът прераства в самостоятелна музикална фраза с характерна темброва и орнаментална обработка.

4. Формулиране на музикално коляно – обособена мелодична единица, типична за инструменталната народна музика.

5. Развитие на няколко музикални колена – водещо до създаване на инструментално хоро.

6. Употреба на различни ладове – като израз на стилистично разнообразие в музикалното съдържание.

7. Мелодично и ритмично разнообразие между колената – чрез вариации, контраст и орнаментиране.

8. Създаване на авторски пиеси за соло кавал – разработени в нотописна форма като етюди, импровизации и концертни пиеси.

Тези етапи бележат постепенен преход от традиционната устна практика към осъзната творческа дейност и художествено моделиране.

Инструментално-изпълнителски стилове в различните фолклорни области и влиянието на тракийско-странджанския стил.

Въпреки че фолклорните области на България притежават собствена стилистика (особено в Шоплука, Пирин и Родопите), тракийско-странджанският инструментално-изпълнителски стил упражнява осезаемо влияние върху повечето от тях. Наблюденията сочат, че този стил постепенно се е наложил като естетически и практически стандарт в съвременната народна инструментална практика. Тракийско-странджанският стил се характеризира с: богата орнаментика и виртуозност; леки, „пеещи" фрази с характерна дъговидна мелодика; интензивно изразени ладови и метроритмични особености. Неслучайно народната практика нарича кавала „меден" – неговата характерна звучност се разкрива в пълнота именно при изпълнение на тракийски и странджански мелодии. Това е причината почти всички съвременни кавалджии – независимо от своята регионална идентичност – да възприемат този стил като задължителен в процеса на обучение и художествено израстване. Този тип акумулиран естетически опит се възприема не само като стилов ориентир, но и като своеобразна обществена норма за високо художествено майсторство. Възприемането му като „магия" от страна на изпълнителите свидетелства за неговата дълбока културна значимост и за ролята му като движеща сила в еволюцията на кавалджийското изкуство.

**Употреба на кавала в камерните инструментални състави**

Кавалът заема водещо място в камерните състави за народна музика, където изпълнява както солистични, така и акомпаниращи функции. Анализът на репертоара на водещи инструментални групи от последните десетилетия разкрива, че изпълнителят често има и ролята на автор – създава музикални колена, разработва хармонична структура, оркестрира и адаптира съпровождащите линии в зависимост от формата и характера на пиесата. Стиловата принадлежност на музикалния материал е от изключителна важност при изграждане на състава и репертоара. Именно по тази причина имената на групите носят регионален или стилов белег: „Странджан-

ска група“, „Угърчинска група“, „Тракийска тройка“ и др. Те свидетелстват за съзнателното структуриране на състава в съответствие с определена регионална естетика. В народните оркестри кавалът обикновено присъства в група от три или четири инструмента. Тази численост позволява гъвкаво разпределение на функциите между солиране, хармонизиране и акомпаниране. Сложната структура на оркестровите партии често изисква прецизно изпълнение на многогласни или контрапунктични линии, което подчертава високото равнище на инструменталната култура в съвременната фолклорна практика. В редица изследвания на български етномузиколози се разглеждат именно тези аспекти от участието на кавала в камерни и оркестрови формации. Систематизираните наблюдения показват, че инструментът успешно изпълнява солови, хармонични и солово-хармонични роли, демонстрирайки своята универсалност и адаптивност.

Кавалът е безспорно един от най-емблематичните инструменти в българската народна инструментална музика. Неговата конструкция, звукоизвличане, технически възможности и стилова приспособимост го правят незаменим както в традиционния, така и в съвременния музикален контекст. Макар произходът на някои от най-важните му конструктивни особености да остава неизяснен, тяхната функционалност и ефективност свидетелстват за висока степен на акустична интуиция у неизвестните майстори, създали съвременния модел на инструмента. Развитието на кавалджийското изкуство преминава през разнообразни етапи – от фолклорното му използване до неговата интеграция в камерната и оркестрова практика. Влиянието на тракийско-странджанския изпълнителски стил се утвърждава като водещ фактор в оформянето на съвременното естетическо съзнание в областта на народната инструментална музика. Кавалът вече не е само символ на фолклора, но и активно присъстващ инструмент в различни жанрове – от класическата музика до джаза. Неговата универсалност го превръща в своеобразен мост между традицията и съвременността, между локалната идентичност и глобалната музикална сцена.

**Използвана литература:**

Букурещлиев, Михаил. Цвятко Благоев: „Народната музика е животът ми“. София: Епсилон, 1997. 151 с. ISBN 954-8608-10-3

Вакарелски, Христо. Етнография на България. 2. изд. София: Наука и изкуство, 1977. 676 с.

Василева, Деница. Българската народна песен и нейната съвременна интерпретация. Пловдив: АМТИИ, Зебра ООД, 2023. 51 с.

Василев, Милчо. Етюди за кавал и гайда. София: Музика, 1984. 36 с.

Василев, Милчо. Оркестърът от български народни инструменти. Пло-

вдив: Академия за музикално, танцово и изобразително изкуство, 2009. 103 с. ISBN 978-954-8824-87-3

Георгиев, Иван. Понятието „Гайдарски стил“ в българската музиковедска публицистика, Knowledge, Скопие, vol. 38. 6, 2020, 1487-1492, стр. 1489

Джуджев, Стоян. Българска народна музика. Т. 1. София: Наука и изкуство, 1970. 512 с.

Джуджев, Стоян. Българска народна музика. Т. 2. София: Музика, 1975. 608 с.

Досев, Любен. Методика на обучението по кавал. Пловдив: Академия за музикално, танцово и изобразително изкуство, 2019. 192 с. ISBN 978-954-2963-11-0

Кауфман, Николай. Българска народна музика. София: Музика, 1977. 144 с.

Кауфман, Николай. Българската многогласна народна песен. София: Наука и изкуство, 1968. 224 с.

Тодоров, Манол. Български народни музикални инструменти: Органография. София: Наука и изкуство, 1973. 187 с.

***За автора:***

*Доц. д-р Васил Василев е преподавател по кавал и камерни инструментални ансамбли в катедра „Музикален фолклор” в АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив, и хоноруван преподавател по кавал в СУ „Любен Каравелов“ – Пловдив. Има осъществени множество концерти в България и чужбина, като солист на Академичен народен оркестър, Академичен фолклорен ансамбъл и Вокален ансамбъл „Мистерията на българските гласове”, както и многобройни записи за Българското национално радио, съвместно с Оркестъра за народна музика и Българската национална телевизия. Участва и като солист в инструменталните поп и джазови формации „Ламико бенд“ и „Етно фолк джаз”. Съавтор е на учебното пособие „Безмензурни мелодии за кавал от репертоара на популярни майстори – свирачи“, Първо издание, Пловдив: АМТИИ, 2017г. , автор на книгата „Характерни особености на съвременното кавалджийско изпълнителско изкуство“. – Пловдив: АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“, 2019 г., и монография „Кавалът в българската музикална практика“ – Пловдив: АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“, 2021 г.*

***About the author:***

*Assoc. Prof. Dr. Vasil Vasilev is a lecturer in kaval and chamber instrumental ensembles in the Department of “Musical Folklore” at the Academy of Music, Dance and Fine Arts “Prof. Asen Diamandiev” in Plovdiv. He also serves as a part-time kaval instructor at SU “Lyuben Karavelov” in Plovdiv. Dr. Vasilev has performed in numerous concerts*

*in Bulgaria and abroad as a soloist with the Academic Folk Orchestra, the Academic Folklore Ensemble, and the Vocal Ensemble "The Mystery of the Bulgarian Voices. " He has also recorded extensively for Bulgarian National Radio, in collaboration with the Folk Music Orchestra, as well as for Bulgarian National Television. Additionally, he has performed as a soloist with instrumental pop and jazz formations "Lamiko Band" and "Ethno Folk Jazz. " Dr. Vasilev is the co-author of the educational guide Non-metric Melodies for Kaval from the Repertoire of Popular Master Musicians, First Edition, Plovdiv: AMDFA, 2017, and the author of the book Distinctive Features of Contemporary Kaval Performance Art, Plovdiv: AMDFA "Prof. Asen Diamandiev, " 2019, as well as the monograph The Kaval in Bulgarian Musical Practice, Plovdiv: AMDFA "Prof. Asen Diamandiev, " 2021.*

# КАЗУСЪТ ВИБРАТО

***доц д-р Евгений Шевкенов***
*АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив*

**Резюме:**

Изложението се фокусира върху конкретни аспекти на дефиницията и описанието на сложния казус относно вибратото при свирене на цигулка, дискутирайки общите естетически търсения на базата на фундаменталните методологически постулати, в комбинация с емпиричните резултати от личния преподавателски опит. Изтъква се водещата роля на имагинерната предварителна представа за желания звуков ефект на вибратото пред механично-технологичния подход.

**Ключови думи:**

*Вибрато, методика, инструментална механика, разновидности, практическо приложение*

## THE CASE STUDY VIBRATO

***ass. prof. Eugeniy Chevkenov***
*AMDFA „Prof. Assen Diamandiev“ – Plovdiv*

**Abstract:**

The presentation focuses on specific aspects of the definition and description of the complex case study of vibrato in violin playing, discussing general aesthetic pursuits based on fundamental methodological postulates, combined with empirical results from personal teaching experience.

The leading role of the imaginary preconceived notion of the desired sound effect of the vibrato is emphasized as superior over the mechanical-technological approach.

**Keywords:**

*Vibrato, methodology, instrumental mechanics, varieties, practical application*

Мотивацията ми за написването на този материал не се състои в амбицията да дам някаква новаторска рецепта, като пореден опит за решаване на нерешимата задача за „квадратура на кръга“, или да засипя потенциалния читател с порой от цитати от немалкия обем теоретични разработки, разнищващи систематично щекотливия и контроверсен казус „вибрато“. Желанието ми е по-скоро, отчитайки наличностите и споменавайки тангентно основни положения от богатата методическа литература, да обърна внимание на специфичния педагогически подход за непосредствено усвояване на вибратото, изхождайки от предварителната конкретна звукова представа, която да послужи като база за намирането на индивидуални решения в механичното възпроизвеждане на необходимите движения, които да доведат до качествен резултат.

Вместо просторен увод ще се хвърлим директно в бурните води на една от най-противоречивите теми в цигулковата методика с един кратък дайджест на основните екзистенциални въпроси, вълнуващи всеки един от нас, без значение дали става дума за някой начинаещ или за утвърден гросмайстор на цигулката. Търсейки и намирайки за себе си отговорите на по-долните четири въпроса, бихме могли да намерим подходящ фундамент, върху който да си изградим нужната концепция, както художествена, така и техническа, на базата на която да се надяваме на възможно най-добър творчески резултат от прилагането на това толкова разпространено изразно средство, което за съжаление нерядко е предмет на профанска злоупотреба.

## ДАЛИ - КОГА - КОЛКО - КАК

### ДАЛИ?

Въпросът дали изобщо да вибрираме вече поне стотина години не стои на дневен ред. Всички, абсолютно всички вибрират. А не винаги е било така. Спомням си в този контекст скандалния случай с кандидатстването на Фриц Крайслер за оркестъра на Виенската Щаатсопер, съответно и за свързаното по презумпция членство във Виенска филхармония. Когато запитват маститя легендарен концертмайстор (в продължение на цели 57 години !!!) Арнолд Розе защо Крайслер не е бил одобрен на прослушването, отговорът е подправен с огромна доза жлъчно възмущение и гласи: „Та той свири с вибрато, и то през цялото време!!!“. Времената на тази обща аскетична спрямо вибратото естетика обаче отдавна са отминали, така че днес всъщност е по-правилно да се попитаме не „дали?“, а по-скоро „кога, колко и как“.

### КОГА (къде)?

Доколкото свиренето с вибрато е станало стандарт, свиренето без вибрато постепенно придобива статута на специален ефект, на търсена извън-

редност и едва ли не екстравагантност. Смятам, че все пак, въпреки тази вече дългогодишна тендеция, по-правилният подход би бил да изхождаме от позицията на добавяне на вибратото като подходящо украшение към изтънчените ни идеи за красив изразителен звук и гъвкава фраза, като търсено обогатяване на тембровата палитра, подходящо за съответния музикален стил.

**КОЛКО?**

Взимайки за добър пример една немска поговорка Weniger ist mehr* (н*а български „по-малко е повече")*, смятам, че ексцесивното „удавяне" на всяка нота в нескончаемо и недозирано вибриране е добило пандемични мащаби и трябва да бъде укорително посочено с пръст. Както е казал Леополд Моцарт преди почти 300 години - *„треперят на всяка нота, като че ли имат постоянно треска"* („Опит за начална школа по цигулка", Издателство: Хайни, преводач: Маргарита Георгиева, ISBN: 9786197029093, първо издание, 2013 г., стр. 200)

**КАК (какво да е вибратото)?**

Този въпрос е комплексен, защото засяга както механиката на движението (пръст, китка, лакът поотделно или комбинирано), така и качествата, по които се дефинират видът и характерът на осцилацията, като амплитуда и скорост. Мисля, че няма да скандализирам никого с твърдението, че идеята, ясната имагинерна представа, трябва да е водеща и че спрямо музикалната логика и звуковия идеал е нужно да се потърси подходяща теоретична формулировка, на базата на която да се даде препоръка за съответстващо движение като механично физиологично въздействие върху инструмента.

След тези необходими формулировки, назад (или по-точно, напред) към *казуса вибрато*.

От Джеминиани, Моцарт-баща, Кванц до Агарков, Янкелевич, Ойстрах, Харнокур и много други - от векове насам темата е широко разисквана и теоретизирана под всякакви възможни ъгли от експерти със завидни познания и дълбоко разбиране на проблематиката. За родната методика христоматията на проф. А. Хаджиатанасов „Основи на цигулковата методика", София, 1983, е незаменим източник на обща педагогически и методически систематизирана информация, съдържаща конкретни отговори и на въпросите „що е то вибрато, какви видове има, каква е технологията на движенията?". На страници от 185 до 187 там четем ясни определения, като:

*„Вибратото представлява периодично изменение на тона по височина, сила*

*и тембър"*

*„Характерът на вибратото зависи от бързината (честотата), размахът (амплитудата) и формата на колебателните движения на лявата ръка"*

Според тази информация авторът, пак там, ни описва четири комбинационни възможности:

*„Широко и бавно, широко и бързо, тясно и бавно, тясно и бързо"*

Въпреки логичността и смисления на горните постулати, те представляват само едно от безкрайно многото валидни, но често антагонистични становища, които, апропо, в голямата си част са едновременно безспорни и общовалидни, въпреки абсолютната си противоположност. Това създава усещането за фактическа невъзможност за задаване на еднозначна техническа система относно този звуков феномен, призван да обогати и дефинира индивидуалното звучене на всеки инструменталист, в разглеждания тук контекст - щрайхист или още по-тясно профилирано - цигулар.

Характерното вибрато на Крайслер, Хайфец, Милщайн, Ойстрах, Коган (....) е може би първия и най-силно набиващ се на очи (всъщност уши) атрибут на самобитното лице на великите представители на нашия бранш. Моят професор във Виена Йозеф Шиво с огромна носталгия по „доброто старо време" даваше примери за неподражаема индивидуалност на цигуларска техника, стил и звук, естествено често дефинируеми чрез специфичното им неповторимо индивидуално вибрато. Ще уточня, че естествено тук не говорим за „едно-и-също-през-цялото-време" вибрато, а за разпознаваем стил на общата му употреба, отнасящ се до избор на подходящо място на приложение, богата вариативност по амплитуда и скорост, музикално логична свързаност на линиите и фразите, кресчендо-диминуендо във вибратото, и т.н.

Съвременните квази медицински опити за своего рода електрокардиограма на различни типове вибрато, извлечена с уреди от записи, естествено предлагат изключително любопитна и полезна информация, достъпна като данни и възможни заключения от тяхното разшифроване едва в последните няколко десетилетия, благодарение на технологичния напредък. Като казвам съвременни, имам предвид последните 100 години, като такива опити са проведени и документирани още през 30-те на 20 век в САЩ (*Seashore C. E. Studies in the Psychology of Music. Iowa: Published by the University, 1932. Vol. I: The Vibrato*) и през 50-те в СССР (*Агарков О. „Вибрато как средство музыкальной выразительности в игре на скрипке" и от същия автор „Очерки по методике обучения игре на скрипке"* ).

Подобни лабораторни експерименти не могат обаче да бъдат ефективен дидактически материал. Те са по-скоро много полезна допълнителна научна информация, но не са реално практическо помагало, даващо рецепти за успех или спомагащо за проактивна имунизация против „лошо" вибра-

то. Казусът за технологичното обяснение на производствената механика, за „сухите" упражнения за вибрато и всичките му разновидности е може би най-неясният, най-мъглив раздел от цигулковата методика. Естествено, встрани от съвременните измерения в „центове" не са малко и наличните старовремски и по-модерни теоретични разработки и технически упражнения относно вибратото. В моята вече над 25-годишна педагогическа практика обаче много пъти се е оказвало, че те вместо да улеснят начинаещите по-скоро ги объркват ментално и затормозяват психически. Чисто механичният обяснителен подход често води до нежелани физически стягания и възникване на психологически бариери към изразното средство вибрато.

Тук ще си позволя да формулирам основната си теза, мотивирала ме да напиша този материал, според която по отношение на вибратото, *метафизиката*, като въображаема творческа представа за желания ефект, трябва да предхожда *механиката*, определяща чисто техническото формулиране на движението, което е нужно да извършим за да получим желания резултат. Както в човешката реч инстантната рефлексна верига „представа-понятие-нервнофизиологични процеси, водещи до задействане на физиологичния говорен апарат" (гласни връзки, зъби, устни...) протичат за части от милисекундата, така и при ясната конкретна представа за определен вибриращ звук, често, подсъзнателно и възможно най-естествено непринудено, се задейства гореописаната „машинария", по отношение на движенията, които водят до мигновени отлични резултати. Разбира се, всичко което е налично по въпроса, като теория на вибратото и упражнения върху инструмента, е добре да бъде старателно преподадено и умело обяснено в подходящ момент. Но по-скоро като следствие от осмислянето на резултатите от емпиричните опити за превръщане на имагинерното в реален звук чрез първоначално инстинктивно търсене и намиране на съответното движение, така да се каже по платоновски, даващо материална плът на идеите. Изначалността на метафизичното пред чисто физическото е не просто широко застъпена философска гледна точка, а реален творчески механизъм при всички изкуства, включително музиката, и като част от креативния процес тя е извор на неподозирани и недостатъчно изследвани глобални решения на много технологични въпроси, свързани със свиренето на музикален инструмент.

Ролята на педагога, както за намиране на ключа към активиране на гореописания, да го наречем „инстинктивен" подход, така и за последващия контрол и елиминиране на „плевелите" от полето на действие, е много важна и предполага тънък индивидуален усет и моментална импровизационна гъвкавост спрямо динамиката и реакциите на ученика. В този дидактически порядък на последно изложените размишления ще добавя, че според мен вибратото трябва да започне да се прилага и изучава от самото начало при

запознаването на едно дете с инструмента. Презумпцията за улеснение година-две да се свири в една или две позиции и без вибрато, всъщност реално осакатява хоризонта на начинаещия, създавайки идеята за една статичност и натрапвайки обща ограниченост на движенията в дълъг период от време, поставяйки есенциални елементи на свиренето в светлината на „извънредна ситуация", на „нещо трудно", отложено за по-късен етап от образованието. Този ранен психологически хендикап според мен е еднозначно вреден. Дори и при много малки деца, където сложните обяснения не са препоръчителни, педагогът може нагледно да демонстрира и с непосредствен физически контакт да преподаде в най-елементарния възможен вариант осцилиращото движение на пръста върху струната както задвижвано от лакътя, така и от китката и пръстите, по този начин създавайки ранни рефлекси и безценна за по-нататъшното развитие полезна връзка между звуковата представа и двигателния процес.

О. В. Криса, студент на великия и неповторим Д. Ф. Ойстрах, ми е разказвал, че професорът му е степенувал майсторството в овладяване на вибрато то според умението да се прилага целенасочено и волево на ясно определени места и с конкретна художествена цел, а не като пасивна радост от красивия звук. Такава концепция съдържа в себе истинската дефиниция за craftmanship* (*английски, майсторство)*, на специфичното Леонардовско-Микеланджевото свръхзанаятчийство, при което безспорният талант, дарбата свише се среща с филигранната творческа школовка, без която който и да е шедьовър би бил изолирана случайност в рамките на една закономерна посредственост. Друг ученик на Ойстрах, синът му Игор Фьодорович, по време на майсторски клас се позоваваше на великия учител на баща си Абрам Илич Ямполский, цитирайки го, че вибратото е силно индикативен *лакмус за общата правилност на постановката на лява ръка*, тъй като затрудненията за постигането на качествен резултат при него указват към определени дефекти, свързани с положението на ръката и движението на пръстите по грифа. Неудобството да се вибрира равномерно и по желание (не „спастично", а волево, както вече стана дума) обикновено произлиза от стягания и изкривявания, които понякога не са очевидни от само себе си. Неслучайно едно от условията на Агарков за начална работа върху вибратото е *отсъствието на излишно мускулно напрежение* в апарата за свирене. Общата необходимост от непрекъснато вибрато в една музикална линия, преливащо „от пръст в пръст" меродавно демонстрира добрата или погрешна постановка, както в една позиция и на една струна, така и при преминаването между струните и преходната смяна на позиции. Свободата и непосредствеността на осцилиращото движение или тяхната липса могат да дадат на свирещия и на неговия педагог повод за търсене и намиране на жизнено необходими постановъчни корекции. Заслужава да се отбележи, че в процеса на търсене и елиминация на възможни поста-

новъчни спирачки по пътя към овладяване на вибратото е добре да се обърне внимание не само на директната точка на производство на осцилации, пръст-струна, но и на по-общата постановъчна рамка, подсигуряваща удобство и свобода на движение. Като част от тази рамка ще спомена поддръжката на инструмента (рамо, глава, длан), положението и дозировката на контактното противостоене на палеца, заместване на излишния допълнителен пръстов натиск чрез облягане („увисване“) върху грифа с тежестта на цялата лява ръка с гравитационен център в лакътя.

Можем да продължим до безкрай с подобни, писани и устно предадени, полезни указания за решаване на казуса вибрато, но форматът на настоящия материал ограничава не само обема, но и фокуса върху *механичното*, изместваики го върху принципната изначалност на *представата*, която да провокира индивидуалното решение на всички технически задачи.

**Използвана литература:**

О. М. Агарков. Вибрато как средство музыкальной выразительности в игре на скрипке, исследовательско-методический очерк / - Москва : Государственное музыкальное издательство, 1956

Юрий Исаевич Янкелевич. Педагогическое наследие, изд. Музыка, 2009 ISBN: 978-5-7140-1153-5

Леополд Моцарт „Опит за начална школа по цигулка“ Издателство: Хайни Преводач: Маргарита Георгиева ISBN: 9786197029093 първо издание, 2013 год.

Francesco Geminiani, The art of plying the violin, Travis and Emery Music Bookshop 2009, ISBN 978-1-904331-98-8

Johann Joachim Quantz, Versuch einer Anweisung, die Flöte traversière zu spielen, Verlag Bärenreiter ISBN 978-3-7618-1390-4

В. Ю. Григорьев, Методика обучения игре на скрипке, изд. ‚Классика XII век“, 2006, ISBN 5-89817-155-X

Nikolaus Harnoncourt, Über Musik: Mozart und die Werkzeuge des Affen ISBN 9783701735082

***За автора:***

*Евгений Шевкенов е цигулар, педагог и диригент с концертна дейност в над 40 страни по света, почетен гражданин и професор на република Австрия, защитил докторат и хабилитиран доцент в АМТИИ „Асен Диамандиев“, Пловдив, на тема „Контекст и анализ на Моцартовите цигулкови концерти KV 207, 211, 216, 218 и 219“*

*E-mail: contact@chevkenov.com*

***About the author:***

*Eugeniy Chevkenov is a violinist, pedagogue and conductor with concert activity in over 40 countries around the world, honorary citizen and professor of the Republic of Austria, defended his doctorate at AMTII „Asen Diamandiev“ Plovdiv on the topic „Context and analysis of Mozart's violin concertos KV 207, 211, 216, 218 and 219“*
*E-mail: contact@chevkenov.com*

# ОСОБЕНОСТИ НА РОДОПСКИЯ СТИЛ НА ПЕТЪР ЯНЕВ

***доц. д-р Иван Георгиев***
*АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев" – Пловдив*

**Резюме:**

Докладът разглежда част от творчеството на гайдаря Петър Янев, който е един от най-известните представители на българското гайдарско изкуство, оставил трайна диря с неговото творчество. Анализирани са някои произведения показващи неговата надрегионална определеност, детайлност в познанията му за диалектните специфики и илюстрират техническите и импровизационни качества на Петър Янев.

**Ключови думи:**

Гайда, гайдарски стил, Петър Янев

## THE FEATURES OF PETER YANEV'S "RHODOPE STYLE"

***Asst. Prof. Ivan Georgiev, Ph.D.***
*AMDFA "Prof. Asen Diamandiev" – Plovdiv*

**Abstract:**

The paper discusses part of the works of the bagpiper Peter Yanev, who is one of the most eminent representatives of the Bulgarian bagpiping art, to which he made significant contributions with his work. Analyzed are some pieces demonstrating his beyond-of-the-local region determinism, subtlety in his knowledge of the dialect specifics and describe the technical and improvisational qualities of Peter Yanev.

**Keywords:**

Bagpipe, bagpiping style, Peter Yanev

*„Днес този инструмент е неделима част от световната етно-култура. Тя е и в световни шоу-спектакли, в рок-групи, в огромен брой джаз и етно проекти, в колаборация със симфонични оркестри. Солидната теоретична и практическа основа на обучението, огромният поток от информация, до който имаме достъп, „допирът" до други стилове музика, музиканти и инструменти, както и любовта към инструмента ни провокират да го развиваме и да откриваме все по-нови хоризонти...*" [Пеев, 2020/ с. 111] – казва известният изпълнител Пейо Пеев за гъдулката, но думите му са също толкова актуални и за гайдата, и за съвременните процеси в гайдарското изпълнителско изкуство. А те са двупосочни – от една страна трябва да съхраним в максимална степен автентичното, но от друга – самото съвремие поставя пред нас други задачи и друга скорост на еволюиране. Като дългогодишен преподавател по гайда, успял да се докосне до старите майстори и до истинския, натурален автентизъм на музицирането, не мога да не се съглася и с думите на проф. Лозанка Пейчева, че „*...изтръгнато от регламентите на традицията, формалното обучение по фолклорна музика се ръководи и ограничава от фиксираните, изведени и нормирани в модерното специализирано образование диалектни стилове, орнаменти, репертоари, технически упражнения. На практика тази нова „граматика" на обучението се въвежда отгоре и чрез публикуване на теоретична и инструктивна литература за обучение по съответни инструменти и/или по пеене*." [Пейчева, Л., 2008/ с. 330] Въпреки тези констатации ние и до ден-днешен се вслушваме в свирнята на майсторите, черпим техни характерни маниерности, учим диалектното от тях, „подражаваме" в най-добрия смисъл на думата и по този начин чрез техническите средства пренасяме в модерното съвремие предмодерните практики на обучение.

Заради тези наглед противоречащи си констатации избрах в доклада си да разгледам родопския инструментален стил на известния гайдар Петър Янев – изпълнител, носещ ярко диалектно послание, същевременно слушаем и харесван именно от съвременната аудитория. Нека не забравяме, че в съзнанието на българина гайдарският образ „*е облъхнат от виталност, съчетана с мистерия. Свиренето на гайда действително е своеобразен код, чрез който се реконструират различни елементи от българската култура и това предизвиква отзвук в културната събитийност.*" [Славинска, Р., 2020/ с. 1482] И Петър Янев в пълна степен съвместява тази виталност, предизвикваща отзвуци от различно естество. Ще предложа тезисни анализи на някои популярни мелодии из неговия репертоар. На базата на сравнителни анализи с изпълненията на същите мелодии от гайдари от различни поколения ще направя първи опит в българското музикознание да бъдат синтезирани характерни черти на личния изпълнителски маниер на Петър Янев и неразривната му връзка с родопския инструментален стил. Но преди да пристъпим към частното, персоналното, трябва да очер-

таем границите на общо-диалектното проявление на Родопския музикален фолклор и стил.

"...*Родопският музикален фолклор се отличава значително от този на обкръжаващите го области. Редица обстоятелства от географско, демографско и историческо естество са спомогнали да се обособи един хомогенен народопесенен стил, който обхваща целия Среднородопски масив*..." – казва Елена Стоин в описанието на музикално-фолклорния диалект в Родопите [Стоин, Е., 1981/ с. 207].

Като отличителни черти на родопския музикален фолклор могат да бъдат определени следните особености:

- уникалност на типичния инструмент за областта – родопската каба-гайда – като звукова емисия и конструктивни особености;
- почти пълно дублиране на инструменталните мелодии и вокалния първообраз;
- предпочитание към унисонно ансамблово изпълнение (дори когато се събират много изпълнители);
- преобладаващ легатен щрих – пряко отражение на мекия диалектен говор и легатно изпълнение на родопските певци;
- неделимост на орнаментирането от мелодичната линия;
- стереотипност на мелодични ходове и орнаменти като акцентуван и антиципиран форшлаг, старинен допелшлаг, портаменто [Кушлева, А., 1996/ с. 75], превръщаща ги в отличителен белег на родопската музика;
- сходство между родопската и общобългарската народна песен по отношение на преобладаващия амбитус – кварта, квинта с подтоничен тон, но и наличие на твърде голям процент песни с обем септима или октава;
- в мелодиите с голям амбитус задържане на мелодичното движение в горния регистър, достиган най-често с терцов скок от квинтовия към септимовия тон и стереотипно низходящо движение по два начина – постепенно или чрез квартов скок;
- различна от общобългарската мелодична и ладотонална картина – висок процент на мелодии с пентатонична основа (в чист вид на пентатониката или непълни звукореди с пентатоничен характер), преимуществено присъствие на диатоничните ладове и ограничен обем мелодии в хроматични ладове;
- липса на ярко метроритмично разнообразие;
- липса на бързи и пределно бързи темпа;
- липса на разнообразна ладотонална основа;
- почти пълна липса на модулативни отклонения и др.

Като всяка голяма фолклорна област и Родопите могат да бъдат забелязани маниерни различия в свирене на инструменталисти от различни райони. Това не променя общото усещане за характерния родопски стил. Както казва Галин Георгиев[1]: "...*Несекващите коментари на инструменталистите за "чуждия" маниер на свирене се свежда повече до различия в някои тънкости, отколкото като противопоставяне и пълна липса на сходства. Много често обсъждани са някои музикално-технически умения: начин на звукоизвличане, специфична пръстовка, орнаментиране на мелодиите и т.н*... " [Георгиев, Г., 2007/ с. 146-7].

Почти всички технически прийоми на автентичното гайдарско изкуство в България са познати и употребявани и в Родопите. Наборът от орнаменти – морденти, форшлази, глисанди, трилероподобни (тресене), ролади и т.н. – е аналогичен с другите области. Различията се появяват в диалектното изсвирване. Потвърждение на тази констатация откриваме и в позицията на Петър Янев: "...*Изписването и наименованието на орнаментите е еднакво във всички фолклорни области, но усвояването на родопския начин на орнаментиране не става само с обяснения. Трябва да се покаже с гайдата. Усвояването и осмислянето се получава най-добре по слухово подражателен начин. Както в различните диалекти има думи, които се пишат еднакво, но звучат различно – дали според ударението, дали според мекотата на изговора – така и в свирене на родопските украшения е така*...[2]".

Родопският гайдарски стил се припокрива с общото описание на характерния музикален фолклор в областта. И все пак някои специфики са ярко забележими и следва да бъдат изведени тезисно:

- звукът на каба-гайдата няма аналог в световен мащаб [Шопов, К., 2005/ с. 149];
- родопските гайдари свирят основно в горния регистър;
- идеалът за изпълнение се корени в мелодичността [Георгиев, Г., 2007/ с. 151];
- импровизацията, като основно средство за обогатяване на мелодичната линия и форма на еволюция, е слабо изразена [Василев, М., 2007/ с. 126];
- родопският гайдар задължително свири с ручило;
- не се използва кърма, тъй като родопската мелодика не изисква употребата ѝ;
- не се използва пренадуването като похват и др.

[1] *Изследовател, фолклорист и любител гайдар, работи в* БАН *(бел. авт.)*

[2] *Из интервю с известния родопски гайдар Петър Янев, проведено на 13.01.2014 г. (бел. авт.)*

Инструменталното изкуство на най-популярните родопски гайдари илюстрира в пълна степен особеностите на родопското гайдарско изпълнителство. В електронната книга на Вергилий Атанасов са публикувани аудио и нотографски записи на видни представители на родопския традиционен гайдарски стил, които могат да послужат за основа за сравнение между различните поколения и промените, които настъпват в инструменталния фолклор на този район [Atanasov, V., 2002].

Между най-популярните имена на родопски гайдари се нареждат Лазар Каневски, Стефан Захманов, Дафо Трендафилов, Михаил Калфов, Димитър Петковски, Атанас Караиванов, Георги Марков, Костадин Илчев, Калин Бочуков, Петър Янев и др. Имената в сравнителната таблица са подбрани по следните причини: едни от най-ранните звукозаписи на автентични родопски изпълнители са на Каневски и Захманов, което достоверно ни ориентира за диалектните специфики в свиренето от 30-те години на XX век; едно от най-известните имена на български гайдари в страната и чужбина е Дафо Трендафилов – еталон за чисто диалектно родопско музициране; Бочуков, като естествен наследник на Трендафилов, в комбинация с институционална образованост и педагогическа дейност; Петър Янев – между най-популярните в близките десетина години родопски гайдар, съчетаващ автентично традиционно родопско свирене и професионална музикална подготовка.

**Сравнителна таблица 3**

| Име на изпълнителя / Проблематика | Лазар Каневски и Стефан Захманов (30-те години на XX век) | Дафо Трендафилов (50-те години на XX век) | Калин Бочуков (80-те, 90-те години на XX век) | Петър Янев (съвремие) |
|---|---|---|---|---|
| Използвани гайдуници[1] | **Фа-гайдуница** | **Ми бемол-гайдуница** | **Ми, Ре-гайдуници** | **Ми, Ре гайдуници** |
| Начин на изпълнение на метрични мелодии | Богато орнаментирани, предимно в горен регистър, предимно диатонично, пределна диалектна маниерност и близост до вокалния първообраз | Богато орнаментирани, предимно в горен регистър, предимно диатонично, пределна диалектна маниерност и близост до вокалния първообраз | Богато орнаментирани, предимно в горен регистър, предимно диатонично, пределна диалектна маниерност и близост до вокалния първообраз | Богато орнаментирани, предимно в горен регистър, предимно диатонично, пределна диалектна маниерност и близост до вокалния първообраз |

[1] *Имената на родопските гайдуници отговарят на V степен от звукореда им – например тонът на ручилото при родопска* Ми *гайдуница (e*[1]*) е две октави по-ниско* Ми (E), *а основният тон на гайдуницата е* Ла (a) *(бел. авт.).*

| Име на изпълнителя / Проблематика | Лазар Каневски и Стефан Захманов (30-те години на XX век) | Дафо Трендафилов (50-те години на XX век) | Калин Бочуков (80-те, 90-те години на XX век) | Петър Янев (съвремие) |
|---|---|---|---|---|
| Начин на изпълнение на безмензурни мелодии | Богато орнаментирани, използване на двата регистъра, пределна диалектна маниерност и близост до вокалния първообраз | Богато орнаментирани, използване на двата регистъра, пределна диалектна маниерност и близост до вокалния първообраз | Богато орнаментирани, използване на двата регистъра, пределна диалектна маниерност и близост до вокалния първообраз | Богато орнаментирани, използване на двата регистъра, пределна диалектна маниерност и близост до вокалния първообраз |
| Предпочитан щрих | Легато | Легато | Легато | Легато |
| Гъстота на орнаментирането | Богата | Богата | Богата | Богата |
| Темпова характеристика | От бавни до умерени темпа | От бавни до умерени темпа | От бавни до умерени темпа | От бавни до умерени темпа |
| Технически прийоми | Липса на пълна хроматизация, продиктувана от ладовата определеност на автентичните образци (мажор, минор, пентатоника), използване на специфични гайдарски практики – клепане, чукане и др.. | Липса на пълна хроматизация, продиктувана от ладовата определеност на автентичните образци (мажор, минор, пентатоника), използване на специфични гайдарски практики – клепане, чукане и др. | Липса на пълна хроматизация, продиктувана от ладовата определеност на автентичните образци (мажор, минор, пентатоника), използване на специфични гайдарски практики – клепане, чукане и др. | Липса на пълна хроматизация, продиктувана от ладовата определеност на автентичните образци (мажор, минор, пентатоника), използване на специфични гайдарски практики – клепане, чукане и др. |

*Изводи от сравнителната таблица:* Описанията на родопския стил и сравнителната таблица очертават ясно много по-бавните темпове на еволюция в Родопска фолклорна област – записите от 30-те години на XX век и записи, датиращи 70-80 години по-късно, нагледно илюстрират диалектна, техническа, темпова, щрихова, стилова идентичност. Изброените специфики на гайдарския изпълнителски стил в региона навеждат на мисълта, че изпълнителският процес не се влияе от съвремието поради характерните технически параметри на каба-гайдата. Усещането за примитивност, фалшивеене [Василев, М., 2007/ с. 125], неизползването на целия диапазон, техническата "тромавост", задължителното свирене с ручило, примитивният вариант на мърморката, неизползването на кърмата и пренадуването, ограничените възможности за остри щрихи (поради извивката в долния край на гайдуницата е невъзможно да се изпълнява стакато на коляно или резки спирания) и др. потвърждава предположението, че родопският гайдарски стил не еволюира толкова бързо, колкото другите инструментални стилове, поради техническите възможности на инструмента.

От друга страна, според мен всеки един от споменатите белези на родопския гайдарски стил би могъл да претърпи промяна:

- пълният хроматичен регистър би могъл да се използва без ограничение (като пълноценно се използва и похватът „кърма“);
- може да се свири без ручило;
- може да се импровизира, като се привнасят мелодични елементи от други фолклорни области;
- може да се постигне много по-голяма пъргавина на свиренето;
- ако се прибави тръбичка в мърморката, както е при джура-гайдите, конструктивното подобрение би облекчило изпълнението на хроматизми;
- ако се “модернизира” материалът на пискуна, диапазонът би могъл да се разшири във възходяща посока;
- ако се “изправи” гайдуницата (това не променя тембровата характеристика на каба-гайдата) би могло да се използва целия арсенал от щрихи и др.

Като изпълнител на гайда съм убеден, че всяко от изброените “нововъдения” би могло да се приложи при каба-гайдата. Липсата на развитие в стилово и техническо отношение спрямо останалите области са показателни за процесите в региона. Те отразяват силния “имунитет” на родопчани към външни намеси и съзнателния им избор да съхранят автентичното.

Най-отличителните черти на Родопския гайдарски стил – бавни и умерени темпа, пряко свързани с ниската теситура на инструмента, характерните глисанди и портаменти, унисонно музициране, припокриване на вокалните и инструменталните мелодии – не оказват своето влияние върху изпълнителите от други области. Процесът е капсулиран двупосочно – и еволюцията в общобългарския стил не засяга автентичността на родопския стил. За разлика от останалите фолклорни области, в Родопите съхранението на чистото диалектно свирене на гайда е въпрос на самосъзнание и самодостатъчност. Народопсихологията на коренното население не приема привнасянето на нетипични за областта мелодични и метроритмични “нововъведения”, което е основният фактор за еволюцията на гайдарското изпълнителство в останалите области, защото *“...музиката се явява своеобразен модус на регионалния стереотип на поведение, на местните особености в общуването и културните връзки както в традицията, така и в по-ново време...*” [Георгиев, Г., 2007/ с. 149]

„Известно е, че обществата от традиционен тип създават свои специфични методи на обучение и самообучение, които не се обособяват в отделни, специализирани институции, а са синкретично разтворени в жизненото битие на личността и обществото, или, ако се изразим с езика на социолозите, представляват органична и неделима съставка от т. нар. *социал-*

*но събитие.* От художествена гледна точка смисловото и функционалното ядро на социалното събитие представлява изпълнението – разбиране не в конкретно – технологичния смисъл на думата, а културологически: като начин на художествено себеизразяване и общуване на индивида, социалната група и обществото като цяло. Неслучайно категорията изпълнение днес се приема като възлов, свързващ момент между двете равнища на изследваната култура – социалното и художественото. В изпълнителския акт социалното и художественото са разтворени едно в друго и се проявяват едно чрез друго." [Захариева, Св., 1989/ с. 49]

***„Стилът се ражда не в самия акт на изпълнение, или пък вложеното в изпълнението майсторство, а в онези случаи, когато изпълнението се превърне в социално значима дейност – едновременно и за индивида, и за обществото."*** [Захариева, Св., 1989/ с. 50]

При анализиране на изпълнената от Ст. Захманов, Д. Трендафилов и П. Янев на песента „Рофинка болна легнала" имаме усещането за по-остро изпълнение на орнаментите, вибратото не е съобразено с пулсацията на песента, прибързани орнаменти и припряност в свиренето в изсвирването на Ст. Захманов.

Д. Трендафилов по-мек в изпълнението на орнаментиката, вибратото е съобразено с вътрешната пулсация и широта в изсвирването.

При П. Янев тези „неточности" са „отстранени". Чува се плавна линия на изграждане на отсвира, мекота в орнаментиката и вибрато в ритъма на вътрешната пулсация на песента. Най-премерено в орнаментирането, чисто в интонационен аспект и изградено с широта на фразата.

Както пише Иван Качулев в своето изследване: *„Една много типична черта на гайдарското свирене в Родопите е практиката да се съпровожда мелодията освен непрекъснато от тона на „бручилото", който най-често е в унисон с основния ѝ тон, но и от една втора ритмизирана оргелпунктова партия на квинтовия ѝ тон. Тази оргелпунктова партия се получава чрез леко трепкане на палеца, който е на задната, 8-та дупка на гайдуницата. Тя е особено силно изпъква в мезуралните мелодии – хороводните – и често съвпада с ритъма на мелодията*..." [Качулев, Ив., 1962/ с. 225-6]

Тази характерна черта е диференцирана при трите изпълнители. При Ст. Захманов е най-ярко изразена, при Д. Трендафилов по-омекотена, а при П. Янев, балансирана и не толкова ярко отличима. Това се дължи на факта, че той е продукт на съвремието и модерното (институционалното) обучение. Широкоспектърните му познания на гайдарското изкуство, не само в Родопите, но и в останалите фолклорни области му позволяват да комбинира, експериментира с прийоми характерни за другите фолклорни области.

Стилът на Петър Янев може да се определи като недвусмислен стремеж към обновяване на изпълнителските концепции за да бъде в съзвучие със

съвременността. Комбинирайки в себе си автентичното със институционалното звучене и кристализира в най-доброто от двата свята на гайдата! Винаги верен и пределно отдаден на родопското свирене го изгражда и оформя като един от най-ярките представители на родопският гайдарски стил, отличаващ се със своя посока и идея за претворяване!

**Използваната литература:**

**Atanasov, Virgilij** – The Bulgarian Gaida (Bagpipe), Martha Forsyth, Newton, 2002, MA 02465-1925

**Василев, Милчо** – Гайдата и нейната роля в развитието на българската народна музика, сп. "Родопика", кн. 2, 2007, 119-128 стр.

**Георгиев, Галин** – Гайдарската традиция в Смолянско (етнографски аспекти на функционирането ѝ в миналото и в съвременността), сп. Родопика, кн.2, 2007, 129-164 стр.

**Захариева, Светлана** – Обучение и стил, сп. Българско музикознание, кн. 3, 1989, 49-54 стр.

**Качулев, Иван** – Народните инструменти и инструментална музика на българите мохамедани в Родопите, Известия на института за музика, кн. VIII, 1962, 197-230 стр.

**Кушлева, Анка** – Звукоизвличане и орнаментика при народното пеене. Методи за тяхното овладяване, хабилитационен труд, Пловдив, 1996

**Пеев, Пейо** – Гъдулката по нашите земи, Пролетни научни четения – 2020, АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев", Пловдив, 2020, стр. 104-111

**Пейчева, Лозанка** – Между селото и вселената. Старата фолклорна музика от България в новите времена, АИ „Проф. Марин Дринов", София, 2008

**Славинска, Рада** – Гайдарски реминисценции в българската култура, Knowledge, Vol. 38.6, Скопие, 2020, ISSN 2545-4439 // стр. 1481-1486

**Стоин, Елена** - Музикално-фолклорните диалекти в България, Издателство "Музика", София, 1981

**Шопов, Константин** - Похвати при изпълнение на българска народна музика, Издателство ИК "Фортуна Прес", Плевен, 2005

***За автора:***

*Доц. д-р Иван Георгиев работи в Академия за музикално, танцово и изобразително изкуство „Проф. Асен Диамандиев", Пловдив. Преподава дисциплините „Гайда", „Педагогическа практика" и „Методика на обучението по духови инструменти". Популярен български фолклорен изпълнител.*

***About the author:***

*Asst. Prof. Ivan Georgiev, Ph.D., works at the Academy of Music, Dance and Fine Arts "Prof. Asen Diamandiev", Plovdiv. He teaches the disciplines "Bagpipe", "Pedagogical practice" and "Methodology of teaching wind instruments". Popular Bulgarian folk performer.*

# ПРЕЖИВЯВАНЕТО НА САМОТА СРЕД СТУДЕНТИ, ИЗУЧАВАЩИ ИЗКУСТВА

***доц. д-р Лилия Стоилова***
*АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив*

**Резюме:**

Тази статия разглежда преживяването на самота сред студенти, изучаващи специалности в областта на изкуството. **Целта** е да се установи нивото на самота при студенти в областта на изкуството и да се сравнят със студенти, изучаващи други науки. **Методология**: анкета за демографските данни и кратък вариант на Скалата за социална и емоционална самота за възрастни (SELSA) на Di Tommaso E., Brannen C., Best L.A. (2004). **Изследвани лица**: 70 студенти от първи курс, изучаващи изкуства и 50 студенти от други специалности.

**Резултати**: установи се статистически значима разлика по специалност и пол

**Ключови думи:**

Самота, студенти, изкуство, семейство, социална среда, партньор

## THE PHENOMENON OF LONELINESS IN ART STUDENTS

***Assoc. Prof.Lilya Stoilova, PhD***
*AMDFA “Prof. Asen Diamantiev” - Plovdiv*

**Abstract:**

This study explores the experience of loneliness among art students. The aim is to determine the level of loneliness among art students and to compare it with students studying other sciences. Methodology: a survey for demographic data and a short version of the Scale of Social and Emotional Loneliness for Adults (SELSA) by Di Tommaso E., Brannen C., Best L.A. (2004). Participants: 70 first-year students studying art and 50 students from other specialties. Results: a statistically significant difference was found regarding students majoring in “Pedagogy of Visual Arts”.

**Keywords:**

Loneliness, art students, family, social environment, romantic relationships.

Самотата е нарастващ проблем сред младите хора, особено сред студентите. Изследванията показват, че студентите, изучаващи изкуства, често съобщават за по-високи нива на самота в сравнение със своите връстници от други специалности. Това повдига въпроса защо именно творческите личности са по-склонни да се чувстват самотни. Какво е въздействието на творческия процес върху социалните отношения и емоционалното благополучие на студентите, изучаващи изкуства?

За да се отговори на въпроса дали хората са по-креативни, когато се чувстват самотни, е необходимо да се разгледат някои основополагащи теории. Напр. автори като Mikulincer, Shaver и Pereg (2003) обсъждат концепции за привързаността, когнициите и афектите, които се отнасят до самотата, тъй като търсенето и осъществяването на привързаност е начин за облекчаване на самотата. Тези автори смятат, че хората са склонни да търсят своите обекти на привързаност, когато имат остра нужда от това. Напр. ситуациите, които карат човек да се чувства самотен. Т.е самотата предизвиква нужда от принадлежност чрез увеличаване на привързаността към други хора. Въпреки това самотата може да активира привързаност към други субекти, а не само към други хора. Тази теза се доказва от Epley, Akalis, Waytz и Cacioppo (2008), които провеждат серия от експерименти върху привързаността на хората към обекти и предмети (напр. възглавница, робот прахосмукачка и др.), т.е самотата може да провокира творчески приписания на обекти. В друг експеримент тези автори доказват, че манипулирането на самотата увеличава вярата в божествените същности както при вярващите, така и при невярващите, въпреки че вярващите имат по-високи оценки на вярата.

Редица изследвания показват, че студентите са изправени пред множество фактори, които могат да повлияят на тяхното психично здраве, включително академичен стрес и работни ангажименти (Pedrelli и др., 2015, Babakova, 2019). Има проучвания, установяващи, че появата на някои психични разстройства е по-вероятна в младежка възраст, особено по време на студентските години (Auerbach и др., 2018). Причината за това може да бъде незавършеният процес на изграждане на идентичност. Някои проучвания също установяват за увеличение на нивата на тревожност, депресия и стрес при студентите, особено при тези, които са в началото на своето следване (Auerbach и др., 2018; Arriaga, et al., 2024). Проучване във Великобритания също показа, че студентите са уязвима група за преживяване на самота, както преди, така и по време на пандемията (Bu и др., 2020). Ето защо е необходима превенция и ранно диагностициране сред тази група учащи при преживяване на самота, което би довело до по-висока удовлетвореност от живота, устойчивост и благополучие (Auerbach et al., 2018; Arriaga, et al., 2024).

Ако се направи един обзор на литературата, свързана с терапия за хора,

страдащи от самота, ще се види, че много изследователи подкрепят и насърчават използването на арт терапевтични методи за справяне със самота.Те съчетават в себе си творчески и експресивни изкуства като арт терапия, музикотерапия, танцово-двигателна терапия, и др. Този вид терапии дават възможности на хората да изразяват и трансформират личните си истории и да подобрят самосъзнанието си, използвайки невербален и символичен език, а това може да се отрази добре върху благополучието (Shafir et al., 2020), да подобри груповата сплотеност и да укрепи междуличностните отношения (Sonnone & Rochford, 2020).

Студентите по изкуства често използват творческите процеси като форма на самотерапия. Чрез ангажиране с различни художествени медии, те развиват умения за саморегулация и емоционална интелигентност, които могат да бъдат приравнени на терапевтични процеси. Творчеството служи като безопасна среда за експериментиране, изразяване и преработване на сложни емоции, което допринася за тяхното цялостно благополучие. Въпреки че не всички студенти по изкуства осъзнават терапевтичния потенциал на творчеството си, техните творчески практики често споделят много общи черти с формалните практики на арт терапията.

Ето защо е интересно да се изследва равнището на самота сред студентите по изкуства и да се провери дали определено изкуство (музика, изобразително изкуство, танци) не се явява буфер срещу самотата.

***Методология на изследването***

Целта на настоящото проучване е да сравни нивата на самота (емоционална, социална и интимно-лична), както между студенти, изучаващи различни специалности от областта на изкуствата (музиканти, художници и танцьори), така и да се направи сравнение между студенти изкуствоведи и студенти, изучаващи други науки.

Изследвани лица. В проучването участваха 120 души, 70 студенти, изучаващи изкуствaq и 50 студенти, изучаващи други науки. Студентите, които изучават изкуства, са предимно музиканти – 45 души, художници – 9 души, и хореографи – 16. От всички изследвани лица, които изучават специалности в областта на изкуствата, 29 са от мъжки пол, а 41 – от женски.

***Инструментариум:***

Демографски въпросник - пол, възраст и област на занимание.

Кратък вариант на Скалата за социална и емоционална самота за възрастни на Di Tommaso E., Brannen C., Best L.A. (2004). Скалата е адаптирана и валидирана от Н. Александрова (2015) за българската извадка. Въпросникът включва 15 елемента, които са формирани в три скали:

1. Скала за емоционална самота, която оценява преживяването на самота

в семейството, липсата на разбиране и подкрепа.

2. Скала за социална самота, която описва състоянието, в което човек се чувства самотен в своята социална група.

3. Скала за романтична/интимно-лична самота, която изследва преживяването на самота в романтичните и интимно-личните отношения.

Проучването е проведено през септември 2024 г. За обработката на данните е използван статистическият софтуер SPSS-21 версия, а за анализа е приложен еднофакторен дисперсионен анализ (ANOVA) и Т-критерий на Стюдънт.

Резултати

На Графика 1 по-долу се вижда, че е налице статистически значима разлика по фактор „специалност“ и скала „Емоционална самота“: F(89,858)=2,889; p=0,054

*Графика 1*
*Еднофакторен дисперсионен анализ по фактор „специалност“ и скала „Емоционална самота“*




От Графика 1 се вижда, че художниците изпитват най-високи нива на емоционална самота в сравнение с другите две групи творци. Художниците е по-вероятно да работят самостоятелно в изолирани пространства, което ограничава социалните им взаимодействия. Творческият процес може да бъде по-дълъг и самотен, изискващ дълбоко самонаблюдение и интроспекция. Студентите художници често проявяват високи нива на перфекционизъм, което може да ги направи прекалено критични към собствената си работа и да ги изолира от другите. Страхът от неуспех може да ги накара да избягват да споделят своите творби с други хора. Освен това художестве-

ната продукция е субективна и оценката на работата им може да бъде непредсказуема, което може да доведе до чувство на несигурност и изолация дори и сред членовете на семейството.

Музикантите имат по-ниски нива на емоционална самота, вероятно защото имат по-големи възможности за социални взаимодействия, тъй като често работят в групи или оркестри. Музиката е универсален език, който позволява на музикантите да се свързват с други хора на емоционално ниво. Въпреки това студентите музиканти също могат да изпитат самота, особено ако пътуват често или работят на нередовен график.

От графиката се вижда, че танцьорите са най-малко уязвими по този критерий. Танцьорите също работят в екип, но физическият контакт и синхронизацията са от съществено значение за тяхната работа. Това може да създаде чувство за принадлежност и подкрепа.

Статистически значима разлика се установи и по фактор „пол" и скала „Интимно-личностна самота":F(490,133)=6,691; p=0,020. На Графика 2 се вижда се, че момчетата имат по-високи нива на интимно-личностна самота в сравнение с момичетата.

*Графика 2*
*Еднофакторен дисперсионен анализ по фактор „пол"*
*и скала „Интимно-личностна самота"*




Може да се предположи, че зад резултатите, изразени на Графика 2, стоят традиционните представи за мъжественост, които често свързват мъжете с независимост, самодостатъчност и емоционална сдържаност. Тези стереотипи могат да затруднят младите момчета да търсят емоционална подкрепа и да изразяват уязвимост, което от своя страна може да доведе до чув-

ство на изолация в романтичните отношения. Конкуренцията в сферата на изкуството и високият перфекционизъм могат да бъдат особено ожесточени, което може да доведе до чувство на самота и изолация. Мъжете, които се чувстват под натиск да успеят в изкуството, е вероятно да пренебрегват своите лични отношения.

След като сравнихме статистическите различия, които съществуват сред студентите по изкуства, направихме сравнителен анализ за преживяването на самота между студентите по изкуства и студенти, които изучават други науки и специалности. За целта използвахте Т-критерий на Стюдънт. Резултатите са изложени на Таблица 1. Вижда се само една статистически значима разлика (p=0,038).

**Таблица 1**
**Групови статистики**

| | област | N | Средна | Стд. отклонение | Т-критерий на Стюдънт | Значимост |
|---|---|---|---|---|---|---|
| Социална самота | изкуство | 70 | 11,6143 | 5,56983 | ,919 | 0,879 |
| | друго | 50 | 10,6400 | 5,93076 | ,910 | |
| Емоционална самота | изкуство | 70 | 9,6429 | 6,03141 | ,531 | 0,124 |
| | друго | 50 | 9,1000 | 4,70454 | ,553 | |
| Интимно.личностна самота | изкуство | 70 | 20,9571 | 9,59081 | 2,772 | 0,038 |
| | друго | 49 | 15,6122 | 11,35381 | 2,691 | |

От Таблица 1 се вижда, че единствената статистически значима разлика се наблюдава по скала „Интимно-личностна самота“. Студентите по изкуства имат значително по-високи нива по тази скала. Може да се предположи, че творческият процес често изисква дълбоко самонаблюдение и самоанализ, което може да доведе до чувство на откъснатост от социалните взаимодействия. Освен това студентите по изкуства често имат нестандартен начин на мислене, което може да затрудни изграждането на близки връзки с хора, които не споделят техните интереси. Хората с развита интроспекция и нестандартно мислене често имат уникален начин да възприемат света. Това може да ги затрудни да намерят партньор, който да споделя напълно техния светоглед и да ги разбира дълбоко. Дълбоката интроспекция може да доведе до по-високи очаквания към партньора. Индивидите с развита интроспекция е вероятно да търсят връзка, която да отговори на техните сложни емоционални нужди, което може да бъде трудно постижимо.

Настоящето изследване разкрива, че студентите, изучаващи изкуства, често изпитват по-високи нива на интимо-личностна самота в сравнение със своите връстници от други специалности. Получените резултати сочат, че

комбинация от социални, психологически и културни фактори допринася за това явление. Творческият процес, социалните стереотипи, стремежът към перфекционизъм и други фактори се оказват взаимосвързани и влияят върху преживяването на самота сред тази група студенти. Резултатите от нашето изследване подчертават необходимостта от разработване на програми и интервенции, насочени към подобряване на социалните умения и емоционалната благополучие на студентите по изкуства.

Изследването хвърля светлина върху сложния феномен на самотата сред студентите, изучаващи изкуства. Въпреки че идентифицирахме няколко ключови фактора, които допринасят за това явление, са необходими допълнителни изследвания, за да се разберат по-добре механизмите, стящи в основата на тези връзки. Бъдещите изследвания могат да се фокусират върху сравняването на различни художествени дисциплини, както и върху дългосрочните ефекти на самотата върху академичната успеваемост и психичното здраве на студентите.

**Използвана литература:**

Александрова, Н. (2015). Малка книжка за голямата самота. София: изд. „Проф. Петко Венедиков“, ISBN 978-954-9870-73-2.

Arriaga, P., Simões, M. P., Marques, S., Freitas, R., Pinto, H. D., Prior, M. P., Candeias, S., & Rodrigues, M. (2024). From art to insight: The role of a creative arts therapies group workshop on college students' well-being, self-awareness, and loneliness. The Arts in Psychotherapy, 90, Article 102188. http://doi.org/10.1016/j.aip.2024.102188

Auerbach, R. P., Mortier, P., Bruffaerts, R., Alonso, J., Benjet, C., Cuijpers, P., Demyttenaere, K., Ebert, D. D., Jennifer, G. G., & Kessler, R. (2018). World health organization world mental health surveys international college student project (WMH-ICS): prevalence and distribution of mental disorders. Journal of the American Academy of Child & Adolescent Psychiatry, 57(10)

Babakova, L. (2019). Development of the Academic Stressors Scale for Bulgarian University Students. Eurasian Journal of Educational Research, 19(81), 115-128.

Bu, F., Steptoe, A., & Fancourt, D. (2020). Loneliness during a strict lockdown: Trajectories and predictors during the COVID-19 pandemic in 38,217 United Kingdom adults. Social Science & Medicine, 265, Article 1

Di Tommaso E., Brannen C., Best L.A.(2004). Measurement and validity characteristics of the Short Version of the Social and Emotional Loneliness Scale for Adults // Educational & Psychological Measurement. Vol. 64 (1). P. 99—119. DOI:10.1177/0013164403258450

Epley, N., Akalis, S., Waytz, A., & Cacioppo, J. T. (2008). Creating social connection through inferential reproduction: Loneliness and perceived agency in gadgets, gods, and greyhounds. Psychological Science, 19, 114-120.

Mikulincer, M., Shaver, P. R., & Pereg, D. (2003). Attachment theory and affect regulation: the dynamics, development, and cognitive consequences of attachment-related strategies. Motivation & Emotion, 27, 77-102.

Pedrelli, P., Nyer, M., Yeung, A., Zulauf, C., & Wilens, T. (2015). College students: Mental health problems and treatment considerations. Academic Psychiatry, 39(5), 503–511

Shafir, T., Orkibi, H., Baker, F. A., Gussak, D., & Kaimal, G. (2020). Editorial: The state of the art in creative arts therapies. Frontiers in Psychology, 1168

Sonnone, A., & Rochford, J. S. (2020). Wellness at universities: A group art therapy approach. Journal of College Counseling, 23(2), 168–179.

***За автора:***

*Доц. д-р Лилия Стоилова работа в АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ от2016 година. Завършила е докторската си дисертация в Санкт Петербургски държавен университет. Научните й интереси са посветени върху психологически и педагогически изследвания предимно в изкуството.*

***About the Author:***

*Assoc. Prof. Dr. Lilya Stoilova has been working at the Academy of Music and Dance Arts “Prof. Asen Diamantiev” in Plovdiv since 2016. She completed her doctoral dissertation at Saint Petersburg State University. Her research interests are focused on psychological and pedagogical studies, primarily in the field of arts.*

# БЪЛГАРСКИЯТ КНИЖОВЕН ИЗГОВОР В ОБУЧЕНИЕТО ПО ТЕАТРАЛНО ИЗКУСТВО

***доц. д-р Тодор Иванов Димитров-Мечкарски***
*НАТФИЗ „Кръстьо Сарафов“*

**Резюме:**

Статията разглежда гласа, езика и говора като част от феноменологията на човека. Текстът дефинира сценичната реч и правоговора като педагогически дисциплини в обучението по театрално изкуство. Основен акцент в статията е българския книжовен изговор – мястото и значението му в говорната комуникация, както и като средство за въздействие в определени професионални направления.

**Ключови думи:**

Театрално изкуство, Български книжовен изговор, гласово-говорни умения, сценична реч, правоговор, артикулация

## THE BULGARIAN LITERARY PRONUNCIATION IN THEATRE ARTS EDUCATION

***Assoc. Prof. Todor Ivanov Dimitrov-Mechkarski, PhD***
*NATFA “Krastyo Sarafov”*

**Abstract:**

The article represents a view towards voice, speech and language as part of human phenomenology. The text defines stage speech and right pronunciation as pedagogical discipline in theatre art education. The main accent in the article is the Bulgarian literary pronunciation and its place in communication. The text comment on literary pronunciation as an instrument of effective expression in certain professional areas.

**Keywords:**

Theatre art education, Bulgarian literary pronunciation, voice and speaking skills, stage speech, pronunciation, articulation

Театралното изкуство, имащо своите дългогодишна история и традиции, е живо изкуство, част от групата на сценичните изкуства, т. е. наблюдавани на живо и имащи публичен характер. Театралното изкуство представлява творчески акт на колектив от различни творци и специалисти – актьори, режисьори, драматурзи, сценографи, композитори, хореографи, художници, гласово-говорни треньори, осветители, озвучители, сценични работници, пом. режисьори и др. Театърът е зрелищно, еклектично, визуално изкуство, обемащо в себе си елементи от много други изкуства и професионални направления – музикалното, танцовото и изобразителното изкуства литературата, архитектурата, мениджмънта и др. Названието „театър" произлиза от гръцката дума theatron (θέατρον), с която се обозначава мястото, на което стояла публиката в древногръцкия театър. Този любопитен факт подсказва ролята, заемана от публиката в театралното изкуство, а именно: да бъде жив, активен участник в творческия процес. Обучението по театрално изкуство и неговите елементи има богата история и традиции. От гледна точка на историческия ракурс обучението на актьорите е изминало дълъг, сложен и труден път, но всяка крачка от това пътуване е била в посока на израстване и развитие. Водейки началото си от малки театрални трупи на обучение чрез подражание и занаятчийски маниер, преминавайки през осъзнаване и научна обосновка на необходимостта от промени, за да стигне до класическите неоспорими върхове в обучението по актьорство, драматургия, режисура с образци на школи и будни умове, покорили световните сцени и променили мисленето и духовното цяло. Едно добро наследство за бъдещата генерация, която има вдъхновяващата и нелека задача да реформира и променя театъра и театралното обучение в XXI век. [Костова, 2024, с. 237-238]

Основните елементи на обучението по театралното изкуство в най-общ план са: актьорски тренинг, гласово-говорни умения, двигателна и пластическа култура, вокални и ритмически способности и др. Основополагащ елемент от обучението по театрално изкуство е сценичното слово, представляващо основно средство на театралната изразност. Очарователен или неприветлив, нежен или груб, естествен или превзет, гласът е личностният белег, в който се отразяват темпераментът, манталитетът, душевността и културата на индивида... [Борисова, 2006, с. 9]

Езиковата и говорната компетенции са фундаментална част от феноменологията на човешката съществуване. Гласът като част от психофизическата същност на човека е основен инструмент за комуникация. Говорната комуникация е най-съществена част от битието на Homo sapiens. Като инструменти на театралното изкуство езиковата и говорната компетенции са мощен инструмент за въздействие. Те са също толкова мощен инструмент за въздействие и в публичната реч и комуникации, в работата на юриста, политика, педагога, аниматора, екскурзовода, мениджъра и маркетинговия

специалист и много други. Чрез гласа говорът се превръща в материализирана същност на нашите мисли, разбирания, идеи и допускания. Гласът е психофизически феномен, детерминиран като такъв от еволюцията и физиологията и формиран във филогенезата, докато говорът е психомоторен феномен, детерминиран като такъв от генетичните предпоставки и формиран в онтогенезата. [Димитров-Мечкарски, 2019, с. 19] Посредством гласовата функция човекът реализира речевата си компетенция, която включва две висши психически функции – способността му да разбира явленията, т. е. езика, и да осъществява комуникация, т. е. говора. Езикът е сложен психически феномен – един от основните елементи на когнитивните способности на индивида. Езиковата компетенция е функция на човешката психика, която се обособява въз основа на различни по характер генетични и анатомични предпоставки, но най-вече чрез възприятията (сетивно-сензорните модалности) – зрение, вкус, обоняние, тактилни възприятия и най-вече слух. Езикът представлява нашите разбирания за явленията, вътрешно знание, ментална енергия, интелектуална способност и идеационна нагласа, която външно се проявява чрез говора. Езикът (речта) е антропогенетично възникнала психична функция, представляваща огромен скок в развитието на човека. Появата му е резултат от еволюцията и същевременно условие за усъвършенстване на човешкия вид. Като висша форма на развитие на материята, речта и мисленето отличават съществено човека дори от най-съвършените животни. [Ценова, 2012, с. 171] Говорът е външна проява на вътрешния интелектуален, духовен и емоционален живот, членоразделна звукова анатомо-физиологична сигнализация, осъществяваща се чрез множество сложни, строго специализирани и перфектно координирани двигателни дейности, стимулирани и направлявани от централната нервна система. Говорът е моторна дейност, а езика – интелектуална способност. Ако най-кратката дефиниция за езика е знание, то тази за говора е умение. [Димитров-Мечкарски, 2019, с. 14]

Въпреки своята синкретичност и многообразност конвенционалното театрално изкуство се реализира на базата на текст за театър, който се превръща в словесна партитура на действащите лица на сцената. В този смисъл словото е фундаментална част от театралното изкуство и основно изразно средство в театралната деятелност. Театралното изкуство е един от пазителите на книжовния български език и то конкретно в неговата изговорна форма. Обучението по театрално изкуство изисква задълбочени познания върху гласовата функция, техниката на говора, фонетичната система на българския език и правилата за книжовен изговор. Книжовният език представлява селективно организирана структура система със строго определени правила за осъществяване и използване на езика в говорна и писмена форма, която е общовалидна и официална за дадена езикова общност. Книжовният български език се съставя от различни граматически и

произносителни черти на български език в неговите разновидности и многообразие. Българската говорна традиция се дели на две големи наречия – западни (е-кави), т.е. твърди произносителни форми, и източни (я-кави), т. е. омекотени произносителни форми. Наречието е група диалекти, които имат общи черти, и представлява социолингвистичен термин за обозначение на най-крупното подразделение на езика, обединяващо група говори, свързани помежду си от общи феномени, нефигуриращи в другите наречия на езиковата общност. [Димитров-Мечкарски, 2021, с. 32] Интегративна система от елементи на произносителните форми в двете големи наречия ведно с техните диалекти, акценти, жаргони и поместни форми на изказ, синтактични или лексикални структури, оформят българската книжовна норма на изговор, която е легитимирана и наложена в историческото развитие на нашия език и народ. Основата на националния български език дават североизточните балкански говори, защото по това време североизточните балкански области са на най-високо икономическо и културно равнище. Постепенно българският литературен национален език се оформя, като се внасят особености и от останалите говорни области. (...) Българският литературен език, осъществен на сцената в неговото съвършенство, представя българската сценична реч. В живота изискванията за литературен говор са по-малки. Един човек, който няма диалектизми в говора си, ще приемем, че говори литературно. За да бъде обаче речта на актьора сценична, той трябва да владее изискванията на техниката на говора, на правоговора и да има образен, емоционален и въздействащ говор. Сценичната реч притежава известна приповдигнатост, която, като премине рампата на сцената, се възприема като яркост. [Георгиева, 1973, с. 6]

Двата големи дяла на словото в театралното изкуство са сценична реч и правоговор, които включват в себе си няколко направления.

Сценичната реч е динамично развиваща се интегративна област на театралното образование, която има теоретико-практичен и интердисциплинарен характер. Сценичната реч включва в себе си всички психофизическите аспекти на гласово-говорно обучение в рамките на театралното изкуство. Като научна област и педагогическа дисциплина тя има свои предметна област, цели и структура. Предметната област на сценичната реч са гласът и говорът, респективно словесното действие. Предмет на сценичната реч са:

- във връзка с гласовата функция – овладяването, усъвършенстването, икономична и професионална употреба на говорния апарат, гласовата постановката и оптималната употреба на резонаторите и пр.
- във връзка с говорната функция – осмислянето на несъвършенствата в говора, овладяването на верни говорни норми на книжовния език, художественото оформяне на речта чрез паралингвистични средства

и др., както и прилагането на тези умения в актьорската работа върху ролята и провеждането на словесно действие.

Цел на сценичната реч е да подпомогне овладяването на актьорското майсторство в полето на основното му изразно средство, а именно: гласово-говорната способност. Сценичната реч има следната трикомпонентна структура:

- техника на говора, целяща осмислянето, овладяването и пълноценната употреба на дихателния процес, артикулацията, регистрите на гласа в неговия диапазон, координацията и органичната връзка между мисъл, движение и слово;
- правоговор, целящ овладяването и усъвършенстване на звукообразуването, звукоизвличането, както и различните фонетични и нефонетични звукови промени, които настъпват по време на речевия поток;
- художествена организация на речта, която цели усвоените базисни знания и умения по техника на говора и правоговор да се внедрят в работата на актьора върху ролята и върху творческата интерпретация на художествен текст.

Сценичната реч е основополагаща дисциплина в обучението на висшите училища по театрално изкуство, представляваща усвояване на говорни умения, съобразени както с акустичните (звуковите) условия на сценическата площадка и свързаната с нея зала, така и с изискванията за едно по-активно и целенасочено интелектуално и емоционално общуване между актьора и публиката на базата на даден език при определено естетическо отношение към драматическото изкуство... [Сотирова, 1983, с. 9]. Обучението по слово е фокусирано върху оптимизирането на физическия и разкриването на художественотворческия потенциал на гласа, неговата умела експлоатация и превенция от увреди, поради постоянното му натоварване. Чистият, книжовен и прецизен изговор е предпоставка за яснота и експресивност на мисълта и нейните емоционални оттенъци. Стилистично книжовният изговор се отличава драстично от разговорния стил, защото представлява „надежедневна реч“, съгласно дефиницията на италианския режисьор, педагог и теоретик на театъра Еуженио Барба.

Правоговор е правилното произношение на звуковете – фонемите и техните варианти, и повлияванията им в потока на речта, думите – правилният им изговор като цялост и свързванията помежду им, и фразите – организацията и изговора им съгласно законите и специфичната устна традиция на даден книжовен език. [Димитров-Мечкарски, 2021, с. 35]

Цели и задачи на обучението по правоговор са овладяването и прилагането на правилните говорни стереотипи от гледище на книжовния език. В структурата на обучението по правоговор съществуват три основни еле-

мента, както следва:

- сегментен елемент, занимаващ се с прецизното образуване на звуковете от артикулационна и акустична гледна точка;
- супрасегментен елемент, занимаващ се с правилното звукоизвличане и спазването на акустичните характеристики на книжовния изговор и паралингвистичните аспекти на речта;
- нормативен елемент, занимаващ се овладяването на звуковите промени в потока на речта и стилистичното ѝ оформяне.

В работата по слово се разработват различен вид тренинги, които имат различни цели и задачи по овладяването на гласово-говорния апарат. Нито един вид тренинг за овладяване на някакъв аспект от гласово-говорните умения не може да се прави в изолиран вид. Основните видове са психофизически, двигателен, дихателен, фонационен, учленителен и артикулационен тренинг, както и тренинги за координация между движение и слово, овладяване на звуковите промени, прозодичните елементи на говора и словесното действие. Психофизическият, дихателният, фонационният тренинг, като и този за овладяване на координацията движение – слово са свързани с компонента техника на говора, овладяването на словесното действие и прозодията на речта са част от художествена организация на речта, а учленителният, артикулационният тренинг и тренингът за овладяване на звуковите промени – от правоговора. [Димитров-Мечкарски, 2021, с. 341] Практическите занимания по правоговор включват набор от различни видове упражнения, които могат да се обобщят така:

- паравербални, съдържащи дихателни и фонационни упражнения;
- невербални, съдържащи артикулационна гимнастика, масаж, релаксация и др.;
- вербални, включващи упражнения с фонеми, морфеми, скороговорки и пр.

Две трети от работата по правоговор преминава върху овладяване на изопачаваните звукове в изолиран вид и трайното им превръщане в част от говорния стереотип на обучавания. Обучението в този процес преминава по следните стъпки:

- постановка на верните артикулационни и акустични характеристики на звуковете, преподаване на фонетичните промени, настъпващи в речевия поток, а също така и нормите на книжовния изговор;
- диференциация на верните от грешните учленителни и акустични характеристики на говорните звукове, овладяване на фонетичните принципи, а също така и нормите на книжовния изговор;
- автоматизация на верните учленителни и акустични характеристики на звуковете, овладяване на фонетичните принципи, а също така и

нормите на книжовния изговор.

Правоговорът е необходимост както в сценичните изпълнителски изкуства, така също и в медиите и публичните комуникации, тъй като е основен елемент в говорното общуване, а също така е признак за езикова и обща култура. В публичното пространство много често ставаме свидетели на много ниска и ежедневна форма на изговор. Медиите дават гласност на хора, които не само не владеят правилата на книжовния изговор, а дори налагат неправилни и неестетични форми на езика – диалектни отклонения и неразбираеми словосъчетания, комбинирани варианти на заемки и българска лексика, деформации на книжовните български норми, комбинации на разговорни форми в официални по характер комуникативни ситуации. Небрежният изговор деформира и нарушава комуникационния процес, както и понижава ефекта на въздействие върху слушателя. В този ред на мисли е хубаво да се разгледа емоционалното въздействие, което оказват всички елементи на говорната комуникация. Направено от психолога и педагог проф. Алберт Мерабян проучване е фокусирано върху емоционално-експресивните аспекти на комуникацията. Формулираното през 1967 г. „правило 7-38-55“ определя процентното съдържание на елементите в комуникационния процес и по-конкретно:

- лингвистична информация, т. е. реалния текст на изказването (7%);
- паралингвистичните информация, т. е. интонацията, височината и силата на тона, темпо-ритъма на речта, дикция, чистота на изказа и пр. (38%);
- извънлингвистична информация, т. е. цялостното въздействието по време на комуникация свързано с външен вид, жестове, мимики, позиция и език на тялото, облекло, прическа и пр. (55%).

От представената информация се вижда, че втория по значимост елемент в говорната комуникация е свързан с това как звучи словото и това естествено дава аргумент по отношение на необходимостта от поддържане на високо ниво на говорна култура. Владеенето правилата за книжовен изговор, както и чистото и ясно слово, са предпоставка за високо личностно самочувствие и социален статус. Добрата говорна култура е условие за професионална реализация в публични професии, в центъра на които е предаването на информация – телевизионни и радио журналисти водещи, политици, преподаватели, юристи, социолози и анализатори, психолози, лекари, духовници, пресаташета, PR специалисти, брокери, политолози и пр.

Необходими са сериозни усилия в академиите по изкуствата и най-вече в педагогическите специалности за съхранение на книжовния български език, като носител на самосъзнание, народностна ценност и национална култура. Съвременната фонетична среда, неподготвеността на началните,

прогимназиалните и гимназиални учители по отношение спецификите на говоримата реч, слабата култура на речта при младите хора, изпъстрената им от жаргони, заемки и поднесена „модерно“ реч, са червен флаг за тенденции на съвремието, които трябва да привлекат вниманието на милеещите и радеещите за опазването на книжовния български език. Педагозите трябва да следят, изследват и анализират тези тенденции на времето, знаейки че грешките днес, на които не се отдава голямо значение, трайно се наслояват в националното самосъзнание и може да се превърнат в изменения на езика ни в бъдеще. Правилният сценичен говор има за цел да постигне чисто, ясно, отмерено, плавно произношение, съединено с благозвучен и отекващ тон. Тоя тон, според желанието на оратора, може да бъде пълен или полутон, или съвсем тих. Във връзка с това трябва да се внимава изражението на устните и на цялото лице да запази хубава външна форма – без мускулна напрегнатост, набръчкване, неприятни гримаси. Изящният и приятен говор е белег на вътрешен ред – духовна съсредоточеност и на хармоничност. [Черкезов, 1945, с. 18]

**Използваната литература:**

Борисова, Диана. Алхимия на актьорския глас, изд. Българска книжница, С., 2006

Бояджиева-Делева, Елена. Оромоторна логопедична терапия: теоретични аспекти и практическо приложение, изд. Стено, Варна, 2020.

Георгиева, Мара. Българска сценична реч, изд. Наука и изкуство, С., 1973

Димитров-Мечкарски, Тодор. Терминологични основи на сценичната реч, изд. Фараго, С., 2019

Димитров-Мечкарски, Тодор. Правоговорът в обучението на актьора, изд. Фараго, С., 2021

Ковачева-Бежан, Ралица. Тайният свят на човешкия глас, изд. Славика 21, С., 2012.

Костова, Елица „Възникване и историческо развитие на актьорското обучение във Франция, Русия, Англия и Италия“, Годишник на НАТФИЗ, С., 2024

Панайотова, Надежда. Особености на съвременната фонетична среда и влиянието ѝ върху формиране на речевите навици при подрастващите, Годишник на ШУ „Епископ Константин Преславски“, Ш., 2019

Сотирова, Елисавета. Техника на говора, изд. Наука и изкуство, С., 1983

Тюлева, Михаела. Терапевтични техники и технологии за психологическо въздействие чрез кукла върху деца с медицински, емоционални, образователни, умствени и рехабилитационни проблеми, С., изд. Фондация „Човешката библиотека“, 2022.

Черкезов, Йордан. Техника на говора, изд. Министерство на народното просвещение, С., 1945

Ценова, Цветанка. Основи на логопедия, изд. СУ „Св. Климент Охридски“, С., 2012

***За автора:***

*Доц. д-р Тодор Димитров-Мечкарски е преподавател по дисциплините „Сценична реч“, „Правоговор“, „Техника на говора“, „Художествено слово“, „Словесно действие в театралния спектакъл“, „Словесно действие в реализиран спектакъл“ и „Методика на обучението по театрално изкуство“ в НАТФИЗ. Завършва „Актьорско майсторство за драматичен театър“ в класа на проф. Красимир Спасов, магистър е по „Мениджмънт в сценичните изкуства“ (НАТФИЗ) и „Логопедия“ (СУ), защитава докторат в специалността „Театрознание и театрално изкуство“. Участва в обучения и международни конференции по проблемите на словото и актьорското обучение. Провежда обучения по сценична реч, правоговор, техника на говора и ефирно поведение.*

***About the Author:***

*Assoc. Prof. Todor Dimitrov-Mechkarski, PhD, is a lecturer in the disciplines Stage Speech, Pronunciation Standards, Speech Technique, Artistic Word, Verbal Action in Theatre Performance, Verbal Action in a Realized Production, and Methodology of Theatre Arts Education at the National Academy for Theatre and Film Arts (NATFA). He graduated in Acting for Drama Theatre under Prof. Krasimir Spasov's class and holds master's degrees in Stage Arts Management (NATFA) and Speech and Language Therapy (Sofia University). He earned his PhD in Theatre Studies and Theatre Art. He participates in training programs and international conferences on the topics of speech and actor training. He also conducts training in stage speech, pronunciation, speech technique, and on-air presentation skills.*

# ФОЛКЛОРНИТЕ АНСАМБЛИ В БЪЛГАРИЯ И ТЯХНАТА РОЛЯ В РАЗВИТИЕТО НА НАРОДНАТА ПЕСЕН

***гл.ас. д-р Деница Василева***
*АМТИИ „Проф.Асен Диамандиев“ – Пловдив*

**Резюме:**

Процесите на професионализиране на музикалния фолклор, на неговото популяризиране и на изваждането му на концертната сцена вече са започнали с програмите на радио София, но България има нужда и да представи своето автентично богатство пред света, да съхрани максимално този безценен запас от народни творения, да акцентира върху тяхната уникалност. С тази идейна платформа се създават и професионалните ансамбли за народни песни и танци, включващи в съставите си триединството на музикалния ни фолклор – песен, инструментална музика и танц.

**Ключови думи:**
Ансамбъл, народна песен, музикален фолклор, композитори.

## FOLK ENSEMBLES IN BULGARIA AND THEIR ROLE IN THE DEVELOPMENT OF FOLK SONG

***Chief Assistant Dr. Denitsa Vasileva***
*AMDFA “Prof. Asen Diamandiev” – Plovdiv*

**Abstract:**

The processes of professionalizing musical folklore, promoting it, and bringing it to the concert stage began with the programming of Radio Sofia. However, Bulgaria also needed to present its authentic heritage to the world, aiming to preserve this invaluable stock of folk creations as much as possible and to emphasize their uniqueness. With this conceptual platform, professional folk song and dance ensembles were created, incorporating the triad of Bulgarian musical folklore – song, instrumental music, and dance – into their compositions.

**Keywords:**
Ensemble, folk song, musical folklore, composers.

Зараждането на професионалните ансамбли започва в края на 40-те години, когато на произволен принцип се създават първите камерни фолклорни инструментални състави. Всъщност първата държавна институция, трасираща пътя на явлението „Народни хорове и ансамбли", е ДАНПТ (Държавен ансамбъл за народни песни и танци) – създаден от Филип Кутев през 1951 г. (но от свидетелски показания първият фолклорен ансамбъл е създаден през 1947 г. в Пловдив от композитора и диригент Асен Диамандиев). Следват АНП (Ансамбъл за народни песни) към БНР (1952), АНПТ (Ансамбъл за народни песни и танци) „Пирин" (1954) и др. Малко по-малко за около четвърт век във всички окръжни градове възникват професионални ансамбли, като, преди да се промени статутът им, голяма част от тях дълги години са били самодейни.

Отпечатъкът на тези фолклорни институции върху развитието на народната песен е безспорен, тъй като заради високото качество на предлаганите спектакли те са приемани за еталонни относно интерпретирането на песните. В техните постановки народната песен е представяна в няколко варианта – хорова (акапелна), хорова със съпровод на народен оркестър (ансамблова), солова със съпровод на народен оркестър със задължително присъствие на кавала като основен инструмент. В монографията „Кавалът в българската музикална практика" авторът Васил Василев пише:

*„Развитието на соловата народна песен със съпровод започва с напълно копиране на основната народна песен и се стигне до най-съвременната интерпретация на инструментални мелодии,както и употребата на този инструмент като солов и оркестров в състава на народния оркестър*".[Василев, Васил, 2021:25]

И докато последният вид е донякъде познат от радиопрограмите, то първите два са относително нови за българската култура. В тях ярко проличава нов начин на интерпретация на народната песен – многогласно представена, хармонизирана, изнесена на концертния подиум и същевременно изпълнена със специфичния начин на звукоизвличане и орнаментиране, присъщ на традиционно българското. „*Създаването на професионалните ансамбли за народни песни и танци веднага рефлектира върху любителското изкуство. По села и градове възникват хиляди народни хорове... Това разширява творческата палитра на композиторите извънредно много.*" [Кауфман, Димитрина, 1998:131]

Най-голяма заслуга за създаването на жанра хорова обработка и неговото бъдещо развитие има народният артист **Филип Кутев**. С откриването на професионални ансамбли и хорове – с главен образец ансамбъла на Филип Кутев – се постигат забележителни успехи в разработките на народни песни, изпяват се и стотици забравени такива. Голяма част от тях се изпълняват многогласно, под ръководството на диригент и съпровод на оркес

тър. *„За него готовата народна мелодия не е статична даденост, престанала вече да се развива и обогатява. Може би по-дръзко, отколкото всеки друг народен певец Кутев внася в нея своя личен почерк, подчинява я както на изискванията на многогласния концертен стил ... така и на една нова съвременна чувствителност, която налага свои изисквания за музикално развитие, ритъм, мелодика, хармония, емоционално напрежение."* [Кръстев, Венелин, 1976: 209]

В статията „За обработването на народната песен" Николай Кауфман пише за Филип Кутев: *„Той не се увлече в смело експериментиране. В началото той дори не обработваше, а само хармонизираше мелодията. Стремежът му беше песента, макар и в хорово, многогласно изпълнение, да остане близка до съзнанието на селския изпълнител и слушател. Песента запазва регионалните белези на мелодията и текста, търси се хармония, която да подчертае регионалната принадлежност. По-късно – макар и много внимателно, Кутев направи първите промени във формата на песента. И той тук използва прийомите на народните свирачи, които по свой път допълват, разширяват, разработват мелодията. Така той наложи един колкото нов, толкова и стар метод на разгръщане на формата... (...)...Кутев развиваше „продължи" мелодиите на онези песни, които у народа съществуват в съвсем кратки музикални форми – от няколко такта, а кият огромен заряд".* [Кауфман,Николай,1972: 1 ,24-27]

*„Когато Филип Кутев създава своя ансамбъл през 1951 година, той хармонизира народни мелодии, без особено да ги променя... но по-късно, от края на 60-те години се появяват такива хорове, които показват активно авторско третиране на музикалния материал.*" [Хлебаров, Иван, 2008: 198] Новите форми на вокална, инструментална и вокално-инструментална интерпретация не само от страна на Филип Кутев, а и на цяла плеяда автори на обработки дават своя положителен принос в по-нататъшното развитие на българската народна песен.

Ролята на Филип Кутев в развитието на фолклорното изкуство в България е огромна. Той е:

- основоположник на фолклорното многогласно хорово пеене;
- основател на съвременния народен хор и оркестър от български народни инструменти;
- инициатор на развитието и усъвършенстването на различните форми на интерпретация на автентичния материал:
  - акапелно пеене;
  - солово пеене със съпровод на народен оркестър;
  - солово инструментално изпълнение със съпровод на народен оркестър;

- хорово изпълнение със съпровод на народен оркестър;
- самостоятелно оркестрово изпълнение на народен оркестър.

Сред най-ярките представители на фолклорното изкуство, допринесли за развитието на българската народна песен, е композиторът и диригент **Коста Колев**. След Борис Петров от 1963 г. развитието на АНП при БНР поема именно Коста Колев. Той също свързва доста дълъг период от живота си с работата в радио София – период, който датира от 1949 г., когато става част от вече създадената редакция „Народна музика" към относително новата медийна институция. Паралелно с това участва и в групата от класически инструменти на Цвятко Благоев, в която свири на акордеон, а също така членува и в сформираната комисия за прослушвания на нови певци и инструменталисти. Самият той ги съпровожда при изпълненията им на живо пред микрофона на радиото, помага при нотирането и аранжирането на различни песни и инструментални мелодии. През всички тези години Коста Колев се утвърждава като *„бащата на народния оркестър"* – фолклорна формация, която съществува до наши дни по начина, наследен от композитора.

В книгата „Оркестърът от български народни инструменти" на Милчо Василев в този смисъл казва, че ако Филип Кутев можем да бъде наречен конструктор на оркестъра за народни инструменти, то Коста Колев спокойно бихме го нарекли „озвучителя" на оркестъра за народни инструменти. [Василев, Милчо, 2009: 34]

Със своята творческа дейност като композитор, диригент, музикант Коста Колев с право може да бъде наречен и „доайен" на българската народна музика. Творчеството му обхваща огромен периметър, като включва в себе си пиеси за различни видове състави – народен хор, народен оркестър, оркестър от класически инструменти, смесен оркестър от народни и класически инструменти. Естествено всичко това оказва и огромно влияние в частност и за развитието на българската народна песен – солова с оркестров съпровод, в камерно и/или хорово звучене. Чрез своята музика и музикални обработки Коста Колев се явява изключителен фактор за развитието на народната песен в нашето съвремие.

Вторият професионален състав след ДАНПТ (кръстен 30 години по-късно на основателя си – ДАНПТ „Филип Кутев") е Ансамбълът за народни песни (АНП) при БНР. Радиото вече разполага с доста сътрудници – инструменталисти и певци и създаването на подобен род ансамбли се оказва логично продължение за развитието и разрастването на досегашната дейност. Започва усилено търсене на народни изпълнители, а за прецизния им подбор е сформирана комисия с членове Цвятко Благоев, Борис Петров, Коста Колев и др. Четирите основни групи народни инструменти се допълват от

новите членове и по този начин се оформя оркестър, който наброява общо единадесет души в състав: три кавала, две гайди, три гъдулки, две тамбури и тъпан.

През 1951 г. се сформира и вокална група от шест жени, с които първоначално работи Коста Колев. През 1952 г. съставът частично се променя, като певици са: Ева Георгиева, Маргарита Димитрова, Славка Димитрова, Катя Танева, Пенка Георгиева и Севдалина Славова[1]. Тези шест жени представляват началното ядро, върху което се гради бъдещият народен хор на БНР. С обединяването на вокалната група и оркестъра се оформя Ансамбълът за народни песни на БНР. Основател, главен ръководител и първи диригент на състава (от 1951 до 1962 г.) е **Борис Петров**, който повече от десетилетие участва активно в групата на Цвятко Благоев от класически инструменти, където свири на тромбон, а освен това работи като редактор в редакция „Народна музика" в Радио София.

Появата на професионалните ансамбли за народни песни и танци дава възможност на фолклорните изпълнители да развиват своя професионализъм. Започвайки съвместна работа, те бързо усвояват голям репертоар, учат се една от друга, черпят знания от по-опитните и си предават стиловите особености на съответния регион, от който са родом.

Този начин на заучаване на репертоар в определена степен влияе върху отношението към маниера на изпълнение, орнаментиката и диалектните особености, тъй като всяка певица носи своя индивидуален стил и добавя „нещо" от себе си. Подобни изменения в българските народни песни изискват по-високо ниво на музикална култура у народните изпълнители и някаква форма на професионално обучение. Наблюдава се стремеж към обогатяване и изменения в структурата на самата песен. Певците развиват своите вокални и технически умения и ги прилагат умело. Всеки изпълнител оставя своя почерк и представя образци от песенния фолклор на своята област.

Импулсът към интерпретиране на музикалния фолклор в ансамблите се

[1] *Подробна информация за първите стъпки в създаването на Оркестъра за народна музика и първоначалната фолклорна хорова формация към БНР може да се намери в публицистичните книги на Вера Грозева – „Срещи и интервюта с музиканти-изпълнители" и „Срещи и интервюта с Мистерията на българските гласове". По информация на Коста Колев първоначалният секстет е от Маргарита Димитрова, Мита Стойчева, Лалка Павлова, Катя Тенева, Ева Георгиева и Гинка Калайджиева. В спомените на Ева Георгиева, обаче имената са: Ева Георгиева, Славка Димитрова, Катя Тенева, Павлина Горчева, Севдалина Славова и Маргарита Димитрова – с идеята всяка от тях да е представителка на различна фолклорна област. Същевременно Дора Христова, базирайки се на архивите на хора споделя: „През 1952 г. първи в ефира на БНР прозвучават гласовете на 6 певици, основателки на хора: Ева Георгиева, Катя Тенева, Славка Тренева (Димитрова), Маргарита Димитрова, Пенка Георгиева, Севдалина Славова"* [Христова Дора, 2007:144].

проявява в множество направления:

• нов начин в обработването му – извлечен от песенната и инструментална практика и традиция;

• нов начин на представянето му – изваден от утилитарната му същност и поставен на концертната сцена с всички изисквания на сценичното изкуство;

• нов начин на създаването му – вече не анонимно унифициран, а творчески персонифициран и т.н.

Българската народна песен и фолклорното многогласно пеене омайват света с уникалното си звучене. С поставянето на основите на новия жанр **„обработка на народни песни за народен хор"** е направен голям скок в развитието на народните песни в посока хармонично и полифонично обогатяване на народната творба. Песни на жътва, на седянка, хороводни, сватбени прозвучават така, както ги пее народът, но вече многогласно и целенасочено предназначени за сцена. Този нов стил завладява цялата страна и възникват много хорове, които са поле за изява на много млади композитори. Една от „*основните цели, които си поставят композиторите в жанра ... при неговото възникване, останали валидни за период от 3-4 десетилетия са: опазване и съхранение на автентичната народна песен, вграждайки я в един осъвременен концертен вариант...*" [Славинска, Рада, 2009: 27]

В медийното и концертно отразяване на песенния фолклор преобладават хармонизираните и обработени пиеси, докато на изворния фолклор се отделя съвсем малък процент от времето. До слушателя достигат народни мелодии, минали през ръката на композитора, неговият вкус и индивидуална намеса. Обработката на този огромен песенен материал първоначално е дело на имена като Иван Кавалджиев, Парашкев Хаджиев, Марин Големинов, Цветан Цветанов, Боян Икономов, Христо Тодоров, Бенцион Елиезер, Стефан Кънев, Николай Кауфман, Анастас Наумов, Коста Колев, Филип Кутев и др. Всички те са изправени пред сложната задача умело да съчетаят съвременния музикален език с този на народния творец, стремейки се да запазят фолклорния оригинал и неговата музикална цялост.

Още в онези години се наблюдава специалното отношение на композиторите към съвременната публика. Те търсят начини да привлекат вниманието ѝ чрез нови творчески подходи към песента, за да може тя да звучи така, че да достигне до съвременния слушател и да стане по-близка и художествено въздействаща върху него. Това важи с пълна сила и в наши дни, когато всеки изпълнител се стреми да привлече по-голяма слушателска аудитория чрез осъвременяването и модернизацията на фолклора и неговото интерпретиране. Сред най-ярките представители на жанра могат да

бъдат посочени имената на Иван Вълев, Петър Льондев, Красимир Кюркчийски, Николай Стойков, Стефан Мутафчиев, Стефан Драгостинов, Иван Спасов и др. Всеки един от тях оставя своя огромен принос в развитието на хоровата музика в България, но имената на Красимир Кюркчийски и Иван Спасов се открояват от останалите с нетипичните и нехарактерни за жанра обработки и претворяването на българската народна песен.

**Красимир Кюркчийски**[1] е едно от знаковите имена, свързани с развитието на жанра хорова обработка. Неговото творчество се откроява от това на останалите композитори в жанра със съвременните и нестандартни хармонии, със смелото му експериментиране с фолклора.

Кюркчийски завършва БДК през 1962 г. като един от най-талантливите студенти на проф. Панчо Владигеров и проф. Марин Големинов. С постъпването си в Държавния ансамбъл за народни песни и танци през 1959 г., където ръководи оркестъра в продължение на десет години той свърза съдбата си с народната музика завинаги. Паралелно с работата в народния оркестър и хор на Държавния ансамбъл Кр. Кюркчийски създава произведения и за класически инструменти – за симфоничен оркестър, за камерен оркестър, за пиано и глас, за академични хорови формации. Творчеството на Красимир Кюркчийски често е отхвърляно от слушатели и изпълнители, заради нетипичното звучене, нехарактерни музикални изразни средства и композиционна мисъл. Този начин на композиционно мислене води от своя страна до промяна и на усещането за самата автентична песен, използвана в композициите му, тъй като тя променя своята ладова определеност и усещането за припозната хармоническа същност, а не рядко се разгръща и музикалната форма – от простата едноделна до по-сложна съвременна такава. Обработките на Кр. Кюркчийски често са възприемани като изцяло авторски поради общото си звучене, независимо, че той не променя мелодийната същност на автентичния първообраз. Този негов различен и нестандартен прочит на фолклорния материал оказва съществено влияние върху еволюцията на обработката, а оттам и на соловата българска народна песен .

**Иван Спасов**[2] е сред най-ярките имена в съвременната българска музика.

---

[1] *Сред най-известните му песни са "Месечинку лю", "Дилмано, дилберо", "Срещнахте ли наш Перчинко", "Атмаджа дума Страхилу", "Забляло ми е агънце", "Бре, Петрунко", "Руфинка е болна легнала", "Че да ти купим бела сеица", "Калиманку, Денку", "Бре, Перчинко", "Девойко мъри, хубава", "Янкин брат" и др. (бел. авт.)*

[2] *Иван Спасов завършва БДК през 1957 г. в класа по композиция на Панчо Владигеров и хорово дирижиране при Георги Димитров. От 1962 г. работи като диригент на симфоничен оркестър, а периода 1970-1991 г. е главен диригент на Пазарджишки симфоничен оркестър. От 1989 г. е професор по оркестрово дирижиране и ректор на АМТИИ до смъртта си през 1996 г. Сред най-известните му песни за народен хор са "Айшинко, пиля шарено", "Бегала Рада", "Радо, бела Радо", "Мехметьо, севда голема", "Димано, либе Димано" и др. (бел. авт.)*

Името му се свърза с алеаториката в този жанр, а в много от произведенията си съчетава български фолклор с авангардни композиционни похвати. Неговото творчеството се откроява от това на останалите композитори с активното използване на алеаторна техника в композициите. Структурата на голяма част от произведенията му представлява кратки мелодически, текстови или метроритмически модели, които играят ролята на бурдон и се съчетават на свободен принцип с основната безмензурна мелодия, която е изнесена от високия глас.

Работата му в сферата на „класическата музика" дава своя положителен принос върху творчеството му за народен хор. Спасов развива формата на песента, обогатява я с нови и нехарактерни музикални изразни средства. Като композитор най-вече в симфоничния жанр, той много умело използва и удачно съчетава класическите със фолклорните елементи в своите композиции, което естествено дава импулс спрямо цялостното развитие на народната песен и тълкуването, че няма непозволени средства в обработването, стига те да довеждат подобни великолепни резултати.

През 70-те години на XX век в средите на фолклористите и на композиторите в жанра се повежда специализирана полемика по въпроса дали в обработките да се пази песента в нейния автентичен вид, или е редно да бъде променяна във връзка с творческите търсения? В продължение на две години почти ежемесечно на страниците на сп. „Българска музика" се публикуват критични статии, очертаващи тенденциите и пътищата в развитието на обработката. Следващите два цитата на Манол Тодоров показват част от позициите и на слушателската аудитория, предшестващи споменатите спорове:

> - в статията „Българската народна музика по Радио София и телевизията" за сп. "Българска музика", Манол Тодоров пише, че *„в по-голямата си част нашите слушатели желаят да слушат нашата музика, такава, каквато се пее и свири тя от самия народ"*.[Тодоров,1966: 49-54];
>
> - *„Известно е, че нашият народ не е свикнал още да слуша музикалните си произведения хармонично. Може би поради това преди години се вдигнаха гласове против хармонизирането и обработването на народната музика по Радио София".* [Пак там]

Обработването на песните е нов творчески подход и цели по-осъвременено отношение към песента. Редица композитори успяват да намерят подходящ хармоничен език, заимстван от ладовата организация на песните или от автентичния ни многоглас. Променя се и кратката песенна форма чрез вмъкване на нови части и дялове с цел обогатяване на народната песен.

Качествената обработка зависи от майсторството на композитора и него-

вите познания в областта на народната музика. Тънкото познаване на особеностите на народната песен трябва да бъде продиктувано от характера на народноизпълнителския стил и спецификата на народния инструментариум.

*„Песните за народен хор възникват в отклик на най-масовото културно-социално явление през 50-те и 60-те години на XX век в България, а именно – движението „Народни хорове и ансамбли". Идеологията на движението през десетилетията еволюира от начин за съхранение на песенния фолклор, чийто продукт е предназначен за масовия потребител (изпълнител и слушател) до създаване на хорови творби, възможни за изпълнение само от високопрофесионални вокални състави.*" [Славинска, Рада, 2009: 103]

Въпреки съпротивата и негативните реакции, именно постиженията в сферата на хоровата обработка например донасят най-много високи оценки от световни специалисти и престижни награди на редица български хорове по международни конкурси. Според Кауфман *„всичко това подчертава важността на обработването, на различните форми на поднасяне на голямото народно богатство... И несъмнено за най-добро представяне на народната музика спомага стилната, чиста обработка. Пак подчертавам,че обработка забелязваме в различна степен дори и в най-изворните изпълнения."* [Кауфман, Николай, 1984]

В своята статия „За и против обработките на фолклора" Тодор Джиджев пише, че обработките вдъхват нов живот на фолклора, тъй като *„днешният слушател има по-високи изисквания към народните песни и те вече не го задоволяват в своето едногласно традиционно звучене, че това е пътят на съвременното развитие на народното музикално творчество."* [Джиджев, Тодор, 1984]

Независимо че обработките са лична авторска намеса, те носят основните белези на народното музикално творчество. Обикновените хора от народа ги възприемат като фолклор, който не спира да се развива, а чрез концертите на живо, чрез радиото и телевизията те получават всенародна известност.

Фолкloристът Тодор Живков обобщава творческите подходи към фолклора в два големи потока:

- *„Единият поток, това е представянето на фолклора от неговите естествени носители предимно чрез фолклорните събори, чрез битовите фолклорни групи, чрез усилията на радиото и телевизията."*
- *„Вторият поток, това са представянето на фолклора не само пригоден за сцената, но и обработен, т.е. с променена структурна характеристика, с променена художествена същност."* [Живков, Тодор, 1984]

В статията „Звездата" Кирил Стефанов – от българското към глобалното"

Мариана Манолева засяга проблема за трансформирането на автентичния фолклор, което се изразява в търсенето на нови хибридни форми и процеси, свързани с проникването, утвърждаването и обвързването на традиционния фолклор с европейските музикални традиции. Тази трансформация се свързва със сценичната адаптация, с професионалното музикално творчество и обработката на музикалния фолклор, което води до *„видоизменения на съществуващи форми и образци или създаване на нови, нетипични такива за фолклорната традиция".* [Манолева, Мариана, 2017: 64-74]

Михаил Букурещлиев в статията „Българската народна музика и Радиото" пише, че *„обработването на фолклора е сложен и деликатен процес, който изисква познания, и то не само композиционни, но и етнографски, чисто фолклорни и т.н.... Наистина, прави впечатление, че повечето от пиесите са обработени професионално, с вкус и познаване на фолклора. Хармоничният език е търсен въз основа на ладовите особености на народната песен, оркестрацията е в рамките на традиционното звучене. Но в прослушаните от мене програми имаше отделни случаи на хармонични неточности, използване на нехарактерни за народната музика композиционни прийоми, на популяризиране на банални градски или „безотечествени мелодии", плод на умозрителния подход на автора към инструменталната музика...."*.[Букурещлиев, Михаил, 1980]

Михаил Букурещлиев описва и своите впечатления, относно развитието на народната песен и обработките на композиторите и изпълнителите. Според него все пак нивото рязко се е повишило и както оркестровите пиеси, така и съпроводите на певците и инструменталистите се изпълняват с техническа сръчност.

Независимо от някои композиционни несполуки, обработеният, докоснат, трансформиран фолклор започва свой собствен живот. Масовостта на явленията, медийното отразяване, развитието на звукозаписната индустрия, активната концертна дейност са все фактори, които влияят върху развитието на народната песен. Разнопосочните процеси на интерпретация на народната песен, повлияни от институциите на XX век, могат да се обобщят в няколко пункта, които си взаимодействат:

- соловите изпълнители интерпретират песента основно с цел персонална заявка на певчески възможности;

- композиторите интерпретират песента основно с цел „подобряване" на нейния вид и творческа изява;

- институциите интерпретират песента като обект за съхранение и популяризиране.

**Използвана литература:**

Букурещлиев, Михаил. Българската народна музика и Радиото, сп. „*Българска музика*", бр. 1, 1980

Василев, Васил. Кавалът в българската музикална практика, Пловдив, 2021

Василев, Милчо. Оркестърът от български народни инструменти, АМТИ, Пловдив, 2009

Джиджев, Тодор.За и против обработките на фолклора, сп. „Българска музика", бр. 3, 1984

Живков, Тодор, Иванов.Фолклор и социален живот, сп. „*Българска музика*", бр. 2, 1984

Кауфман, Димитрина. Мистерията на българското многогласие, АктМюзик, Пловдив, 1998

Кауфман, Николай .За обработването на народната песен, сп. „*Българска музика*", бр. 1, 1972

Кауфман, Николай.Историческо развитие на обработките на народната ни музика, сп. „*Българска музика*", кн. 2, 1984

Кръстев, Венелин. Профили, т.1, Музика, София, 1976

Манолева, Мариана. „Звездата" Кирил Стефанов – от българското към глобалното пространство, Balcanistic Forum, Vol. 1, 2017

Славинска, Рада . Хронология и характеристика на жанра „песен за народен хор", АктМюзик, Пловдив, 2009

Тодоров, Манол. Българската народна музика по Радио София и телевизията, сп. „Българска музика", бр.8, 1966

Хлебаров, Иван. Новата българска музикална култура, Том втори: 1944-1989, НМА „Панчо Владигеров", Хайни, София, 2008

Христова, Дора. Мистерията на българските гласове, Бул Корени, София, 2007

***За автора:***

*Гл.ас. д-р Деница Василева е преподавател по народно пеене в катедра "Музикален фолклор" в АМТИИ „Проф.Асен Диамандиев". Солист на Академичния фолклорен ансамбъл и етноформация „Фолк линия". Има осъществени записи и множество концерти с различни състави, както и аудиозаписи с Оркестъра за народна музика на Българското национално радио. Автор е на книгата „Българската народна песен и нейната съвременна интерпретация". Основните ѝ изследователски интереси са в областта на съвременната интерпретация на българския музикален фолклор.*

***About the Author:***

*Chief Assistant Dr. Denitsa Vasileva is a lecturer in folk singing in the Department of "Musical Folklore" at the Academy of Music, Dance and Fine Arts "Prof. Asen Diamandiev." She is a soloist with the Academic Folklore Ensemble and the ethno formation "Folk Line." Dr. Vasileva has made numerous recordings and performed in many concerts with various ensembles, as well as audio recordings with the Folk Music Orchestra of the Bulgarian National Radio. She is the author of the book The Bulgarian Folk Song and Its Contemporary Interpretation. Her primary research interests focus on the contemporary interpretation of Bulgarian musical folklore.*

# ОСНОВНИ ЩРИХИ В ЩРАЙХОВАТА ГРУПА НА ОРКЕСТЪРА ОТ НАРОДНИ ИНСТРУМЕНТИ

***гл. ас. д-р Пейо Пеев***
*АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев" – Пловдив*

**Резюме:**

Със създаването на първите фолклорни ансамбли започва и процес на „стандартизиране" и уеднаквяване на инструментите в оркестъра поради изпълнителски, композиторски и стилови изисквания. Именно нуждата от по-мащабна звучност на народните оркестри създава предпоставки за заимстване на прийоми от класическата музика, които да се приложат в творбите за такъв вид оркестри. Едни от най-важните музикални компоненти, заимствани от класическата музика, са използването и уеднаквяването на артикулацията в щрайховата група на оркестъра от народни инструменти.

**Ключови думи**:

Оркестър от народни инструменти, щрайхова група, артикулация

## BASIC ARTICULATION IN THE STRING GROUP OF THE ORCHESTRA OF FOLK INSTRUMENTS

***Principal Assistant Peyo Peev, Ph.D.***
*AMDFA "Prof. Asen Diamandiev" – Plovdiv*

**Abstract**:

With the creation of the first folk ensembles, a process of "standardization" and unification of the instruments in the orchestra began due to performance, compositional and stylistic requirements. It is precisely the need for a larger-scale sonority of folk orchestras that creates prerequisites for borrowing techniques from classical music to be applied in works for this kind of orchestras. One of the most important musical components borrowed from classical music is the use and unification of articulation in the string group of the orchestra of folk instruments.

**Keywords:**

Orchestra of folk instruments, string group, articulation

Многобройни и разнообразни по вид и произход са инструментите в българската народна музика. Те са познати по нашите земи от дълбока древ-

ност. Специфичното географско разположение на България ѝ отрежда роля на кръстопът между Изтока и Запада, Севера и Юга, като тя става арена на множество преселения и миграции на народи и култури. В резултат на тези исторически процеси на Балканите се оформя огромно разнообразие от фолклорни изяви – песни, танци, говорни диалекти, обичаи и т.н.

В общия поток на културния живот у нас народните музикални инструменти заемат своето подобаващо място. Спонтанното съществуване на традиционното народно-инструментално творчество в ежедневието на народа продължава и днес. Не са същите обаче условията през новия век, сравнени с времето, когато традиционните народни песни и инструментални мелодии са били единствен източник на художествена инструментална изява. Обективни предпоставки за тази промяна създава **съвременността**, която обуславя процесите в развитието на традиционното народно изкуство. Трансформациите, които се наблюдават в процеса на развитието, изразяващи се в преосмислянето на обществената функция на инструменталната музика, усъвършенстване на музикално-изразните средства, музикалната форма и т.н., са илюстрация за способността на народното художествено творчество да се приспособява към изискванията на времето. Естествен е и стремежът на творците – инструменталисти и композитори – да създават нови, ярки и непознати произведения, отговаряйки по този начин на очакванията на публиката – музиката им да е актуална и „в крак с времето".

Макар първите аудиозаписи на автентични инструментални изпълнители – дело на чуждестранни грамофонни фирми – да датират още от първите години на XX век, те на практика не повлияват върху еволюцията на гъдуларския стил. „*Тяхната комерсиална продукция се разпространява предимно в чужбина или в определени български социални прослойки, нямащи директен контакт с автентичните селски свирачи и по тези причини неоказваща влияние върху преките изпълнители*." [Георгиев, Ив., 2013/ 128] „*Началото на обработване на фолклора с маниер, извлечен от народоизпълнителската практика и превръщането на пиесите в концертни жанрове, принадлежи на инструменталните изпълнители благодарение на фолклорните предавания в Радио София...*" [Славинска, Р., 2019/ 165]

Още в началото на миналия век инструменталистите аранжират български народни песни, обособявайки ги като инструментално-певчески художествени произведения. В по-късен етап, използвайки капацитета на своята музикална мисъл и импровизационно-инструментално-техническите си умения, те създават нови, иновативни инструментални пиеси, превръщайки ги в ярки произведения на сценичното концертно изкуство. Промяната в инструменталните музикално-естетически нагласи на изпълнителите обуславят и промените в устройството на народните инструменти, като целите са подобряване на звука, удобството на свирене, развитието на музикалното мислене на изпълнителите. Този процес продължава и до днес,

като влияе и върху инструменталните стилове, и в частност върху начина на използване на различните традиционни инструменти. *„Съществена причина за развитието на инструменталните стилове при фолклорното инструментално изпълнителство е тяхното разграничаване от вокалната музика и обособяването им като отделен вид със собствено развитие.*" [Георгиев, Ив., 2020/ 1490]

Един от най-важните фактори, изиграл огромна роля в професионализацията на инструменталната фолклорна музика, е създаването на Българско радио през 1935 г. *„Сцената и музикалната индустрия не могат да се сравнят по значимост с медиите, когато става дума за професионални кариери на народни музиканти. След създаването на Българското радио и особено през втората половина на XX век, радиото играе роля едновременно на откривател, трамплин към славата, рекламен медиум и „главен герой" в личните истории на повечето от известните народни певци и свирачи от България.*" [Пейчева, Л., 2008/ 430].

През 50-те години на миналия век се появяват предпоставки за създаването на професионални и самодейни състави за народна музика с цел нейното издирване, съхранение и популяризиране. *„Днес е малко известен фактът, че Неврокопският ансамбъл „ Яне Сандански", ръководен от Златко Коцев е основоположник на народно-ансамбловото изкуство в България. Това е първият фолклорен ансамбъл от съвременен тип, който познаваме – състав от три звена (танцов състав, хор, оркестър)*" [Димчев, В., 2021/24].

*„Изключително труден и дълъг е процесът на окомплектоване на народния оркестър*." [Василев, М., 2009/ 25]. *„Голяма част от свирачите сами са правили своите инструменти и са ги „напасвали" за свое собствено удобство. Това предполага, че инструментите на първите свирачи в оркестъра на БНР са били много различни по големина, качество на звука, тембър и сила. Всички тези инструменти е трябвало да създадат ансамблово звучене, което да наподобява изискванията на симфоничния оркестър. Това е причината да се потърси обем в нисък щрайх на лишената от такива инструменти народна музика. Поради нужда от нисък щрайх са изработени виола-гъдулка, чело-гъдулка и бас-гъдулка, които внасят оркестрова звучност в иначе камерните групи"* [Христов, Д., 2021/ 37].

Нуждата от мащабна оркестрова звучност по подобие на симфоничната кара Филип Кутев да експериментира с различни по вид и строй гъдулки с цигулков гриф. За да постигне нужните резултати, лютиерът Борис Дракев реализира търсенията на Кутев и създава така наречените „кутевки" с цигулков, а по-късно с виолов строй, които в крайна сметка не дават така очаквания резултат. Кутев връща триструнните гъдулки със строй **g¹, d¹, g**, като по това време кавалите свирят от „**c**". Този строй е доста удобен за певците, но оркестъра звучи мътно и глухо. След дългогодишни опити Атанас

Вълчев прави революция в гъдулковото изкуство, като настройва гъдулката в строй **a¹, e¹, a** и поставя 11 подгласника, настроени на полутон един от друг. Това остава еталон за строй на гъдулка и до ден днешен[1]. Тези търсения са описани и от Тодор Прашанов в книгата му „Българският оркестър от народни инструменти".

Със създаването на първите фолклорни ансамбли започва и процес на „стандартизиране" и уеднаквяване на инструментите в оркестъра поради изпълнителски, композиторски и стилови изисквания. Народният оркестър бива структуриран по следния начин – щрайхова група, група на кавалите (два или три на брой, понякога и свирка/малък кавал), една или повече гайди, групата на тамбурите (включваща 2 или 3 тамбури, евентуално чело тамбура и/или китара) и ударни инструменти. Или казано по-академично в три групи – духова, струнно-лъкова и ударна.

Именно нуждата от по-мащабна звучност на народните оркестри създава предпоставки за заимстване на прийоми от класическата музика, които да се приложат в творбите за такъв вид оркестри. Повишените композиторски претенции и потребности, както и фактът, че по-голямата част от инструменталистите са възпитаници на средните музикални училища и АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев", изграждат една нова генерация музиканти с много по-богата инструментално-изпълнителска и оркестрова култура, формирана още от учебните заведения.

Щрайховата група на народния оркестър е създадена по подобие на щрайховата секция на класическия оркестър. Тя се състои от няколко гъдулки, разделени в две или три партии, виолова група, виолончело и контрабас. Щрайхът често провежда не само водещата мелодия в оркестъра, но и изпълнява хармоническа функция –една от ролите, заимствани от симфоничната оркестрация.

Едни от най-важните музикални компоненти, заимствани от класическата музика, са използването и уеднаквяването на артикулацията в щрайховата група на оркестъра от народни инструменти. Артикулацията (начинът на музикалното произношение, щрихите) е много съществена част от изпълнението. Тя е тясно свързана със звукоизвличането и фразирането, като перфектното изпълнение зависи от прецизирането на щрихите.

Поради ограничените технически възможности на гъдулката, щрайховата група в оркестъра от народни инструменти няма възможност да изпълнява една голяма част от щрихите, използвани в класическата щрайхова група. Но все пак притежава значителен „арсенал" от възможности, който, за радост, става все по-голям.

---

[1] *Интервю на Димитър Христов с Добрин Панайотов, проведено на 22.11.2017 г. в София (бел. авт.).*

Щрихите зависят до голяма степен от скоростта и динамиката, но също така изпълнението им е повлияно и от характера и стила на музиката. При струнните инструменти щрихът се определя от движението на лъка по струната, а в някои специални случаи и от опъването ѝ с пръсти. Няма общоприета система за категоризация на начините на изпълнение дори и в класическата музика. Бихме могли да разделим щрихите по няколко показателя:

- Щрихи, при които лъкът не се отделя от струните;
- Щрихи, при които лъкът се отделя от струните;
- Колористични щрихи.

Щрихите, при които лъкът не се отделя от струната може да разделим на къси и дълги, в зависимост от дължината на използвания лък. Сред дългите щрихи най-използвани са деташе (detache), нон легато (non legato), легато (legato) и портато (portato или pique), докато сред късите това са стакато (staccato) и martele (martele).

Основният щрих при изпълнение, при който лъкът не се отделя от струната се нарича деташе (detache). При него движението на лъка се променя при смяната на всяка нота, без прекъсване на тона. Деташето е три вида спрямо използваната дължина на лъка – с цял лък, с половин лък и късо деташе. Нон легатото (non legato) прилича много на деташето, като разликата е в това, че се прекъсва звукът между тоновете. Друг много използван дълъг щрих е легатото (legato). Той се изпълнява, като се използва цялата дължина на лъка или по-голямата част от нея, за да се изсвирят две или повече ноти без прекъсване между тях. Те могат да бъдат на различни струни или позиции, но трябва да се изсвирят така, че да не усеща нито смяната на лъка, нито смяната на позиции, нито смяната на струни. Често използван е и щрихът портато (portato или pique). Той е много близо да легатото, но се изпълнява с леко разделяне на нотите при опъването на лъка. Този щрих се обозначава с тирета под или над всяка от нотните глави, със забележки по обозначаване на промените в посоката на лъка.

Името на късия щрих стакато (staccato) идва от италианския дума „staccare", която

означава отделяне. Той се изпълнява като отделни къси дърпания на лъка по струната или като поредица от къси тонове, изпълнени на един лък. Стакатото се обозначава с точка над или под нотната глава. Произходът на наименованието на щриха мартеле (martele) идва от италианската дума martello и означава „чук". Щрихът се изпълнява като бърз, добре артикулиран, тежък, отделен удар на лъка по струната, подобно на sforzando. Обикновено се изпълнява близко до жабката. Лъкът не се отделя от струната, въпреки, че между нотите има кратко отделяне и всеки нов тон започва със силен акцент.

Много по-рядко използваеми са щрихите, при които лъкът се отделя от струните. При гъдулката използваеми са два от тях: спикато (spiccato) и рикошет (ricochet или jete).

Спикатото може да разделим на два вида – съзнателно и спонтанно, като и двата щриха зависят от скоростта и динамиката на даден пасаж. При съзнателното спикато в бавно темпо в средна динамика изпълнителят прави съзнателно усилие да накара лъка да подскочи. Натискът на дясната ръка се усилва в този момент и лъкът се пуска от китка върху струната. Знаците са същите като при обозначението на стакатото, с точки над главите на нотите. Лекотата и бързината, необходими в пасажа, определят дали спикатото е спонтанно или съзнателно. За разлика от съзнателното, спонтанното се изпълнява в бързо темпо в средна динамика, като изпълнителят не трябва да прави усилие да „хвърли" лъка – по-скоро краткото, бързо движение на китката нагоре и надолу кара лъкът да отскача спонтанно от струната.

Може би най-многообразни и различни са колористичните щрихи. Те разширяват безгранично звучността на оркестъра, придавайки му коренно различна окраска.

Един от най- популярните колористични щрихи е тремолото (tremolo). То бива четири вида:

- Тремоло с лък – немерено
- Тремоло с лък – в размер
- Тремоло с пръсти ( или легато)
- Вълнообразно тремоло

В оркестрите от народни инструменти се използва предимно първият вид. Този щрих се изпълнява чрез бързи движения на лъка от жабка към връх и обратно, като се повтаря една единствена височина на тона. Най-добра звучност при при изпълнението се получава, когато тези движения на лъка се осъществяват близо до неговия връх.

Други използваеми щрихи се определят от позицията на лъка спрямо магаренцето. Когато лъкът се вдигне нагоре от магаренцето, към пръстите на лявата ръка, се получава много мек, леко мъглив звук, имитиращ флейта. Този щрих се нарича флаутандо (flautando). Ако гъдулката има гриф и лъкът се опира в него, наименованието на щриха е сул тасто (sul tasto). На другата крайност и като звук, и като положение на лъка спрямо магаренцето се изпълнява сул понтичело (sul ponticello). Този щрих се постига при движение на лъка в непосредствена близост до магаренцето. Подобен начин на свирене произвежда значително високи честоти в изпълняваните тонове и прави тембъра скърцащ и метален, което ни принуждава доста често да комбинираме сул понтичело с тремоло.

В много редки случаи се използва и щрихът кол леньо (col legno). При него

възпроизвеждането на звук става не с космите на лъка по струните, а с дървената част на лъка (col legno tratto). Звукът е минимален, тъй като триенето на дървото е много по- малко в сравнение с космите на лъка и няма дефинирана височина на тона. Понякога се изпълнява и с удряне на струната с дървената пръчка на лъка, при което се получава ефект на много кратко спикато с неопределена височина на тон (col legno battuto).

Често използван и много ефектен е щрихът пицикато (pizzicato). За разлика от всички изброени дотук, при неговото изпълнение лъкът не участва. Тонообразуването при пицикатото става като с дясната ръка се дърпа струната, а лявата изпълнява обичайната си функция. Винаги, когато е обозначено пицикато, цялата дума или по-често част от нея (pizz) се изписва в партитурата и в щимовете. За да се поднови изпълнението към стандартния начин – с лък – се поставя думата arco. Важно е да се знае, че при смяната на тези щрихи трябва да се оставя малко време за реакция между тях.

Дотук бяха разгледани различни начини на изсвирване, които се произвеждат с лък или пръсти или от празна струна, или от плътно притисната струна. Съществуват два други вида тоноизвличане, които се изпълняват лесно на струнни лъкови инструменти. Това са естествените и изкуствени хармоници (flageolet). Естествените хармоници представляват обертонове на празна струна, произведени чрез леко докосване на струната в различни точки, наречени възли. Всяка височина на тона, произведена от звучащо тяло, независимо дали е струна или вибриращ въздушен стълб, е комбинация от основен тон и неговите обертонове. Слуховото възприятие е за единичен тон. Обертоновете, които придават тембър и индивидуален цвят на основния тон, могат да бъдат изолирани от него на струнен инструмент чрез леко докосване на струната в различни възли. Например, ако докоснем ла струна на гъдулката по средата между ключа и магаренцето, предотвратяваме вибрирането като цяло. Вибриращите дължини на струната сега са двете половини на струната, всяка от която звучи с октава по-високо от самата струна (съотношение 2:1).

Вторият тип хармоници, изкуствените, звучат подобно на естествените, но за разлика от тях те се произвеждат. Начинът за създаване на изкуствени хармоници е чрез спиране на височина на тона с първия пръст и в същото време леко докосване на възел на ¼ от струната с четвъртия пръст. Това създава тон с две октави по-висок над спряната височина на тона.

Позиция на гъдулката спрямо тялото и постановката на лъка са твърде различни спрямо тези на цигулката и виолата, което определя и невъзможността на една част от щрихите да бъдат изпълнявани. От друга страна уеднаквяването на орнаментиката, характерна за всяка фолклорна област, както и специфичният тембър на гъдулката придава неповторим цвят и звук на този вид щрайхова група. Другите инструменти в щрайховата група

на народния оркестър – виола, виолончело и контрабас, са буквални заемки от класическия оркестър и по тази причина те са разглеждани в детайл в продължения на столетия. Разликата в изпълнението им е единствено в репертоара и доста по-скромното им използване в народния оркестър.

Голяма част от описаните щрихи са заимствани от класическата щрайхова група.

Гъдулката е инструмент, който тепърва има много да се развива и затова адаптирането на постижения от другите жанрове музика би било много полезно за развитието на инструмента  и изпълнителите.

**Използвана литература:**

**Андреев,** Андрей – *Приноси към музикалната история на нашите земи*, София, БАН, ИИМ, кн. 2 и 3, 1955, с. 469–491.

**Василев**, Милчо – „Оркестърът от български народни инструменти“, АМТИ, Пловдив, 2009.

**Георгиев**, Иван – *“Еволюция на гайдарския стил в България“*, дисертационен труд, АМТИИ, Пловдив, 2013.

**Георгиев**, Иван – *„Понятието „гайдарски стил“ в българската музиковедска публицистика“*, Knowledge, vol.38.6, Skopje, 2020, стр. 1487-1492.

**Димчев,** Валери – *Обучението по тамбура – традициите и иновации, методични подходи в контекста на стилове от Югозападна България,* Фондация „БУКВИТЕ”, София, 2021

**Пейчева**, Лозанка – „*Между селото и вселената: старата фолклорна музика от България в новите времена*“, АИ „Проф. Марин Дринов“, София, 2008.

**Славинска**, Рада – *„Предпоставки за възникване на жанра „песен за народен хор“*, АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“, Пловдив, 2019.

**Христов,** Димитъ**р** – „*Съвременни тенденции в диригентската дейност при работа с оркестър от народни инструменти*“, Български композитор, София, 2021.

***За автора:***

*Професионалният път на Пейо Пеев започва от Детско-юношеския ансамбъл "Загорче" в Стара Загора. През 1994 завършва Музикалното училище „ Филип Кутев" в Котел със специалност гъдулка. Продължава образованието си в Академия за музикално и танцово и изобразително изкуство в Пловдив със специалност „Дирижиране на народни състави" и се дипломира през 1999 г. През 2017 г. защитава магистърска степен по специалност "Изпълнителско изкуство", а през 2023 г. и докторска степен. През 1997-1999 е част от оркестъра на Националния фолклорен ансамбъл „Филип Кутев ". От 2000 е солист-оркестрант и водач на група в Оркестъра за народна музика при БНР. От 2017 преподава в АМТИИ „Асен Диамандиев" гр. Пловдив. Участвал е в концертни турнета в Европа, Америка, Япония, Хонг-Конг, Израел, Индия и др.*

***About the Author:***

*The professional path of Peyo Peev began with the Children's and Youth Ensemble "Zagorche" in Stara Zagora. In 1994, he graduated from the "Philip Koutev" Music School in Kotel with a major in gadulka. He continued his education at the Academy of Music, Dance and Visual Arts in Plovdiv, majoring in "Conducting Folk Ensembles" and graduated in 1999. In 2017, he defended his master's degree in "Performing Art" and in 2023, his PhD . In 1997-1999 he was part of the orchestra of the National Folklore Ensemble "Filip Kutev". Since 2000, he has been a soloist-orchestrator, and now also a group leader in the Folk Music Orchestra of the BNR. Since 2017, he has been teaching at AMTII "Asen Diamandiev" Plovdiv. He participated in concert tours in Europe, America, Japan, Hong Kong, Israel, India, etc.*

# ПСИХОЛОГИЧЕСКИ АСПЕКТИ НА ПОРТРЕТА - ПРЕСЪЗДАВАНЕ НА ЧОВЕКА И НЕГОВАТА ИНДИВИДУАЛНОСТ

***д-р Ваня Годжелова***
*АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив*

**Резюме:**

През XXI в. портретът и въпросите, които провокира, не губят своята актуалност. В същината си той представлява не само визуално, но и психологическо отражение на личността. Процесът на неговото изобразяване се изучава още от древността и продължава до наши дни. Различни по вид науки обогатяват изграждането на изобразителния образ на човека като чрез тях се търси неговата индивидуалност и вътрешен свят. Портретното изкуство продължава да ни вдъхновява да размишляваме върху човешката природа и обществото, в което живеем.

**Ключови думи:**

Портрет, визуални изкуства, емоции, физиогномика

## PSYCHOLOGICAL ASPECTS OF PORTRAIT - RECREATION OF THE MAN AND HIS INDIVIDUALITY

***Vanya Godzhelova (PhD),***
*AMDFA “Prof. Asen Diamandiev” – Plovdiv*

**Abstract:**

In the XXI century the portrait and the questions it provokes do not lose their relevance. In essence, it is not only a visual, but also a psychological reflection of the personality. The process of its depiction has been studied since ancient times and continues to this day. Different types of sciences enrich the construction of the pictorial image of man, and through them his individuality and inner world are sought. Portrait art continues to inspire us to reflect on human nature and the society in which we live.

**Keywords:**

Portrait, visual arts, emotions, physiognomy

Портретът[1] днес е – както и в предишни времена, силно обвързан със социални и политически теми, с поведенчески стереотипи. Той е неизменна част от ежедневието ни, независимо от бурното развитие на технологиите, разнообразието на използвани медии и историческия контекст на времето, в което живеем. В същината си той представлява не само визуално, но и психологическо отражение на личността на човека, когото изобразява. Способността за разкриване на неговия вътрешен свят и улавянето на неговата индивидуалност са умения, които се формират в твореца чрез обучението и художествената практика. Те пряко зависят от степента на развитие на неговата емпатия, себепознание и емоционална интелигентност. Настоящата статия разглежда значимостта на психологическите аспекти на портрета и особеностите в пресъздаването на емоциите[2]. Често пъти портретните изображения се възприемат като прозорец към душата на изобразения. Подходът на художника към изражението на лицето, позата, цветовата палитра и светлина, които изграждат картината, зависи изцяло от въздействието на модела върху него. През последните години литературата (научна, художествена, но също така и масова), посветена на самоусъвършенстването, разбирането на човека за себе си и другите, е изключително актуална, като интересът към тези сфери е постоянен. Нуждата от такава литература и търсенето на начин за подобряване на комуникацията помежду ни насочва вниманието към потребността да разбираме по-добре света около нас. От най-ранно детство човекът се сблъсква със своите емоциите и тези на другите. Не зависимо че го съпътстват през целия му живот, те остават трудни за разчитане и особено за обяснение, наравно с преживяванията и усещанията, които те пораждат. Портретът може да се използва като средство, чрез което те да бъдат разбрани. Емоциите са важен

---

[1] *Понятието "портрет" в литературата има корени в латинския език. Думата произлиза от латинската дума "portrahere", която се състои от две части: "port-" [което означава "да носи" или "да изнася"] и "-trahere" [което означава "да тегли" или "да извлича"]. Следователно, етимологично "портрет" се свързва с изображение, което се „извлича“ от реалния свят и се пренася върху носител В българската литературата портретът като термин в изобразителното изкуство се разглежда по следния начин:*
*Портрет м (рус. портрет, фр. portrait)*
*1. Един от жанровете в живописта, скулптурата и графиката, посветен на изобразяването на дадено конкретно лице (цяла фигура, бюст, глава) с предаване на индивидуалните му черти и душевното му състояние.*
*2. Отделно произведение на този жанр*

[2] *“Емоции [от лат. етоуео - потресвам, вълнувам] – особен клас психически процеси и състояния, свързани с инстинкти, потребности и мотиви, отразяващи във вид на непосредствени преживявания значимостта на предмети, явления, ситуации за жизнената дейност на индивида; психически явления, чрез които се осъществяват отражение и преживяване на ценностни аспекти на действителността .” [Десев, 2021, с. 148]*

елемент, тъй като още преди да бъдат натрупани научни данни по темата, човекът е разбирал, че именно те са в основата на творчеството. Темата представлява интерес за философи, физиолози, психолози, както и за широката общественост. Класификациите на емоциите предизвикват разнопосочни мнения. Още през античността Аристотел [384 пр. Хр – 322 пр. Хр.] отделя любов и омраза, желание и отвращение, надежда и отчаяние, плахост и смелост, радост и тъга, гняв. Б. Спиноза [1632-1677] вярвал, че има толкова видове удоволствие, неудоволствие и желание, колкото видове обекти, от които сме подложени на афекти. Р. Декарт [1596-1650] разпознава шест основни страсти: изненада, любов, омраза, желание, радост и тъга. Невероятен напредък в науката достига Чарлз Дарвин [1809-1882], който създава общата теория за еволюцията на видовете и частната хипотеза за общността на емоционалните експресии между животните и човека, върху която се градят първоначалните идеи за изследването на емоциите. Идеите, изразени от Дарвин, служат като тласък за създаването на множество теории и други трудове, посветени на емоциите, развиващи се до нашия век. Пример за това е психологът Пол Екман [1934], познат като част от най-изявените и цитирани учени в областта на връзката между емоциите и изражението на лицето. В началото на 70-те години на XX век той прави обстойни изследвания, като анализира различни хора и народи: Чили, Аржентина, Бразилия, Япония, САЩ, както и изолираната култура на племето Фори от островите Папуа Нова Гвинея. Екман разграничава шест основни емоции: щастие, тъга, гняв, изненада, отвращение, страх. Според него тези базисни емоции са толкова силни, че винаги се отразяват върху лицето. В тази сфера на интерес се развива и физиогномиката[3], изучаваща връзката между физическите белези и психологическите характеристики на индивида. За нея се говори още през древността. Тя оказва силно влияние върху портретния жанр, като провокира художниците да изучават човешкото тяло, изразите на лицето, тяхната връзка с характера, поведението, жестовете и гласа. Като начална проява на физиогномиката може да се разглежда ориентацията при животните и хората, която е важен фактор за оцеляването им. Тя се осъществява чрез три фактора: на езика на тялото, на мимиката и на формите на главата и тялото. Външният вид е имал и основно значение за естественият подбор и размножаването. В Древна Гърция и Рим се създават канони подчинени на идеята за търсенето на божествената красота и изобразяването на доброто и злото. Тези представи се офор-

[3] *Физиогномика и [по-рядко] физиономия, физиономия, мн. сега. [от гръцки physis - природа и gnomon – знаещ] [специален, психо].*
*Изкуството да се определя вътрешното състояние на човек чрез движения, изражения на лицето. Учението за връзката на психическото състояние на човек с движенията, изражението на лицето.*

мят като естетически възглед повлиял на античните творци. През IV в. пр. Хр. Аристотел създава своя трактат „Физиогномика“, който се счита за първия такъв систематичен и обоснован научен труд. В него физиогномиката е описана като наука за външните признаци, която не се ограничава до формите на лицето или главата, а от всички белези включително мимиката, походката, движенията, гласа. Аристотел търси връзката между душата и тялото и като нейно доказателство посочва, че измененията на телесните състояния предизвикат след себе си и промени в състоянията на душата, а от друга страна, душевните преживявания влияят върху състоянията на тялото. Друго доказателство е, че всяко живо същество има душа, на която съответства само точно определено тяло и те заедно са характерни именно за този вид същества, означаващо, че на всеки вид тела съответстват душите на точно определен вид живи същества. Аристотел определя три основни метода, проучващи предмета на физиогномиката и определящи нейните направления: анатомически, зоологически и етнологически. През Средновековието физиогномиката не се смята за наука и липсват теоретични разработки, тя е почти забравена, но въпреки това натрупаните вярвания и стереотипи са били определящи за мисленето на художниците иконописци. Религиозните фигури олицетворяващи доброто са изобразени красиво, пропорционални, използвани са хармонични цветови при тяхното изграждане, а грешниците, представящи злото са отразени чрез деформации и тъмни цветове. През Ренесанса се обръща поглед към Античността, това възобновява интереса и към физиогномиката. Най-разпространено в Италианския ренесанс е търсенето на връзката между характера на човек и неговите външни форми на главата. Създават се теоретични трудове с богата илюстрация, насочващи художниците към търсене на психологическите и моралните черти на героите, които са представени чрез сходството на техните лицеви черти с такива на животно. Нововъведение е включването на реални лица в произведенията. Леонардо да Винчи като един от най-изявените умове на времето си също отделя внимание на физиогномиката, като дори се смята, че съществува изгубен негов труд, посветен на нея. Независимо от липсата на конкретизирани текстове върху темата откриваме множество рисунки, посветени на физиогномични проучвания на глави и лица в творчеството на Леонардо. Той експериментира също и с гротеската. Безспорно може да се твърди, че лицевият израз, експресията, състоянията и емоциите, отразяващи се и придобиващи физически вид, са ангажирали и провокирали едни от най-будните и търсещи личности в историята. В края на XVIII в. Йохан Каспар Лаватер [1741-1801] създава система, чрез която свързва човешкия профил с морални и психологически значения. Това е един от множеството трудове, посветени на физиогномиката, целящи тя да бъде утвърдена като наука. В началото на XIX в. възниква и учението френология [от гръцки: φρήν, френ, „ум, съзнание“ и

λόγος, логос, „наука“], според което по формата на черепните кости може да се съди за проявата на сложни психически качества. За неин създател се смята германският лекар Франц Йозеф Гал [1758-1828]. Задълбоченото изследване на физиогномиката и френологията през този период дава сериозно отражение върху изкуството, което може да се проследи в портретния и сатиричния жанр, предлагащи нов вид портретуване. Чрез карикатурата и шаржа са изкарани на показ моралните и интелектуалните недостатъци хората, представени чрез външните им белези. Развитието на портретния жанр е осезаемо, той разчупва рамките на изкуството на маниеризма и класицизма, като се постига по голяма реалистичност. Разпространението на масовата комуникация и киното създават предпоставки за затвърждаване на определени образи, изобразяващи определени физиономии, които се свързват със стереотипни типажи като „добър“, „лош“, „лукав“ и т.н. Тези заучени „формули“ достигат по-лесно до масовата публика и тяхното възприемане, но все пак трябва да се отбележи, че тези типажи остават условни и винаги може да бъдат опровергани, както и да се намери изключение измежду тях. В изграждането на тези образи киното много често прибягва до натрупванията на живописта. В своята статия „Мястото на живописта в проблема за композицията на кинокадъра“ Гергана Табакова подчертава тази особеност, като я свързва с възгледа на режисьора Сергей Айзенщан, че в киното, както в живописта се борави не със събитието или предмета, а с образа на събитието или предмета. [Табакова, 2020, с. 79]. Това „извайване“ на типажи и стереотипи продължава своя живот и днес в лицето на всички медии – реклама, плакат, социални мрежи и т.н. Известно е, че обществено значими личности използват услугите на големи екипи от хора, които са ангажирани със създаването на определен имидж, състоящ се не само от изграждането на външния вид на клиента, но и неговото държание, обноски, маниери, говор. За силата на словото, изразена чрез умението на ораторското изкуство, се говори още от древността и неговото владеене е било от изключителна важност за постигане на въздействие върху големи групи от хора. Изглежда, въпросите, вълнуващи човечеството от античността до днес, не се променят в същността си, а единствено се видоизменят, развиват и обогатяват. В българската литература широко тълкуване на физиогномиката се открива в книгата „Физиогномика и изкуство“ на доц. д-р Методий Ангелов, издадена през 2014 г. В нея той я определя като „вероятностна наука със собствена система от теоретични възгледи и съответстващите им изследователски подходи и методи, с помощта на които се установява взаимовръзката и съответствието между външните форми на лицето и тялото на човека и тяхното динамично изражение, от една страна, с неговите физически, психологически и морални качества и природни заложби, от друга. Въз основа на направените от него исторически и литературни анализи обобщава, че

1. *физиогномиката е семиотична наука, разглеждаща и преписваща определени психологически, морални и други личностни значения, съответстващи на дадени външни форми на човека и на тяхното динамично изражение;*
2. *физиогномиката е вероятностна наука, боравеща с вероятностни прогнози, а не с точни твърдения;*
3. *физиогномиката е практико-приложна наука, отличаваща се с емпиричния си подход и приложението ѝ в различни области;*
4. *физиогномиката е интердисциплинарна наука, използваща познания и методи от другите науки;*
5. *нейното предстоящо развитие е в точността на физиогномичните прогнози, които дава.*

Според М. Ангелов физиогномиката не бива да бъде ограничавана в анализирането на определени белези при човек, а трябва да включва всички външни признаци, по които може да се тълкува за характера и психологическите му особености. Макар подценявани и неглижирани във времето физиогномиката и френологията, безспорно оказват въздействие върху изкуството. М. Ангелов предлага те да бъдат сериозно застъпени в обучението във връзка с предмети като анатомията, рисуването и история на изкуството. Въведения от него термин „изобразителна физиогномика“ или „артистична физиогномика“ е определен като „... познанието и умението да бъдат изобразявани психологически и морални качества чрез външен наглед. Актуалността им днес е свързана със съществуващите физиогномични основания на много от изобразителните стереотипи, представящи морални черти на хората, разкрити в съвременните визуални изкуства, комикса, илюстрацията и търговска реклама, което представлява интерес за художниците, работещи в областта на графичния дизайн, а също и със изкуствознанието и историята на изкуството.“ [Ангелов, 2014, с. 359]. Изграждането на това умение и натрупването на познания предполагат положително влияние върху изобразителния процес на художниците. Цветовете в произведенията са още едни от мощните инструменти за предаване на емоционално състояние и атмосфера в психологическия портрет. Топлите цветове могат да създадат усещане за уют и топлота, докато студените тонове подсказват за дистанцираност или меланхолия. Играта на светлосенки може да създаде драматизъм или мистериозност, като по този начин акцентира върху психическите особености на обекта. През различните епохи използваната цветова палитра изпълнява особена функция отговаряща на изискванията на своето време. През XX век течението на фовистите [Les Fauves - дивите зверове] провъзгласява интензивния чист тон като основно изразно средство в живописта, което разкрива емоционалния свят на художника. От този момент нататък художниците получават свободата да

възприемат цвета като достатъчно значим, за да замени сюжетността и тематиката в изображението. Те се интересуват силно и от научната теория на цветовете от XIX век и откриват как да направят цветовете да изглеждат по-ярки и по-смели чрез включване на тези теории. Експресионизмът е друго течение, при което цветът е едно от основните средства за пресъздаване на емоционалния свят на твореца. Срещаме го като интензивен и ненатуралистичен, неговото въздействие е подсилено от свободното нанасяне на боята, силните фактури, преувеличаването и деформациите. Композициите се отличават с нестабилност, динамика и емоционално заредена атмосфера. Творбите отразяват разочарованието, безпокойството, насилието, много крайни чувства и емоции предизвикани от съвременния живот. Така за няколко десетилетия модерната живопис отказваща да изобразява правдиво действителността и обръщаща поглед към вътрешните преживявания на индивида, постепенно и последователно се откъсва съвсем от реалността. Създават се основите на абстрактното изкуство, което е най-крайната реакция към академичната естетика и канони. Неговата повява се свърза с името на Василий Кандински [1866-1944], създател на забележителните трудове „За духовното в изкуството“, „Точка и линия спрямо плоскостта“ и многобройните статии посветени на изкуството. Кандински обобщава идеята, че абстракционизмът е резултат от цялостното развитие на модерното изкуство. Той разбира художествената творба като функция на два принципа – вътрешен и външен. Вътрешният, определян като нематериален, е емоцията, а външният – като нейния материален изказ. Обединени в обща визуална форма те представят емоционалното състояние на художника. След като загърбва природата, Кандински изследва възможността как единствено чрез линия, цвят и форма да се осъществи емоционалната връзка между художника и зрителя. Отделя най-голямо внимание на тези въпроси в главата „Езикът на формите и цветовете“ в труда „За духовното в изкуство“. Той одухотворява цветовете, припознава ги като символи на душевни състояния „А черният цвят звучи вътрешно като едно Нищо без възможности, като мъртво Нищо след угасването на слънцето, като вечно мълчание без бъдеще и надежда... Ненапразно са избрали бялото за одежда на чистата радост и неопетнената чистота. А черното - за одежда на най-голямата, най-дълбоката печал и за символ на смъртта.“ [Кандински, с.101] . Изображенията на хората са навсякъде около нас и оказват влияние върху възприятието ни за света. Двадесет и първи век променя изцяло облика на представата за портрет, натурата губи своята сила в изграждането на човешкия образ. Ролята на художника се променя, той не просто предава действителността, а заявява своето отношение към модела, създава нова естетика и норми. Изкуството на портрета се запазва като важна част от съвременната културна сцена. То предоставя възможности за изразяване на индивидуални и колективни истории, за създаване

на културен диалог и за изследване на сложни социални въпроси. Портретното изкуство продължава да обогатява нашето културно наследство и да ни вдъхновява да размишляваме върху човешката природа и обществото, в което живеем.

**Използвана литература:**

Pommier, Édouard, Théories du portrait. De la Renaissance aux Lumières, Paris: Gallimard, 1998

Ангелов, Методий, Физиогномика и изкуство, Пловдив: „Фаст Принт Букс ЕООД“, 2014

Аристотел, Физиогномика, София: „ЛИК и Вермеер”, 1998
Десев, Любен, Речник по психология, Второ допълнително издание, София: УИ „Св. Климент Охридски“, 2021

Кандински, Василий, За духовното в изкуството, София: „Изток-Запад“, 2016

Карол, Изард, Психология на емоциите, София: „Здраве и щастие“, 2001

Табакова, Гергана, Велико Търново: Мястото на живописта в проблема за кинокадъра В: Визуални изследвания брой 1/2020, с. 76 – 81

***За автора:***

*Д-р Ваня Годжелова е асистент към катедра „Изящни изкуства“ на АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив. Като художник, вълнуващ се от живописта, теоретичните ù търсения са свързани с изкуството, разглеждано като средство, чрез което индивидът и неговият вътрешен свят могат да бъдат по-дълбоко изследвани и разбрани.*

***About the author:***

*Vanya Godzhelova (PhD) is an assistant professor at the “Fine Arts” Department, Academy of Music, Dance and Fine Arts “Prof. Asen Diamandiev” – Plovdiv. As an artist passionate about painting, her theoretical pursuits are related to art seen as a means by which the individual and his inner world can be more deeply explored and understood.*

# КОЙ Е ЛЕОПОЛД ГОДОВСКИ?

***ас. д-р Георги Славчев***
*АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев" – Пловдив*

**Резюме:**

Настоящата научна разработка има за цел да въведе в музикалния свят на Леополд Годовски, който все още остава мистерия за много музиканти. Годовски е феноменален пианист и композитор. Славата му се дължи преди всичко на транскрипциите, които той прави на етюдите на Шопен, като ги използва за отправна точка при създаването на нещо ново. Интересната му биография разкрива неговия невероятен талант, новаторски идеи и приноса му в клавирната педагогика. Годовски е първият велик концертиращ пианист, който съзнателно възприема и преподава като най-ефикасен метод на свирене принципите на освобождаване на тежестта на ръката вместо мускулен импулс.

**Ключови думи:**

Леополд Годовски, пианист, пиано, клавирна техника, композитор, Шопен, етюди, биография, транскрипция

## WHO IS LEOPOLD GODOWSKY?

***Georgi Slavchev, Doctor of Musical Arts***
*AMDFA "Prof. Asen Diamandiev" – Plovdiv*

**Abstract:**

This paper aims to introduce the music world of Leopold Godowsky. Godowsky is a phenomenal pianist and composer. His fame is primarily based on his transcription of the Chopin etudes. These transcriptions (also called etudes) create rich and meaningful musical ideas while further developing the transcendental piano technique. His biography reveals his immense talent, new ideas, and contribution to keyboard pedagogy. Godowsky is the first great concert pianist to consciously adopt and then teach the principle of weight-release, rather than muscular impetus, as the most efficient method of playing.

**Key words:**

Leopold Godowsky, pianist, piano, keyboard technique, composer, Chopin, etudes, biography, transcription

Музикалният свят на Леополд Годовски е пълна мистерия за много музиканти. За щастие през последните няколко години има нарастващ интерес към този феноменален пианист и композитор. Музиката му звучи все по-често в рецитали, включва се в конкурсни програми и се предлага в различни дискографии. Осемдесет и четири години след смъртта му осъзнаваме, че Рахманинов, Хофман, Левин и Хоровиц и всички останали, които са уважавали Годовски с най-висока почит, не грешат. Славата на Годовски най-вече се дължи на неговите преработки на етюдите на Шопен. Самият Шопен е революционер по отношение на клавирната техника. Годовски използва творчеството на Шопен като отправна точка, за да създаде нещо ново, да предизвика лявата ръка да прави това, което обикновено правят двете ръце заедно. Използвайки своята артистична призма, Годовски създава впечатляващи пиеси, като новаторски и неповторимо претворява оригиналната музика. Той заявява, че не се стреми да подобри шедьоврите на Шопен. Всъщност много от произведенията нямат стремителен характер, а дори енергичните и бързи никога не са водени от празна виртуозност. Създадените клавирни фактури се базират на полифонични похвати и ясен хармоничен език. Тези новосъздадени етюди се основават на вече съществуващи композиции и следователно се считат за транскрипции.

Леополд Годовски е роден през 1870 г. в околностите на град Вилнюс, столицата на Литва. Семейството му няма никакви музикални наклонности и ако не е трагичната ранна смърт на баща му, която принуждава майка и син да се преместят при приятели, Леополд може би никога нямаше да се запознае с музиката. Те живеят с Луис и Мина Пасинок. „Чичо Луис" е добър любител цигулар и тъй като няма собствени деца, иска да направи от Леополд известен цигулар. Детето обаче проявява страхотни способности на пианото, с което той го запознава тайно от „леля Мина". Говори се, че на петгодишна възраст Леополд придружава чичо си на домашни рецитали и композира първото си произведение – един перфектен канон. Много меценати и спонсори веднага забелязват необикновения талант на момчето и предлагат стипендия за обучение в чужбина. След като отхвърля предложението да бъде студент в консерваторията в Санкт Петербург при Антон Рубинщайн, Годовски се записва за кратко в Берлинското висше училище за музика.

Той често подчертава по различни поводи, че е имал не повече от три месеца уроци в живота си. Говори се, че Годовски е бил ученик на Ернст Рудорф и Камий Сен-Санс – факт, който той опровергава, като казва, че връзката им не е била на ученик и учител. Леополд Годовски остава виртуоз от световна класа, който е напълно самоук. Музикалното му образование не включва продължителен курс в консерватория, систематичен режим на обучение или авторитетен учител. Логично е да се предположи, че неговото независимо и необременено от академични предразсъдъци мислене го

подтиква да изследва потенциала на пианото по уникален начин.

Малкото уроци в Германия не му допадат и с парите от подарената стипендия семейството му отплава към Новия свят. Годовски пристига в Америка през ноември 1884 г. и веднага дебютира в Бостън. В Ню Йорк успява да намери друг спонсор и покровител – Леон Саше. Две години по-късно двамата организират пътуване обратно към Европа с единствената цел да учат при Ференц Лист. За съжаление, при пристигането си във Франция те научават за смъртта на Лист. Вместо това се запознават със Камий Сенс-Санс. Почитаният френски композитор, който по това време е на върха на славата си, толкова се влюбва в младото чудо, че иска да го осинови, при условие че Леополд приеме фамилията на Сен-Санс. Годовски не се съгласява, което разваля техните взаимоотношения. Въпреки това Леополд Годовски прави Париж свой дом за пет години. През 1891 г. смъртта на Леон Саше и липсата на признание в Европа карат Годовски да опита късмета си обратно в Америка. Шест месеца след завръщането си той е един от първите пианисти, които свирят в Карнеги хол – две седмици преди официалното откриване на залата. По-късно се жени за една от дъщерите на Саше – Фрида, и става американски гражданин. Тъй като концертите са трудни за организиране, той започва да преподава, което се превръща в професия за цял живот. На двадесет и три години идва първото голямо признание – избран е вместо Едуард Макдауъл да ръководи отдела по пиано в Чикагската консерватория.

През този период Леополд Годовски започва да транскрибира чужда музика. Аранжиментите, към които проявява интерес, не са на оркестрови произведения, а на музика за пиано. В тях той проявява увлечението си по клавирната полифония, която доминира в цялото му творчество. Създадените от него 53 пиеси (етюди) за пиано, базирани на 26 етюда на Шопен, му донасят славата на значим клавирен композитор. Тези творби са композирани в периода от 1893 до завършването им през 1914 година.

След като концертира в САЩ и Канада, Леополд Годовски решава да се докаже още веднъж в Европа. През декември 1900 г. свири в Beethoven-Saal в Берлин и това се оказва най-значимият концерт в кариерата му. Тъй като репутацията му на голям пианист го предшества, критичната немска публика е повече от нетърпелива да го чуе как свири. Триумфът, който последва, изстрелва Годовски към върховете на професията до края на живота му. След като концертира няколко години в цяла Европа, той е назначен за директор на факултета по пиано на Императорската академия във Виена, една много престижна и доходоносна позиция. Този договор го прави най-високоплатения артист-учител в Европа. През следващите години Годовски осъществява много турнета като същевременно изпълнява задълженията си на съпруг, баща на четири деца, композитор и учител. Той е постоянно заобиколен от най-големите музикални умове на своето време.

Домът му е място, където хората се чувстват добре дошли, привлечени от неговата старинна учтивост и искрящ хумор. Събитията през Първата световна война го принуждават да отплава обратно за Америка, където създава дом в Ню Йорк, а по-късно и в Лос Анджелис. През следващото десетилетие Леополд Годовски осъществява мащабни турнета в Южна Америка, Канада, Япония, Китай, Ява и други дестинации.

Известен със своето трудолюбие, той винаги намира време за транскрибиране и композиране. Най-забележителните от този период са *Java Suite*, вдъхновена от музиката на екзотичния остров, транскрипциите на три солови сонати за цигулка и три солови сюити за виолончело на Йохан Себастиан Бах. Последната му голяма композиция– *Пасакалия (*базирана на началните осем такта на Симфония номер 8 „Недовършена“ на Франц Шуберт) се състои от 44 вариации, каденци и фуга. Годовски очевидно не е имал затруднения при изпълнението на това дяволски предизвикателно и продължително произведение, докато Хоровиц, който е имал голямото желание да го научи и изпълни на концерт, не успява.

От 1929 г. с началото на Голямата депресия в живота на Леополд Годовски се случват поредица от бедствия. Крахът на Уолстрийт унищожава богатството му, но най-сериозният удар идва от инсулт, който парализира частично дясната му ръка. В крайна сметка става ясно, че той никога повече няма да се възстанови и да концертира публично. Някои от гостите на къщата му са свидетели на импровизирани рецитали. В действителност животът, който той е живял и ценил до този момент, е безвъзвратно загубен. Един от синовете му се самоубива, а през 1933 г. умира и съпругата му. Годовски е съкрушен и губи желание да създава авторска музика. Завладява го униние, подхранвано от бедственото състояние на света и мрачната представа за собственото си съществуване. Той е апатичен и нещастен. Празнични събития, като пищно парти по случай рождения му ден или връчването на почетна докторска степен от Къртис институт за музика, не могат да повдигнат настроението му за дълго.

Една интересна, донякъде утопична и илюзорна идея занимава съзнанието му през последните две години от неговия живот. Воден от вярата си в музиката като културна сила, която може да подобри човечеството като цяло, Леополд Годовски чертае планове за създаване на Международно майсторско училище по музика и Международен съвет на музиката и музикантите. Такъв тип организации биха били свободни от комерсиални съображения и биха помогнали на музикантите да получат признание за своето изкуство. Най-важното е, че ще внушат на публиката, че музиката е необходимост, а не лукс.

През 1938 г., дни след тежка операция от рак на стомаха, Леополд Годовски напуска света. Смъртта му е голям шок за света на музиката. Целият свят му засвидетелства дължимата почит.

Какъв точно пианист и музикант е Леополд Годовски? Неговите грамофонни записи невинаги показват свръхестествените сили, които съвременниците му приписват. Той никога не се е чувствал комфортно да записва музика или да свири в големи зали. Приятелите му твърдят, че да се усети наистина магията на Годовски, човек трябва да го чуе у дома му и в приятелски кръг. Макар и известен като човек с огромен репертоар и памет, той често, както се случва с много артисти, е нервен преди концертите си. Докато е на сцената, Годовски може би е прекалено зает с техническите аспекти на пиесата, превръщайки се в учен, стремящ се към съвършенство, докато драматургът и колористът остават на заден план. Колегите му го уважават изключително много. Много тънкости от неговия стил не достигат до широката публика. В крайна сметка, тъй като няма ясна документация или видеозапис, който да изкристализира образа на Годовски на пианото, е необходимо сами да създадем неговия музикален портрет. Хенрих Нейгауз, един от учениците на Годовски в продължение на няколко години, споделя своите впечатления:

*„Тези малки ръце, ... които изглеждат изсечени от мрамор и са невероятно красиви и виждаме с каква простота, лекота, логика и бих казал мъдрост, изпълняват суперакробатичната си задача. Основното, което прави впечатление, е, че всичко е ужасно просто, естествено, красиво и се постига без усилия. Но обърнете погледа си от ръцете към лицето му и ще видите невероятната концентрация ... и нищо друго! Веднага ще разберете какво струва тази привидна лекота. Лекота, която е постигната благодарение на огромна духовна енергия. Това е истинският извор на техническото съвършенство!“*[1]

Леополд Годовски не е шоумен и никога не прави нищо излишно на пианото. Настроението на музиката се отразява единствено в ръцете му. Те са много гъвкави, отпуснати и могат лесно да изпълняват широки разтягания и опасни скокове. Според собствените си думи Годовски забелязва, че след много часове тренировки, в края на деня той е в състояние да свири с удоволствие и без никакви усилия. На следващата сутрин, когато би трябвало да се очаква да е свеж, нещата са изненадващо уморителни. Това го кара да заключи, че състоянието на умора естествено позволява на ръката да използва собственото си тегло, тъй като тогава пианистът прави по-малко усилия да я задържи върху клавиатурата. Свирането с отпусната тежест на ръцете се оказва най-полезно. Годовски е първият велик концертиращ пианист, който съзнателно възприема и след това преподава като най-ефикасен метод за свирене принципа на освобождаване на тежестта, вместо

[1] Джеръми Никълъс, Годовски - Пианистът на пианистите. (Нехам, Великобритания: Appian Publications & Recordings, 1989), xvi.

мускулен импулс.

Любопитно е да знаем някои от прякорите, които е имал. За някои той е известен като Големия малък Леп, за други като Брахма (върховния индуистки бог) на клавиатурата или Апостола на лявата ръка. За учениците си той е просто Господин Бог. В музикално отношение Леополд Годовски е много консервативен. Той не разширява репертоара си много отвъд Дебюси и счита музиката на Шостакович за падение. Въпреки че някои могат да изразят известни резерви към неговото музикално изкуство, логично е да се каже, че най-добрият начин да оценим Годовски е да вникнем в естеството на неговата музика.

**Използвана литература:**

Брауър, Хариет и Джефри Джонсън. *Майсторство на пиано: Разговори с Падеревски, Хофман, Бауер, Годовски, Грейнджър, Рахманинов и други: Интервютата на Хариет Брауър 1915-1926*. Mineola, Ню Йорк: Dover Publications, 2003 г.

Кук, Джеймс Франсис.*Велики пианисти на пиано: Годовски, Хофман, Левин, Падеревски и 24 други легендарни изпълнители*. Mineola, Ню Йорк: Dover Publications, 1999.

Ерлих, Кирил. „Годовски изпълнителят“. *Музикалните времена* 130, бр. 1757 (юли 1989): 405-06.

Хопкинс, Чарлз. „Не ме съдете по моите записи“. *Международен тримесечник за пиано*, (Лято 2000): 30-36.

Кипнис, Игор. „Писма Годовски-Леви“. *Международен тримесечник за пиано*, (лято 2000): 42-49.

Нойхаус, Хайнрих. *Изкуството да свириш на пиано.* Лондон: Бари и Дженкинс, 1974 г.

Николас, Джереми.*Годовски-Пианистът на пианистите*. Hexham, Великобритания: Appian Publications & Recordings, 1989.

Николас, Джереми. „Леополд Годовски“. *Международен тримесечник за пиано*, (Лято 2000): 24-28.

Рим, Робърт.*Композиторите-пианисти: Хамелен и осемте*. Портланд, Орегон: АмадеусПрес, 2002.

Сахания, Милан. „Аранжиментите на Леополд Годовски: естетическо, историческо и аналитично изследване.“ Докторска дисертация, Университет Кеймбридж, 1998 г.

Шонберг, Харолд. С.*Великите пианисти.* Ню Йорк: Саймън и Шустър, 1967

***За автора:***

*Георги Славчев получава образованието си с най-високи отличия в престижни университети в Хюстън, Кливланд (при Сергей Бабаян) и Лос Анджелис (при Джон Пери). Доктор е на музикалните изкуства на Южнокалифорнийския университет в Лос Анджелис по направленията клавирно изпълнителско изкуство, клавирна педагогика, история на музиката и електро-акустична музика. Световноизвестен пианист с концертна дейност в България, САЩ, Германия, Люксембург, Италия, Франция, Чехия, Полша, Русия, Филипините, Мексико, Гърция, Турция и др. Композира камерни, хорови и симфонични творби, както и музиката на късометражни и документални филми, получили награди от редица филмови фестивали. Георги Славчев е автор на музиката на химна на своя роден град Пловдив.*

***About the author:***

*Georgi Slavchev graduated with the highest honors from universities in Houston, Cleveland (under Sergei Babayan) and Los Angeles (under John Perry). He received his Doctorate of Music from the University of Southern California in the fields of piano performance, piano pedagogy, music history, and electro-acoustic media. As an acclaimed pianist, he has performed in the U.S.A., Bulgaria, Germany, Luxembourg, Italy, France, Czech Republic, Poland, Russia, the Philippines, Mexico, Greece, Turkey and others. He composes for various ensembles, as well as for moving pictures. He composed the music for the city anthem of Plovdiv.*

# ВЪВЕДЕНИЕ В ОСНОВИТЕ НА ВОКАЛНО-ПОСТАНОВЪЧНАТА РАБОТА ПРИ СЪВРЕМЕННИТЕ СТИЛОВЕ

***ас. д-р Марина Господинова***
*АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев" – Пловдив*

**Резюме:**

Вокално-постановъчната работа заема ключова роля в подготовката и професионалното развитие на певците. Овладяването на гласовия инструмент, позволява на певеца свободно да изпълнява музикалните си идеи, а познанието как работи, като биомеханичен, акустичен инструмент, са от съществено значение. Настоящата статия има за цел да разгледа основните принципи на работа на гласовия апарат, което ще позволи на певците да усъвършенстват своите умения и да развиват гласовия си потенциал. Ще бъдат засегнати общите черти и разлики във вокалната техника при съвременните стилове, и класическото пеене.

**Ключови думи:**

Гласов апарат, певческо дишане, ларинкс, атака на тона, резонанс, артикулация.

## AN INTRODUCTION TO THE BASICS OF VOCAL TRAINING IN CONTEMPORARY STYLES

***assistant Marina Gospodinova, Ph.D.***
*AMDFA "Prof. Asen Diamandiev" – Plovdiv*

**Abstract:**

Vocal training plays a key role in the preparation and professional development of singers. Mastery of the vocal instrument allows the singer to freely execute his musical ideas, and knowledge of how it works as a biomechanical, acoustic instrument is essential. The purpose of this article is to examine the basic principles of operation of the vocal tract, which will allow singers to improve their skills and develop their vocal potential. Commonalities and differences in vocal technique between contemporary styles and classical singing will also be touched upon.

**Keywords:**

Vocal technique, breath control, larynx, onset, resonance, articulation.

Вокалното майсторство е неразделна част от съвременното музикално изкуство, съчетавайки техника, емоционално изразяване и стилови особености, допринасящи за индивидуалността на всеки изпълнител.

В свят, в който музикалните жанрове и тенденции се развиват с невиждана скорост, вокално-постановъчната работа става все по-ключова за успеха на артиста певец. Правилната вокална постановка не само защитава гласа и здравето на изпълнителя, но и позволява изграждането на силно и впечатляващо сценично присъствие.

Овладяването на гласовия инструмент позволява на певеца свободно да изпълнява музикалните си идеи, а познанието как работи, като биомеханичен, акустичен инструмент, е от съществено значение.

Настоящата статия има за цел да разгледа основните принципи на работа на гласовия апарат, което ще позволи на певците да усъвършенстват своите умения и да развиват гласовия си потенциал. Ще бъдат засегнати общите черти и разлики във вокалната техника при съвременните стилове[1] и класическото пеене.

*„Фонаторният апарат е сборно анатомично понятие."* [Максимов, 1993, с. 24]

**Органите, влизащи в състава на сборното понятие „органи на гласообразуването",** могат да бъдат разделени на от три основни съставни части:

1. **Органи, доставящи материята (дихателна система)** – бели дробове, бронхи, трахея, инспираторна и експираторна мускулатура – диафрагма, коремни и междуребрени мускули.
2. **Органи, произвеждащи гласа (вибраторна система)** – ларинкс и гласни гънки.
3. **Органи, преработващи ларинксовия звук (резонаторна система)** или т.нар. наставна тръба – надларинксова резонаторна тръба, фаринкс, устна кухина, носни и околоносни кухини.

**Органи доставящи материята (дихателна система).** Белия дроб е чифтен орган, разположен в гръдната кухина. Заграден е от 12 чифта ребра, прикрепени към гръбначния стълб. Последните два чифта ребра са свободни и се наричат *плаващи*. Функционално може да бъде разделен на две части:

a) Въздухоносни пътища – бронхи и техните разклонения.

b) Дихателна част – белодробните алвеоли.

[1] *Термин, имащ за цел да обхване всички вокални стилове, които не се считат за класически, включително и музикалния театър.*

**Дихателна мускулатура.** Решаваща роля при двете фази на гласопроизвеждането играят вдихателната (инспираторна) и издихателната (експираторна) мускулна група. **Диафрагмата** заема водещо място при **вдихателната мускулна група**. Водещо действие обаче от гледна точка на гласопроизвеждането, и то най-вече при диференцираното гласопроизвеждане, играе **издихателната** (експираторна) **мускулна група**. Активността на мускулите на коремния пояс при фонацията е от изключително значение. По време на фазата издишване въздухът, доставен от белите дробове и превърнат във въздушна струя, преминава през бронхите и трахеята и се насочва към ларинкса, за да бъде озвучен.

**Певческо дишане.** Правилното усвояване на дихателния процес при фонация е от съществено значение, а овладяването му помага на качеството на изпетия тон, интонацията, тоновия диапазон, контрола върху динамиката, дължината на фразата и стилистичната интерпретация.

**Видове певческо дишане.** Според вида на разширение на гръдната кухина се различават три типа дишане: **ребрено**, **коремно** и **смесено**. Като най-подходящо при фонация (пеене и сценична реч) е прието смесеното или т.нар. **коремно-ребрено** или **косто-абдоминално дишане**, при което имаме най-голяма пластичност на дихателните движения. То позволява плавно постепенно издишване, продължителна фраза и най-добро взаимодействие с работата на ларинкса. Този тип дишане осигурява свободно положение на ларинкса без излишно напрежение, оптимална активност на артикулационните органи, постигане на „висока позиция“ на тона и мускулна освободеност.

**Фази на дихателния цикъл.** За разлика от обикновеното спокойно дишане, при което имаме две фази – вдишване и издишване, и е изключително рефлекторен процес, при диференцираното гласопроизвеждане имаме три, а някой вокални педагози добавят и четвърта.

- Вдишване
- Много кратко спиране на въздушния поток. Задържане.
- Издишване
- Възстановяване (кратко освобождаване на напрежението в дихателните мускули)

**Количеството на поетия въздух** също е от съществено значение. Необходимо е да се избягва препълване на белите дробове. Съобразявайки се с дължината на музикалната фраза, певецът дозира количеството въздух, за да постигне необходимото подглотисово налягане.

*„В световната певческа практика от два века насам схващането за единството на певческия процес се изразява накратко с италианския термин*

*„аподжо“[2], т.е. опора. Опората, или аподжото, често се нарича и дихателна опора, защото именно тя лежи в основата на този единен физиологически вокален акт.“* [Карапетров, 1990, с. 77] Познаването и усвояването на принципите на работа на гласовия инструмент и тяхното съгласуване, позволяващо на певеца в пълнота да реализира артистичната си изява, е истинската опора.

Общият подход към дишането трябва да бъде сходен за всички стилове на пеене.

**Позицията на тялото при пеене** (или т.н. „подравняване на тялото“) е изключително важна както за контрола върху дихателния процес, така и за качеството на изпетия тон. С времето всеки певец трябва да намери оптималната си певческа позиция, без скованост и излишно мускулно напрежение.

**Органи, произвеждащи гласа (вибраторна система)** – ларинкс и гласни гънки. Както духовите инструменти, така и инструментът на певеца – гласът, създават звук чрез насочване на въздух под налягане през вибратор, създаващ звукови вълни, които се усилват акустично в резонаторите. Посредством коремните и междуребрените мускули певците създават необходимия белодробен натиск, активирайки вибратора на гласовия инструмент – гласовите гънки. Ларинксът е органът, озвучаващ въздушната струя. Разположен в предната част на шията, той разделя дихателния път на горен и долен отдел. В състава на ларинкса влизат хрущяли, мускули, нерви, гласни гънки.

**Условия за произвеждане на началния ларинксов звук.** Да предположим, че гласната цепка е затворена. Мускулните влакна отговарят на импулса със съкращение и в края на гласните гънки се съединява отвор с вретенообразна форма. Както всеки мускул, гънките след импулса се отпускат и сближават. Те са в състояние на покой до следващия импулс. От това следва, че трептенията на гласните гънки представляват серия от много бързи ритмични съкращения на мускулните влакна. Всяко съкращение на тези влакна предизвиква фаза на разтоварване на гласовите гънки. Какво става при наличие на въздушно налягане над гласовите гънки? При всяко разтоварване на ларинкса, излиза не голяма порция въздух, рязко се повишава налягането на гънките. Тази пъргава вълна се разпространява и възприема от нас като звуци, честотата на които обезателно ще съответства на честотата на гласовия отвор. Условието е гласните гънки да застанат в аддукционно (фонаторно) положение на допир.

**Положение на ларинкса при фонация.** Динамичният баланс между мус-

[2] *„appoggio“, което произлиза от „appoggiare“, и означава „да се облегнеш“, или по-свободно преведено, „да подкрепиш“*

кулите под ларинкса, свързани с вдишване и прозяване, и тези над ларинкса, свързани с преглъщане, определя неговата позиция. Движенията му са добре видими при преглъщане. Когато мускулите под ларинкса (прозяващите се мускули) се свиват, ларинксът се издърпва надолу и обратно, ларинксът се повдига, ако мускулите над него се свият. Ниското му положение се наблюдава и при обучени певци, преминаващи от среден към висок регистър. При класическото пеене е желателно ларинксът да е удобно нисък (позиция на начална прозявка). За съвременните стилове на пеене ниската позиция на ларинкса не е задължителна, но трябва да се внимава повдигането му да бъде съзнателен избор. Джулия Давидс и Стивън ЛаТур подчертават, че не е задължително белтингът да се постига чрез повдигане на ларинкса. Само тежкия гръден белт изисква по-високата му позиция. За останалите му по-меки варианти позицията на ларинкса може да остане гъвкава и плаваща и да се повдига леко, само в горната част от диапазона. Несъзнателно повдигане може да се получи и при пеенето на високи тонове без достатъчно дихателно налягане, което води до несъзнателно използване на свиващите мускули, за да изтласкат въздуха през гласовия тракт. Позицията на главата също оказва влияние върху неговото положение.

Чрез правилна организация на дихателния процес с нужното подглотисово налягане и най-вярно реализиран резонанс се постига търсеното в съвременната вокална педагогика – свободно положение на ларинкса.

**Начало на гласопроизвеждането. Атака на тона. Видове.** Звукът се поражда (инициира) при издихателната фаза, когато певецът затвори глотиса и под него се създаде достатъчно подглотисово налягане, за да отвори гласовите гънки и да произведе първоначалния ларинксов звук.

Има три основни подхода при инициирането на звука в зависимост от това колко плътно е затворено пространството между гласовите гънки (глотис). Това оказва влияние върху естеството и качеството на създадения звук. Видовете атаки биват: **придихателна атака (придиханно начало).** При този вид атака, дихателната струя преминава през гласовата цепка, преди гласовите гънки да се съединят. Получава се дишащ звук, който е резултат от не силното им прилепване. При тази атака имаме повишен разход на въздух, проблеми с интонацията и вял тон. Усеща се най-вече в областта на устните.

Като цяло придихателната атака трябва да се избягва, но все пак за много съвременни стилове (поп, боса нова) е напълно приемлива. Създаването на „въздушен звук“ може да се постигне с по-леко затваряне на глотиса при координирана мека атака на тона.

Усещането за придихателна атака се получава при изговарянето на *Ха*, *ха*, *ха* – като задържането е върху *х.*

**Мека атака.** Меката атака на тона дава усещане за леещa се фонация. При нея имаме координирано едновременно начало на издихателна фаза и задвижване на гласовите гънки. Усеща се в купола на устната кухина. Звучните съгласни, като *м* и *н*, както и усещането за полупрозявка, или вътрешна усмивка, подпомагат нейното постигане.

Т**върда атака.** При нея е налице плътното аддукционно (фонаторно) положение на гласовите гънки, изискващо силно повишено подглотисово налягане, което със сила пробива затворената гласова цепка. Произведеният тон се предшества от шум на пукот от преодоляно препятствие, на удар върху глотиса, означен с общоприетия термин „coup de glotte". Твърдата атака се усеща в областта на ларинкса и може да се почувства при кашляне, както и при изговаряне на гласната ъ. При твърдото атакуване на глотиса се създава силен белтинг звук. Твърдата атака трябва да се използва с повишено внимание и не през цялото време. Тя може да доведе до груб и форсиран звук, който да повлияе на цялата музикална фраза. С течение на времето прекомерното използване на този вид атака, може да увреди гласовите гънки.

**„Гласово ръмжене".** Освен разгледаните три основни подхода за инициране на певческия звук, или т. наречената атака на тона, има и един по-специален метод, използван предимно в стилове като джаз, госпъл и рок и това е **„ръмжене"** (vocal fry onset или growl onset). Обикновено се получава при *„много спокойно затваряне на гласовите гънки и висок въздушен поток."* [Davids, LaTour, 2001, p. 49]

Препоръчително е начинаещият певец да овладее и възприеме меката атака като основен подход към звука. Това включва контролиране на времето за издишване и затваряне на глотиса, така че те да се появят едновременно. Осигуряването на достатъчна дихателна опора е от съществено значение за координираното начало на звука. Разбира се, нужно е певецът да усвои различните видове атака като възможност да обогати палитрата си от звукови изразните средства.

**Органи, преработващи основния ларинксов звук. Резонаторна система на човешкия глас.** Резонатора не произвежда тонове, а само усилва дадени хармонични обертонове и ги изтиква като придружители на основния тон.

У човека надглотисовата резонаторна система има форма на F и е съставена от: фаринкс, устна и носна кухина, и е уникална със своята функция, като резонатор и филтър. Нейната функция е, да озвучи основния ларинксов звук. За тази цел той трябва да премине през резонаторния и артикулационен апарат. За да придобият качествата на говорен глас, са нужни, както Алис Боварян ги нарича, още два компонента на гласообразуването: резонанс и артикулация.

Единствено у човека имаме два вида резонатори, които работят под два режима и са подчинени на два акустични закона:

1. Фаринкс и устна кухина – тръбест и кухинен резонатор.
2. Носни кухини – тонови филтри – филтрират честота 1200 – 1800 Hz.

Повдигнатото меко небце е важна предпоставка за резониращите качества на звука в класическото пеене. В съвременните стилове, певците могат да си позволят да отпуснат донякъде мекото небце, за да намалят обема на ларинкса, което би довело до по-ярък звук. Ако обаче небцето се спусне прекалено, това ще доведе до звук с носови оттенъци. При класическото пеене както повдигането на мекото небце, така и освобождаването на челюстта отзад е важна. Тази комбинация води до увеличаване на резонансните качества на фаринкса. Това е така наречената „полупрозявка". За разлика от класическия подход, в много от съвременните музикални стилове отварянето на устата в предната част е подходящо. Търсенето на „вътрешна усмивка" създава вертикално и хоризонтално пространство в устата и подобрява резонанса. Широката усмивка е желателна и полезна в много от съвременните стилове за постигане на по-ярък звук. Езикът и неговото положение в устната кухина също играят роля, променяйки резонансните качества в устната кухина при движението си.

**Артикулация и дикция.** Формирането на човешката реч е основната особеност на резонаторната система посредством артикулиране на фонаторния продукт от артикулаторния апарат. Артикулацията, представлява образуването на звуковете в устната кухина. В зависимост от това доколко съдържат основен ларинксов звук и как се оформят в нея, в българския език те се делят на – гласни и съгласни.

**Гласните** (вокали) – **И, Е, А, Ъ, О, У** – са резултат от периодичните трептения на гласовите гънки. Специфичното при тях е, че *„те се образуват при свободно преминаване на въздушната струя през устната кухина и при значителен отвор на челюстния ъгъл (големината на който се мени според различните вокали)".* [Орукин, 1963, с. 82]

**Съгласните** (консонанти), от своя страна биват – **сонорни** и **шумови**.

При сонорните съгласни има по-голямо наличие на ларинксов глас за разлика от шумовите, които съдържат предимно шумове. Произношението на съгласните е важен фактор, обуславящ до голяма степен добрата дикция. Те също така допринасят за изнасяне на гласа напред. Всяка гласна изисква различна конфигурация на езика, челюстта и устните, за да се създаде правилно резонансно пространство.

Гласните при некласическите стилове (поп, джаз, музикален театър) се произнасят повече като в речта – челюстта е по-затворена отзад, отворът на устните е по-широк, а езикът и дъгата на езика по-напред. При класическо-

то пеене не се изисква широко отворена уста за **А**. Ключът е да спусне челюстта отзад, вместо да се отваря прекалено устата отпред. В съвременните стилове по-широкото отваряне на устата може да бъде необходима част от постигането на по-ярък звук. В певческия процес, за разлика от речта, гласните са продължителни, а съгласните са кратки и ясни. Или, както казва проф. Сребра Михалева, при пеене вокалите са носител на мелодията, а съгласните – на ритъма.

В процеса на обучение вокалните педагози се стремят да постигнат, научат и възпитат у своите ученици, независимо от стила, в който те са избрали да се развиват, на богат на обертонове звук, постигнат с лекота по целия певчески диапазон, а всичко това е *„продукт на координираната дейност на **трите главни звукообразуващи елемента – дишането, работата на ларинкса, използването на резонаторните кухини.“*** [Карапетров, 1990, с. 78]

Изучаването и овладяването на гласовия инструмент позволява на вокалистите да контролират тоновия диапазон, силата на гласа, тембъра, вибратото и други аспекти на гласовата техника, позволяващи им да създават изразителни вокални изпълнения.

**Използвана литература:**

**Боварян**, Алис, Вокално-постановъчна работа в жанровата музика. София: АСКОНИ-ИЗДАТ, 2007

**Георгиева**, Мара, Култура на говора. София: Наука и изкуство, 1974

**Жекова**, Калина, Практическа вокална методика.

**Карапетров**, Константин, Вокална методика. София: Музика, 1990

**Максимов**, Иван, Вокална фонология. София: Музика, 1993

**Михалева**, Сребра, Вокална техника. Велико Търново: Св. Св. Кирил и Методий, 2006

**Орукин** – Ангелова, Елена, От нешколувания тон до високото певческо майсторство. София: Наука и изкуство, 1963

**Davids**, Julia and **LaTour**, Stephen, Vocal Technique – A guide to classical and contemporary styles for conductors, teachers, and singers. Second Edition, USA: 2001

***За автора:***

*Марина Господинова е една от най-популярните джазови изпълнителки в България. Музикалното си образование получава в Национална музикална академия „Проф. Панчо Владигеров“ в София. Концертната си дейност съчетава с работата като вокален педагог по поп и джаз пеене в Академията за музикално, танцово и изобразително изкуство „Проф. Асен Диамандиев“ в Пловдив, където в началото на 2024 година, защитава и докторската си дисертация на тема „Връзката между бибоп идиома и скат импровизацията в музикалния език на джаз вокалистите“.*

***About the author:***

*Marina Gospodinova is one of the most popular jazz singers in Bulgaria. She received her musical education at the National Academy of Music „Prof. Pancho Vladigerov“ in Sofia. Marina combines her concert activity with work as a vocal coach in pop and jazz singing at the Academy of Music, Dance and Fine Arts „Prof. Asen Diamandiev” in Plovdiv. She is the author of scientific publications, as well as a dissertation on the topic „The relationship between bebop idiom and scat improvisation in the musical language of jazz vocalists“.*

# А-СИЛУЕТ – НОВ СЪВРЕМЕНЕН ПРОЧИТ В ДИЗАЙНА НА ОБЛЕКЛОТО В HAUTE COUTURE

***инж. Ангелина Дончева***
*АМТИИ „ Проф. Асен Диамандиев“ - ПЛОВДИВ*

**Резюме:**

Предмет на настоящата статия е изследването на историческото развитие и съвременната интерпретация на а-силуета в модния дизайн. проследява се еволюцията на този емблематичен силует от неговите корени в модата на 50-те години на xx век, когато е популяризиран от кристиан диор, до съвремената модна тенденция. а-силуетът, известен с това, че подчертава талията и се разширява надолу, символизира женственост и елегантност.

**Ключови думи:**
А-силует, основна конструкция, дамска рокля, конструиране и моделиране на дамска рокля.

## A-SILHOUETTE – A NEW CONTEMPORARY INTERPRETATION IN HAUTE COUTURE FASHION DESIGN

***Assistant Eng. Angelina Doncheva***
*AMDFA “Prof. Asen Diamandiev” – Plovdiv*

**Abstract:**

The topic of this article is the historical development and contemporary interpretation of the A-line silhouette in fashion design. The evolution of this iconic silhouette is traced from its origins in 1950s fashion, when it was popularized by Christian Dior, to the current fashion trend. The A-line silhouette, known for accentuating the waist and flaring out below, symbolizes femininity and elegance.

**Keywords:** A-line silhouette, basic dress construction, ladies‘ dress, dressmaking and modelling.

Целта на настоящата научна статия е да изследва и анализира еволюцията на А-силуета в модния дизайн, като се проследят неговите исторически корени и трансформацията му до съвременните интерпретации. Чрез подробно разглеждане на развитието на този стил и въздействието му върху модата през различни епохи, статията ще представи как А-силуетът е адаптиран и актуализиран от съвременните дизайнери, за да отговори на естетическите и функционалните изисквания на днешния потребител.

Основната цел е да се покаже универсалността и гъвкавостта на А-силуета и да се изследва как той продължава да вдъхновява и да намира място в колекциите на водещите модни къщи, въпреки променящите се тенденции.

А-силуетът е популярена и емблематична линия в дизайна на дамската рокля, който се характеризира с формата на буква „А“. Той се отличава с тесен връх, обикновено в областта на раменете или талията, и постепенно разширяваща се долна част. Този силует предлага елегантност и женственост, като в същото време е удобен и функционален. А-силует е изключително универсален и може да бъде адаптиран както за къси рокли, така и за дълги вечерни рокли.

Тази линия на дрехата предлага повече свобода на движение, като същевременно запазва елегантността на силуета. Това прави А-силует популярен избор както за ежедневни, така и за официални поводи. Често използвани материали за рокли в този силует са памук, сатен, коприна и полиестер, в зависимост от случая и желаната текстура.



А-силуетът е един от най-емблематичните силуети в модната история и неговото зараждане е тясно свързано с името на **Кристиан Диор**, който въвежда този стил през 1955 г. в колекцията си, наречена *Ligne A*. Тази линия рокли подчертава раменете и се разширява надолу, създавайки женствен и елегантен вид.

В периода след Втората световна война, когато женската мода се възстановява от ограниченията и простотата на военния стил, Диор създава нова ера на женственост и елегантност.

*Снимка 1. Модел на Кристиан Диор 1955 г .*



*Снимки 2. Модели на Кристиан Диор 1955 г.*

През 1947 г. Диор представя своята първа модна колекция, наречена „New Look“, която не само променя модния свят, но и поставя основите на А-силуета. В основата на този силует стои обемната пола, която се разширява от талията надолу и създава формата на буква „А“. Това подчертава талията и придава структура на роклята или палтото, като същевременно осигурява свобода на движението. Тази форма става синоним на новата женственост, която Диор иска да възвърне след годините на лишения. Моделите от този период са характерни със своите тесни, оформени в талията горни части и широки, пищни поли.

Идеята на Диор била да подчертае естествената фигура на жената и да създаде силует, който символизира разцвета на женствеността. За разлика от строгите линии и практичните, утилитарни дрехи от времето на войната, А-силуетът е разточителен и романтичен. Диор използва обилни количества плат, за да създаде обем и дължина, което му носи и критики, но също така затвърждава модния му гений.

През 50-те години А-силуетът става не само предпочитан от висшето общество, но и от кино звездите на Холивуд, които го възприемат като синоним на изтънченост и лукс. Този нов поглед към женската мода, макар и иновативен за времето си, има своите корени в класическите и историческите модни традиции, които Диор умело интерпретира и адаптира за модерната жена.



През 60-те години на 20-ти век А-силуетът става изключително популярен, особено в контекста на минироклите и младежката мода. Дизайнери като Мари Куант е едно от водещите имена в модата през 60-те години и символ на революционния дух на младото поколение. Докато Кристиан Диор въвежда А-силуета през 50-те като символ на женствеността и елегантността, Куант го преоткрива и променя, за да отговори на динамиката на 60-те години, когато младежката култура и бунтът срещу традиционните модни норми започват да доминират. Нейният прочит на А-силуета е модерен, свеж и забавен, подходящ за новата, освободена жена.

*Снимка 3.*
*Модели рокли Мари Куант 1960г.*




**Мари Куант** е известна най-вече с популяризирането на минижупа и късите рокли, които променят разбирането за женската мода. През 60-те години тя взима класическия А-силует и го адаптира към своя емблематичен стил – роклите са къси, с чисти и опростени линии, често в ярки цветове или графични шарки. Полите са разкроени от талията надолу, но не са толкова обемни и пищни, както при Диор. Вместо това, А-силуетът при Куант създава една изчистена, младежка и игрива визия, която подчертава движението и свободата.

*Снимка 4.*
*Модели на Мари Куант 1960г.*

Ключов елемент в колекциите на Куант е удобството и функционалността, нещо, което е много важно за жените от нейното време. Дизайните й са създадени с мисъл за активния начин на живот на младите жени, които работят.

Съвременните дизайнери често използват А-силуета в своите колекции, като го адаптират и модернизират в съответствие с актуалните модни тенденции и нуждите на клиентите. Този класически стил, който подчертава талията и постепенно се разширява надолу, предлага безброй възможности за интерпретация и разнообразие, което го прави предпочитан избор за модните къщи.



*Снимка 5.*
*Модел на Диор, Мария Киури 2017 г.*

**Мария Грация Киури**: Водещата дизайнерка на модната къща Диор често се връща към този емблематичен силует.Мария Грация Киури, като творчески директор на **Dior** от 2016 г., има ключова роля в съвременния прочит на емблематичния А-силует, който е създаден и популяризиран от самия Кристиан Диор през 50-те години на 20 век. Нейната работа с този силует отразява стремежа към съчетаване на традицията и модерното, като поставя акцент върху съвременната женственост и социална ангажираност.

Киури често черпи вдъхновение от архивите на Dior, където класическият А-силует е силно застъпен. В последните си колекции Киури пресъздава модела с модерни материи като тюл и дантела, добавяйки елементи на бохо шик и минимализъм, които придават съвременен вид на класическия стил. Дрехите са с изразена лекота и ефирност, но същевременно запазват структурата и изяществото на силуета.

За Киури А-силуетът е символ на модерната женственост – комбинация от независимост, сила и чувственост. Нейният прочит на този класически силует подчертава идеята за свобода и разкрепостеност, като същевременно остава верен на основополагащите принципи на Dior.





*Снимка 6. Модели на Мария Грация Киури 2024 г.*

Така, чрез своите колекции и интерпретации, Киури успява да създаде мост между миналото и настоящето, като използва А-силуета не само като форма, но и като платформа за послания, които резонират със съвременната жена.

**Сара Бъртън**, творчески директор на модната къща **Александър Маккуин**, се отличава с уникален подход към А-силуета, който съчетава романтиката и драматизма, характерни за тази марка. След поемането на поста през 2010 г., Бъртън остава вярна на визията на Александър Маккуин за съчетание на елегантност и сила, но също така внася мекота и женственост в дизайните, като адаптира класическия А-силует по нов и иновативен начин.

Бъртън преразглежда класическия А-силует, като запазва основните му характеристики, но добавя иновативни елементи, които го отличават. В нейните колекции за Alexander McQueen се наблюдава честа игра с обеми и пластове, които правят силуета още по-драматичен. Вместо да се придържа към строго геометричната форма на традиционния А-силует, тя създава плавни и богати на детайли модели с изобилие от текстури и материи.

А-силуетът в колекциите на Бъртън често е украсен с характерните за къщата драматични елементи – обемни ръкави, многопластови поли и аси-





*Снимки 7. Модели на Сара Бъртън 2020 г.*

метрични кройки. Тези детайли създават динамика, която подчертава фигурата и същевременно предава чувство на мистичност и сила. Това е особено характерно за визии с по-дълги рокли и поли, при които А-силуетът е подчертан, но се променя според движението на тялото.

Сара Бъртън залага на елементи, които символизират женската сила и изразяват уважение към природата и културата. Тя често използва ръчни бродерии, апликации и флорални мотиви, които добавят романтичен нюанс към класическия А-силует. Така се създава едновременно израз на женственост и сила, комбинирани в един драматичен, но същевременно елегантен силует.

Бъртън използва висококачествени материи като коприна, тафта и органза, като комбинира класически материали с модерни техники за обработка и декорация. Въвеждането на смели асиметрии и нетрадиционни форми в областта на талията и полата придава на А-силуета съвременна визия, като същевременно запазва изтънчеността, характерна за Alexander McQueen.

Сара Бъртън адаптира А-силуета по начин, който отразява духа на Alexander McQueen – смел, романтичен и драматичен, с акцент върху силата и изяществото. Чрез сложни текстури, разнообразни материи и иновативни кройки тя представя А-силуета не само като класическа форма, но и като

форма на изразяване и артистично вдъхновение. Този прочит запазва наследството на Маккуин, като същевременно добавя дълбочина и модерно звучене към класическия стил.

**Алесандро Микеле** творчески директор на **Gucci** от 2015 до 2022 г., е известен със своя еклектичен и ретро-вдъхновен стил, който преработва класическите силуети, включително А-силуета. Неговият подход към модата се отличава със смесване на стилове и култури, което прави колекциите му уникални и многопластови. Въпреки че А-силуетът не е централен в неговите колекции, Микеле често го включва в своите дизайни, но с нов неповторим прочит и множество стилови препратки.

Микеле е вдъхновен от ретро модата на 70-те и 80-те години и често включва А-силуета в дрехи като поли и рокли, които отразяват духа на тези десетилетия. Вместо да създава строго структурирани силуети, той залага на по-разчупени, меки и обемни форми, които придават на А-силуета бохемска и романтична нотка. Тази носталгия е подчертана от използването на ярки и наситени цветове, както и на контрастиращи текстури и принтове. Когато работи с А-силуета, той добавя допълнителни пластове, декорации и аксесоари, като израз на фантазия и креативност. Това прави дизайните му впечатляващи и визуално богати, добавяйки театралност и дълбочина към класическите форми.



*Снимка 8.*
*Модел на Алесандро Микеле 2020г.*

Алесандро Микеле използва А-силуета като платформа за изразяване на креативност, свобода и културна еклектичност. Неговият прочит е далеч от традиционния – той превръща А-силуета в символ на индивидуалност и бунтарство, като запазва романтичния дух и ексцентричния стил на Gucci. Микеле успява да покаже как един класически силует може да бъде преосмислен и адаптиран към съвременната мода по начин, който да вдъхновява и предизвиква.



*Снимка 9.*
*Модел на Алехандро Микеле 2017г.*

**Прада**.

Миуча Прада предлага минималистичен и функционален прочит на А-силуета, като използва висококачествени материи и изчистени линии. Често се асоциира с иновативен подход към модния дизайн, съчетавайки класика с модерни и експериментални елементи. А-силуетът е форма, която Прада често използва в колекциите си, но го прави по уникален начин, като добавя неочаквани детайли и нови пропорции, които придават свеж и неконвенционален вид.

Миуча Прада работи с разнообразни текстури и материи, които добавят дълбочина и движение на А-силуета. От вълна и кожа до неочаквани синтетични материи, тя умело играе с контраста между традиционните и технологично напреднали тъкани. Обича да добавя бродерии, апликации и метални елементи, които разчупват класическия А-силует и го правят

по-богат визуално. Това създава уникален естетически баланс между минимализъм и декоративност. Дизайнерката често използва ярки и контрастни цветове, както и абстрактни и графични щампи, които добавят динамика на А-силуета и подчертават геометричната му структура.

*Снимка 10. Прада Spring/Summer 2018.*





*Снимка 11. Модел Prada Spring 2019 Ready-to-Wear Collection*

През годините Миуча Прада е показала, че може да използва А-силуета както за класически и женствени визии, така и за експериментални и авангардни модели. Тя често се връща към естетиката на 60-те и 70-те години, когато А-силуетът е особено популярен. Но при нея той придобива нов живот чрез модерни елементи и контрастиращи материи. Прада съчетава А-силуета с елементи от спортния стил, като къси якета, груби ботуши и масивни аксесоари, което създава усещане за съвременна елегантност и удобство. В колекциите си експериментира с асиметрични линии и слоеве, като добавя обем в областта на ханша или раменете. Това преобръща класическата структура на А-силуета и му придава съвременна и неочаквана форма.

С помощта на А-силуета Миуча Прада успява да създава дизайн, който е едновременно класически и радикален, като отправя предизвикателство към

традиционните модни разбирания. А-силуетът в колекциите ѝ често е символ на жената, която е едновременно силна и елегантна, смела и изискана.

В заключение може да се обобщи, че А-силуетът продължава да бъде важен компонент в модата, благодарение на своята гъвкавост и способност за трансформация. Съвременните дизайнери го преразглеждат и адаптират, за да го направят релевантен за днешните потребители, съчетавайки класическо излъчване с нови технологии и естетики. Днешните интерпретации на А-силуета не просто следват традиционната му форма, а я надграждат чрез иновативни материи, нестандартни кройки и експериментални детайли. Чрез комбинация от ретро вдъхновение и модерна технология, А-силуетът продължава да предлага безкрайни възможности за творческо изразяване, които резонират както с класическата, така и с новаторската естетика.

**Използвана литература:**

Dior, Christian. *Dior by Dior: The Autobiography of Christian Dior*. V&A Publications, 2007.

Steele, Valerie. *The History of Fashion*. Oxford University Press, 1997.

Blanchard, Tamsin. *Fashion and Textiles: The Essential Guide*. Laurence King Publishing, 2006.

**Официалният сайт на Dior -** https://www.dior.com

**Официалният сайт на Alexander McQueen** - https://www.alexandermcqueen.com

**The New York Times Fashion** - https://www.nytimes.com/section/fashion

**Официалният сайт на Gucci** - https://www.gucci.com

**Официалният сайт на Prada** - Prada.com

Prada, Miuccia, and Patrizio Bertelli. *Prada*. Milan: Prada Arte, 2009

**Източници на снимки:**

Снимка 1. Модел на Кристиан Диор 1955г. [25/10/24]

Available from: https://www.ohsodelightful.com/dior-new-look-and-how-fashion-changed-in-an-instance

Снимки 2. Модели на Кристиан Диор 1955г. [25/10/2024]

Available from: http://needleworkslederniercri.blogspot.com/2013/02/storia-della-moda-nel-xx-secolo-lezione.html

Снимка 3. Модели рокли Мари Куант 1960г. [24/10/24]

Available from: https://i.pinimg.com/originals/df/a5/b8/dfa5b83f86f3f685455b3456e880678d.jpg

Снимка 4. Модели на Мари Куант 1960г. [25/10/24]

Available from: https://www.pinterest.com/pin/12947917673476210/

Снимка 5. Модел на Диор, Мария Киури 2017г.

Available from: https://www.nytimes.com/slideshow/2017/01/23/fashion/runway-couture/christian-dior-couture.html 28/10/24

Снимка 6. Модели на Мария Грация Киури 2024г. [28/10/24]

Available from: https://www.vogue.com/fashion-shows/resort-2024/christian-dior/slideshow/collection#2

Снимки 7. Модели на Сара Бъртън 2020 г.

Available from: https://www.alexandermcqueen.com/en-bg 28/10/24

Снимка 8. Модел на Алесандро Микеле 2020г. [28/10/24]

Available from: https://fashionista.com/2016/02/gucci-fall-2016#&gid=ci01e60a13e001265f&pid=gucci-rf16-1230jpg

Снимка 9. Модел на Алехандро Микеле 2017г. [02/10/24]

Available from: https://www.annabarros.fashion/blog/desfiles/gucci-outono-inverno-201718-mfw/

Снимка 10. Прада Spring/Summer 2018. [03/10/24]

Available from: https://www.anothermag.com/fashion-beauty/12002/miuccia-prada-catwalk-thames-hudson-book-2019-susannah-frankel-quotes

Снимка 11. Модел Prada Spring 2019 Ready-to-Wear Collection [03/10/24]

Available from: https://www.vogue.com/fashion-shows/spring-2019-ready-to-wear/

***За автора:***

*Ас. инж. Ангелина Атанасова Дончева е щатен преподавател в АМТИИ 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 AMTII 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.*

# СЕВЕРНОТО СИЯНИЕ В ИСТОРИЯТА: ОТ СУЕВЕРИЕ ПРЕЗ ЗНАНИЕ ДО САМОСТОЯТЕЛНА ТЕМА В ЖИВОПИСТА

***ас. Димитър В. Христович***
*АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ - Пловдив*

**Резюме:**

Статията разглежда изобразяването на полярното сияние в Западноевропейската живопис. Акцентът е поставен върху значението на определени творби, които показват изобразяването на този небесен феномен, като основен съставен елемент на композицията. Изследването допринася за дефиниране на функцията на художника, като изследовател и завършва с участието на художници в състава на научните експедиции от втората половина на XIX век .

**Ключови думи**:

живопис, полярно сияние, светлина, пейзаж.

## THE NORTHERN LIGHTS IN HISTORY: FROM SUPERSTITION THROUGH KNOWLEDGE TO AN INDEPENDENT THEME IN PAINTING

***Asst. Dimitar V. Hristovich***
*AMDFA “Prof. Asen Diamandiev” – Plovdiv*

**Abstract:** The article examines the depiction of Aurora Borealis in Western European painting. The emphasis has been given to the importance of works that show the depiction of this celestial phenomenon as the main constituent element of the composition. The study examinates the function of the artist, as a researcher, and points the attention on the artists as a part of scientific expeditions in the second half of XIX century.

**Keywords:**

painting, Aurora Borealis, light, landscape.

Полярното сияние (Aurora) е оптично явление, наблюдавано в небето над полярните райони на Земята (Северното е наричано Aurora borealis, а Южно Aurora australis). От съвременна научна гледна точка знаем, че се образува вследствие от взаимодействието на заредени частици от слънчевия вятър с магнитосферата. Изобразяването му започва още периода на неолита с пещерните рисунки macaroni[1]. Енциклопедия Британика, ги

описва като къснопалеолитни пръстови следи в глина. Примерите за формата варират от прости драскания и разбъркани, очевидно безцелни линии, до умишлени меандри, арабески и контурни рисунки на животни и хора. В продължение на хилядолетия хората са създавали образи, истории, митове и разнообразни схващания за него, през античността пък е темата е част от философските и научни теории на философи като Анаксимандър или Аристотел, но целта на настоящият текст е да проследи присъствието му в маслената живопис, която по подразбиране се свързва с Европа след XV век. Именно преформулирането на идеите и понятието за него в този период отварят пътя за съвременните му интерпретации.

Художественото представяне на Северното сияние в Западна Европа остава сравнително рядко до края средновековния период – Aurora Borealis естествено се възприемала през теологичната призма на епохата. Редкостта на феномена в Южна Европа, съчетана с ограниченото научно разбиране на времето, кара мнозина да го тълкуват като свръхестествени или божествени знаци – от природни бедствия до съдби на кралства. В тази връзка можем да предположим, че подобни суеверия също са обезсърчавали изобразяването му в изкуството, тъй като се е възприемало по-скоро като зловещо или страховито явление, отколкото като предмет, достоен за естетическо изследване. Художествените изображения от онова време отразяват тази религиозна интерпретация, често показвайки огнени видения в небето, подобни на небесен огън или Божествен гняв, въпреки че те са рядкост във формализираното изкуство. В религиозни ръкописи, като например осветени текстове, някои маргинални декорации или миниатюри може да загатват за небесни явления, но те са били абстрактни и често символични. Полярните сияния често се свързват с други знаци в небето, като библейския „огнен стълб“ или „небесните знаци“ от книгата „Откровение“. Като такива те не са били представяни като отделни природни явления, а по-скоро все още погълнати от по-широката религиозна символика на християнското изкуство.

Ренесансът и ранните научни изследвания от XV и XVI век донасят значителни промени в интелектуалния и художествен пейзаж на Европа, водени от подновения интерес към науката и емпиричните наблюдения. Този период бележи началото на по-систематични опити за разбиране на природните явления, включително Aurora Borealis. Фигури като Леонардо да Винчи и Парацелз започват да разсъждават върху естеството на светлините в небето. Парацелз описва полярните сияния като „небесни пламъци“, намеквайки за елементарна или алхимична интерпретация. Този нов фокус, макар и все още в началото, насърчава все по-натуралистичния подход към явлението, добавяйки нов пласт към вече съществуващите символики и суеверия, утаени в него. В изобразителното изкуството обаче продължава да е само спорадично, често вградено в по-обширни изображения

на небето или небесни събития. Художниците започват да изследват представянето на естествената светлина по по-сложни начини, но до голяма степен се фокусират върху слънчеви явления като ореоли и комети. Все пак ренесансовият акцент върху наблюдението полага основите за по-късни, по-точни изображения на светлината. Увеличаващото се използване на перспективата и развитието на пейзажната живопис в Северна Европа също отварят нови пътища за включване на атмосферни явления, въпреки че самите сияния не попадат в центъра им.

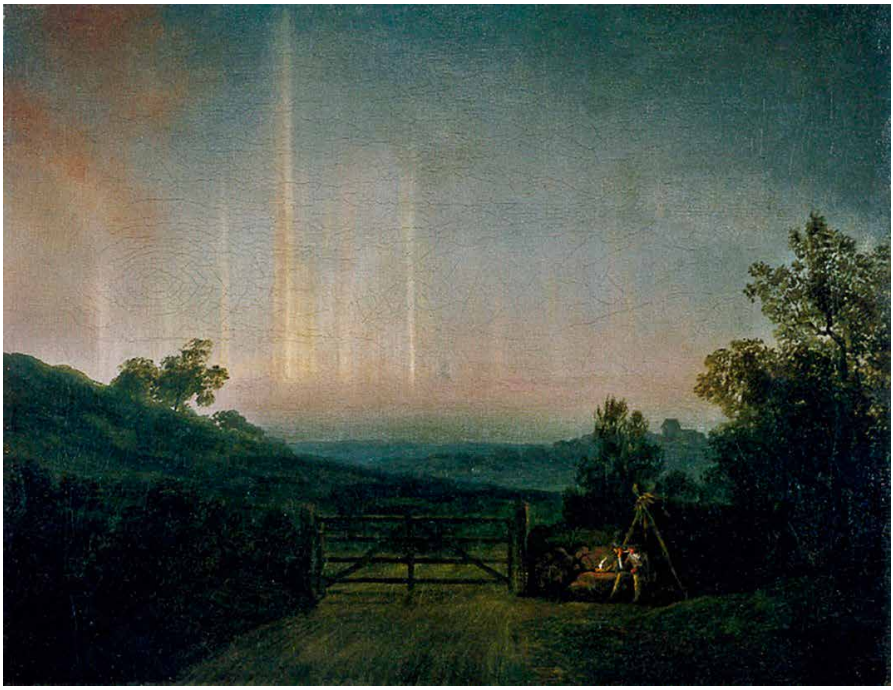
Aurora Borealis постепенно започва да се изучава сериозно благодарение на напредъка както в инструментариума, така и в методите за наблюдение. Научната революция, олицетворена от личности като Галилей, Кеплер и Рене Декарт, води до нарастващ интерес към разбирането на закономерностите на естествения свят. През 1621 г. френският астроном Пиер Гасенди става един от първите, които предоставят подробно описание, въвеждайки и термина „Aurora Borealis" („зората на север"). Той предполага, че явлението е свързано със земната атмосфера и взаимодействието на светлината, отбелязвайки значително отклонение от по-ранните мистични интерпретации. След забележителното полярно сияние от 1621 г. обаче наблюденията стават рядкост през следващия век, съвпадащ с минимума на Маундер[2], период на ниска слънчева активност.

XVII век бележи възхода на бароковия стил, характеризиращ се с драматична светлина и сянка, движение и емоция. Въпреки че Aurora Borealis все още не се е превърнало в основна тема в основните художествени движения, очарованието на епохата от светлината като драматична и емоционална сила намира резонанс в изображенията на природни пейзажи и небесни събития. Художници като Адам Елсхаймър, известен със своята картина „Бягство в Египет" (1609 г. Alte Pinakothek, Мюнхен), която за пръв път предоставя детайлни изображения на нощното небе, започват да изследват визуалните възможности на светлинните явления, въпреки че самите полярни сияния отново остават недокоснати. Дори когато научният интерес към полярното сияние нараства и фигури като Халей и Целзий дават значителен принос за изследването му, феноменът бил разглеждан емпирично, а не художествено. Фокусът очевидно е останал върху разбирането и обяснението, а не върху артистичното му представяне. Едва към края на XVIII век, когато научното разбиране в по-голяма степен измества суеверните възгледи, постепенно започна да се възприема като чисто природен феномен, заслужаващ художествено внимание. Този период е белязан и с мащабното показване на Северното сияние през 1716 г.

Въпреки вдъхващата страхопочитание природа и значителното внимание, което привлича в научните кръгове, темата очевидно отсъства от европейската живопис до около 1790г. Това забавяне, което не бихме отдали единствено на липса на геомагнитна активност, се дължи на сложно вза-

имодействие между географски, културни и научни фактори. Една от възможните причини за отсъствието ѝ може би се крие в географските реалности на явлението. Поне до средата на XVII век, обособените центровете на художествена дейност в Европа са били Италия, Франция и Испания, но те са разположени много по на юг, където полярното сияние, освен ако не е породено от рядка геомагнитна аномалия, на практика не съществува. Лесно можем да предположим, че много художници не са имали възможност да видят тези светлини от първа ръка и да стават част от визуалния им репертоар. По-вероятната причина за пропускането им обаче е обвързана с културния контекст на европейското изкуство през периодите на Ренесанса, Барока и ранното Просвещение. Ако възприемем общото схващане, че в тази времева рамка, европейското изкуство е обвързано с религиозни, митологични и исторически теми, които придават морални и философски послания. В тях природните феномени обикновено са изобразявани на заден план или като част от по-широк контекст на разказа, а не толкова като самостоятелни теми. В този наратив едно абстрактно и ефимерно явление лесно може да остане в страни от преобладаващите послания. Освен това концепцията за възвишеното, която възхвалява вдъхващата страхопочитание и често поразителна сила на природата, се налага едва в периода на късното Просвещение. Тя носи със себе си процъфтяващ интерес към природните явления, воден от желанието да се разбере и обясни функционирането на Вселената. Но въпреки това нарастващо научно любопитство, полярното сияние остава мистериозен и слабо разбран феномен през по-голямата част от началото на XVIII век.

Едва с появата на романтичното движение от края на XVIII и началото на XIX век художниците започват да изследват и изобразяват величието и мистерията на природата, включително феномени като дъги, слънчеви ореоли и полярни сияния. Първата известна картина е датирана около 1790 г,. Landskab med nordlys. I baggrunden Middelfart Kirke. „Forsøg på at male nordlyset“ [3](„Пейзаж със северно сияние. На заден план църквата Миделфарт. „Опит за рисуване на северното сияние“) се приписва на датско-норвежкия художник Йенс Юел. Тази сравнително малка по размер творба, бележи началото на художественото му представяне и дава приноса си към по-широките промени в културните и научни нагласи спрямо природните феномени. Работата му не само документира визуалното великолепие, но също така е знак за преминаването към по-нюансирано отразяване на естествения свят в европейската живопис.



*Jens Juel, Landscape with northern lights. In the background Middelfart Church. \"Attempt to paint the northern lights"\ 1790, New Carlsberg Glyptotek*

След пионерската работа на Юел, близо 40 години по-късно, други художници започват да изследват и изобразяват темата. Интересът им до голяма степен е тласнат от нарастващия научен дебат и научните експедиции, които правят все по- лесно достъпни северните региони с техните природни феномени. Паралелно с това романтичното движение, съсредоточено върху емоцията и възвишеното, осигурява истинската мотивация за художественото изследване. Един от първите автори след Юел е Август Матиас Хаген от 1836 г. в картината. Virmalised[4], което на естонски означава точно „Северно сияние". Работата отразява тази културна промяна, изобразявайки го не само като природен феномен, но и като символ на възвишеното, опитвайки се може би да улови чувството за нужда от научно обяснение, а не толкова, на някакво мистично чудо, което би вдъхнало у наблюдателите.

След тези две произведения идва ред и на първият художник пионер в северните експедиции. Това е роденият през 1799 г. в Лион, Франсоа-Огюст Биар. Той учи в Академията за изящни изкуства в същия град, след което през 1824 се мести в Париж. През 1827-28 г. служи като инструктор по рисуване на учебен кораб, който посещава Гърция и Близкия изток. Това пъту-

ване бележи началото на период на пътешествия и изследвания, които ще поставя името му като водещите жанрови художници във Франция. По време на пътувания до арктическия остров Шпицберген през 1839 г. и бразилската дъждовна гора от 1858-1860 г. той създава голям брой пленерни проучвания, които по-късно реализира в мащабни маслени произведения[5]. През 1839 г. Биар се присъединява към експедицията Le Recherche, научна мисия на френското адмиралтейство в далечния север, водена от зоолога Жозеф Пол Гаймар. Въпреки че Биард финансира собственото си пътуване и се присъединява едва в Северна Норвегия, той изиграва решаваща роля в документирането на пейзажите и живота на Арктика. Преживяванията му по време на това пътуване оказват силно влияние върху неговата художествена работа, което води до създаването на няколко емблематични арктически картини, на които ще се спрем по-подробно.

Една от тях е Magdalena-Bay, vue prise de la presqu'île des Tombeaux, au nord du Spitzberg; effet d'aurore boréale[6] 1841 („Залив Магдалена, изглед от полуостров Томбо, северно от Шпицберген; ефект на полярното сияние"). Тя представя спокойна, но драматична гледка към залива Магдалена с неговите мирни води, осеяни с плаващи айсберги. На преден план се вижда пресеченият, покрит със сняг терен на полуостров Томбо. Разиграва се трогателна сцена с малка група оцелели, вероятно от корабокрушение, почиващи на снега. Пет фигури, предполагаемо мъртви, лежат разпръснати, докато стъпки в снега водят до гледната точка на художника, добавяйки слой човешка трагедия към визуалния разказ. Фонът е доминиран от ефирното изображение на полярното сияние, което се извива над нощното небе в хипнотизираща градация на синьото. Цветово картината е изградена от мек и разбелен ултрамарин и индиго в предния план, през лазурно и дори тюркоазено в средния план до пайенска сива в задния план и небето. Северното сияние е изобразено във въртящи се, почти неземни образувания, с живи нюанси на тюркоазено и виолетово, осветяващи пейзажа отдолу. Далечни, покрити със сняг планини маркират хоризонта, подчертавайки пустата и обширна природа на арктическата среда. Използваната палитра от студени сини, бели и сиви нюанси, безспорно цели да създаде драматичен ефект, но същевременно с това предоставя достоверен разказ за ледената красота на арктическия пейзаж. Авторът използва ефектите на въздушната перспектива, за да предаде дълбочина и разстояние, с което подчертава необятността на арктическия пейзаж, засилвайки по този начин усещането на зрителя за изолация и страхопочитание.



*François Biard, Magdalena-Bay, vue prise de la presqu'île des Tombeaux, au nord du Spitzberg; effet d'aurore boréale, 1841, Musée du Louvre*

Всичко гореизброено прави от картината ярък пример за вкарване на арктическа сцена в произведение, носещо белезите на утвърдената в периода романтична пейзажна живопис. Биард рисува и крайбрежието на Нова Земя, почти безлюден архипелаг в Северния ледовит океан, източно от архипелага Свалбард. Неговата картина Côte de la Nouvelle-Zemble („Крайбрежието на Нова Земя") от 1841 както и La Chasse des morses par des grœnlandais au mer polaire („Ловът на моржове от гренландците в Полярно море") също завършени през 1841 г., отразяват очарованието от изследването на Арктика, което прониква в артистичната общност от онова време. Успехът му да завладее въображението на публиката с неговите арктически картини води и до няколко поръчки, включително поредица от големи платна за двореца на крал Луи Филип във Версай. Те изобразяват херцога на Орлеан по време на посещението му в Лапландия през 1795г., като допълнително затвърждават репутацията на автора като водеща фигура в арктическите сцени и спечелват обществен престиж на темата. „Залива Магдалена с ефекта на полярното сияние", нарисувана Биар представлява вероятно първото кавалетно произведение в музеен формат, касаещо този феномен.

След него, сравнимо по мащаб и сила на въздействието следва произведението Aurora Borealis на американският романтик Фредерик Едуин Чърч, нарисувано през 1865 г.Той посвещава на темата две забележителните творби Aurora Borealis[7] 1865 г. и датираната през 1860 г.Aurora Borealis, Mt. Desert Island, from Bar Harbor, Maine[8] И двете са дълбоко преплетени със значими исторически, политически, природни и научни събития, включително геомагнитното събитие Карингтън от 1859 г. и Гражданската война в САЩ. Първата изобразява зрелищно полярно сияние над арктически пейзаж. Тя е в голям формат и се характеризира с драматичния контраст между студения, пуст пейзаж и живите, ефирни светлини на полярното сияние, които каскадно се спускат по нощното небе в умело комбинирани нюанси на тюркоазено синьо, през охра до кадмиево червено. В динамичен светлинен спектакъл, ярки лъчи се изстрелват нагоре, създавайки светеща арка, която обхваща хоризонта. Светлината от полярното сияние се отразява от леда и водата, засилвайки усещането за дълбочина и студ. В средния си план сцената е доминирана от назъбени айсберги и замръзнало море, отразяващо суровата, негостоприемна природа на Арктика. В средата на предния план, кораб, привидно хванат в капан от леда, добавя допълнителен психологичен елемент в композицията. Корабът сам по себе си е обременен с допълнителна символика гравитираща около борбата и изолацията, пред които са били изправени изследователите в такива екстремни условия. Той е и директна референция към плавателния съд, използван от изследователя на Арктика д-р Айзък Израел Хейс.

Интересното е, че Чърч не е бил свидетел на арктически пейзажи от първа ръка; пътуването му през 1859 г. до Лабрадор и Нюфаундленд не го отвежда достатъчно на север, за да наблюдава такива гледки. Вместо това черпи информация от скици и описания, предоставени от неговия приятел, д-р Хейс, който е изследвал и е документирал севера. Историите за полярното сияние, съчетани със собствените наблюдения на Чърч, обуславят композицията на произведението. Изкуствоведа Франклин Кели в каталога от изложбата Фредерик Едуин Чърч, Национална художествена галерия във Вашингтон 1989 г., стига още по далеч, като открива връзка на картината от 1865г с късните етапи на Гражданската война в САЩ в контекста на друго значимо полярно сияние, което било видимо в северната част на континента. Както Кели отбелязва: „Гражданската война също играе роля в създаването на Aurora Borealis, която Чърч завършва през последните месеци на войната. На 23 декември 1864 г. има драматично явление на полярното сияние, което много северняци тълкуват като Божествено предзнаменование за предстояща победа на Съюза. Чърч със сигурност е видял това показване на „северното сияние“ и събитието трябва да е събудило отново интереса му към арктическия пейзаж, който той е посетил преди пет години“[9] Това тълкуване подчертава мощната символика на полярното

сияние не само като природен феномен, но и като предвестник на надежда и трансформация. Символичното му тълкуване е застъпено и от изкуствоведа Дейвид Хънтингтън в книгата „Пейзажите на Фредерик Едуин Чърч: Визия за една американска епоха.“,[10] който предполага, че Aurora Borealis от 1865 г. е визуална метафора за предстоящата победа на Съюза в Гражданската война. Тълкуването му е подкрепено от факта, че е завършена през последните й месеци - период, белязан от усещането за неизбежна развръзка. По този начин полярното сияние, със своето ярко и неземно качество, символизира надеждата и обещанието за ново начало за нация, разкъсвана от конфликти, а композицията със заседнал кораб в леда като препратка към пътешествията на Хейс, отразява темите за борбата и издръжливостта, отразявайки предизвикателствата, пред които е изправено обществото по време на война.

*Frederic Edwin Church, Aurora Borealis, 1865, Smithsonian American Art Museum*



Оттук нататък символичното използване на полярното сияние се разширява отвъд сферата на науката, поезията и живописта, за да включи и политически образи, превръщайки се в синкретичен образ, способен да поема множество смислови пластове. Пример за това продължение е Томас Наст, известен политически карикатурист, създаващ темперната работа The Uprising of the North [11](„Въстанието на Севера”) около 1867 г., вероятно вдъхновена от Aurora Borealis на Чърч. В нея светлина, подобна на сияние е излъчвана сякаш директно от Капитолия.

В заключение можем да твърдим, че Aurora Borealis 1865 г. на Фредерик Чърч и свързаните с темата художествени и литературни произведения от периода, категорично илюстрират дълбокия символичен резонанс, който през средата на XIX век, продължава да свързва полярното сияние с политическите теми за война, насложени заедно с традиционните за Божествена намеса и възмездие и с новите романтически възгледи за отношенията между природата и човека. Тази промяна е парадигмална за ролята и мястото на изкуството в новия контекст, а не е само сюжетен или композиционен завой. Масленото платно в този случай става поле на преплитане на концептуални пластове, които дотогава не са имали обща територия, отваряйки полето за съвременни разработки в тази посока.

**Използвана литература:**

1. https://www.britannica.com/art/macaroni-prehistoric-art (последно посетен на 14.10.2024)
2. Минимум на Маундер е необясним период на драстично намалена активност на слънчевите петна, настъпил между 1645 и 1715 г. https://www.britannica.com/science/Maunder-minimum (Последно посетен на 29.06.2024)
3. https://www.ny-carlsbergfondet.dk/da/landskab-med-nordlys-i-baggrunden-middelfart-kirke-forsoeg-paa-male-nordlyset (Последно посетен на 29.06.2024)
4. https://www.muis.ee/museaalview/1746924 (Последно посетен на 29.06.2024)
5. Барбара Матилски в статията „Франсоа-Огюст Биар: художник, натуралист, изследовател“ очертава две противоположни ориентации, отдадеността на натурализма и яркото романтично въображение, оформящи едно творчество, което е уникално по стил и тема. Matilsky B. “Francois-Auguste Biard: Artist, Naturalist, Explorer,” Gazette des Beaux Arts,. Broj 105, Февруари 1985, стр 75 – 88 https://www.academia.edu/167163/_Francois_Auguste_Biard_Artist_Naturalist_Explorer_Gazette_des_Beaux_Arts_vol_CV_February_1985_pp_75_88 (Последно посетен на 29.06.2024)
6. https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010065799 (Последно посетен на 03.07.2024)
7. https://americanart.si.edu/artwork/aurora-borealis-4806 (Последно посетен на 03.07.2024)

8. https://www.si.edu/object/aurora-borealis-mt-desert-island-bar-harbor-maine%3Achndm_1917-4-1374 (Последно посетен на 03.07.2024)
9. Kelly F. Gould S.J. Ryan J.A. Debora Rindge D. Frederic Edwin Church, National Gallery of Art Washington and the Smithsonian Institution Press, 1989, Стр. 62 ISBN 10 894681362
10. The Landscapes of Frederic Edwin Church: Vision of An American Era. Publisher George Braziller, New York, 1966
11. https://loc.gov/pictures/resource/cph.3h00078/ (Последно посетен на 05.07.2024)

***За автора:***

*Асистент Димитър Христович работи в АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев"- Пловдив, като преподавател по живопис и композиция на живописта. Докторант към катедра изящни изкуства, той е автор на научни и научнопопулярни статии, разглеждащи проявленията на светлината в Западноевропейската живопис от XVIII и XIX век. Активно работи като художник в областта на класическата живопис, видеото и инсталацията. Показва свои произведения в самостоятелни и групови изложби и осъществява майсторски класове в България, Германия, Финландия, Турция и Италия.*

***About the author:***

*Assistant Dimitar Hristovich works at AMDFA "Prof. Asen Diamandiev" - Plovdiv, as a lecturer of painting and painting composition. A doctoral student at the Department of Fine Arts, he is the author of scientific publications and scientific popular articles examining the manifestations of light in Western European painting from the 18th and 19th centuries. Actively works as an artist in the field of classical painting, video and installation.*

*He shows his works in solo and group exhibitions and conducts master classes in Bulgaria, Germany, Finland, Turkey and Italy.*

# СОНОРНИ ХОРИЗОНТИ НА ФИЛОСОФСКАТА МАКАБРЕНА ЕСТЕТИКА В ПЕСЕНТА „ПЪЛКОВОДЕЦ" ОТ МОДЕСТ МУСОРГСКИ

***ст. пр. Елвира Матева***
*АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев" – Пловдив*

**Резюме:**

Песента „Пълководец" е последната част от камерно-вокалния цикъл „Песни и танци на смъртта" на Модест Мусоргски. Творбата представлява грандиозен финал на поредица от четири песни („Приспивна песен", „Серенада", „Трепак, „Пълководец"), кохерентно обвързани със специфични средновековни сюжети, разкриващи неумолимата същност на смъртта. Чрез специфична композиционна структура, контрасти в темпото и динамиката, както и сонорни препратки към православната литургия Со святыми упокой („Почивай със светиите") и полския революционен химн Z dymem pożarów („С дима от пожари"), композиторът създава впечатляваща музикално-философска картина.

**Ключови думи:**

„Пълководец", „Песни и танци на смъртта", Модест Мусоргски, Со святыми упокой, Z dymem pożarów („С дима от пожари")

## SONOROUS HORIZONS OF THE PHILOSOPHICAL MACABRE AESTHETICS IN THE SONG „COMMANDER" BY MODEST MUSSORGSKY

***Elvira Mateva***
*Senior Lecturer, AMDFA "Prof. Asen Diamandiev" – Plovdiv*

**Abstract:**

The song „Commander" is the last part of the chamber-vocal cycle „Songs and Dances of Death" by Modest Mussorgsky. The work is the grand finale of a sequence of four songs („Lullaby", „Serenade", „Trepak", „Pullkovodets"), coherently linked to specific medieval themes revealing the inexorable nature of death. Through a specific compositional structure, contrasts in tempo and dynamics, as well as sonorities referring to the Orthodox liturgy „Со святыми упокой" („Rest with the Saints") and the Polish revolutionary hymn „Z dymem pożarów" („With the smoke of fires"), the composer creates an impressive musical and philosophical picture.

**Keywords:**

„Commander", „Songs and Dances of Death", Modest Mussorgsky, „Rest with the Saints", „Z dymem pożarów" („With the smoke of fires")

Песента „Пълководец" е последната част от камерно-вокалния цикъл „Песни и танци на смъртта" на Модест Мусоргски. Творбата се явява грандиозен финал на поредица от четири песни („Приспивна песен", „Серенада", „Трепак, „Пълководец"), кохерентно обвързани със специфични средновековни сюжети, разкриващи неумолимата същност на смъртта.

Поетичната основа на музикалната реализация на „Пълководец" е стихотворението „Триумф на смъртта" на Арсений Голенишчев-Кутузов. Импулс за изявата на творческото въображение на поета е едноименният средновековен иконографски сюжет, в който през XIV век за първи път смъртта е персонифицирана и се свързва с ужасяващи картини на масова гибел. В творбата на Голенишчев-Кутузов средновековната концепция за съдбоносната първопричина на жизнения край като външен за човека източник е трансформиран. Тук акцентът е човешката ирационална природа – разрушителната същност на войната, която е човешко творение.

В годината, в която е създадена последната песен на цикъла (1877), се водят народно-освободителните борби на балканските народи и последвалата ги Руско-турска война (1877-1878). Според Васина-Гросман в романса е въплътена „*Трагедията на народа, изпращащ синовете си на бойните полета...*". [Васина-Гросман, 1956, с. 209] Реалните военни събития се преплитат със средновековния макабрен сюжет и се ражда произведение, в което злокобната същност на войната генерира внушителна психо-емоционална музикална картина.

В „Пълководец" драматургически се оформят два основни дяла: разказ встъпление и действена част – монолог на смъртта. Както в първите три части на цикъла, и в тази песен Мусоргски редактира поетичния първоизточник. Основната трансформация обхваща уводната част на сюжетното действие. Замествайки първата строфа на стихотворението с две свои четиристишия, Мусоргски изгражда натуралистична картина на бойното действие. С умението на талантлив драматург и художник на словото (много от неговите романси са по собствени текстове) композиторът активира видимата конкретика на яростната битка.

В повествователния дял на литературния текст се оформят три контрастни сюжетни плана, основа на музикалната композиционна структура: 1) Картина на яростната битка 2) Картина на нощната тишина, нарушавана от „*стенания към небето*" 3) Поява на смъртта пълководец „*на бойния свой кон*".

Мащабността на ожесточената батална сцена Мусоргски пресъздава в напрегнатия устрем на темпо Vivo-alla guerra (Живо-войнствено) и максималната сила на динамичната скала („ff").

Първият епизод на встъплението представлява сложно съставен период, изграден от две полуизречения (11+15 такта). В първото полуизречение (I

строфа) стремителни възходящи хроматични триолови пасажи се вливат в акордовата структура на хорална молитвена тема, в която устремът на триоловото движение присъства като вътрешен репетиционно организиран глас.

Васина-Гросман в „Русский класический ромас XIX века" отбелязва, че „*още в първите тактове на „Пълководец" звучи траурна мелодия – епиграф, само че този път не католическата Dies irae* (както в „Трепак")*, а руската Со святыми упокой.*" [Васина-Гросман,1956, с. 210] (т.т.3-5) Православната молитва „Почивай със светиите" се изпълнява по време на заупокойни църковни служби – погребения и панахиди. С чувство на фина ирония и философски подтекст Мусрогски противопоставя смисловите признаци както на литературните основи, така и звукоизобразителната характеристика на музикалния материал. Текстът на богослужебната литургия носи душевно успокоение и умиротворение: „*Със светиите успокой, Христе, душата на Твоя раб, където няма болест, няма скръб, няма въздишки, а живота е безкраен.*" Смисловото и емоционално-психологическо съдържание е в изявен контраст с драматургичния сюжет на „Пълководец": „*Гърми битка, брони блестят, оръдия медни реват...*". В същото време, в чисто философски аспект, логичната обвързаност между бойните действия и погребалния обред са потресаващата процесуална реалност. Звукоизобразителното съдържание на заупокойната молитва също е контрастно модифицирано. Тъжният, протяжен характер на интимното опело е трансформиран в монументалната враждебност на неумолимата звукова картина. Концентрираната динамика на бойните действия се активира от противопоставянето на метричната процесуалност в клавирната и вокалната партии. Акомпаниментът фиксира началото на метричната структура, силните времена, а мелодичната линия встъпва на слабо време, с ауфтакт.

Второто полуизречение на първия епизод (II строфа,т.т.12-26) е изграден от нов контрастен ритъм (  ), който се противопоставя на низходящи триолови пасажи. Върху „тътнещите" остинатно дисонантни ходове (м.2 върху V-VI степен на es moll) в ниския регистър на пианото в дясната ръка се вихрят ритмични и артикулационно акцентирани възходящи и низходящи акорди. Тази алюзия за „конски тропот" нагнетява акустическата атмосфера на звуковото пространство (т.т. 12-13; 16-17; 20-21).

Картината на боя е изпълнена с множество сфорцати, сфорцанди, акценти, мимолетни крешенди и декрешенди и метроритмични контрасти. И само в един такт (т.26), низходяща гама в rall. и pezante с декрешендо за две времена, трансформира стихийната динамика на битката в контрастна картина – затишие след яростната битката.

Притихналата атмосфера на нощта, нарушавана от „*стенания към небето*", Мусоргски пресъздава в ново темпо (Moderato assai) и в тихия колорит на „p" и „pp"(т.т.27-35). На фона на прозрачната и пестелива клавирна фактура, вокалната линия се отличава с изявена речитативна изказност. Засиленото подчертаване на смисловото разчленяване на текста и синтаксиса на речта е постигнато чрез нарушаване на тактовите рамки и наличието на множество драматургични цезури – четвъртини паузи и осмини с четвъртини паузи. Непрекъснатата игра между хроматични медиантни и плагални връзки разкрива злокобната пустота, в която физическите страдания и болка разкъсват „*нощната мъгла*". Този епизод завършва с „гробовния" вакуум на генералната пауза – две времена и половина (т. 35).

С тонален скок от минорна (es-moll) в мажорна тоналност (Des-dur) и ново темпо (Grave. Marziale), тържествено и величествено „*от луната осветена, на бойния свой кон...яви се смърт.*" Епизодът, описващ самодоволният образ на смъртта, е изграден от три контрастни звукоизобразителни структури. В първата структура ритмизираната точкувана настойчивост във вокалната (  ) и клавирната (  ) партии, както и тихия динамичен нюанс („mf" и „p") създават усещане за съдбовната неумолимост на траурен марш. Инверсията на характерния за марша ритъм, осмина с точка и шестнадесетина (  ) в шестнадесетина и осмина с точка (  ), е референтна препратка към ритмизирания модел на „яростните" точкувани акордови ядра от баталната сцена. С прозвучаването на стиха „*яви се смърт*" (т.т. 40-41), тежкият „барабанен" ритъм внезапно се изменя в продължителната звучност на акорди в половини ноти. Острата смяна на ритмичната организация, активирана от указаните „sf" на всеки акорд и субито „f" в дисонантния тритонов контур на вокалната линия са музикалните елементи, чрез които Мусоргски динамизира звуковото въздействие на вербалния контекст.

В Andantino alla Marcia (т.42) започва новата звукоизобразителна структура. В статиката на вокалния изказ се долавя обречената атмосфера на затишието след битката, в която „*вслушвайки се във вопли и молитви*", смъртта е „*с гордо задоволство изпълнена*". Изявено „начупената" клавирна графика, изградена от вертикално-линеарната конструктивна процесуална организация между басовата и сопрановата партии на клавирната фактура, допълва страховитата сцена. Във високия („сопранов") глас на пианото е загатнат интонационният контур, който ще се разгърне в главната тема на величествения макабрен химн на смъртта (т.т. 42-49). В 50-и и 51-ви такт този модел засилва присъствието си, но все още е едва забележим, завоалиран от отривистите акорди в партията на пианото и решителния (Risoluto) маршов характер на вокалната линия.

Повествователният дял на „Пълководец" завършва с VI строфа на стихотворението (т.т.54-60). Възходящо осминово движение в клавирната партия

(осмини ноти и осмини паузи) пресъздават осезаемата походка на смъртта – „*На хълма изкачи се*". Речитативната структура на вокалната линия, силно фрагментирана от разделящите паузи, подчертава самоувереното самодоволство на смъртта, която „*огледа се*" – пауза, „*спря*"– пауза, „*усмихна се*..." – пауза. В такт 58, ритмично и фактурно акцентиран ла мажорен акорд в клавирната партия драматургично подготвя злокобната категоричност на последната фраза от въведението. Тя се явява доминантов предикт към новия дял на песента – монолога химн на смъртта. Вокалният контур е изграден от дисонантни интервали (м.2, ч.4) във възходящо движение, което активира смисловия интензитет на поетичния текст: „*И над бойното поле се разнесе глас съдбовен*:". Остротата на квинтовия скок ($d^1$-$a^1$) в края на вокалната линия не само насища динамиката на драматургия, но и подготвя високата теситура на звуковото пространство за величественото встъпление на макабрения химн.

В Tempo di marcia, grave и нова тоналност – d moll смъртта запява своят победоносен марш (строфи VII-X). „*Великолепната, мрачно-тържествена мелодия в тази част* – пише Васина-Гросман – *Мусоргски заимства от полския революционен химн «Z dymet pożarów»* (в превод „С дима от пожари")*, прозвучал по време на въстанието от 1863 година.*" [Васина-Гросман, 1956, с. 210]

Покрусен от кърваво потушеното въстание на полските селяни през 1846 г., полският композитор Йозеф Никорович (Józef Nikorowicz, 1827-1890) композира клавирна пиеса – „Хорал". Тази композиция вдъхновява поета Корнел Ужейски (Kornel Ujejski, 1823-1897) и той написва текст към музиката. Както отбелязва Васина-Гросман, „*Този текст,...дава всички основания да се използва мелодията на песента в значение, близко до темата на «божия гняв» – Dies irae.*" [Васина-Гросман, 1956, с.210] Поетичното в библейски стил съдържание разкрива горестния и решителен протест на въстаниците и тяхното упование в Бога.

Песента става популярна през XIX век както в Полша, така и в Русия. Идейната ангажираност на творбата и разпознаваемостта на мелодичния рисунък е предполагаемата причина Мусоргски да използва Z dymem pożarów за основа на „смъртния" марш. Интересен момент в творбата на Мусоргски е трансформираната същност на смисловото значение – от песен на хората с обръщение към Бога в тържествуващ монолог на смъртта насочен към хората. В изопачен, огледален образ е променена пеещата „личност". Този смислов нюанс, за своето време, допълнително насища емоционалното въздействие на песента.

В полския химн Мусоргски въвежда и други промени. Ритъмът в оригинала (♩ ♪♪ ♩ ♩) композиторът динамизира с метроритмична активност, концентрирайки по този начин енергията на сонорния изказ. Променя някои

елементи от мелодичния контур, като най-характерно е въвеждането на възходящ квинтов скок в края на фразите. Чрез този прийом се засилва амплитудата на процесуалната динамика. Мажорната хармония на първоизточника, Мусоргски трансформира в минорен лад, експлицитно свързван с мрачния трагизъм на смисловото съдържание.

Монологът на смъртта се разгръща в куплетно-вариационна форма близка до вариации сопрано остинато. Темата и вариациите (без последната) представляват осемтактов период, изграден от две контрастни полуизречения.

В първото полуизречение на темата загатнатият във встъплението тематичен материал придобива своите величествени маршови очертания във вокалната партия. Високата теситура и силната динамика („f") пресъздават гордата триумфираща интонация на безусловната декларация: „*Битката приключи! Аз всички победих! Вий всички пред мен се смирихте, бойци!*". Хоралният характер на акомпанимента позволява да се изяви категоричността на смисловия заряд на вербалния текст. Спецификата на хармоничния „фон" експонира звуковата сетивност на образа на смъртта чрез въведените неаполитански акорд и увеличен акорд на III степен.

Второто полуизречние внася остър контраст. Тихата динамика („p") и легатовата линеарност на клавирната партия в синхрон с напевния характер на вокалната линия в първата фраза на второто полуизречение разкриват иронично самодоволния образ на смъртта: „*Животът ви скара, аз помирих!*". Във втората фраза, която се явява вариран вариант на първата, противоположното движение, образувано между басовата линия в пианото и вокалната партия, едновременно с усилване на динамичната скала (крешендо до „f", последвано отново от крешендо) насищат звуковата енергия на смъртната заповед: „*Дружно станете за преглед, мъртъвци!*".

В първата вариация съдържанието на поетичния текст (VIII строфа, т.т.69-76) е подкрепено от интонационната мащабност на тематичния материал. Максимално разгърнатият регистров диапазон в пианото, плътната акордова, вече маршова, фактура в дясната ръка и синкопираният ритъм в басовата линия активират максимално величественото разгръщане на темата. Властно-волевата команда на смъртта („*Марш тържествен преминете, армията моя искам да преброя*.") прозвучава в мощната динамика на „ff" и в двете солиращи партии. Втората фраза на второто полуизречение е значително променена. Плъзгаща, низходяща хроматична мелодична линия разкрива „примамливо обещание" – „*сладко от живота в земята да си отдъхнете!*".

Във втора вариация (IX строфа,т.т.77-84) динамичната мощ на марша се обуздава чрез промяна в интонационните и темповите характеристики. Химновата тема в акомпанимента звучи в мекотата на „pp"-то и прелива-

щите звуци на легатото, на които настойчиво се противопоставя остинатен бас върху I степен в щрих стакато. „Прескачащ" през октава от ниския към средния регистър (от контра към първа октава), той сякаш отмерва времето, годините, които *„ще минат, ще изчезне в хората и спомена за вас."* Това измамно драматургично отклонение трае мимолетно. На мястото на „очакваното" второто полуизречение, с възвръщане на темпото („A tempo. Pomposo") Мусоргски възстановява мащабната презентация на първото полуизречение на I вариация.

Финалът на „Пълководец" (X строфа, т.т. 85-93) съчетава в себе си функциите на вариация и на кода. Тук Мусоргски излиза от квадратната симетрия в структурата. Съкращава тематичния материал и по този начин обединява първите три стиха в шест такта, а последния стих подчертава с нова тритактова музикална финална фраза. В Meno mosso и с постепенно забавяне на темпото (poco a poco rall), двойния тонически орглепункт, реминисценция на танцовата тема от „Трепак" (т. 17), активира неумолимата злокобност на текста – *„С тежък танц земята сурова аз ще стъпча, така че покрова гробовен костите да не могат навеки да напуснат,..."*. Категоричният устрем на квартовия възходящ скок в динамика „ff" и разгръщането на темпоралното измерение (allargando) в последната фраза на песента (*„...така че от земята вие никога да не станете*!") пресъздават грандиозната победа на *„смъртта, хладно-страстно влюбена в смъртта, наслаждаваща се на смъртта."* [Мусоргский, 1971, с. 233] Фригийското наклонение и специфичният „дразнещ" фонизъм на увеличеното тризвучие върху доминанта на трета степен ($DIII_6$) в каденциращия момент затвърждават макабрения апотеоз на финала.

Във връзка с тоналното изграждане на творбата Ирена Лаврентиева открива оригинални комуникации: *„Тоналността на песента в ре минор е разбира се, основната; тоналността на първата част – ми-бемол минор – е подчинена на нея, като минорна на втора ниска. Главната тоналност, както и главната тема се подготвят постепенно: епизодът с появата на смъртта е в ре-бемол мажор: по този начин ре минор е предварително обкръжена от две тоналности в еднотоново съотношение."* [Лаврентьева, 1978, с.66] Чрез така организирания тонален план се постига хомогенна цялост на композиционно разгърнатите контрастни дялове и интонационно-фактурни динамични процеси.

„Пълководец" е величествен финал на цикъла. Апотеоз, но не на живота, а на триумфиращата смърт. Сюжетът, зародил се през Късното средновековие, преминава през вековете и вдъхновява творческия потенциал на Арсений Голенишчев-Кутузов и Модест Мусоргски и се ражда ярка емоционално-психологическа миниатюрна музикално-сценична картина.

**Използвана литература:**

Васина-Гроссман, Вера. Русский класический ромас XIX века. Москва: Академии наук СССР, 1956

Лаврентьева, Ирена. Вокальные формы в курсе анализа музыкальных произведений. Москва: Музыка, 1978

Мусоргский, Модест Петрович. Литературное наследие. Письма. Биографические материалы и документы. Съст. Орлова, Александра, Пекелис, Михаил. Москва: Музыка, MCMLXXI (1971)

***За автора:***

*Елвира Матева е преподавател по камерно-вокална музика и интерпретация и е корепетитор с дългогодишен стаж в АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев"– Пловдив, от 1994 г. до настоящия момент. Реализира активна концертна дейност в България и чужбина и е награждавана многократно за високо-художествен акомпанимент. Участва в редица национални и международни проекти.*

***About the author:***

*Elvira Mateva is a teacher of chamber-vocal music and interpretation and is an accompanist with many years of experience at AMTII „Prof. Asen Diamandiev" – Plovdiv, from 1994 to the present moment. She performs an active concert activity in Bulgaria and abroad and has been awarded many times for highly artistic accompaniment. Participates in a number of national and international projects.*

# НЯКОИ СПЕЦИФИКИ ОТ ОБУЧЕНИЕТО ПО ЧУЖД ЕЗИК (АНГЛИЙСКИ) НА АРТСТУДЕНТИТЕ ОТ АРТАКАДЕМИЯТА В ПЛОВДИВ

***ст. преп. Калина Дечева***
*АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ - Пловдив*

**Резюме:**

Настоящият текст разглежда някои специфики при изучаването на чужд език (английски) от артстудентите в специалностите на АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив. Фокусирано е върху втория етап на обучението, когато по програма се предполага изучаваният материал да бъде съобразен с характеристиките и изискванията на всяка отделна специалност.

**Ключови думи:**

чужд (английски) език, класна стая по английски, студенти по изкуства, специализиран английски, емпатия, отборен дух

# SOME SPECIFIC EDUCATIONAL ASPECTS OF ENGLISH AS A FOREIGN LANGUAGE COURSE FOR ART STUDENTS AT THE ART ACADEMY

***Senior EFL instructor Kalina Decheva***
*AMDFA „Prof. Asen Diamandiev“ - Plovdiv*

**Abstract:**

The current article is focused on some specifics in the course of study of English for Specific Purposes by art students at AMDFA “Prof. Asen Diamandiev” - Plovdiv. The focus is on the second stage of language education when according to the syllubus the material taught should comply with the characteristic features of each major.

**Keywords:**

Foreign (English) Language; English classroom; education; art students, English for Specific purposes; empathy; team spirit

В настоящата статия се разглеждат следните аспекти: чужд език (английски), който се преподава на артстуденти от всички специалности в АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив, и по-специално се разгръща втората част от обучението на бакалавърската степен във висшето училище, когато акцентът е поставен върху речников обем и терминология, необходими за всяка конкретна специалност.

Целият курс на обучение е насочен към това да накара обучаемите да се чувстват уверени в комуникацията си на английски език без значение в бита или на професионално ниво, да подготви нагласите им на ума за напредък и успех.

Целта на това изследване е да покаже как в условията на относително кратко време и с голямо разнообразие на специалности да се подобри и обогати методически преподаването на чужд език и да се благоприятства създаването на атмосфера на емпатия и отборен дух по време на занятията. Под внимание са взети типологията на съвременната среда, в която протичат заниманията, претенциите на новата дигитална ера, както и фактът, че обучаемите са „експерти" в боравенето с новите технологии, които слагат отпечатък върху тяхната човешка природа, а с това и върху техните очаквания и изисквания към преподавателя и начина, по който поднася учебното съдържание. „... Стремглаво навлизащите нови технологии, включително в сферата на образованието, предполагат все по-голяма креативност на страна на преподавателя. Ключов елемент се оказва балансът между „старо" и „ново", не само по отношение на традицията и съвременността, но и във връзка с интегрирането на утвърдени методически постановки и иновативни образователни технологии." [Русева, 2024, с. xx] Като прибавим и обстоятелството, че студентите по изкуства са хора с нетрадиционен и неподлежащ на рамкиране натюрел (of the box), готови за експериментиране и предизвикателства, то задачата на преподавателя е колкото лесна, толкова и трудна.

С изложението по-долу ще се опитаме да очертаем методическата рамка през втория етап на обучението по английски език на артстудентите, когато в една група попадат студенти понякога от четири различни специалности и поне от два различни факултета, а целта е да се работи за овладяване на чужд език за конкретната за специалността професионална сфера. Разчупването на стереотипа от своя страна развива и задълбочава връзката УЧИТЕЛ – УЧЕНИК; ОБУЧИТЕЛ-ОБУЧАЕМ, и засилва интереса и креативността у обучаемите. По този начин се постига и търсената от сугестопедията релаксираща атмосфера в добавка на звучащата понякога музика. Така разчупената методическа рамка засилва личната мотивация от двете страни на катедрата по време на учебния процес и се стреми към оптимална резултатност.

Първият етап от академичния курс по чужд език е т. нар.общ английски език на ниво А2 според общоевропейската езикова референтна рамка. Във всяка класна стая по английски език (English classroom) традиционно се работи върху усъвършенстване на следните умения: четене, слушане, правилна употреба на граматични конструкции и комуникация. (Reading,Listening, Use of English, Speaking). Според Хаймс (1972), за да има ефикасна комуникация на даден език, не е достатъчно да се притежава само граматична

компетентност. Необходимо е да се познават речевите норми и модели на носителите на езика. Именно затова още на този етап студентите се подготвят да работят по метода на т.нар. *student-centered classroom,* т.е. в болшинството от случаите те са поставени в центъра на обучителната дейност и интерпретират преподавания материал спрямо своите нужди, ежедневие и интереси. В хода на обучението си те имат възможност да попълнят съществуващите пропуски от предишни езикови курсове, както и да придобият самочувствие при боравене с чуждия език.

Както вече заявихме, предмет на настоящото изследване е вторият етап от обучението на артстудентите по английски език. Изучаването на терминология и специални езикови конструкции за всяка една специалност конкретно е предизвикателство в условията на смесена група. В годините се опитваха различни организации на учебния процес, за да се осигурят оптималност и добри резултати. Сред тях бяха алтернативно посещение на занятия от студенти от съответния факултет; разпределяне на времето на занятието според представителите на различните факултети и т.н. За съжаление някои бяха отхвърлени като неефективни, а други с времето показваха все повече слабости.

Целта на обучителния подход при поднасянето на изучавания материал по английски език е за определеното от програмата време да се постигнат максимално добри резултати, които да имат своето практическо приложение за всеки един обучаем. Тъй като обучението по дисциплината „Английски език" в АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев" се осъществява само под формата на семинарни упражнения, то необходимият обем лекционен курс е „скрит" в тях. Във втория етап, предвид споменатите по-горе обстоятелства, се налага да се търси нетрадиционна работеща форма, която да осигури едновременно включването на всички необходими компоненти спрямо учебната програма, да е полезна на всеки студент, дори и единствен представител на дадена специалност.

За тези, които изучават визуални изкуства, акцентът пада върху тяхната способност да използват специализираната лексика така, че в условията на дискусия по време на уъркшоп или просто в почивките на голямо научно международно събитие те да се чувстват уверени в своите знания и да излагат гладко и пълно своите идеи по темата. Същото се отнася и за инструменталистите от класическа и фолклорна музика. Те трябва да умеят да „облекат" в думи и научно да изложат спецификата на онова, което са изпълнили, или сферата, в която имат интерес. За студентите от вокалните класове „Индивидуалните езикови познания и развиването на богата лингвистичната култура у студентите – бъдещи изпълнители, са необходимата предпоставка за достигане на високи художественотворчески резултати в последващия етап от тяхното развитие". [Настев, 2022, с. 19]. При тях наред с изложеното преди допълваме работата и върху артикулационно точно

и с правилна дикция поднесено съдържание. Всички тези изисквания е доста трудно да бъдат изпълнени в рамката на определеното от програмата време. Оптимизирането на обучението беше предмет на дълги наблюдения, анализ, отнасяне към съвременната методика на чуждоезиковото обучение и широка дискусия с колеги и преподаватели по английски език, както и по съответните изкуства.

Идея за настоящия подход даде актуалното в момента микрообучение. За разлика от него обаче разделяме обучаемите на малки групи вътре в основната група. Особено ценен се явява моментът, когато се определят групите. Студентите имат свободата сами да избират с кого да работят по поставената задача. Единствената рамка, която им се поставя на този етап, е групата да не надвишава петима души. Причината е, че според множество изследвания оптималният брой хора при чуждоезиково обучение в група е от 5 до 7 души. Така се подсигурява среда на приятелство, доверие и позитивизъм по време на работа. От преподавателя се провежда разяснителна работа по материала, над който се работи, и се набелязват опорните пунктове и акценти.

Следва отново момент, в който групата трябва да прояви своята академична зрелост и да упражни правото си да избира по какъв начин да работи над поставената задача в определените от преподавателя срокове. Отново студентите имат свободата да избират – факт, който след първоначалното стъписване ги прави уверени и с усещане на значимост при взимане на решения и с пълното разбиране за отговорността, която поемат. Подобен подход е особено полезен, защото осигурява не само придобиване на нови знания по чуждия език, но и създава селективна способност у студентите да подберат най-уместния начин, по който да го направят. Предоставената им свобода и право на избор ги прави по-отговорни и максимално въвлечени в конкретната обучителна задача.

Тъй като студентите са дигитални „туземци“ и новите технологии за тях са начин на живот, то и тяхното образование не трябва да бъде нещо по-различно. Утвърдените методи и похвати в обучението се налага да бъдат преосмислени, за да са в унисон с очакванията на студентите, налага се и имплементирането на иновации, които да са в синхрон с вече наложените и даващи добри резултати практики. В резултат на това всички необходими материали и помощни ресурси се намират както във виртуалната класна стая, така и в затворената Фейсбук група на артстудентите, изучаващи английски език. Това, което времето на Ковид ни принуди бързо и драматично да възприемем в работата си, сега ни се отплаща и в постпандемичното образование. Новосформираните групи могат по всяко време и в удобно за тях време да използват всички налични ресурси в помощ на поставената им задача. Те могат да ползват и консултации от преподавателя в регламентираното за това време в Академията или да задават своите въпроси

онлайн в споменатата Фейсбук група и така обогатяват информационния поток и за останалите свои състуденти. Повече от ясно е, че се поощряват и всякакви форми на самообучение по съществуващата програма по английски език. „Наличието на огромно количество готови материали онлайн допълнително спестява усилия, като единственото умение, което се изисква, е способността тези материали да бъдат разчетени" [Настев, 2023, с. 185]. Естествено обаче в неформален и формален разговор на студентите се обяснява, че трябва да подхождат критично и селективно към обилието от информация по темата в интернет пространството. Предупреждението цели и да стимулира техния придобит до момента академичен опит, и да засили тяхната житейска отговорност и самочувствие.

Друг интересен момент е оценяването на дискусионното представяне на учебното съдържание. Посоката на дискусията се поставя от преподавателя, но в останалото време отделните членове на групата се коригират и допълват помежду си. В центъра категорично е обучаемият, а не обучителят и налице е търсената от нас полезност на т.нар *student-centered classroom.* Много ценна придобивка на подобен подход е емпатията и отборният дух, който той изисква, защото и оценяването е еднакво за всички според представянето на групата. Това е допълнителен стимул по-напредналите в овладяването на английски език да подпомагат по-слабите или по-неуверените свои състуденти и приятели. По-точно, наблюдава се, както твърди Румен Стаматов: „Друг важен процес, свързан с егото, е идентификацията с друг човек или обект. Това е процес на приемане на нещо от другите - поведение, качества, мисли, идеали..." [Стаматов, 2000, с.1 4]

Споделеният по-горе метод на работа е в процес на проверка, промяна и обогатяване. Отделя се специално внимание на обратната информация, която студентите предоставят. Те с охота говорят за своите лутания и чувства по време на работа. Някои откровено споделят, че в началото са били доста скептични, защото е било ново, непознато, а и ги е извадило от отъпкания коловоз. Но впоследствие са се увлекли, а и това, че някои от групите са работили физически заедно през по-голяма част от времето, ги е сближило още повече. Други свенливо признават, че са открили неподозирани лидерски качества у себе си или у свои приятели, докато са организирали начина на протичане на подготовката и представяне на възложената задача.

Обективно погледнато, демонстрираните резултати с прилагането на критериите за оценяване са значително по-високи от преди използваните традиционни методи и подходи. Не по-малко важно е и да се отчете, че настроението и атмосферата по време на дискусии са изключително ведри, усеща се желанието да се помогне и подкрепи всеки един от групата. Т.е. поставените допълнителни цели на нетрадиционния подход да се оползотвори максимално от всички предоставеното време, да се развие емпатия и отбо-

рен дух са изпълнени. Естествено, тук нямаме идея да изтъкнем, че това е идеалният подход, напротив. Първият недостатък, който трябва да се преодолее, е, че когато някой от групата боледува по-дълго, то тогава пропуска някоя от дискусиите и не може да бъде оценен. Има и други по-дребни като това да се случи да имаме само един представител от специалност и т.н., но до момента категорично това е най-оптималният подход за съществуващите условия.

В заключение – стремежът на всеки курс по чужд език е да развива у обучаемите еднакво добре четирите умения, а именно: слушане, четене, говорене и писане. Безспорно в методическата практика са познати редица традиционни методи и подходи, които са доказали във времето своята продуктивност за чуждоезиковото обучение. Търсенето и въвеждането на експериментални подходи разнообразява съществуващата до момента практика. Нещо повече – опитва се да доближи процеса до натюрела на конкретните обучаеми – в случая артстуденти от АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив. Предложената тук идея административната студентска група да бъде разделена на по-малки групи според предпочитанията на обучаемите и тяхната специалност е именно преследване на оптимизиране на обучението по английски език. Това разчупва познатия модел, изненадва обучаемите, предизвиква ги и ги мотивира. Постигнатата емпатия и отборен дух, както и неформалната обстановка, в която предимно се работи, създават предпоставки за двустранна – на преподавателя и студента - удовлетвореност от постигнатото и логично високите резултати.

**Използвана литература:**

Настев, Кръстин; Аспекти при работата с оперен хор; В: Музикални хоризонти; 2022 № 1; ISSN: 1310-0076; с. 19.

Настев, Кръстин; Хорът и хоровият диригент в операта. Аспекти при работа с оперен хор; София: Жанет 45; 2023; ISBN 978-619-04-0068-4; с. 185

Русева, София; За обучението по дисциплината „Българска народна музика“ при студентите от специалност „Българска народна хореография“ . Сборник Юбилейна международна научна конференция „НАУКА, ОБРАЗОВАНИЕ И ИЗКУСТВО. 50 години традиции и нови тенденции в танцовите жанрове“; Пловдив; АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“; 2024; под печат

Стаматов, Румен;, Детска психология; ИК „Хермес“, Пловдив; 2000; ISBN 954-459-729-8; с. 14

Hymes, D. (1972). Introduction. In Courtney B. Cazden, Vera P. John and Dell Hymes (Eds.) Functions of Language in the Classroom. New York: Teachers College Press.

Lingle, W. (2024). Teaching Cri7cal Thinking Skills to EFL Learners via Micro-Lessons. In P. Ilic (Ed.), *Optimizing Education Through Micro-Lessons: Engaging and Adaptive Learning Strategies* (pp. 214-233).
IGI Global. hIps://doi.org/10.4018/979-8-3693-0195-1.ch0

***За автора:***

*Калина Дечева е дългогодишен преподавател по английски език в АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив. Завършила СУ „Св. Климент Охридски“ и ВТУ „Св. св. Кирил и Методий“, специалност „Българска филология“ и „Английска филология“, тя има интереси в сферата на приложната лингвистика, методика на чуждоезиковото обучение и позитивното образование. Има редици публикации по темите.*

***About the author:***

*Kalina Decheva has been teaching English as a Foreign Language at the Art Academy in Plovdiv for a long time. She graduated from Sofia University and Veliko Tarnovo University majoring Bulgarian and English Philology respectively. Her interests are in the sphere of applied linguistics, methods of teaching English as a Foreign Language and positive education. She has published a number of articles on the subjects mentioned before.*

# ФОРМИРАНЕ НА СЪВЕТСКАТА МОНТАЖНА ШКОЛА В КИНОТО: АВАНГАРДНИТЕ ПОДХОДИ НА ДЗИГА ВЕРТОВ И СЕРГЕЙ АЙЗЕНЩАЙН

***д-р Гергана Табакова***
*Национална художествена академия*

**Резюме:**

Формирането на съветската монтажна школа в киното се разглежда в контекста на наследството на дореволюционното руско кино и във връзка с принципите на авангарда, зародил се преди Октомврийската революция. Като основен метод на авангарда се разглежда монтажният принцип. В киното Сергей Айзенщайн и Дзига Вертов го извеждат като способ за изход от наратива и създаване на метафорични препратки, надхвърлящи традиционния сюжетен разказ.

**Ключови думи:**

Руски авангард, фотомонтаж, футуризъм, монтажна естетика

## THE FORMATION OF THE SOVIET MONTAGE SCHOOL IN CINEMA: THE AVANT-GARDE APPROACHES OF DZIGA VERTOV AND SERGEI EISENSTEIN

***Gergana Tabakova (PhD)***
*National Academy of Arts*

**Resume:**

The formation of the Soviet montage school in cinema is examined in the context of the legacy of pre-revolutionary Russian cinema and in connection with the principles of the avant-garde that emerged before the October Revolution. The montage principle is viewed as a central method of the avant-garde. In film, Sergei Eisenstein and Dziga Vertov developed this approach as a means to move beyond conventional narrative and create metaphorical references that transcend traditional storytelling.

**Keywords:**

Russian avant-garde, photomontage, Futurism, montage aesthetics

Джак Елис класифицира два основни творчески подхода в новото съветско кино, което започва да се развива през 1919 г. Той ги нарича ляво и дясно крило, но уточнява, че в тези определения не влага изцяло политически смисъл.[Ellis, 1995, p. 90]

След Октомврийската революция т. нар. дясно крило продължава традицията на дореволюционното кино, заложена от театъра. Предишните теми в киното обаче – отразяващи живота на буржоазията, стават несъвместими с изискванията на новата идеологическа линия. Затова тази група режисьори започва да прилага конвенционалните методи на дореволюционното кино, като включва в сюжетите новите герои на времето: селяни, работници, войниците от Червената армия, вместо героите на висшата класа, познати от дореволюционното кино. Новите политически убеждения мотивират действието повърхностно, а всъщност режисьорите продължават да използват драматургичните елементи на класическото дореволюционно кино, като характерни остават романсът и комедията. Въпреки това, някои от техните постижения са значими в социално отношение. Пример за това е филмът на Ейбрахам Ром „Легло и диван" (1927 г.), който поставя въпроса за ролята на жената в новото общество. След като през 1930 г., социалистическият реализъм е обявен за официалния стил и подход в киното, методите на тази тенденция се превръщат в стандарт и слагат край на кино експериментите, с които се занимават през 20-те представителите на нареченото от Елис ляво крило.

Режисьорите от тази група са много по-радикални в иновациите, които постигат, както по отношение на обекта (сюжета), така и по отношение на формата. До голяма степен този резултат при някои от тях се дължи на подчиняването на сюжета на формата. Част от представителите на тази тенденция развиват руското авангардно кино. Това, което основно отличава киното на руския авангард от предшестващото го, е ползването на монтажната естетика или така наречения монтажен принцип. Предреволюционното кино се стреми да избяга от излишен монтаж, а сега той става средство за създаване на нова силна реалност. Тази характеристика на монтажното кино е в пълно съзвучие с идеите на революцията и на руския авангард.

Широката употреба на монтажна естетика през 20-те години – в практиката на киното и фотомонтажа, не може да бъде отнесена единствено до изискванията за пропаганда и репрезентация на новата съветска реалност. Монтажната школа в киното се формира в един доста по-обхватен и комплексен контекст, в който налице са връзки с авангардните настроения в други изкуства, технически впечатления и търсения на режисьорите и стремежите им към валидизиране на киното като изкуство.

Руското авангардно кино е изкуство, което макар и провъзгласяващо съ-

ветските теми, успява да ги надскочи. То залага в себе си формални и динамични принципи, които имат повече общо с изследването на композицията на кадъра, моделирането на киноматериала и формалното съпоставяне на образите, отколкото с преувеличеното в сюжетите величие на революцията. Макар че не може да се твърди, че киното директно се повлиява от философията, монтажният принцип е изведен напълно в съзвучие с диалектиката на Карл Маркс, което тогава гарантира неговото вписване и разпространение в културния контекст на времето. При монтажния принцип рязането и съпоставянето на кадрите е широко употребяваният формален метод, през който се изразява конфликтът между противоположностите. Употребата на диалектическия монтажен принцип, който позволява на част от киното на СССР от този период да се нарече авангардно, навлиза през теорията и практиката на изкуството на руския авангард, зародил се още преди революцията.

Причините за появата и развитието на монтажния стил обаче идват от много страни. Като основни причини от кино историците се посочват прожектирането на „Нетърпимост" на Дейвид Грифит в РСФСР през 1919 г., монтажните експериментите на Кулешов и недостигът на филмов материал в годините на гражданската война, който подсказал нова употреба на наличния материал.

Наистина, важно историческо вдъхновение за съветските киноавангардисти е американското кино. Живо, динамично и монтажно, то се оказва пълна противоположност на образа на филма от преди революцията. Влияние оказва американската комедийна школа – първите комедий с Чарли Чаплин, Харолд Лойд и Бъстър Кийтън, както и уестърните, детективските и ганкстерските филми като „Бандите на Ню Йорк". Но най-вече се смята, че влияние оказва „Нетърпимост"(1916 г.) на Грифит, чиято формална структура се счита за утилизираща монтажния принцип. Лентата на Грифит представлява три часов епос за ролята на нетърпимостта в историята. При неговото създаване Грифит активно използва паралелен монтаж, с който успява да покаже четири успоредни сюжета. Подобно предположение, свързано с Абел Ганс, прави в своята статия „Съветски киноавангард на лента и на хартия" Пьотр Багров. Той има предвид филма „Колелото"(1923 г.), в който, режисьорът създава усещането за неистово бързо движение и напрежение посредством монтажа. [Багров, 2010]

За друга, нямаща нищо общо с естетиката, предпоставка за създаване на монтажния принцип се счита силната липса на суров снимачен материал след годините на кризата при гражданската война.

Като трета и най-значима предпоставка много теоретици на киното определят експериментите с образи, проведени от режисьора Лев Кулешов. Не е възможно обаче да се постави тяхното провеждане като твърда, един-

ствена основа на новия монтажен принцип в киното.

Идеите зад експериментите на Кулешов са изследвани от други режисьори, в това число и от представители на естетиката на дореволюционното кино. Всъщност първата употреба на монтаж в смисъла, в който Кулешов влага в първия си експеримент, е използвана още през 1898 г. от оператора на фирма „Люмиер" Дублие по време на кино-обиколката на еврейските общности. Понеже темата за капитан Драйфус е била силно популярна, тогавашната публика на Дублие се интересува живо от нея. В своя репертоар обаче той няма подходяща екранизация и затова създа актуална история, като избира три от кадрите, с които разполага. Това еднократно явление, разбира се, не повлиява директно на монтажното кино, но свидетелства за наличие на нагласа, която допуска колажирането, свързването на обекти като им придава нов смисъл.

В тази трета предпоставка за създаването на монтажното кино всъщност може най-добре да бъде проследена връзката и приемствеността на новото кино с изкуството на руския авангард, оказал влияние и върху експериментите на дореволюционното кино. Разликите между кино авангарда от съветския период и дореволюционното кино са налице, когато става въпрос за темите, естетиката, визията, похватите и целта на филма. Въпреки това, според мен, между тях съществува известна приемственост. Все пак, първите експериментални елементи, в които киното се отдръпва от наратива за сметка на формата, се появяват първо в дореволюционното кино. Режисьорът Евгени Бауер например е учител на новатора Лев Кулешов. Именно Бауер започва да прилага някои монтажни техники, които Кулешов разработва в последствие. Става дума за създаването на единно пространство от обекти, заснети на различни места. Твърди се, че последвалите експерименти на Кулешов, проведени между 1919 г. и 1924 г., са революционни и основополагащи за създаването на монтажна школа. Най-известният от тях се нарича „ефектът Кулешов", който установява, че чрез съединяването на два различни кадъра (поставени един до друг) може да бъде създаден нов смисъл. Експериментът представя три еднакви кадъра в едър план на актьора Иван Мозжухин, последователно долепени до чиния със супа, мъртво дете и красива жена. Като изхождат от заявения контекст, зрителите смятали, че на лицето на актьора се отразява – спрямо първия кадър: мъката на глада; спрямо втория: скръб; спрямо третия: любовно желание.

Друг опит представлява и така наречения географски експеримент на Кулешов, в който се слепят два кадъра – един на паметника на Гогол в Москва и друг със сградата на Капитолия във Вашингтон. Тази техника, използвана и в създаването на съветската кинохроника, позволява конструирането на изцяло ново пространство. Както споменах, експериментът е повлиян от Бауер. Кулешов е завладян и от възможността да се създаде на екрана

идеалният човек – като се монтират близки планове на отделни характерни части от тялото, принадлежащи на различни хора. В началото на 20-те години до сходни идеи достига и друг кино авангардист – Дзига Вертов. В своите манифести той заявява, че „киноокото" – обектива на камерата – е длъжно да конструира, с помощта на монтажа, различна реалност. В тази реалност може да се създаде и нова форма на човека – „От един ще избера ръце, най-силните и най-ловките, от друг ще избера крака, най-стройните и най-бързите, от трети глава, най-красивата и най-изразителната, и с монтажа ще създам нов, съвършен човек" [Вертова-Свилова, Виноградов, 1976, с. 21]

Вертов и Кулешов работят по една и съща линия в едно и също време, макар да са представители на различни тенденции в монтажното кино. Обобщаващо за съветските режисьори от десетилетието 20-30 било, че разглеждат акта на монтиране като ултиматния начин за извършване на творчески процес. В това действие за повечето от тях се съдържа целият акт на творчеството. Почти всеки от режисьорите, използващи монтажа като художествен похват, създава своя отделна теория за него, която се презентира в отделни статии и публикации. Някои от тях, най-вече тези на Сергей Айзенщайн, са били превеждани в други държави, а по-късно са оформени и различни сборници с единно съдържание.

Говорейки за метода на композиране на филм, зададен от експериментите на Кулешов, Пудовкин заявява, че филмовото изкуство не започва с актьорската игра, нито пък със заснемането на сцените, тъй като в това той вижда единствено подготовката на материала. Според Пудовкин правенето на изкуство през филма, започва тогава, когато режисьорът се заема с комбинирането и съединяването на различните късчета филм, като ги подбира така, че да постига целите, които си поставя. [Pudovkin, 1954, p. 139] Ако прехвърлим отношението на Пудовкин в живописта, то актьорската игра и снимането на сцени се отнасят към монтирането, така както направата или подреждането на боята на палитрата към процеса на рисуване. Разбирането на Пудовкин, което в голяма степен е и всеобщо разбиране на съветските авангардни режисьори, се задава още в периода на дореволюционното кино. Подходът им например прозира зад изводите, свързани с композицията на кадъра и отношението на кадрите един към друг, направени от авангардния театрален режисьор Мейерхолд и дореволюционния режисьор Евгений Бауер в следствие на кинематографичната им практика.

Извън съгласието, че значението на монтажа е фундаментално, обаче се водят спорове относно целите и формата на неговата употреба. Двете дебатиращи страни са представени от Айзенщайн и Пудовкин.

В статията си „Идеята за монтажа в съветското изкуство и филм" [Bordwell, 1972, p. 9 – 17] киноисторикът Дейвид Бордуел извежда две основни тен-

денции в съветския монтажен филм и по някакъв начин доразвива обособените от Елис подразделения на съветското кино. Извежда ги не на база на тематика, послание или сходни възгледи на режисьорите, а на база на формални характеристики и употребата на монтажния принцип, който и двете страни определят като фундаментален за филма.

Първата линия е представена от филмите на Кулешов и повечето от тези на Пудовкин. Те използват монтажа за изграждане на ритмични и наративни цели. Във *Film Technique* Пудовкин коментира експериментите на Кулешов и заключва, че подреждането на кадри в определен ред не е достатъчно и е необходимо да се обърне внимание на дължината, с която ще бъде поставен определен кадър във филма, като това задава неговия ритъм и оказва определен ефект върху публиката. [Pudovkin, 1954, p. 139 – 141] Пак там, може да се открие анализът на Пудовкин за ефекта на ритъма върху публиката – при наличие на „бързи, къси" парчета филм се поражда вълнение, докато употребата на по-дълги кадри създава усещане за „успокояващ ефект". Според Елис, Пудовкин предлага някакъв вид проста формула за успешен продукт, който да въздейства върху публиката. Пудовкин свежда създаването на филм според монтажния принцип, тоест създаването на художествен филм, до три прости компонента – какво е заснето, редът, по който заснетите кадри се появяват и дължината, с която се появяват пред зрителя. Обобщението на Пудовкин се отнася до ролята на режисьора и представя функцията му – „да може да намери необходимия" за целите на филма „ред на кадрите и ритъмът, необходим за тяхната комбинация". [Pudovkin, 1954, p.141]

Според Пудовкин това представлява монтажът. Употребата му е безценна най-вече, когато се появяват проблеми в актьорската игра. Елис много точно обръща внимание, че Пудовкин акцентира на употребата на монтажа във връзка с моделирането на играта и репрезентацията. Противопоставянето на кадрите се превръща в начин да се придаде определен нюанс на една история, да се моделира качеството и изразът на актьорската игра. За Пудовкин монтажният принцип не представлява структурата на филма, но трудно бихме разбрали това, ако не съществуваше и друга теория, изразяваща по-задълбочено разбиране за монтажа.

Втората линия в разбирането за монтажа е представена от филмите и теориите на Айзенщайн и Вертов, които се стремят да преминат отвъд наративното съдържание и монтиране. Освен стремежът им да преминат отвъд наратива, който донякъде е възпрепятстван от тоталитаризма, и при двамата е налице работа по посока на създаване на метафорични и реторични твърдения чрез техниката на монтажа. Вместо да го ползват само като инструмент за разказване на история Вертов и Айзенщайн създават екстравагантни, крайни и амбициозни теории за употребата на монтажа.

През 1916 г. Вертов постъпва в петербургския Психоневрологически ин-

ститут, който е една от институциите с най-либералния дух по това време. В този етап от своето развитие Вертов е запален по футуризма, чиито манифести в различните изкуства е познавал добре. Преди да навлезе в сферата на киното Вертов пише новели и поезия. Вертов прави опити за разработване на система за запис на шумове с помощта на букви и думи, след като навлиза в сферата на кинематографията започва да създава и шумови композиции. Подобно на футуристите се опитва да изгради цялостна теория за изкуствата, която да вплете в съвременния живот. Според Владимир Игнатовски, Вертов притежава една особеност при възприемането на света, която се изразява в подчетаното му желание „да улавя и зафиксира проявите на обкръжаващия го свят" [Игнатовски, 2008, с. 238] и то по-много специфичен начин. Игнатовски публикува цитат от спомените на Вертов („Как се раждаше „Киноокото""), който разкрива търсенията му през 1918 година: „В ушите ми са въздишките и тракането на заминаващия влак... нечии ругатни...целувка...нечий възглас...Смях, свирка, гласове, ударите на камбаната на гарата, пъхтенето на локомотива...Шепот, възклицания, прощални поздрави...И ми минава мисълта: трябва в края на краищата да намеря апарат, който да не описва, а да записва, да фотографира тези звуци. Иначе не е възможно те да бъдат организирани, монтирани. Те изчезват както изчезва времето. Може би киноапарат? Да се записва видимото...Да се организира не светът, който се чува, а светът, който се вижда..." [Игнатовски, 2008, с. 238]

Скоро след това на Вертов е предложена работа в киното. Необходимостта да се изкомуникира историята на революцията, да се предаде нейният дух на все още апатичната публика и развитието на съветското документалното кино, определят средата, в която Вертов започва кариерата си като режисьор. В началния съветски период са правени множество кратки документални ленти, отразяващи всякакви ситуации от системата на „новия" живот. Именно тази тенденция формира и желанието на Вертов да се отрази животът, такъв какъвто е.[1] Кредото на Вертов е заснемане на живота без да се режисира и без да се изиграва. Съответно – единственият креативен подход към материал, заснет по този начин, е свързан с неговото монтиране. Вертов няма абсолютен контрол над това, което снима, и монтирането заема централна роля в художественото оформление на неговата работа. Вертов придава напълно ново значение на монтажа и го разбира като средство за организиране на видимия свят. Изглежда Вертов разбира монтажа като изразно средство, присъщо и на други изкуства.

[1] *Но много често в съветската действителност не се получавало така. Кратките пропагандни ленти по-често само претендирали да показват реалността, като в тях монтажът се използвал за подправянето ѝ, а не за отразяването ѝ. Тази тенденция например се осмива в романа на Илф и Петров „Дванайсетте стола".*

Този феномен – монтажът като начин на мислене, а оттам и начин з построяване на произведение на изкуството, е подробно и задълбочено анализиран в теоретичните текстове на Сергей Айзенщайн. В ранните си текстове Айзенщайн критикува разбирането за ритъм, зададено от Пудовкин и се противопоставя на представата за монтажа като средство за разказване с помощта на кадри. Той противопоставя епичния и драматичния подход (в класическия смисъл) и определя монтажа като „идея, която изниква от сблъсъка на независими кадри – кадри дори противопоставящи се един на друг: принципът на драматичния подход" [Eisenstein, 1977, p. 49]. Ако за Пудовкин и Кулешов монтажът е свързване на кадри, асамблаж, построен „тухла по тухла", то за Айзенщайн понятието монтаж в контекста на филма представлява инструмент освен за техническо и естетическо построяване на формата, така и за вграждане на идея в тази форма, като идеята се внушава през използване на диалектическия характер на монтажа. Айзенщайн третира формата като процес, затова не е достатъчно произведението на изкуството само да отразява динамиката на света, а следва то да има стимулираща сила и да провокира у зрителя определена мисловна структура, както и максимална емоция.

Айзенщайн прави обширен преглед на изкуствата, вниква в антропологията, психологията и лингвистиката, за да покаже, че принципът на монтажа съществува отделно от филма много преди да се появи киното и, че то използва по нов начин този принцип.

Такъв анализ на феномени и свързване на принципите в киното с други сфери на дейност, дори и други изкуства, не е съвсем характерен за кинотеорията през десетилетието 1920-1930 в СССР. Съветската кинотеория през 20-те по-скоро търси да открие и дефинира какво различава киното от другите изкуства, какво го превръща в специфична медия, като за целта си служи с прескриптивни текстове. Дори и Вертов, който познава монтажа като инструмент и на други изкуства и издига неговата същност до смисъл на филмовата композиция, се обявява срещу подобно схващане за синтеза на изкуствата и връзката между тях. Може да се каже, че такъв по-диалогичен подход е близък на дореволюционната мисъл, но Айзенщайн го извежда на ново ниво, като се съсредоточава върху анализа на монтажния принцип.

Вертов и Айзенщайн изграждат коренно различни образи, както и теории за киното и изкуството изобщо. Как тогава тези двама режисьори, толкова различни един от друг, формулират обща сходна теория за монтажа и го използват като основен идеологически и формален, инструмент за създаване на своите филми?

Според Бордуел обясненията за зараждането на съветския монтажен стил в киното, свързани с експериментите на Кулешов, влиянието на амери-

канското кино в лицето на „Нетърпимост“ и липсата на филмов материал, не са неверни, а по-скоро непълни. [Bordwell, 1972, p. 9 – 17] Видяхме, че експериментите на Кулешов не съдържат в себе си толкова иновативност, колкото им се приписва. Когато се споменава влиянието на „Нетърпимост“ на Грифит, според Бордуел трябва да се вземе предвид, че той е гледан в много държави, но никоя от тях не развива до такава степен монтажния маниер. За Бордуел тези фактори несъмнено са важни, но им липсва връзката с цялостната ситуация в изкуството на съвремието, което създава монтажния принцип. Посоката, в която поемат руските режисьори, е твърде специфична и със сигурност има допълнителна причина те да съзрат огромен потенциал в създаденото от Грифит.

Дейвид Бордуел, повече от всеки друг кинотеоретик, отделя внимание на тази тема и търси факторите, които оказват влияние за създаването и развитието на съветския монтажен стил в по-широкия контекст на руската артистична активност в периода от началото на XX век до началото на 30-те години на века.

В своята статия „Руският авангард на лента и на хартия“ [Багров, 2010] Пьотр Багров изразява мнението, че киноавангард в Русия всъщност няма, тъй като филмите остават докрай сюжетни. Все пак, дори според него Айзенщайн и Вертов се докосват до същността на търсенията си в някои елементи на своите филми, които биха могли да се нарекат авангардни. Филмите и теориите на Вертов и Айзенщайн са по-радикално експериментални от тези на Кулешов и Пудовкин. Бордуел смята, че това се дължи на комплекс от фактори, свързани с артистичната ситуация във времето, в което двамата развиват своята естетика. За да се изследва употребата на монтажа в съветското кино следва да се вземат предвид условията, в които са работили Вертов и Айзенщайн, както и контекстът на руския авангард, който ражда монтажния принцип.

**Използвана литература:**

Bordwell, David (1972). The Idea of Montage in Soviet Art and Film. *Cinema Journal, Vol. 11, No. 2*, 9-17.

Eisenstein, Sergei (1977). *A dialectic approach to film form – In: Essays in film theory: Film form.* New York etc.: A Harvest / HBJ Book.

Ellis, Jack (1995). *A history of film.* Boston etc.: Allyn and Bacon.

Pudovkin, Vsevold (1954). *Film Techique and Film Acting: the cinema writings of V. I. Pudovkin.* London ect: Vision.

Багров, Петр (2010, 07 07). *Журнал Сеанс*. Retrieved from www.seance.ru: https://seance.ru/articles/bagrov-kinoavantgarde/ (03.11.2024; 16:04 часа)

Вертова-Свилова, Елизавета. Виктор Виноградов (1976). *Дзига Вертов в воспоминаниях современников.* Москва: Искусство.

Игнатовски, Владимир (2008). *Картини от светлина. Теория на нямото кино (1895-1930).* София: Валентин Траянов.

***За автора:***

*Гергана Табакова е доктор, главен асистент към катедра „Текстил – изкуство и дизайн" в Национална художествена академия. Теоретичните ѝ търсения са свързани с взаимодействието между живопис и други визуални изкуства.*

***About the author:***

*Gergana Tabakova (PhD) is a Chief assistant professor at the Textile - Art and Design Department, National Academy of Arts. Her theoretical research is related to the interaction between painting and other visual arts.*

# ЕКСПОНИРАНЕ НА ДВА ЖИВОПИСНИ СЛОЯ ПРИ ПРОИЗВЕДЕНИЯ НА ЦЪРКОВНАТА СТЕННА ЖИВОПИС В БЪЛГАРИЯ – ПРОБЛЕМИ И РЕШЕНИЯ

***Аглика Икономова,***
*Център за реставрация на художествени ценности*

**Резюме:**
Докладът разглежда проблемите при експониране на църкви с няколко живописни слоя от периода на Възраждането в България. В началото на текста са представени основни принципи на съвременната реставрация. В България има две групи църкви с по два или повече живописни слоя. В доклада са разгледани проблемите на втората група църкви с две изписвания, като горното е изпълнено направо върху по-стария живописен слой. Описани са причините за повторните изписвания. Представени са църквите „Св. Богородица“ в Пазарджик, „Св. Петка“ в гр. Твърдица, „Св. Марина“ в Пловдив и църквата „Св. Георги“ в село Голямо Белово, община Белово с техните конкретни проблеми. Направен е и кратък анализ на реализираното експониране в тези църкви.

**Ключови думи:**
Стенописи, реставрация, недвижимо културно наследство, църкви, Възраждане

## PRESENTATION OF TWO PAINT LAYERS IN WORKS OF ECCLESIASTICAL WALL PAINTINGS IN BULGARIA - PROBLEMS AND SOLUTIONS

***Aglika Ikonomova,***
*Center for the Restoration of Art Treasures*

**Abstract:**
The report examines the problems of exposing churches with several painting layers from the period of the Renaissance in Bulgaria. At the beginning of the text, basic principles of modern restoration are presented.In Bulgaria there are two groups of churches with two or more layers of wall paintings. The report examines the problems of the the second group of churches with two paint layers, the upper one executed directly on the older painting layer.Reasons for repeated paintings are described. The churches “The Holy Virgin “ in Pazardzhik, “St. Petka” in Tverditsa, “St. Marina” in Plovdiv and the church “St. Georgi” in the village of Golyamo Belovo, Belovo municipality are presented with their specific problems. A brief analysis of the realized restoration in these churches was also made.

**Keywords:**
Wall paintings, restoration, immovable cultural heritage, churches, Renaissance

Монументалната църковна живопис като част от архитектурната си среда има дълъг исторически живот. Светилищата винаги са строени с мисъл за бъдещето, с идеята да останат за векове. Трайността на материалите, от които са изградени и уважението, което дори завоевателите понякога са изпитвали към храмовете като към свети места, често са ги предпазвали от превратностите в историята. Това важи дори у нас в България – кръстопътя на Балканския полуостров, където кървави исторически събития са отнесли в небитието много културни ценности. Естествено е дългият исторически живот на една църква да означава много и най-различни промени в нея. Човекът, околната среда с нейното влияние и времето оставят неизбежно своя отпечатък върху сградата и стенописите. Без да се омаловажават последните влияния или това на бедствията, очевидно решаващият фактор в живота на църковната архитектура е човешката воля. Дали заради ремонт на разрушения, обновления или сам да унищожи нещо съзнателно, или от невежество, човекът се намесва и моделира вида и украсата на сградата. За пример може да послужи всяка църква поне на 100 години.

Реставрационната наука днес се стреми да спре или най-малкото да намали действието на тези фактори, да доведе произведенията до вид, в който могат да бъдат показвани без да бъдат фалшифицирани [Mora, Mora, Phillipot, 1984 p.l.]. Определението, което дава Чезаре Бранди е още по-изразително. „Реставрацията е методологично (о)познаване на материалната форма на произведенията на изкуствата в тяхната естетическа и историческа двойственост с оглед пренасянето (предаването) им в бъдещето" [Brandi, 1977 p.l]. При решаването на повечето реставрационни проблеми реставраторът се сблъсква с тази двойственост. Тя се вижда особено ярко, когато се стигне до експонирането /представянето/ на паметници с два живописни слоя. Уместно е и в тези случаи да се прилага вторият принцип в реставрацията, разработен от Чезаре Бранди, защото той дава здрава основа при решаването на такава сложна стилово-естетическа задача. Според Бранди цел на реставрацията е да възстанови потенциалната цялост на произведението на изкуството без да извършва художествено подправяне или историческо фалшифициране и без премахване на следите от времето [Brandi, 1977 p.l].

По света не са рядкост църкви или други недвижими културни ценности с по два или повече живописни слоя. В България могат да се определят две групи църкви с повече от едно изписване. Първата група включва ранно или късно средновековни църкви, които са наново живописвани частично или цялостно като новият стенопис е изпълнен върху мазилка, която го отделя от стария.

Другата група включва възрожденски църкви повторно украсявани с живопис след Освобождението. В тези случаи новата живопис е изпълнявана направо върху старата.

Експонирането на двете групи църкви е голямо предизвикателство за реставратора както поради конкретната специфика на тези паметници, така и поради сложността да се балансират историческите и художествените изисквания при представянето им.

Тук ще бъдат разгледани примери от втората група църкви и ще бъдат коментирани вече реализираните намеси и възможни решения [1] .

Причините за повторните живописвания на църквите и в двете групи са почти еднакви, но някои не се срещат при втората група. Причините могат да бъдат систематизирани по следния начин:

1. Разрушения на големи части от сградата и стенописите, предизвикани от:

1.1. Природни бедствия – пожари - „Св. Георги“ - Кремиковски манастир; земетресения - “Св. Марина“ в Пловдив, пострадала от Чирпанското земетресение през 1928 г., „Св. Димитър“ в Арбанаси, както и други църкви там с разрушения от земетресението през 1912 г.

1.2. Разрушения от войни. Такъв пример е „Св. Георги“ (Ротондата – X в.), София – честите ѝ преизписвания – XI, XII, XIV и XV век с ориенталска орнаментална живопис, вероятно се дължат на факта, че през Средновековието София е била обект на чести нападения [Филов, 1930, с.65]

1.3. Разрушения, предизвикани от грешки при строежа на църквите например плитки основи, неподходящо място - „Св. Георги“, с. Голямо Белово. По такива причини през 1919 г. се е наложило да бъдат преизградени големи части от църковната сграда - северната, южната стени и част от централния кораб. След това всичко е покрито с нова живопис [2].

2. Разширяване на сградите с притвор или долепен параклис. Това често е водело до изписване и на части, които имат стенописи, но влизат в новото пространство. Примерите са много като се почне от Боянската църква. Старата част от XI в. е наново живописвана през 1259 г., когато е построена двуетажната църква костница. Голяма част от арбанашките църкви са разширявани чрез долепяне на параклис като църквата „Рождество Христово“, която е построена най-вероятно в 1593 г. и е разширена с женско отделение и галерия с параклис „Св. Йоан Предтеча“ в периода 1632-1649 г. като стенописите на западната стена на наоса са закрити [Прашков, 1979, с.41]. Тази причина за ново изписване се среща при църквите от втората група с нови стенописи, изпълнени направо върху старите само при един

[1] *Църквите от първата група бяха представени в доклада „Проблеми на експонирането на два живописни слоя при произведения на църковната стенна живопис в България“ на Пролетните четения в АМТИИ през май 2024 г.*

[2] *Данните са от втория дарителски надпис до южната врата на църквата.*

храм. Това е „Св. Петка“ в гр. Твърдица.

3. Желанието да се скрият някои по-малки или големи разрушения, както замърсяването и опушването на стенописите от свещи е също причина за нови обновявания на цели стени от тях.

4. Промяна в идейните тенденции и съответно на вкусовете на общностите също може да бъде причина за цели нови живописни оформления на църковните сгради. За второто изписване на наоса на църквата „Св. Успение Богородично“ на Драгалевския манастир /1476 г./ се предполага, че е направено в самия край на XVI век, именно по такива съображения като повод са послужили някои разрушения в наоса. [Флорева, 1979, с.26]. Друга причина за повторното изписване на църквата „Св. Петка“ в гр. Твърдица може да бъде именно тази. Рязката смяна в стила на религиозната живопис след Освобождението 1878 г. вероятно е довело до желанието новата живопис в църквата да бъде изпълнена в академичен стил.

5. Превръщането на сградата от храм на една религия в храм на друга. Това се е случвало често на Балканския полуостров и е водело до повторни изписвания съобразени с новата религиозна доктрина. Църквите от втората група не са преизписвани по такава причина.

Трябва да се отбележи, че най-вероятно при всяко обновление на стенописната украса е имало повече от една причина.

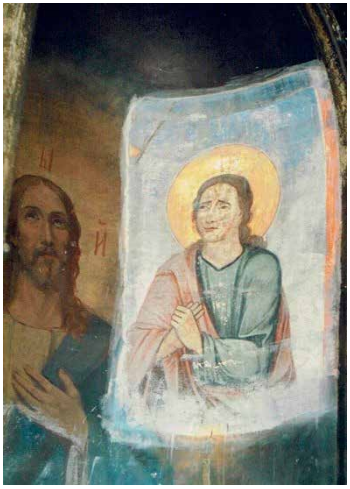
Втората група паметници, за които стана дума в началото са Възрожденските църкви, които са повторно живописвани след Освобождението. При това новата живопис е изпълнявана направо върху старата и то с маслени бои. Това е тяхната особеност, заради която следва да бъдат отделени в самостоятелна група. С голяма степен на вероятност може да се предположи, че с новата техника обновлението на един храм се е поевтинявало значително, защото не се е налагало да се измазва цялата или големи части от църквата. Освен това маслената техника позволява изграждането на формата по-добре съобразно новите художествени тенденции в религиозното изкуство, повлияни от реалистичната живопис. За сега са известни само четири църкви, при които новата живопис е изпълнена направо върху старата с маслени бои.

Тук естествено проблемът е дали и доколко могат да се премахнат части от новата живопис, за да се покаже старата без от това да пострада историята на паметника т.е. да изчезнат важни документални свидетелства.

От техническа гледна точка вече е възможно разслояването на маслена живопис, но процесът е изключително бавен; извършва се на малки участъци и крие повече рискове от загуби от методите при разслояване с мазилка. По тази причина, която включва в себе си и високата стойност /цена/ на операцията, не е оправдано да се прави такова разслояване на голяма площ. Изключения, разбира се, могат да се направят за произведения с

много висока художествена и документална стойност. Това още веднъж идва да подчертае отговорността, с която трябва да се взема решението за премахването на един или друг фрагмент. И тук то зависи от състоянието, вида и обема на по-старата живопис, което се установява с подробно проучване.

Най-голямата възрожденската църква в България е „Св. Богородица“ в Пазарджик. Тя е построена в 1837 г., а настоящото ѝ изписване е от 1914 г. Логично е да се предположи, че е имало и други в промеждутъка от 70 години. Най-подробното проучване в тази насока е направено през 1993 г. То показа, че по-стара живопис има, но тя е с доста скромен обхват за големия размер на църквата [3]. Фигурални стенописи има само в жертвените ниши на източната стена. Някои от тях не са замазани (жертвена ниша на Св. Харалампий), нишата над умивалника на северната стена и композицията в централната част на оградната плоскост на балкона под „Успение Богородично”. Под тази композиция има още един слой – растителни орнаменти. Такива орнаменти бяха открити още по сводовете и по таванчетата под балкона и в притвора. Проучването показа, че при построяването на църквата е била изписана с декоративна живопис. По-късно, вероятно, със събирането на малко пари е добавена живописта в жертвената ниша и балкона. Едва през 1914 г. църквата и местните енориаши са имали достатъчно средства за по-цялостна живописна украса. Тя включва основно орнаменти и малко фигурални композиции по стените на страничните кораби и медальонът с Исус Христос Вседържител с четиримата евангелисти в средата на свода на централния кораб.



В тази църква е напълно допустимо да се покажат по-старите фигурални стенописи по две причини:

Първо – те са основно в жертвените ниши т.е. няма да се виждат от наоса и второ там няма да се унищожи нищо. Единствено по-сложно е с композицията „Успение Богородично“ на оградната плоскост на балкона. За да се покаже тя би трябвало да се разслои горната живопис или тя да се премахне. Разслояването тук не е невъзможно поради малките размери на композицията. Ако се вземе второто решение пак няма да е прекалена загуба като се има пред вид, че от тази живопис има запазени няколко стотин квадрат-

[3] *Проучването на стенописите е направено по време на реставрацията на медальона в зенита на централния кораб, изпълнена от екип на* ЦРХЦ *с ръководител* А. Икономова

ни метра. В този конкретен случай експонирането на по-старите фигурални стенописи само ще обогати историята на църквата, показвайки развитието на украсата ѝ. Що се отнася до първата орнаментална живопис нейното състояние, местоположение и площ не позволяват да се намери подходящо място, където да се покаже. А от естетическа гледна точка стиловата разлика между двете оформления е толкова голяма, че неминуемо ще се създаде конфликт, ако се експонират един до друг. След 2008 г. в църквата е извършена реставрация на стенописите, която не е предвиждала експониране на по-старата живопис. С това показването ѝ се отлага във времето.

Проучването на малката енорийска църква "Св. Петка", гр. Твърдица също показа, че в нея има два живописни слоя [4]. Тя е построена през 1834 г. на мястото на по-стара сграда. Видимата живопис е била изпълнена през 30-те години на XX век при осъщественото тогава разширение с женско отделение (емпория). Тя обхваща всички стени и свода без частта над балкона. С помощта на разкривки се установи, че по-стара живопис има само по свода. Иконографската ѝ схема го разделя на три пана. В средното е нарисуван Бог Отец с четиримата евангелисти, а в другите две – растителни орнаменти. Отдолу има тесен декоративен фриз. При живописта от XX век сводът отново е разделен на три, но е включена и частта над балкона, оставена неоцветена. Източната част е тонирана в синьо с кръст в зенита, а в средната е Исус Христос Вседържител с евангелистите. Фризът отдолу е широк 1 м. Синият фон и орнаменталният фриз са изпълнени в лепилна техника, а фигуралното пано – с маслени бои. Оказа се, че маслената живопис застъпва около 40 см от по-старата и то точно нимба и главата на Бог Отец, а долу в края на композицията и част от фигурите на евангелистите.



Да се разкрие цялото пано с Бог Отец и другото на изток е правилно от историческа гледна точка. Така би могло да се покаже първото изписване, което е с много добри художествени качества. Отстраняването на синия фон не е загуба в документално отношение. Горната маслена живопис, застъпваща по-старата е долната част от хитона на Исус Христос, фон и малка част

[4] *Данните за проучването и реставрацията на стенописите не са публикувани.*

от фигурите. Премахването на тези части също няма да накърни документалната и художествената стойност на тази живопис. Разкриването на евангелистите беше осъществено като без да се осакатяват фигурите от горния слой, те се показват максимално. Да се правят опити да се разкрие и третото пано от по-старата живопис би било грешка, защото ще трябва да се унищожи цялата фигурална композиция от XX век с площ около 27 м$^2$ и да се покажат само орнаменти, вероятно в не много добро състояние. Така след това решение на свода на църквата ще съжителстват два живописни слоя от два века, носещи стиловите си характеристики. От естетическа гледна точка това може да не е най-доброто решение, но от гледна точка да се покаже по-стара и ценна живопис като при това се запази в най-голяма степен и по-новата живопис, по мое мнение, е оптималното, което може да се направи в тази ситуация.





Пловдивската митрополитска църква „Св. Марина“ е построена през 1854-1856 г. на мястото на по-стар храм [Пандурски, 1959, с.54-58]. Тя не е била украсена със стенописи при построяването си. Външната й галерия е била изписвана в различни периоди. Сегашната живопис вътре е била изпълнена през 1931 г. след голямото земетресение от 1929 г. Харалампи Тачев и Георги Желязков са автори на тези стенописи. Според тях вътре е имало само линеарна украса и една фигурална композиция в купола [Икономова, 1996, с.5]. Въпреки това художниците рисуват Иисус Христос Вседържител отгоре в купола. През 1991 г. бе направено проучване на стенописите в църквата, което установи, че вътре е имало цялостно оформление от XIX век. То е включвало фигурални и орнаментални композиции. Доказано фигурална живопис има по: източната стена – в абсидата и петте ниши, по оградната плоскост на балкона, в пандантивите и слепите арки под купола и вероятно в самия купол (разкривки там не са правени).



Растителните орнаменти, които допълват украсата от този период се намират над прозорците, вратите и нишите, а също и по капителите на колоните. Сега всички тези стенописи са покрити с няколко слоя бои и живопис – броя им в нишите на прозорците е пет. В своята работа Х. Тачев и Г. Желязков са използвали бои със свързвател туткал върху грунд също с туткал. Под тази живопис има два слоя блажна боя [5]. За да се прецени, както състоянието, така и художествената стойност на стенописите от XIX век беше решено да се покаже по-голяма част от тях. Така през 1992 г. три от нишите на източната стена бяха почистени от надживописванията. В тях фигури или орнаменти от 1931 г. нямаше. Там се разкриха стенописи в добро състояние и висока художествена стойност [Икономова, 1996, с.7].

Какво и колко да се разкрие от старата живопис при положение, че точно върху фигуралните композиции в повечето места от горе има също фигурални сцени е сериозен проблем. Като цяло, по мое мнение, в наоса трябва да се запазят стенописите от XX век, но да се изберат места, където да се покажат и старите. Най-подходящо е това да стане на източната стена. Там нишите и самата стена са покрити само с бои, така че възстановяването на оформлението от XIX век е без проблемно. Друг е въпросът с абсидата. В нея изписването от 1931 г. е според канона - „Богородица Ширшая Небес" и литургистите. Тя би могла да бъде жертвана в името на представянето на първия период от живота на паметника, особено, ако той е в такова добро състояние като в нишите. При вземане на решение за купола ще трябва да се вземат пред вид два фактора – голяма площ и най-вече състоянието на живописта отдолу. Има данни, че там е текла вода и е много възможно да са унищожени големи части от нея. Очевидно този фактор може да натежи накрая, защото изкушението да се покаже възрожденска живопис с високо качество в градска църква от този период е голямо. Вземането на решението до колко да се покаже по-старата живопис тук е затруднено много от голямата площ късни стенописи, които евентуално ще се премахнат. Зато-

[5] *Анализ на неоригиналните покрития беше направен от инж. Марина Кънчева ЦИЛ към НИПК, 1991 г., данните не са публикувани.*

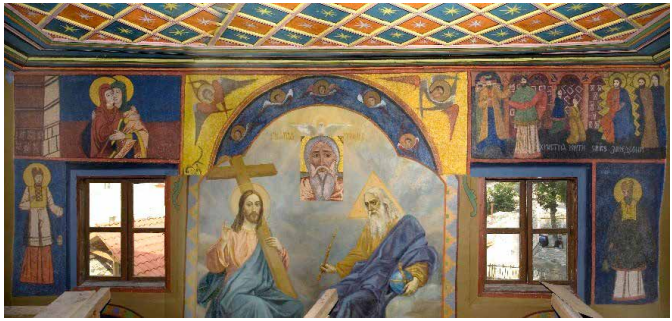
ва до него трябва да се стигне след още по-подробно проучване и внимателно преценяване. Така по-сигурно ще може да се постигне естетическия баланс между двете изписвания, а ще се спази изискването за запазване на максимална част от двата слоя.

В изминалите години след описаното проучване не се стигна до опит да се мисли за показването на стенописите от средата на XIX век. След кончината на предишния пловдивски митрополит Арсений, с чиято благословия беше извършено проучването и разкриването на стенописите по източната стена т.е. в олтарното пространство, новият владика няма интерес това да стане. Нещо повече по негова поръка стените на храма са облепени с „тапети“ (рисувани на платно стенописи). Извършени са и други недопустими дейности по подмяна на оригинални елементи в храма. Държавата в лицето на Министерство на културата не можа да наложи закона и да опази автентичността на църквата като паметник на културата (недвижима културна ценност с категория „национално значение). Във връзка с това с тъга мога да кажа, че вероятно следващо поколение реставратори ще имат честта да се занимават с експонирането на стенописите в църквата „Св. Марина“ в Пловдив.

Последният обект, който ще бъде представен тук е много интересен пример на църкви от тази група. Това е църквата „Св. Георги“ в с. Голямо Белово. Според ктиторския надпис от ляво на южната врата, тя е построена в периода 1806-1813 г. Първото изписване, споменато в надписа е от 1852 г. То е дело Петър Костов Вальов. От него е останало твърде малко, тъй като през 1914 – 1921 г. на сградата е правен сериозен ремонт поради пропадане на централния кораб и двете надлъжни стени. Тогава са преизградени северната и южната стени на страничните кораби и цялата църква е живописвана наново. Стенописи от 1852 г. са запазени на следните места:

1. Източна стена – в прозореца от север, в жертвената ниша, над и около нея от север, в абсидата както и над нея.

2. Южна стена – западно от вратата, ктиторски надпис с автопортрет на Петър Вальов и ктитора Михаил Николович и в прозоречната ниша до това поле – две светици.



3. По двете колонади – по капителите са нарисувани лица на чудовища, а по дебелините на арките има растителни орнаменти.

4. Оградна плоскост на балкона – много-

фигурни композиции [6].

Трябва да се отбележи, че в църквата се намира един от най-красивите полихромирани иконостаси в България. Той заедно с трона и амвона са изработени през 1806-1808 г. от неизвестен резбар, може би същият, който е резбовал иконостасите в гробищната църква в Банско и постницата „Св. Лука" на Рилския манастир [Бабикова, 1978]. Интересно е, че позлатата и полихромията са направени доста по-късно – в периода 1842-1852 г.[7], т.е., когато са изпълнени първите стенописи. Може с основание да се предположи, че пространството тогава е било оформено от една творческа воля. Затова има доказателства – иконостасът, тронът и амвонът сега са почистени от по-късните покрития и колоритът им е ясен[8]. Той е в съзвучие с живописната гама на стенописите, което се вижда по разкритите вече фрагменти. Нещо повече резбованият таван на централния кораб, а също и таваните на страничните кораби (в миналото замазани със сиво-синя блажна боя) също са били оцветени и пак в същата гама – лимонено жълто, оранжево, синьо и червено[9]. Това налага при експонирането на интериора с тези два съществени елемента от украсата да бъде съобразено и представянето на стенописите. Старата живопис е най-запазена на източната стена. Там, в абсидата и жертвената ниша тя вече е показана. При реставрационните работи по стената се оказа, че от възрожденските стенописи има и под сцената „Св. Троица", но не по цялата и височина, а само до средата. Изображението може би е било същото. При положение, че то е запазено само наполовина не е оправдано да се премахва голяма запазена композиция за да се покаже нещо частично макар и по-старо. Обсъждането на проблема беше направено от комисия от историци на изкуството и реставратори. Беше възприето решението късната „Св. Троица" да бъде запазена, но да се отвори прозорец, където да се вижда главата на Бог Отец.

Останалата част от възрожденските стенописи също са разкрити – по капителите на колоните (под черна блажна боя) и по оградната плоскост на балкона. Така в централния кораб са представени пълноценно всички елементи от Възрожденския интериор: стенописи изток и запад и колони; по-

[6] *Първоначалното проучване е направено от Здислав Карчевски, а това от 1992 г. – от Аглика Икономова.*

[7] *Данните са от ктиторския надпис.*

[8] *Реставрацията на иконостаса е извършена в периода 1985-1988 г. от реставраторски екипи на* НИПК.

[9] *Всичките тавани с изключение на този под емпорията са разкрити и реставрирани от екипи на* ЦРХЦ.

лихромирана дърворезба – иконостас, тавани и мебелиар. Живописта от XX век остава достатъчно добре изявена на северната и южната стена на страничните кораби, централния кораб и западната стена под емпорията. Считам, че така се постига равновесието между двете изписвания от етична и естетическа гледна точка.



В изложението бяха разгледани до сега известните обекти втората група с по два живописни слоя, от които горният е изпълнен направо върху долния. Изводите, които могат да се направят отново потвърждават основните принципи на съвременната реставрация:

1. Стенописите трябва пълно и подробно да се проучват като техника и технология на материали и изпълнение; обхват на отдолу лежащите слоеве и състояние на всички. От това зависи до голяма степен какво решение ще бъде взето. Това е особено важно при втората група църкви, където разкриването на долния слой може да означава унищожаването на части от горния слой.

2. Всеизвестно е, че всеки паметник (недвижима културна ценност) е уникален. Уникални са и проблемите, които поставя независимо, че може да приличат на други. В този смисъл са уникални и решенията, които предлага реставраторът.

3. Уникалността на проблематиката не означава произволно взимане на решение. Принципите на реставрацията, цитирани в уводната част, могат да служат добре като отправна точка, ориентир и критерий в търсенето на най-доброто решение. Така в крайна сметка реставраторът ще постигне своята цел – да запази и предаде на поколенията произведението на изкуството, което е и исторически документ.

**Използвана литература:**

Бабикова Велда Марди, НМП за обявяване на църквата „Св. Георги“, с. Голямо Белово за паметник на културата, 1978 г.

Икономова Аглика, Новооткрити стенописи в църквата „Св. Марина“, Пловдив, Минало, 1996 г., бр.4.

Пандурски Васил, Поглед върху строежа и разукрасата на пловдивските старинни църкви, Духовна култура, 1959 г., бр.7-8, с. 554-58.

Прашков Любен, Църквата „Рождество Христово“ в с. Арбанаси, С. 1979, с.41.

Филов Богдан, Старобългарската живопис през XIII – XIV век. Българска историческа библиотека. т.I, 1930, с. 65.

Флорева Елена, Драгалевският манастир, МПК, 1979, кн.4, с.26.

Brandi Cesare, Principi di Teoria del Restauro, /translated in English/, 1977 p.l.

Mora P, L. Mora, P. Phillipot, Conservation of Wall Paintings, London, 1984 p.l./ Editor's Preface/.

***За автора:***

*Аглика Икономова е магистър по реставрация. Завършила е Художествената академия в София, специалност „Реставрация“ и е специализирала в Италия ICROM, „Консервация на стенописи“. Работи в „Центъра по реставрация на художествени ценности“ София, в който е съосновател и съдружник. Има дългогодишна практика в опазването на недвижимото културно наследство и по специално на стенописи, мозайки, иконостаси и други художествени произведения. Ръководила е проучването и реставрацията на национални обекти като: „Св.Св. Константин и Елена“ Пловдив, „Св.Иван Рилски“ Куриловски манасти, „Св.Успение Богородично“ Арбанаси. Автор е на над 30 статии. Член е на БНК на ИКОМОС и СБХ. Носител е награди за проекти на Мото Пфое [2006] и на Баумит „Фасада на годината“[2024].*

***About the author:***

*Aglika Ikonomova has a master's degree in restoration. She graduated from the Art Academy in Sofia, majoring in "Restoration" and specialized in Italy ICROM, "Conservation of Wall Paintings". She works at the "Center for Restoration of Artworks" in Sofia, where she is a co-founder and partner. She has a long-standing practice in the preservation of immovable cultural heritage and in particular of frescoes, mosaics, iconostases and other works of art. She led the research and restoration of national sites such as: "St. St. Constantine and Elena" Plovdiv, "St. John of Rila" Kurilovsky monasteries, "Holy Dormition" Arbanasi. She is the author of over 30 articles. She is a member of the BNK of ICOMOS and the Union of Bulgarian Artists. Winner of Moto Pfoe [2006] and Baumit "Facade of the Year" [2024] project awards.*

# ИНТЕРАКТИВНИТЕ ПОДХОДИ В КОНЦЕРТНИЯ ЖИВОТ НА ФАЗЪЛ САЙ КАТО СРЕДСТВО ЗА СЪЗДАВАНЕ НА КУЛТУРНА ОСВЕДОМЕНОСТ И СТОЙНОСТНО МУЗИКАЛНО ПРЕЖИВЯВАНЕ

***Алпер Юнлютюрк***
*докторант, АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив*

**Резюме:**

Статията има за цел да анализира новаторския способ в изпълненията на турския пианист и композитор Фазъл Сай чрез обрисуване на интерактивния му начин при интерпретации на класическа музика. Обект на изследването са усилията на пианиста да представи модерните интерпретации на класиката пред публика чрез концерти, организирани в селските райони на Анадола, както и стремежът му да повиши интереса на младите хора към музиката.

В материала са включени композиции на Фазъл Сай, съчетаващи елементи от традиционната турска и класическата музика. Произведения като „Kara Toprak“(Черна пръст) и Sevenlere Dair („За влюбените“) му позволяват да взаимодейства директно със слушателите и да внесе своеобразен модерен полъх. Изтъква се значението на артистичната визия на Сай и мисията му да приближи музиката до всички слоеве на обществото. Подчертават се неговите интерактивни сценични изяви и специалната му връзка с публиката. Посочва се ролята на музиката за повишаване на социалната осведоменост, превръщането ѝ от обикновен рецитал в образователно и културно преживяване.

**Ключови думи:**

Фазъл Сай, ефективно взаимодействие, интерактивни концерти, интерактивно изпълнение, иновативно изпълнение, неформалното обучение

## FAZAL SAY'S INTERACTIVE APPROACHES TO CONCERT LIFE AS A MEANS OF CREATING CULTURAL AWARENESS AND A VALUABLE MUSICAL EXPERIENCE

***Alper Ünlütürk***
*PhD student, AMDFA "Prof. Asen Diamandiev" – Plovdiv*

**Abstract**:

The article aims to analyze the innovative way in the performances of the Turkish pianist and composer Fazıl Say, by describing his interactive way of treating classical music. The subject of the study is the pianist's efforts to present the

modern interpretations of the classics to the public, through concerts organized in the rural areas of Anatolia, as well as his effort to increase the interest of young people in music.

The material includes compositions by Fazıl Say, combining elements of traditional Turkish and classical music. Works like „Kara Toprak" and „Sevenlere Dair" allow him to interact directly with the listeners and bring a kind of modern touch. The importance of Sai's artistic vision and his mission to bring music closer to all sections of society is highlighted. His interactive stage performances and his special connection with the audience are highlighted. The role of music in raising social awareness, turning it from a simple recital into an educational and cultural experience is pointed out.

**Keywords**:

Fazıl Say, effective interaction, interactive concerts, interactive performance, innovative performance, non-formal learning

**Изпълнителят Фазъл Сай**

Фазъл Сай е световноизвестен турски пианист и композитор. Роден е през 1970 г. в Анкара и започва да се обучава по музика още в ранна възраст. Завършва Държавната консерватория в Анкара и продължава образованието си в Дюселдорф, Германия. След като се дипломира в Дюселдорф, той започва кариерата си на концертиращ пианист в САЩ, където работи с водещи световни оркестри и диригенти, и печели много международни награди. Особено известен е с интерпретациите си на произведения от композитори на класическа музика като Бетовен, Моцарт и Шопен. Фазъл Сай заема важно място в света на музиката и със своите собствени композиции и аранжименти. Музиката на Сай е известна с това, че съчетава елементи от традиционната турска музика с класическата музика. Това придава на творбите му уникален характер и предлага на слушателите едно различно преживяване. Известен е и с чувствителността си към социални и политически проблеми и тази чувствителност намира отражение в творбите му.

Що се отнася до интерактивната сцена за класическа музика в Турция, Сай е уникален пример. Той е пианист, признат не само заради изключителния си талант, но и заради силното си взаимодействие с публиката. Концертите му излизат извън рамките на традиционното изпълнение и предлагат преживяване, което въвлича публиката в музиката. По време на концертите си той често дава обяснения за музиката и споделя историческия и емоционалния фон на произведенията. Този подход отразява дълбоката му отдаденост на музиката и изгражда топъл мост между него и публиката.

Сай не ограничава взаимодействието си с публиката само с думи; той може

да оформя потока на музиката в зависимост от техните реакции по време на изпълнението. Например по време на концерт ентусиазираните аплодисменти или мълчаливото внимание на публиката могат мигновено да повлияят на изпълнението на Сай. Това прави всеки концерт уникален и насърчава активното участие на меломаните в събитието.

Това взаимодействие по време на концертите на Сай е важна част от неговата артистична идентичност. В своето изкуство той отдава голямо значение не само на техническото майсторство, но и на емоционалното изразяване. Това взаимодействие с публиката подхранва енергията му на сцената и задълбочава музикалното преживяване. По тази причина концертите на Сай се възприемат като нещо много повече от концерти за класическа музика; те са почти като диалог. Особено в чужбина публиката оценява високо интерактивния подход на Сай и установява по-дълбока връзка с неговото изкуство. На концерта в Карнеги Хол в Ню Йорк не само изпълненията на Сай, но и обясненията и емоционалните коментари, с които ги обогатява, го превръщат в още по-запомнящ се в съзнанието на публиката. Подобни взаимодействия ясно показват защо Сай е толкова популярен артист както в Турция, така и в международен план.

**Интерактивен концерт**

Интерактивни концерти са събития, при които артистът общува директно с публиката по време на изпълнението. На такива концерти артистите се обръщат към зрителите, получават техните реакции и оформят изпълненията си в зависимост от тези реакции. Общувайки директно с публиката по време на концерта, правят своите изпълнения по-лични и впечатляващи. По време на тези концерти се установява връзка между изпълнителите и слушателите чрез пряко общуване, като по този начин се задълбочава музикалното преживяване. Това общуване може да бъде под форма на слово, обяснения между песните или откъсите, и жестове към публиката. Визуалните и слуховите елементи също играят важна роля в това общуване. С помощта на сценично осветление, визуални ефекти и звукови аранжименти изпълнителите увеличават емоционалното въздействие на изпълнението. Освен това артистите избират произведения, които ще повлияят положително на общата атмосфера на концерта и на преживяването на реципиентите, и които ще привлекат вниманието ѝ, и ще създадат емоционална връзка.

Емоционалната връзка с публиката задълбочава преживяването от концерта. Когато тя е емоционално свързана с изпълнението на артиста, преживява музиката по-интензивно и по-смислено. Активното участие и реакциите на публиката към изпълнението променят динамиката на концерта. Аплодисментите, възгласите и емоционалните реакции оказват влияние

върху изпълнението на артиста и го оформят. Информацията и личните коментари, дадени от изпълнителя за произведенията, позволяват на аудиторията да разбере и оцени по-добре произведенията. Това обогатява музикалното преживяване.

Изпълнителите се грижат и за предаването на социални и политически послания чрез своята музика. Тези послания играят важна роля при взаимодействието с публиката. Като отразяват чувствителността си към социалните проблеми в своите изпълнения, артистите карат публиката да се замисли по тези въпроси. По този начин се увеличава социалното въздействие на музиката. Изпълнителите понякога отправят социални послания по време на изпълненията си и насърчават публиката да мисли по тези въпроси. Това задълбочава въздействието и значението на концерта. Социалните и политическите послания на изпълнителя достигат до по-широка аудитория чрез взаимодействие с публиката и създават социална осведоменост. Това увеличава социалното въздействие на музиката.

Реакциите на публиката към изпълненията на артиста определят музикалното преживяване и кариерата на артиста. Положителните отзиви повишават мотивацията на изпълнителя и го насърчават да създава нови произведения. Конструктивната критика от страна на публиката помага на артиста да подобри своите изпълнения и произведения. Това играе важна роля в музикалния път на изпълнителя. Публиката също така помага на изпълнителя да достигне до по-широка аудитория, като споделя изпълненията му в социалните медии и цифровите платформи, говори за концертите му и ги препоръчва един на друг. По този начин се увеличава разпознаваемостта на изпълнителя.

Интерактивните концерти променят динамиката на изпълнението на артиста и позволяват музиката да бъде преживяна по по-смислен начин, създавайки провокиращи мисълта ефекти върху публиката.

**Концепцията на Сай в контекста на взаимодействието между музиката и публиката и неговата мотивация**

Според Сай трябва да бъдат изпълнени пет предпоставки, за да се осъществи връзката между музиката и слушателя.

1. Осигуряване на разбираемост на музиката за слушателя
2. Да се подчертае значението на включването на младото поколение в дейности, свързани с класическата музика.
3. Да се даде възможност на всеки, независимо от икономическия и социалния му статус да участва в дейностите с класическа музика.
4. Да се толерират неизбежните проблеми, произтичащи от помещенията за провеждане на концерти или транспортирането на инструменти.

5. Да поддържат постоянството на организираните дейности. [Buran,2010,c.22]

Когато разглеждаме взаимодействието на Сай с публиката по време на концертните му изпълнения, образователните теми в съдържанието му разкриват визията му към целта за укрепване на връзките между обществото, музикантите и музиката. Разглеждайки художествената рамка, в която е възпитан, се вижда, че основният компонент е талантът и полезността. Този фактор е накарал Сай да следва и да поддържа идеите на турските интелектуалци и творци, и да се чувства благодарен.

**Стил на взаимодействие на Фазъл Сай**

Според Сай *талантът* придобива значение и се утвърждава чрез въздействието си върху другите хора. Той се съчетава с полезността на твореца и въздейства първо върху отделните личности, а след това и на обществото. Сай вярва, че талантът е значим само, когато е полезен за обществото и използва таланта си именно в полза на обществото, за да заздрави връзката между музиката и публиката. Според него общоприетите музиканти ограничават тези връзки и че начинът да се засили тази връзка е да се представи класическата музика на отделните личности. Организирал много събития за установяване на такава връзка и планира да продължи да го прави и в бъдеще.

Дейностите на Сай за тази цел могат да бъдат разделени на три категории:

- 1996 г., Турне из Анадола

- 2002-2004 г. – програма за турне, известна като „Виртуоз по пътищата на Турция“

- 2023 г. Концерти в покрайнините на Истанбул в Зейтинбурну, Авджълар и Умрание, организирани като част от Истанбулския музикален фестивал. [Buran,2010,c.23]

Двете целеви аудитории на концертите, целящи популяризиране на класическата музика, могат да се разглеждат като студенти и широка публика. При публичните и студентските концерти вербалното взаимодействие на Сай с тях има както сходни, така и различни характеристики. Преди изпълнението той дава информация за произведенията, а понякога разказва как се е подготвил и какво мисли по време на изпълнението. Най-голямата разлика между студентските и публичните концерти е, че при студентските концерти Сай разговаря със студентите в края или по средата на изпълнението, докато при публичните концерти импровизира по теми, предложени от самите зрители. Причината за тази разлика е, че той смята, че разговорите със студентите са по-полезни от импровизацията. [Buran,2010,c.23].

Според Сай всеки човек може да се наслади на композитори и изпълнители на класическа музика като Бах и Моцарт, стига да се запознае с тях по

правилния начин. Сай определя добрия музикант като „Музикантът, който търси добри слушатели, създава добри слушатели. Ако музикантът е добър, дори средностатистическият човек ще го оцени". Разбира се, концертните изпълнения са начинът, по който музикантът предава на публиката своята любов и отдаденост на музиката, но това не означава, че публиката ще сподели същата страст. Поради тази причина Сай казва: „Задължение на музиканта е да създава музика, която е разбираема за слушателя; разбираемата музика означава придобиване на нов вкус в живота". [Buran, 2010, с.23].

**Компоненти в концептуализацията на Сай за връзката между музиката и слушателя**

Като първи компонент от концептуализацията на връзката музика-слушател, Сай използва три метода на т.нар. интерактивна сцена:

1. Анотирани концерти
2. Импровизирани изпълнения
3. Обсъждане с публиката по време на студентски концерти и изпълнение на импровизирани пиеси на публични концерти. [Buran,2010,с.25]

Освен че участва в дискусии по време на концертите, друга характерна черта на Сай е, че свири импровизирани пиеси по време на публични изпълнения. Днес на някои от концертите си в Турция и в чужбина Сай отделя около 12-20 минути за импровизирани пиеси. Активното участие на публиката в този процес и нейните свободни предложения за импровизации играят важна роля за успеха му в получаването на конструктивни и съпричастни реакции от публиката. Той смята импровизацията за „много реална" и „елемент от живота" и я определя като абстрактно познание за човека, а също и като нова и лична композиция. Стилът му на импровизация и музикалното му обучение от детството му могат да се опишат като опит да докаже на публиката, че всяко преживяване може да бъде изразено чрез музика. Основата на тези импровизационни изпълнения може да се открие в преподавателските техники на неговия учител Митхат Фенмен. [Buran, 2010, с.26].

Вторият компонент на концептуализацията на Сай за връзката между музиката и публиката е да подчертае значението на младите хора в дейностите, свързани с класическата музика. Фактът, че той посвещава част от концертите си на разговори със студенти, показва уважението му към бъдещото поколение. Според Сай изкуството и културата са традиция, която идва от детството, и тези, които се сблъскват с тази култура за първи път, могат да изпитат трудности. Затова той обръща специално внимание на младите хора, които участват в такива дейности. Сай изразява това по следния начин: „Трябва да се мисли за бъдещето. Ако не искате да бъдете част от

аморфна каша или дори ако искате да оставите трайно впечатление, трябва да вложите малко доброта в работата си. Трябва да сте чувствителни към добротата“. Според Сай младите хора трябва да осъзнаят, че да си музикант не е работа, а начин на живот. [Buran, 2010, с.27].

Третият компонент е да се предостави възможност на всеки да участва в дейности, свързани с музиката. Според Сай, за да се укрепят връзките между музиката и обществото, е необходимо да се създадат благоприятни условия за участие на хората в музикални дейности. Ето защо той организира безплатно студентските концерти и турнето „Виртуоз по пътищата на Турция“. Билетите за концертите в Авджълар, Зейтинбурну и Умрание, които са част от Истанбулския музикален фестивал, са 1 лира за студенти и 2 лири за възрастни. [Hızlan, 2003 г., Hürriyet].

Жизненоважният компонент в концептуализацията на Сай за връзката между музиката и слушателя е приемствеността на музикалните дейности. Според него е важно не само да се организират класически музикални дейности за публиката, но и да има общност за тези дейности. За съжаление, разбира се, хората, които следят музикалните дейности, не изискват такава приемственост. Това не е окуражаваща картина нито за него, нито за други творци. Сай изразява тази ситуация по следния начин: „Постоянството е много важно за обществото. За да стане това, трябва да има някакви морални придобивки. Дори и да не са финансови, трябва да има морални стъпки, за да бъдат артистите отново поканени. Иска ми се да бъда поканен още веднъж. Иска ми се да ме бяха поканили, дори ако бюджетът им да беше ограничен. Всъщност те ме канят, дори и да не е пряко свързано със собствената им работа. Това, което липсва, е културата на организация. Постигате нещо, което няма приемственост, и получавате свободна колесница, отвързана от веригата си. Когато локомотивът е поставен на релсите, той получава първия си импулс, но след това е изоставен на съдбата си. Да, той ще се движи известно време напред, но неизбежно ще спре” (личен разговор от 17 октомври 2004 г.) [Buran,2010,с.28].

Петият и последен компонент е да направите музиката разбираема за слушателя. Тук от голямо значение е изборът на репертоар. Изборът на репертоар е важен, защото показва какво очаква той от своите концерти и от своята публика. [Buran,2010,с.53]

*Репертоар за студентски концерти:*

1. Черна пръст (авторска композиция)

2. За влюбените (авторска композиция)

3. Appassionata на Бетовен

4. Чакона в ре минор на Бах-Бузони

*5. Джаз версия на Турския марш от Моцарт (авторска адаптация)*

*Репертоар за вечерен концерт:*

1. Черна пръст

2. За влюбените

3. Соната в си минор на Лист

4. Impressions of Malatya (импровизация)

5. Пътуване с автомобил по анадолските пътища (импровизация)

6. Анадолски пейзажи в пшеничните нива през пролетта (импровизация)

7. Образ на булка (импровизация) [Buran,2010,c.34].

Фактът, че открива студентските концерти с две свои композиции, гарантира, че ще привлече вниманието на хората с мелодии, които обхващат местни мотиви. По този начин той създава обща основа, като показва на публиката, че нещо от нас също може да бъде част от класическата музика. Следващата му селекция, Сонатата „Апасионата", принадлежи към съвсем различен класически период, като мелодиите и техническите ѝ характеристики отразяват своеобразен финес и техническа трудност. Следващото произведение, Чакона на Бах, е един от най-важните примери за класическа музика, препращащ към божествеността. След като е привлякъл вниманието на публиката с първите две пиеси, той я запознава с тези два шедьовъра. С последното си парче той завършва изпълнението си с познато произведение. [Buran,2010,c.36-37]

На вечерните концерти той започва със същите две пиеси, като целта на тази стратегия отново е да привлече вниманието на публиката и да подготви обща основа. Освен това „Черна пръст" и „На влюбените" му позволяват да взаимодейства директно с публиката. След това изпълнява Сонатата в си минор на Лист, която се смята за най-трудното произведение в репертоара. Състояща се от 30 минути самостоятелна пиеса, тази творба доказва неговото техническо превъзходство, бързина и следователно виртуозност. Тези два репертоара показват, че музиката може да съдържа както прости, локални мотиви, така и сложни, технически характеристики. Фактът, че четирите импровизирани произведения, които последват, са включени в програмата, въпреки че не са подходящи за конвенционална сцена за класическа музика, може да се каже, че оказват положително въздействие върху публиката и спомагат за нейния интерес и любов към класическата музика. [Buran,2010,c.37]

**Интерактивната сцена на Фазъл Сай: Място за неформално обучение**

Интерактивната сцена на Сай предоставя възможности за неформално

обучение на публиката, като повишава познанията ѝ за изкуството и музиката. Тези дейности позволяват на публиката да научи повече за музиката и изкуството. По време на тези изпълнения Сай предоставя информация за историята на музиката, живота на композиторите и предисторията на произведенията. По този начин той осигурява на публиката по-богат познавателен опит. Такива изпълнения насърчават активното участие на публиката и я правят по-осъзнат почитател на изкуството. Освен това тези взаимодействия създават условия за обмен на получените знания за музиката и изкуството като цяло.

Като се има предвид, че неформалното учене има за цел да осигури на хората известна информираност по дадена тема, да им даде възможност да разгледат темата от по-широка перспектива и в по-голяма дълбочина и по този начин да разширят знанията си в рамките на неформалната среда, може да се твърди, че ангажираността не е необходимо условие за учене. Индивидът може да не е ангажиран с ученето, но въпреки това ученето се осъществява по време на процеса. Както знаем „Колкото по-богати и детайлизирани са музикално-слуховите представи на обучавания, толкова процесът на възприемане е по-качествен." [Сарафян, 2023, с. 64] Изглежда също така, че чрез потока от информация, който се случва преди изпълненията и когато се дава кратка информация по време на дискусионните сесии и импровизацията, някои компоненти на музиката по някакъв начин стават достъпни. По този начин е факт, че интересът и симпатиите на публиката също се увеличават. [Buran, 2010, с. 95]

Сай заявява, че степента на просветление, която иска да събуди у своята публика, не се състои в това да слушат Бетховен и Моцарт веднъж в живота си, а да приемат музиката на класическите композитори като част от ежедневието си, да изпитват поне някакво удовлетворение от нея и за предпочитане да я смятат за толкова необходима, колкото водата и въздуха. С тази цел той организира турнето си в Анадола, за да запознае по разумен начин хората от селските райони с класическата музика. Всъщност се стига до заключението, че той е постигнал първата стъпка от мисията си да „образова публиката", като е повишил културното съзнание на своята публика, придружавайки я и напътствайки я в тази съвсем нова за нея област на класическата музика. Освен това, тъй като потокът от информация се осъществява чрез вербално взаимодействие, доминиращото мнение за полезността на предоставената информация също сочи важната роля на взаимодействието. [Buran,2010,с.29]

От гледна точка на неформалното обучение интерактивните концерти на Сай представляват продуктивно начинание; те развиват и укрепват диалога с изпълнителя за всички видове публика, а образованието се очертава като основна отправна точка, към която трябва да се стремим. Ценно постижение е, когато слушателите се наслаждават на тези концерти, осъзна-

ват, че интересът им се е засилил, и напускат концертната зала с определена информираност за класическата музика. Както проф. Шекерджиева-Новак отбелязва с внимание: „В нашата съвременна рамка образованието по изкуства е свидетел на динамична промяна. Традиционните граници непрекъснато се оспорват и то не само теоретично. На практика виждаме нарастваща склонност към по-холистичен, интегриран подход. Този подход не подкопава значението на специализираните дисциплини, а по-скоро ги допълва, предоставяйки по-богато и по-разнообразно учебно изживяване.“ [Шекерджиева-Новак,2023, с. 8]. Нещо повече, може би най-трудното е, че за да се засили връзката между твореца (композитор и изпълнител) и слушателя, той трябва да е дълбоко запознат с музиката и постоянно да се опитва да я превърне в част от себе си. За съжаление, освен искрените усилия на изпълнителя (в случая Фазъл Сай), е важно и образователната политика на страната да се формира и насърчава в тази посока, за да бъдат успешни усилията за образоване на публиката. [Buran, 2010, с.101]

**Заключение:**

Интерактивните концерти на Фазъл Сай не се ограничават само до преживяване на изпълнението, а преплитат многостранни подходи, които правят музиката по-разбираема, достъпна и образователна. Тази интерактивна структура на концертите позволява на артиста да работи директно със зрителя. Той насърчава активното участие на публиката в музиката чрез диалози, импровизирани изпълнения и обяснителни презентации на произведенията. Турнетата на Сай в различни региони на Турция и концертите за младежка аудитория са важна част от мисията му да представи класическата музика на по-широка публика.

Тези интерактивни концерти показват, че музиката може да се използва като социален инструмент и също така показват, че той може да предава социални послания. Връзката на Сай с неговата публика благодарение на това класическата музика е запазена марка не само за елитната култура, но и за всички слоеве на обществото. Стремежът да се представи музиката като достъпна форма на изкуство е забележителен. Този стремеж не само засилва интереса на слушателите към музиката, но и развива културното им съзнание.

В заключение, концертите на Фазъл Сай са уникални не само с техническото си майсторство, но и с емоционалните и образователни връзки, които той установява с публиката. Изкуството му достига до по-широка аудитория чрез взаимодействието му с публиката и в същото време укрепва идеята, че класическата музика може да бъде инструмент за социална трансформация.

**Използвана литература:**

Сарафян, Едуард. Основни насоки при формирането и изграждането на кларинетния амбушюр. АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“, Пловдив: 2023, 147 стр.

Шекерджиева-Новак, Тони. Използване на сътрудничеството между науката, образованието и иновациите в изкуствата – колаборативно възраждане.//МНК „Наука, образование и иновации в областта на изкуството“, Т. 1, Пловдив: 2023, с. 5-15.

Buran, Aylin, Fazıl Say and the classical music stage as informal learning space//Peter Lang GmbH Internationaler Verlag der Wissenschaften, Frankfurt, 2010, ISBN: 978-3-631-63402-8

Otten, Jürgen. Fazıl Say-piyanist, besteci, dünya yurttaşı//Kırmızı Yayınları, İstanbul, 2012, ISBN: 978-605-5411-33-6.

İlyasoğlu, Evin, Çağdaş Türk Bestecileri: Contemporary Turkish Composers//Pan Yayıncılık, İstanbul,1998, ISBN: 978-9-757-65268-7

Say, Fazıl, Uçak notları//Müzik ansiklopedisi yayınları, Ankara, 1999, ISBN: 975-7436-24-0

Say, Fazıl, Yalnızlık Kederi//Doğan kitap, İstanbul, 2009, ISBN: 978-605-111-253-4

Hızlan, Doğan, İki milyona Fazıl Say dinleyebilirsiniz.// Hürriyet, 11.06.2003

https://www.hurriyet.com.tr/gundem/iki-milyona-fazil-sayi-dinleyebilirsiniz-38472385

Pianist Fazıl Say's Singular Artistry Astounds at Carnegie Hall, La voce di New York, 19.01.2024

https://lavocedinewyork.com/en/new-york/2024/01/19/pianist-fazil-says-singular-artistry-astounds-at-carnegie-hall/.

***За автора:***

*Алпер Юнлютюрк е баритон, роден в Измир, Турция. Завършва магистратура в АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив. В момента е докторант при проф. д-р Тони Шекерджиева-Новак и е асистент преподавател в АМТИИ. Едновременно е артист-солист в Държавна Опера Пловдив.*

**About the author:**

*Alper Ünlütürk is a baritone . He was born in Izmir, Turkey. He graduated with a master's degree from the Academy of Music, Dance and Fine Arts „Prof. Asen Diamandiev“ - Plovdiv. He is currently a PhD student with Prof. Dr. Toni Shekerdzieva-Nowak and an assistant lecturer at the Academy. At the same time, he is a soloist at the State Opera Plovdiv.*

# ИСТОРИЯТА НА РАЗВИТИЕТО И ИЗСЛЕДОВАТЕЛСКОТО ЗНАЧЕНИЕ НА ЗАНАЯТИТЕ ЗА РЯЗАНЕ НА ХАРТИЯ В ПРОВИНЦИЯ ХЪНАН

***Ванг Ли Дзюн***
*докторант по графичен дизайн,*
*АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев", гр. Пловдив*

**Резюме:**

Провинция Хънан се намира в централната част на Китай. Известна е като люлката на китайската цивилизация и вътрешността на Централните равнини в Китай. Хънан принадлежи към равнинен район. Провинцията е не само богата на различни продукти, но има и множество народни обичаи и традиционни занаяти,между които са новогодишните рисунки върху дървени дъски от град Джусиен,трицветната керамика в Луоян, порцеланът от Юйджоу, глинените кучета от Хуайян и други. Рязането на хартия е занаят, който е разпространен в цялата провинция Хънан. Това народно изкуство има дълга история и традиция. В миналото селяните са наследили и развили тази красива форма на народно изкуство, за да задоволят собствените си духовни нужди. Изкуството на рязане на хартия представлява творческия дух на хората от Хънан. Той е идеална артистична платформа за показване на народните обичаи. Рязането на хартия има широк спектър от практическа стойност в живота на селяните. Всека година, като настъпи време за празненствата около китайската Нова година, винаги част от традициите включват рязането на фигури от хартия. Фигурите, които се изрязват, представляват различни символи и пожелания.

**Ключови думи:**

Традиционни занаяти, хартиено изкуство, култура, наследство, развитие

## THE DEVELOPMENT BACKGROUND AND RESEARCH SIGNIFICANCE OF PAPER-CUTTING HANDICRAFT IN HENAN PROVINCE

***Wang Li Jun***
*Graphic design PhD, AMTII „Prof. Asen Diamandiev", Plovdiv*

**Abstract:**

Henan Province is located in the central part of China. It is known as the cradle of Chinese civilization and the interior of the Central Plains in China. Henan belongs

to a flat area. The province is not only rich in various products, but also has many folk customs and traditional crafts, among which are the New Year wooden board paintings of Juxien City, Luoyang Tricolor Ceramics, Yuzhou Porcelain, Huaiyang Clay Dogs and others. Paper cutting is a craft that is widespread throughout Henan province. This folk art has a long history and tradition. In the past, the villagers inherited and developed this beautiful form of folk art to satisfy their own spiritual needs. The art of cutting on paper it represents the creative spirit of Henan people. It is also the most ideal artistic platform to display folk customs. Paper cutting has a wide range of practical value in peasant life. Every year, when it's time for the Chinese New Year celebrations, some of the traditions always involve paper cutting. The figures that are cut out represent various symbols and wishes.

**Keywords:**

Traditional crafts, paper art, culture, heritage, development

През декември 2009 г., като едно от поетапните постижения на проекта за спасяване на китайското народно културно наследство, беше завършен сборникът „Интегриране на китайското народно рязане на хартия: Свитък за Западен Хънан". Това напълно демонстрира очарованието на изкуството на рязане на хартия в Западен Хънан. По инициатива на г-н Ли Сяобай, стар художник от град Луонин, за „спасяване на културното наследство на Западен Хънан", беше създадена Асоциацията за изследване на изкуството на рязане на хартия в Западен Хънан. Някои млади хора също харесват изкуството на изрязване на хартия в Хънан. Много традиционни класически произведения на хартиени изрезки са били защитени и сортирани, а уменията на много известни стари майстори също са преподавани на младите. Винаги когато се провеждат фолклорни дейности и фестивали, има и представяне на рязане на хартия. Как да информираме повече хора за рязането на хартия и значението му? Как да накараме изкуството на рязане на хартия да излезе на пазара, за да популяризираме района на Хънан?

През 2003 г. под застъпничеството на експерти и учени като Чи Гун и Фън Дзицай започна допитване до населението относно спасяването на китайското народно културно наследство. През 2004 г. г-н Фън Дзицай основа Фондация за народна култура „Фън Дзицай", която има за цел да събуди културното съзнание на обществото и културната отговорност за китайската традиционна култура чрез средствата на народната самопомощ. През последните години някои учени започнаха да изучават наследяването и защитата на народните занаяти от гледна точка на изкуството, фолклора и екологията въз основа на събраните данни. Монографиите по тази тема включват „Културната екология на народното изкуство" на г-н Тан Дзялу,

„Концепция за китайското народно изкуство“ на професор Лю Пинтиен, „Фолклор и народно изкуство“ на Джан Дзъчън, „Теория на китайското народно изкуство“ на Ван И, „Обикновено изкуство“ на Сю И-и и многотомното издание „Поредица от най-добрите представители на китайската народна култура“. В него се описват техниките на традиционните китайски занаятчии и майстори под формата на изображения и текстове, като досега са публикувани 15 тома.

В цветово отношение доминира контрастната комбинация червено–бяло и синьо–бяло. Тя създава силно визуално въздействие: червените линии са мощни и плътни, очертаващи образите със сила и енергия; белите полета придават лекота и чистота, като визуално „вдишване“ в композицията. Този контраст не само подчертава формата и детайла, но и носи динамика, привличаща вниманието на зрителя. Използването на ограничена, но наситена палитра изразява стремежа към чиста, концентрирана красота, типична за изкуството на Централните равнини – красота, която не разчита на цветово разнообразие, а на дълбоко естетическо разбиране за същността на формата, природата и живота. (Визуални примери: фиг. 1-(1) до фиг. 1-(4)).




*Фигура 1-(1)* *Фигура 1-(2)* *Фигура 1-(3)* *Фигура 1-(4)*

Синьо-бялото изрязване на хартия представлява художествена форма, при която се използват сини линии или запълнени форми върху бял фон. Обикновено синьото изпълнява ролята на основен носител на композицията, а бялото служи като фон, създавайки отчетлив и естетически балансиран визуален ефект. Комбинацията между наситеното синьо и чистото бяло формира остър контраст, който подчертава композиционната дълбочина

и прави формите по-ясни и изразителни. Динамиката между двете цветови полета засилва визуалната сила и емоционалното въздействие на изображението, предоставяйки на зрителя ясно, концентрирано и запомнящо се визуално преживяване. Съчетанието на синьо и бяло носи усещане за чистота, елегантност и вътрешна хармония. То напомня визуално на селадона – деликатна керамика с изискан характер – и създава атмосфера на спокойствие и традиционна изтънченост. Този стил притежава дълбоко вкоренено китайско културно усещане и умело придава естетиката на простотата и вътрешното равновесие. (Визуални примери: фиг. 1-(5) до фиг. 1-(13)).



*Фигура 1-(5)*



*Фигура 1-(6)*



*Фигура 1-(7)*



*Фигура 1-(8)*



*Фигура 1-(9)*



*Фигура 1-(10)*



*Фигура 1-(11)*



*Фигура 1-(12)*



*Фигура 1-(13)*

Освен художествени произведения с декоративна функция, изкуството на хартията изпълнява и образователна мисия. Теми, вдъхновени от исторически събития, митове и легенди, се представят по визуално достъпен начин, който ангажира широката публика и допринася за запазването на историческата памет. В този контекст хартиената интерпретация на класически произведения като „По реката по време на празника Цинмин“ (Qingming Shanghe Tu) не само възпроизвежда сцени от ежедневието през династия Сун, но и служи като визуално въплъщение на богатото културно наследство на провинция Хънан. (Визуални примери: фиг. 1-(14) до фиг. 1-(19)).



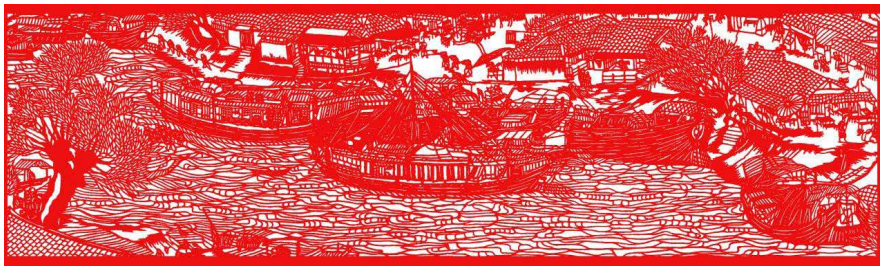
*Фигура 1-(14)*



*Фигура1-(15)*



*Фигура 1-(16)*



*Фигура1-(17)*



*Фигура 1-(18)*



*Фигура 1-(19)*

Изкуството на изрязване на хартия в провинция Хънан има дълга история и разнообразна стилистика, съчетаваща грубостта и експресивността на северните традиции с деликатността и изтънчеността на южните. Основните тематични направления черпят вдъхновение от народния живот – пролетни празници, сватбени церемонии, ритуали – и отразяват устойчивите обичаи, вярвания и емоционален свят на местното население.

Културата на Хънан има дълга история и условията на традиционната култура на изрязване на хартия също са много добри, но същевременно има и много проблеми. Съществуват четири основни проблема при наследяването и развитието на традиционните занаяти за рязане на хартия в провинция Хънан:

Първо, развитието на традиционните занаяти е силно ограничено от регионите и обхватът на развитие на занаятите за рязане на хартия в определен район е относително малък. Занаятите са кристализацията на народната мъдрост, не бива да позволяваме на хората само в определен район да знаят и разбират тази форма на култура и изкуство, а повече хора да се учат и да развиват тези занаяти.

Второ, бъдещата посока на развитие на традиционните занаяти не е достатъчно ясна. Липсва стратегия и план за разпространение. Могат ли традиционните занаяти да останат само в производствения етап на малки работилници? Каква е посоката на развитие? Занаятите често се развиват по-добре с развитието на туризма. Ако в даден регион има добри занаяти, но там не се развива туризъм, какво да правим?

Трето, това е липсата на гъвкавост в начина на развитие, липсата на комуникация и изучаване сред наследниците и майсторите на традиционните занаяти по изрязване на хартия, както и развитие на иновациите и прилагането им в бизнеса и практиката. След изследване на място беше установено, че повечето от занаятчиите в региона са самоуки. Сами изучават и развиват своята практика. Между отделните майстори по рязане на хартия

се наблюдава взаимна конкуренция. В такава ситуация е невъзможно да се говори за взаимно обучение и обмен по отношение на развитието на този занаят.

Четвърто, културата и стандартът на живот на наследниците и майсторите трябва спешно да се подобрят. Проучването на място установи, че повечето от майсторите на рязане на хартия не са високо образовани, нямат висока културна грамотност и техният жизнен стандарт трябва да се подобри спешно. Материалната основа определя надстройката. Без гаранция за материален жизнен стандарт няма как да развиваме и как да наследим това изкуство.

Пето, когато занаятите и народното творчество се използват като туристически стоки, се рискува те да загубят своята културна идентичност. Въпреки че през последните години има силна подкрепа от страна на китайски правителствени организации, наследството и развитието на традиционните занаяти за рязане на хартия все още са изправени пред значително влияние и ограничения, които се отразяват главно в следните аспекти: 1. В сравнение с механизираното производство, занаятът и народното творчество има очевидни недостатъци. В ерата на високата ефективност е лесно те да бъдат забравени от бързото социално развитие. 2. Поради ограниченията на климата, суровините, уменията и други условия, занаятчийските продукти не могат да разрешат противоречието между задоволяването на индивидуалните нужди от ръчно изработени продукти и задоволяването на широкомащабното пазарно търсене, породено от масовото потребление. 3. Традиционната занаятчийска индустрия е в неудобна ситуация без наследници. 4. Неподходящият модел на наследяване не може да се промени с характеристиките на времето, което кара някои традиционни занаятчийски умения да показват деформирана тенденция на развитие. Ето защо независимо дали от теоретична, или практическа гледна точка, дали се търси истината във фактите и се формулира диференцирана стратегия за иновация и развитие на традиционните занаятчийски умения – това е неотложен проблем за решаване.

Традиционните занаяти са кристализацията на мъдростта на човешкия живот, която олицетворява стремежа на хората към артистичен живот, а също така съдържа ценностната ориентация и духовната конотация на етническата култура. От голямо значение е да се поддържа плуралистичното развитие на световните култури. Пред лицето на глобализацията на информацията, бързото развитие на икономиката и технологиите и интеграцията на източните и западните култури, от една страна, концепцията на обществото за традиционна култура е склонна да бъде повърхностна, формализирана или символична. От друга страна, когато разнообразието в обществото е склонно да бъде разделено на отделни слоеве, обществото има едно формално разбиране за „смисъла“ и „селската простота“, съдър-

жащи се в традиционните занаяти. От първоначалното пасивно приемане на традиционната култура на изрязване на хартия до постепенното достигане на „съзнание за развитие“, се изисква съвременното китайско общество да преосмисли контекста на националната културна идентичност по отношение на традиционното изрязване на хартия в Хънан. Важно е да се обърне внимание на текущото положение на занаята изрязване на хартия, така че това изкуство да се адаптира към съвременния начин на живот. Необходимо е това изкуство да се направи по-привлекателно и да се донесат икономически ползи, да се поддържа жизнеността на творческата индустрия и устойчивото развитие на традиционните занаятчийски умения, да се насърчава традиционната култура и да се обогатяват теоретичните познания за този занаят. По този начин ще се осигури теоретична основа за защита и наследяване на уменията по рязане на хартия.

По целия свят има много случаи на упадък на традиционните занаяти и е спешно необходим систематичен и зрял план за развитие, за да осигури наследяването и възраждането на традиционните занаяти. Въз основа на съответния опит в защитата на занаятите е предложено ефективно решение за развитието на съвместна иновация на застрашения традиционен занаят на рязане на хартия. Чрез цялостна дискусия относно опита в областта на защитата и специфичните методи за прилагане на традиционните занаяти у дома и в чужбина, проблемите, съществуващи в защитата и наследството на традиционния занаят на рязане на хартия в Хънан, се анализират задълбочено и се предлагат практически и специфични мерки за развитие. Само чрез задълбочено изследване ще можем да изведем конкретни мерки и методи за развитие в зависимост от различните среди и условия на развитие.

Методите на изследване на темата на дисертационния труд включват: четене на специализирана литература, проучване, сравнителен анализ, метод на казус и метод на наблюдение. Извършване на сравнителен анализ на данни от различни гледни точки, използване на съществуващи резултати от изследвания и осигуряване на теоретична рамка и методология за темата. Посещение при занаятчиите и майсторите, които имат изключителни постижения в изкуството на рязане на хартия, включително оценка и анализ на произведенията им; анкетиране и изслушване на техните предложения относно наследството и развитието на занаята по рязане на хартия в Хънан. Анализ на майсторите, които са постигнали големи успехи в защитата на този традиционен занаят у дома и в чужбина, събиране на ценни и интересни случаи и обобщен опит, откриване на общи проблеми и нови гледни точки, обобщаване на целевите решения. Гарантиране на достоверността и обективността на информацията. Проучване на влиянието на културния произход, регионалните характеристики, социалната среда и промените в естетическите концепции върху традиционните занаяти

на Хънан, проучване и формиране на нов набор от идеи и модели за наследството и развитието на традиционните занаяти на Хънан.

**Използвана литература:**

Ни Баочън. Антология на Ни Баочън. Хънан: Народно издателство на Хънан, 2013.10.

Ван Жъсин, Доклад за нематериалното културно наследство на Хънан, гр. Джънджоу: Haiyan Publishing House, 2014.

Хан Дзин. 300 символа на щастие направени от изрязване на хартия. Гр. Нанчан: Издателство за изящни изкуства Дзянси, 2011.

Лю Шънджун, главен редактор. Китайското народно изкуство на изрязване на хартия. Гр. Чанша: Издателство за изящни изкуства Хунан, 1987 г.

Шън Ся. Нематериален свитък, изрязан от хартия в Хънан. Пров. Хънан: Народно издателство на Хънан, 2008 г.

Цао Ю и Цао Нин. Древното изрязване на хартия и художествено творчество. Издателство „Златен щит", 2008 г.

Джан Даои. За народното изкуство. Издателство за изящни изкуства Шандун, 2008.

***За автора:***

*Уанг Ли Дзюн е редовен докторант в Пловдивската академия за музикално, танцово и изкуства, специалност графичен дизайн.Основните изследователски области са графичният дизайн и китайското изкуство за рязане на хартия.*

***About the author:***

*Wang Lijun is a full-time PhD student at the Plovdiv Academy of Music and Dance Arts, majoring in graphic design. His main research areas are graphic design and Chinese paper-cutting art.*

# АНАЛИЗ И ИЗСЛЕДВАНЕ НА ПСИХОЛОГИЧЕСКАТА ОЦЕНКА НА ПРОЕКТИ ЗА ЛАНДШАФТ С ВИРТУАЛНА РЕАЛНОСТ

***Ду Ксиаокун***

*Докторант, АМТИИ „Проф. А.Диамандиев“, Пловдив*

**Резюме:**

С напредването на човешкото самоосъзнаване и заедно със засилващото се внимание към функционалния дизайн психиката и съзнанието на хората на свой ред претърпяват промени. Все повече се набляга върху вътрешния смисъл на ландшафтното произведение. Широкообхватността, дългосрочността и устойчивостта на проекта изискват от проектантите да обмислят своите произведения от по-широка психологическа перспектива. Преценяването на ландшафтния ефект от психологическа гледна точка постепенно се превръща във фактор, който дизайнерите неизбежно трябва да вземат предвид. Предполага се, че ефектът от дизайна на виртуалната реалност се основава на потапянето, интерактивността и концептуализацията на виртуалната реалност, а тези три характеристики са пряко свързани с психологическото усещане на човешките същества. Анализирането и изучаването на оценката на психологическото ниво на човешките същества за ефекта от дизайна на виртуалната реалност е ключът към подобряване на ефекта от дизайна.

**Ключови думи**:

Дизайн на виртуална реалност; психология на дизайна; ментална оценка на ефектите от дизайна

## ANALYSIS AND RESEARCH ON PSYCHOLOGICAL ASSESSMENT OF VIRTUAL REALITY LANDSCAPE PROJECTS

***Du Xiaokun***

*PhD student, Academy of Music, Dance and Fine Arts “Prof. A. Diamandiev”, Plovdiv*

**Abstract:**

With the further awakening of human consciousness, while attaching importance to functional design, people’s psychological consciousness is also quietly changing, people are paying more and more attention to the expression of the connotation of design works, the design of a wide range of long-term and sustainability, which requires designers to create design should be considered from a wider psychological point of view, from the psychological point of view

of the design effect of the design of the design gradually become designers have to consider the issue of virtual reality design effect should be based on the three characteristics of virtual reality, which are directly related to human psychological feelings. The problem. The design effect of virtual reality should be based on the immersion, interactivity, and conceptualisation of virtual reality, which are directly related to people's psychological feelings. Analysing and researching people's psychological evaluation of virtual reality design effect is the key to improve the design effect.

**Keywords:**
virtual reality design; design psychology; mental evaluation of design effects

## 1.Концепция за базирана на виртуална реалност психологическа оценка на ефекта от ландшафтния проект

Тази концепция включва създаването и преживяването на виртуална ландшафтна среда с помощта на технологиите за виртуална реалност и използването на психологически методи и инструменти за оценяване на възприемането и емоционалните, когнитивни и поведенчески реакции на зрителя на ландшафта. В хода на оценяването е възможно чрез виртуална реалност да бъде симулиран реалистичен ефект от ландшафтния проект, което позволява на участниците във виртуалната среда да имат възприемане и усещания спрямо нея. Чрез наблюдение на поведението и реакциите на участниците може обективно да се предвиди влиянието на ландшафтния дизайн върху хората. Освен това чрез методи като анкетиране, интервюиране и др. може да бъдат сумирани субективните впечатления на участниците, за да се оцени влиянието на ландшафта върху тяхното психологическо състояние.

## 2 Основни принципи на базираното върху технологиите за виртуална реалност психологическо оценяване на ефекта от ландшафтен дизайн.

### 2.1. Принцип на целенасочеността

Целта е опора и отправна точка на всяка дейност, както и крайният ѝ резултат. Всички човешки дейности са целенасочени, такова трябва да бъде и психологическото оценяване, а не да се извършва на случаен принцип. Затова стандартите, специфичните методи и средствата на оценяването се определят от неговите цели. Целта на виртуалното психологическо оценяване на ефекта от ландшафтния дизайн е да се установи набор от адекватни научни стандарти за оценяване, за да се прецени ефектът от ландшафтния дизайн и да се регулира цялостният процес на проектиране, така че ландшафтът да отговаря на обществените нужди. В процеса на оценяване

на ефекта е необходимо ясно да посочим целите на оценяването и да се придържаме към стандартите за оценяване, за да може тези цели да бъдат реализирани.

### 2.2. Принцип на обективността

Принципът на обективността означава, че когато извършваме психологическо оценяване, трябва да зачитаме обективните факти и да правим обективна, научнообоснована преценка на психологическите реакции на зрителя. В този процес трябва да съблюдаваме обективни стандарти и да вземаме предвид резултатите от рационалния анализ, за да избегнем субективния произвол. Хвърляйки поглед назад в историята на психологията, ще установим, че психологическото оценяване (Psychological Evaluation) заема знаково място в нея. През 1879 г. немският физиолог и психолог Вилхелм Вунд създава в Лайпцигския университет първата в света психологическа лаборатория, където започва систематично да изследва психологическите феномени, индивидуални поведенчески различия и т.н. Това бележи раждането на съвременната психология и дава начало на продължително движение за психологическо оценяване. Впоследствие обективното психологическо оценяване постепенно еволюира от ранна диагностика на психологически отклонения до днешното изготвяне на психологическа оценка [1].

### 2.3. Принцип на всеобхватността

Този принцип включва следните аспекти:

Съчетание на субективно и обективно: принципът на всеобхватността изисква психологическата оценка да отчита както субективните усещания и преживявания на индивида, така и обективните поведенчески и физиологични показатели. Необходимо е не само да се вземат предвид субективните усещания на индивидите спрямо във виртуалната реалност, но и да се оценяват тяхното психологическо състояние въз основа на обективните данни и поведенчески прояви. Многоаспектно оценяване: психологическата оценка трябва да извършва оценяване на различни аспекти от ефекта на ландшафтния дизайн, включително емоционално преживяване, когнитивно натоварване, разпределение на вниманието, усещане за потапяне, координация на движението и т.н. Това позволява по-пълно проучване на психологическото състояние на индивида във виртуална реалност.

Съчетание между качествен и количествен анализ: принципът на всеобхватност изисква психологическата оценка да включва както качествен анализ, за да се изяснят субективните усещания и преживявания на индивида, така и количествено измерване, използвайки обективни данни за оценка на психологическото състояние на индивида във виртуалната реалност.

Краткосрочен и дългосрочен ефект: освен оценката на краткосрочния ефект от ландшафтния дизайн във виртуална реалност, принципът на всеобхватност също така включва разглеждането на дългосрочното въздействия върху психологическото състояние и поведението на индивида, включително върху емоциите, когнитивните реакции и поведенческите навици.

### 2.4. Принцип за осъществимост

Принципът за осъществимост включва следните аспекти:

***Оперативност:*** Инструментите и методиката за оценяване трябва да са лесни за използване и управление, а процесът на оценяване не бива да бъде твърде сложен или трудоемък, за да може оценителят да проведе оценяването без излишни усложнения.

***Надеждност:*** Инструментите и методиката за оценяване трябва да бъдат надеждни и стабилни, така че резултатите да бъдат консистентни независимо от времето и оценителя.

***Валидност:*** Инструментите и методиката за оценяване трябва точно да отразяват въздействието на ландшафтния проект върху психологическото състояние на индивида, за да се получат значими резултати от оценяването.

***Икономическа ефективност:*** използването на инструментите и методиката за оценяване трябва да бъде икономически оправдано. Процесът на оценяване не трябва да бъде твърде скъп, за да може масово да се прилага за оценки на ефекта от ландшафтен дизайн с виртуална реалност.

***Приложимост:*** инструментите и методите за оценяване трябва да бъдат приложими за различни типове виртуална реалност и групи от индивиди и съответно да са в състояние да оценяват ефекта от ландшафтен дизайн с виртуална реалност в най-различни ситуации.

Като се вземат предвид всички тези аспекти, принципът на осъществимост може да помогне на оценителите да изберат подходящи инструменти и методика за оценяване, така че да гарантират ефективността и оперативността на процеса на оценяване и чрез оценката да осигурят по-надеждна подкрепа за проекта и приложените в него технологии за виртуална реалност.

## 3. Съдържание на базираното върху виртуална реалност психологическо оценяване на ефекта от ландшафтния проект

Съдържанието на оценяването включва анализ на техническите характеристики на виртуалната реалност, анализ на психическите нужди на зрителя, оценка на перцептивното намерение (perceptual intention), рамка за психологическа оценка на ефекта от ландшафтния проект и др.

### 3.1. Анализ на техническите характеристики на виртуалната реалност

При анализиране и проучване на психологическата оценка на ефекта от ландшафтния проект е нужно първо да се вземат предвид спецификите и съществуващите технически средства за виртуална реалност. Технологиите за виртуалната реалност използват компютърно генерирана симулирана среда, която предоставя на зрителя мултисензорно, триизмерно, динамично и интерактивно симулирано преживяване.

### 3.2. Анализ на психическите нужди на зрителя

Когато говорим за психологическа оценка на ландшафтен дизайн, първото, което трябва да се предприеме, е да бъде изградена рамка на психическите нужди на зрителя. Проектантът трябва да проведе проучване до каква степен масовата публика разпознава и разбира обекта на дизайна. Аспектите на проучването включват нуждите на зрителите от подобен дизайнерски проект, знанията и опитът им в съответната сфера, логиката на мислене, формирана въз основа на предишния им опит и др.

### 3.2.1. Фактори, влияещи върху психическите нужди на зрителя

Психическите нужди на зрителя на виртуална реалност се влияят от много фактори, които включват индивидуални различия, обществено-културна обстановка, личен опит и житейска среда.

### 3.2.2. Йерархия на психическите нужди на зрителя

Психическите очаквания на зрителя към ландшафтния ефект и степента на удовлетвореност са две различни нива. През 1979 г. Нориаки Кано (Noriaki Kano), учен от Токийския технологичен институт, предлага т. нар. „модел на KANO“[1]. Професор Кано разграничава пет степени на потребителските нужди спрямо продукта: основен тип (Must-be Quality), тип на очакването (One-dimensional Quality), тип на атрактивността (Attractive Quality), тип на безразличието (Indifferent Quality) и тип на обратния ефект (Reverse Quality). Първите три от които са най-важни, тъй като пряко влияят върху удовлетвореността на хората от продукта [2]. По същия начин, говорейки за психическите нужди на от продукта ландшафтен проект, те могат да бъдат обмисляни с оглед на тези три аспекта.

Нуждите на зрителя или функциите, които той смята, че трябва да притежава ландшафтният проект, са именно нужди от основен тип. Обикновено

[1] *Моделът на KANO е разработен и предложен от професор Нориаки Кано (Noriaki Kano) от Токийския технологичен университет. Той е полезен инструмент за класифициране и приоритизиране на човешките нужди, базиран върху анализ на влиянието на тези нужди върху удовлетвореността на хората. Моделът отразява нелинейната връзка между характеристиките на продукта и удовлетвореността на потребителите.*

зрителят не разбира в детайли технологиите за виртуална реалност и в този случай се осведомява за основните нужди. Казано по друг начин, с осъществяването на основните функции на виртуалната реалност, например интерактивност, реалистичност и т.н., се постига удовлетворяване на основните нужди. Ако ефектът от ландшафтния проект с виртуална реалност не отговаря на тези основни нужди, зрителят ще остане неудовлетворен. Обратният случай, когато ландшафтният ефект отговаря на тези основни нужди, не означава, че зрителят ще бъде изключително удовлетворен. Тук идва редът на нуждите от типа на очакването, които са една степен над нуждите от основен тип. Например, когато искаме да си купим автомобил, освен изискванията за основните функции на автомобила, имаме и други очаквания – за по-добър разход на гориво и т.н. Именно това са нужди от типа на очакването: когато реализираният в ландшафтния проект ефект на виртуалната реалност е в състояние да създаде у зрителя усещане за потапяне и въображаемост, така че цялостният ефект да постигне очакваните от зрителя цели и да отговори на специалните нужди на зрителя. Колкото повече ландшафтният проект отговаря на тези нужди, толкова по-удовлетворен ще бъде зрителят, затова те трябва да бъдат във фокуса на вниманието на проектанта. Нуждите от типа на атрактивността се отнасят до онези елементи на ландшафтния проект, които преминават отвъд въображението на зрителя. Обикновено е много трудно да открием какви са тези нужди. Зрителят често не ги осъзнава, защото те са на по-дълбоко, подсъзнателно ниво в сравнение с нуждите от типа на очакването и обикновено се разкриват посредством общуване със зрителя. Разбира се, ако ландшафтният ефект не отговаря на тези нужди, зрителят няма да остане неудовлетворен, доколкото тези нужди надвишават нуждите от типа на очакването. Обратно, когато ландшафтният ефект е в състояние да удовлетвори тези нужди, зрителят изпитва огромно задоволство от ландшафтното произведение, защото то му носи неочаквани приятни изненади и ползи. Ето защо проектантът трябва колкото се може по-добре да проучи тези нужди, пристъпвайки към процеса на проектиране, за да ги удовлетвори, което в значителна степен ще увеличи степента на задоволство у зрителя. Всъщност, с течение на времето хората ще бъдат все по-наясно с техническите особености на виртуалната реалност и нуждите от типа на атрактивността по естествен начин ще се трансформират в нужди от типа на очакването [3].

### 4. Връзка между проектните елементи на ландшафта с виртуална реалност и психологията на емоциите

Психологическата оценка се фокусира върху обективното наблюдение и анализ на индивидуалните психологически състояния и проблеми, докато психологията на емоциите се занимава с емоционалния опит и изразява-

нето на индивида в конкретни ситуации. В практическото им приложение психологическата оценка и емоционалната психология могат да си влияят взаимно.

### 4.1. Йерархична структура на психологическата оценка

Психическото възприятие представлява разбиране и обратна връзка на човека с външния свят. Основният субект на психологическата оценка е човекът, който опознава света чрез процес, включващ усещане, образи и емоции. Това е процес на чувствена оценка. Процесът на психологическо възприятие на индивида към дадено нещо също е сбор: от усещанията, образите и емоциите на индивида спрямо външния свят. Немският философ Имануел Кант счита, че човешкото познание е резултат от съчетаване на чувствено възприятие и понятийно мислене. Осъществяването на чувственото възприятие се основава на времето и пространството [4]. Процесът на усещане е първият етап на чувственото възприемане на нещата и се реализира чрез зрителни, слухови, тактилни, обонятелни и други сетивни впечатления, които предоставят възможно най-пряко възприемане. Например, чрез усещането за студ или горещина външната среда кара човек да чувства, че му е студено или горещо. Под въздействието на прякото усещане, с помощта на понятийното мислене и емпиричните съждения се появяват по-дълбоки образи, като например „студено е, облечи пухено яке“ или „горещо е, пий разхладителна напитка“. Освен това води и до емоционално възприятие, например горещото време може да предизвика раздразнение и дори физиологически дискомфорт от типа на загуба на апетит и др. Процесът на психическо възприемане представлява система от взаимосвързани и взаимно влияещи се нива. Структурата на нивата на възприемане може да бъде разгледан с помощта на теорията за йерархията на нуждите на Маслоу (Maslow's Hierarchy of Needs)[1] и теорията за спектъра на съзнанието (The Spectrum of Consciousness)[2]. Теорията за йерархията на нуждите е предложена от американския психолог Ейбрахам Маслоу през 1943 г. В нея той разпределя човешките нужди на пет нива, подредени от основата към върха на въображаема пирамида: физиологични нужди, нужда от безопасност, социални нужди, нужда от уважение и нужда от себереализация. Маслоу вярва, че тези нужди се удовлетворяват постепенно от по-ниско към по-високо ниво и единствено когато нуждите от по-ниско

[1] *Йерархията на нуждите на Маслоу (Maslow's Hierarchy of Needs) е мотивационна теория в психологията, включваща петстепенен модел на човешките нужди, обикновено изобразяван под формата на пирамида. От основата към върха ѝ, тези нужда са следните: физиологични нужди, нужда от безопасност, социални нужди, нужда от уважение и нужда от себереализация.*

[2] *„Спектър на съзнанието“ е психологически термин, въведен от известния психолог Кен Уилбър в неговата книга „The Spectrum of Consciousness“.*

ниво са задоволени, хората се стремят към удовлетворяване на нуждите от по-високо ниво [5].

### 4.2. Степени на човешката психологическа оценка

Базирайки се на теорията за йерархията на нуждите на Маслоу, ще се опитаме да разграничим психологическата оценка на четири степени: естетическо ниво, поведенческо ниво, ниво на възприятие и емоционално ниво.

*(1) Естетическо ниво*

Естетическото ниво се отнася до първоначалната естетическа преценка на масовия зрител спрямо ландшафта като част от визуалното му възприятие. Под влияние на визуалните стимули на ландшафта у зрителя възниква поредица от сравнения и естетически оценки, които формират първоначално естетическо мнение за ландшафтния обект. Например, въз основа на визуалното възприятие зрителите могат да оценят архитектурния пейзаж като традиционен или модерен (Фигура 2-3).

Втората хипотеза е насочена към процеса на емоционална реакция и приема, че тя се основава на сравнение между особеностите на средата с образите, съхранени в паметта. В хода на този процес на съпоставка и откриване на съответствие се формират реакцията и оценката[6].




Фиг. 2-3 Процес на естетическо възприятие

*(2) Поведенческо ниво*

До известна степен, поведението на индивида е подложено на неосъзнато влияние от гледката и обкръжаващата среда. В нашето изследване пове-

денческото ниво на психологическата оценка се отнася до връзката между телесното поведение и пространствената сцена. Като важен аспект от ретроспективната оценка на ландшафта с виртуална реалност, теорията за връзката между индивидуално поведение и пространствена сцена продължава да се изследва и развива. Поведението в обкръжаващата среда, известно и като „психология на средата", като теоретично психологическо направление изследва взаимодействието между хората и пространствената среда. Тази статия се базира на теоретичните изследвания на психологията на средата, за да анализира връзката между човешкото поведение и особеностите на виртуалното ландшафтно пространство.

Американският педагог проф. Алфонсо Монтуори (Alfonso Montuori) доразвива теорията за йерархията на нуждите на Маслоу, като предлага „теория за йерархията на нуждите при ходене" (Walking Needs Hierarchy). Той счита, че нуждите от ниско към високо ниво се подреждат по следния начин: осъществимост, достъпност, безопасност, комфорт и удоволствие. Подобно на теорията на Маслоу, преди да се премине към нужда от по-високо ниво, трябва да бъдат удовлетворени нуждите от по-ниско ниво. Например, преди да пристъпим към разрешаване на въпроса с нуждите за комфорт и удоволствие, трябва да сме удовлетворили нуждите за осъществимост, достъпност и безопасност [7].

*(3) Ниво на възприятие*

Нивото на възприятие в психологическата оценка се отнася до възбуждане на физиологично ниво под въздействието на различни пространствени стимули. Хората наблюдават различни пространствени среди и в съответствие с индивидуалното си мислене и собствения опит реагират с различни физиологични възприятия. Тези физиологични възприятия от една страна са резултат от физиологичните инстинкти, а от друга – от индивидуалния опит. Поради това индивидуалните възприятия на пространството имат някои общи особености. Например, наличието на разнообразна растителност в ландшафтната среда може значително да намали кръвното налягане и сърдечния ритъм, както и да облекчи умората и тревожността, предизвиквайки по-спокойни физиологични възприятия у различните хора. Тези факти доказват общата за всички човешки същества особеност: вродената им любов към природата (биофилия) [8].

*(4) Емоционално ниво*

Според теорията за прякото възприятие (direct perception theory)[1] на аме

[1] *Джеймс Джеръм Гибсън предлага своята новаторска теория за възприятието в книгата от 1950 г. „Възприемането на визуалния свят" (The Perception of the Visual World). Традиционната теория на възприятието поддържа, че то е резултат от трансформиране на причинено от стимулация усещане, и е непряко, затова се нарича „теория на непрякото възприятие".*

риканския психолог Джеймс Джером Гибсън (James Jerome Gibson), в процеса на еволюция хората са развили инстинктивни поведенчески навици и емоционални реакции към природата. Инстинктите на хората пробуждат привързаност или неприязън към различните обекти. В допълнение към физиологичните реакции, възбуждането включва и психологически и поведенчески реакции. Множество експериментални и наблюдателни данни от неврофизиологията и психологията показват, че тези физиологични и психологически реакции често се случват едновременно.

Емоционалното ниво в психологическата оценка се отнася до емоционалните реакции и психологическите усещания, които пространството предизвиква у хората. Хората често използват определения като „спокойна", „оживена", „комфортна" или „потискаща", за да опишат пространствената среда. Това емоционално преживяване на пространството представлява по-дълбоко ниво на възприятие. Основната цел на пространствения дизайн е да предизвиква специфични емоционални реакции. Например жилищното пространство трябва да създава усещане за уют и комфорт. Следователно оценката на емоционалния ефект, който пространството и средата имат върху хората, е ключов аспект от оценяването. Емоционалното ниво на психологическата оценка също така служи като важен инструмент, който обяснява резултатите от физиологичните възприятия. Чрез анализ на връзката между емоционалното ниво и физиологичните възприятия могат да се идентифицират обективните фактори, предизвикващи физиологично възбуждане.

**5. Обобщение**

В настоящата статия използвахме методите на психологията и Kansei-Engineering, за да анализираме въздействието на различните проектни елементи във виртуална реалност върху психическото и емоционалното състояние на зрителя, да открием онези психологически фактори, които влияят върху психологическата оценка на ефекта от ландшафтния проект и да проучим причините за генезиса на тези фактори. Послужихме си със значително количество теоретична информация, която интерпретирахме според собствените си разбирания и подплатихме с конкретни анализи, за да потвърдим възгледа, че проект, лишен от емоции, е проект без душа. По всяко време и на всяко място единствено проектите с оригинална художествена форма и идейно-емоционално съдържание са в състояние да пораждат дълбоко впечатление и да остават в паметта на зрителя.

**Използвана литература:**

Джан Джъ, Ли Ся, Пан Хуейтан. Оценка на растителния ландшафт със зелени площи в парковете на Шънджън според метода AHP и човешките

физиологични и психологически показатели, в: „Научен журнал на Пекинския университет за горите (издание за социални науки), бр. 4/2011 г.: 30-37.

У Дзу-цъ. Морфология на изкуството. Издателство на Шанхайски транспортен университет, 2003:59.

Дахуа Синли. История и развитие на психологическото оценяване в Китай: текущо състояние и възможности: https://baijiahao.baidu.com/s?id=1777534136900264901&wfr=spider&for=pc (Последнопосещение на 30.05.2024 г.; 17:25).

Цанбай Жушъ. Моделът на Кано: https://baike.baidu.com/item/KANO%20%E6%A8%A1%E5%9E%8B/19907824 (Последно посещение на 30.05. 2024 г.; 17:29)

Уан Дзидзюн, Юе Тунци, Джан Дзиенмин. Изследване на класификацията на общите потребности на клиентите, в: „Научен журнал на Далиенския университет", бр. 6/2002 г.:48-54.

Тиенгоу Дженуся. Имануел Кант, https://baike.baidu.com/link?url=R33UMB0cfof91HoB5qU9-6io2uQvS9XamnnePDhEpp9pMMw7R11Je8c4AwBKpRM1GTG9IYMpaepa94TI4Ovo10LRbg8fCrOIVAYHUEaotdGYOiXut4nvOmvo9lcNrgk_cgLlcVraj9IYn8KYCcgX9GCxLQotnQ1w04Q92W6_VHG (Последно посещение на 30.05. 2024 г.; 18:29)

Лин Юлиен, Ху Джънфан. Психология на околната среда, второ издание. Китайско издателство за строителна промишленост, 2006:4-19.

Montuori A. Walking Needs Hierarchy: a Conceptual Framework for Understanding the Experience of Walking [J]. Journal of Transdisciplinary Research in Southern Africa, 2013, 9(1): a104.

***За автора:***

*Ду Ксиаокун - докторант по мултимедия и виртуална реалност в АМТИИ „Проф. А.Диамандиев", Пловдив; Преподавател по дизайн на околната среда, Катедра по визуални изкуства, Нормален университет Анхуй, Колеж Уонджианг. Изследователска област: ландшафтен дизайн, регионално културно наследство. Имейл: duxiaokun21@gmail.com*

***About the Author:***

*Du Xiaokun - PhD student in Multimedia and Virtual Reality. Academy of Music, Dance and Fine Arts "Prof. A.Diamandiev", Plovdiv; Teacher of Environmental Design, Department of Visual Arts, Wuhu University, Wanjiang College. Research field: landscape design, regional cultural heritage. Email: duxiaokun21@gmail.com*

# СРАВНЕНИЕ НА ЕСТЕТИЧЕСКАТА СТОЙНОСТ МЕЖДУ СЪЧУАНСКАТА КИТАЙСКА ОПЕРА И ЗАПАДНАТА ОПЕРА

***Сравнение на Съчуанската опера „Китайската принцеса Турандот“ и Западната опера „Турандот“***

***Ду Синджуй***
*докторант в АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“, гр. Пловдив*

**Резюме:**

От сравнителна гледна точка китайската Съчуанска опера „Китайската принцеса Турандот“ и италианската опера „Турандот“ отразяват културните и артистични различия между Съчуанската и западната опера като две различни проявления на драматично изкуство. Сравняването на техните различия в мисловните концепции и драматичните структури не само допринася за изучаване на източните и западните култури, но и за интегрирането на китайски и чуждестранни драми. Съчуанската опера „Китайската принцеса Турандот“ е типичен пример за обмен и взаимно влияние между китайските и западните драми. Тази опера поддържа уникалните художествени характеристики на китайската съчуанска опера, като в същото време абсорбира естетическите предимства на западната опера. Тя има важно значение за сравнителната литература и естетическите изследвания.

**Ключови думи:**

Съчуанска опера, опера, „Китайската принцеса Турандот“, „Турандот“, естетическо сравнение

## COMPARISON OF THE AESTETIC VALUE BETWEEN THE CHINESE SICHUAN OPERA AND THE WESTERN OPERA

***Comparison of the Sichuan opera “The Chinese Princess Turandot” and the Western opera “Turandot” as examples***

***Du Xinjui***
*PhD student, the Academy of Music, Dance and Visual Arts ‘Prof. Asen Diamandiev’- Plovdiv*

**Abstract:**

From comparing point of view, the Chinese Sichuan opera “The Chinese Princes Turandot” and the Italian opera “Turandot” reflect the cultural and artistic differences between the Sichuan and Western operas as two different expressions of the dramatic art. Comparing their differences in the mind conceptions and

dramatic structures not only contributes to learning of the Eastern and Western cultures, but also for the integration of Chinese and foreign dramas. The Sichuan opera "The Chinese Princess Turandot" is a typical example of exchange and mutual influence between the Chinese and Western dramas. This opera follows the unique artistic features of the Chinese Sichuan opera, and at the same time absorbs the aestetic advantages of the Western opera. It has an important value for the comparing literature and the aestetic researches.

**Keywords:**

Sichuan opera, opera, „The Chinese Princess Turandot", „Turandot", aestetic comparison

Поради разликите в социалната история и националния културен произход, китайската съчуанска опера и западната опера, като две различни системи на драматично изкуство, имат свои собствени артистични и естетически характеристики. В тази статия се взимат за примери операта "Турандот" и операта в Съчуан "Турандот" с цел естетическо сравнение между двете творби. Целта е да се открият естетическите разлики между тези две форми на изкуство.

Сюжетът на Турандот произхожда от "Историята на принц Калаф и китайската принцеса" в колекцията от арабски народни приказки "Арабски нощи". В този сюжет се разказва историята на Турандот, красива, но безмилостна китайска принцеса, която дава обещание да се омъжи за принца, който може да разреши трите ѝ гатанки. Който обаче не успее да разреши гатанките, ще бъде незабавно екзекутиран. В резултат на това решение много ухажори биват убити един след друг, но умният и страстен татарски принц Калаф успешно разрешава гатанките и спечелва любовта на принцесата след много обрати. Тази история вероятно се появява през XVII или XVIII век. Оттогава на Запад са създадени множество оперни версии на тази източна история, като версията на Лакроа, версията на Гоци и версията на Шилер, но най-известната несъмнено е италианската версия на "Турандот" от оперния композитор Пучини. Версията на принцеса Турандот от Пучини обаче е китайска принцеса, съобразена с естетическите представи на хората от Запад, със силни западни модели на мислене и културни отпечатъци. Ето защо, за да накара китайската принцеса „да се върне на изток" и да възстанови нейната китайска автентичност, в началото на 90-те години известният китайски драматург Уей Минлун адаптира тази популярна западна опера в Съчуанската опера „Китайската принцеса Турандот" (наричана по-нататък в статията с името „Дулан Дуо"). Той успешно трансформира културния контекст от „западен" в „източен", представяйки китайски местни културни нюанси, които са различни от нюансите в западната опера "Турандот".

**Разлики между източното и западното мислене**

Операта "Турандот" разказва древна легенда, случила се по времето на китайската династия Юан: Красивата китайска принцеса Турандот, за да отмъсти за смъртта на баба си, която била убита от чужденец, обявила на външния свят, че предлага три гатанки на принцове кандидати за ръката ѝ. Ако който и да е принц може да разреши трите ѝ гатанки, той може да се ожени за нея, в противен случай ще бъде убит. Много принцове не успяват да отгатнат нейните гатанки и биват убити. Но татарският принц Калаф, който е в изгнание в Китай, все още иска да опита своя късмет. Той успява да разреши и трите гатанки, но принцесата отказва да признае поражението си. Принцът трябвало да обещае, че ако принцесата успее да познае името му преди зазоряване на следващия ден, той ще позволи да бъде екзекутиран. Принцесата залавя бащата на принца и прислужницата Лиу'ер и ги измъчва, надявайки се да получи отговора. Лоялността на Лиу'ер и страстната любов на принца шокират и разтопяват студеното сърце на принцесата и тя постепенно се влюбва в него. На разсъмване принцесата обявява, че името на принца е „Любов" и се съгласява да се омъжи за него. Великата сила на любовта побеждава и хората в града празнуват с радост.

В своята Съчуанска версия на „Турандот", базирана на този оперен сценарий, Уей Минглун прави значителни промени. На първо място, главният герой не е чуждестранния принц Калаф, а неизвестен принц от Китай. Второ, трите загадки на принцесата тук са по-скоро три теста (тест за сила, тест за мъдрост и тест за бойни техники), а предишните кандидати, които не успяват да се справят с тестовете, не са екзекутирани (това изглежда облекчава жестокия и безмилостен образ на принцесата в операта "Турандот"). Относно Лиу'ер, мъжките герои и в двете драми скърбят за нея, но в европейският вариант принцът все още настоява за любовта си към принцесата въпреки мъката си и я целува насила, докато в китайската версия анонимният принц отхвърля любовта ѝ в скръб и се скрива, сам и обезсърчен. Има разлики и в отношението на принцесата. След смъртта на Лиу'ер Турандот гневно бие престъпния войник, а след това се разтопява в целувката на принца и се влюбва в него. Но в китайската версия, тя е по-скоро шокирана и сама решава да последва неизвестния принц, заместваики Лиу'ер. Накрая в европейската версия, историята завършва със сватбата на принца и Турандот, докато в Съчуанската опера, вместо това се случва идеологическо пробуждане на принцесата. Тя се трансформира в Лиу'ер и отива в уединение.

Съдейки по съдържанието на сюжета, ние можем да разпознаем тематичните разлики на двете версии на драмата. Очевидно темата на европейската опера "Турандот" е "любовта побеждава всичко". В началото принц Калаф е привлечен от красотата на принцесата. Той отива да разкрие нейните гатанки и да ѝ предложи брак въпреки възражението на баща си. Калаф

казва: „Ще я спечеля!“ Когато вътрешното безразличие на принцесата се стопява след насилствена целувка от принца, тя наистина бива завладяна от неговата любов: „Видях толкова много хора да умират за мен и ги презирам всички, но се страхувам от теб! Защото очите ти блестят от юнашка слава и в тях има твърда воля! Мразя те за това... и те обичам за това!“ В края на операта всички запяват: “Любов - ах! Слънце! Живот! Вечност! Любовта е светлината на целия свят! Наше безкрайно щастие, ние се смеем и пеем под слънцето! Слава! Слава! Слава!“ Оттук се вижда, че операта “Турандот” високо възхвалява любовта като нещо висше.

Съчуанската опера “Турандот” обаче изразява по-скоро темата за “морала над всичко”. След смъртта на Лиу'ер безименният принц е изпълнен със съжаление: „Къде е красотата, тук или накрай света? Най-красивото момиче беше до мен!” И изглежда, че принцеса Турандот “за една нощ съзрява и осъзнава красотата и грозотата на хората, правдата и нечестието”. Тя започна да се пита „къде е красотата на това да бъдеш поглезен, да показваш силата си, да си наперен и нечестен, къде е красотата в това?“ Вижда се, че именно смъртта на Лиу'ер носи разкаяние у безименния принц и влияе на моралния характер на невежата и наивна принцеса, която достига до просветление: „Красотата не се крие в това да си като росна планина, нито в арогантността и низостта, а в това човек да е обикновен и земен.“ Така че тя решително оставя всичко зад гърба си, разкайва се и последва безименния принц. Очевидно Съчуанската опера „Турандот“ насърчава красивото чувство за „съвършена доброта и добродетел“, а концепцията за любов, която иска да изрази, е: моралът е над любовта. В крайна сметка Уей Минлун „не позволява“ на безименния принц да се ожени за принцесата и дори любовта му към нея изчезва, именно заради думата „морал“.

В древен Китай е било абсолютно невъзможно анонимен човек да се ожени за жена, поради която друга жена умира. Да се разреши всичко с целувка като в западна опера, това би било твърде наивно и твърде романтично. Това е непонятно за мисленето на китайците в древността и неприемливо в рамките на тогавашната морална категория. Ето защо се появява морално вдъхновение, което изглежда повече в съответствие с концепциите на мислене и моралните модели на китайския народ. Разликата в съдържанието на сюжета между двете версии на драмата всъщност е разликата между китайските и западните концепции на мислене. Хората на Запад по принцип имат силно чувство за индивидуалност. Те ценят личните чувства, най-вече любовта. В операта “Турандот” принцът я възприема дори като оръжие за “завладяване” на принцесата. Причината, поради която хората на Запад обичат да „завладяват“ всичко е в техните културно-исторически корени, включващи образа на герой, борещ се с океана и изобщо с природата. Пучини създава “Турандот” в началото на 20-ти век, епоха, в която западният капитализъм се разширява навън, колонизирайки и ограбвайки. Богатият

Китай, винаги е бил тяхното идеално сметище за стоки и ограбване на пазари за суровини. „Завладяването“ на Турандот от Калаф, която символизира Изтока или Китай, е метафора за „завладяването“ на Изтока от Запада.

Китайското мислене обаче е различно поради огромна земя, която китайците населяват и изобилие ѝ от ресурси. Те се занимават със самостоятелен селскостопански труд, обръщайки повече внимание на хармоничното развитие на природата и обществото. Затова концепцията за „завладяване на другите“ им е чужда, в сърцата им е само „мирното съжителство“. В същото време, китайският народ е повлиян от конфуцианството от дълго време и винаги е наблягал на „доброжелателността“ и „етикета“. Китайците обръщат внимание на справедливостта и мира в своето поведение, „насърчавайки емоциите и завършвайки с етикета“. Така че поведение като “насилствено целуване” на принцеса се е смятало за неподходящо и абсолютно невъзможно в древен Китай. Това е причината „принудителната целувка“ да бъде премахната от Съчуанската опера “Турандот”. Освен това “Турандот” представя и някои будистки и даоистки идеи, които не се срещат в западния свят на мислене. В края на операта, Уей Минлун заимства от историята за „Безсмъртният Сяо Ши, който отвежда принцеса Нонгу“, оформяйки образа на неизвестния принц като потомък на Сяо Ши и Нонгу. В това има ярко изразен будистки нюанс. В допълнение, безименният герой в Съчуанската опера няма как да обича принцесата след смъртта на Лиу'ер. Това също е в съответствие с китайския начин на мислене.

От всичко това можем да заключим, че разликата в концепциите на китайското и западното мислене е основната причина за различното сюжетно съдържание на двата сценария, но също така трябва да сме наясно, че културното неразбиране може да причини някои сюжетни различия. Например в западната опера “Турандот”, принцесата е „женски дявол“, изобразена като изключително жестока и безмилостна. В това се очертава една очевидна склонност към демонизиране, а несъзнателният “западноцентризъм” и чувството за превъзходство на Пучини водят и до създаването на образа “принцът завладява принцесата” и т.н.

Разлики между многопластовата и точково-нишкова структура

Драматичната структура е основната рамка на цялата опера. Това е цялостното подреждане и внимателната организация на сюжета. Китайската Съчуанска опера и западната опера са доста различни и като драматична структура. Повечето западни опери възприемат „многопластова структура“, т.е. развитието на сюжета се основава най-вече върху „акта“ като основна единица, а сцената (действието) е основна градивна единица на цялата творба. Всяка сцена съдържа напредъка и конфликтите на дадено събитие, след което тези сцени се сглобяват, формирайки сюжета, неговото развитие, кулминация и край. По тази причина, ако в една западна опера

липсва някаква част от нейната структура, историята ще бъде непълна.

Така например операта „Турандот“ разделя драматичното мото “Любовта побеждава всичко” на три части (действия). Първата част е първото действие: арогантната и хладна китайска принцеса Турандот организира „брачен конкурс със три гатанки“. Умният и страстен татарски принц Калаф за първи път среща принцесата, привлечен е от нейната красота и се влюбва в нея. Втората част е второто действие: влюбеният принц Калаф отива да разгадае гатанките, въпреки опасността за живота си и разубеждаването от родните и приятелите си. Въпреки, че разгадава трите животозастрашаващи гатанки, принцесата все пак отказва да се омъжи за него. Третата част е третото действие: принцът се подлага на много изпитания и разтопява принцесата от „любов“. Тя се „разтопява“, влюбва се в принца и двамата се женят.

От началото до кулминацията, след това и до края, историята развива сюжета на драмата сцена след сцена, с концентриране на малките детайли. Всички те са сдържани и събрани в отделни сцени, една след друга. Всяко действие (сцена) преплита драматичните противоречия като мрежа и накрая обединява цялата творба в едно. Трансформацията на принцеса Турандот от безмилостна към „разтопена от любов“ се разгръща във всяко действие, но едва в края на третото действие дълго потисканите ѝ емоции „избухват“ и нейната любов към принца е като наводнение, давайки на хората усещане за радост, сърдечност и пълнота. Това е хоризонтален модел, в който драматичната структура на западната опера изразява емоциите директно. Този модел е доста различен от китайската опера. Подобни структури като в „Турандот“ са често срещани в западните опери. Например в драмата на Молиер „Лицемерът“ също се използва сюжет от пет части, разположени съответно в пет действия, за да се оформи лицемерния характер на Дардуфо.

Китайската Съчуанска опера използва най-вече “точкова структура”, т.е. развитието на сюжета се основава най-вече на „полето“ като основна единица. Всяка сцена е “точка” и всяка точка разказва само едно централно събитие и конфликти свързани с това събитие, а след това чрез общите герои в няколко такива сцени, чрез така наречените „нишки“, те се свързват в серии, за да оформят сюжетното съдържание на цялата творба. Може да се види, че всяка сцена от Съчуанската опера е относително независима и дори може да се изпълнява самостоятелно. В случая, сюжетното развитие на Съчуанската опера „Турандот“ също е разделено на три сцени, като всяка сцена е точка.

Първата сцена се развива в двореца и разказва историята на красивата и хладнокръвна китайска принцеса Турандот (Дуландуо), която измисля загадки, за да открие чрез тях своя съпруг. Тя се заклева да се ожени за него,

ако той се справи, но не определя смъртно наказание за тези, които са се провалили. Втората сцена се променя бързо спрямо първата във времето според сюжета. В нея се разказва това, което се случва на един далечн приказен остров: анонимен кандидат вижда автопортрета на принцесата и е привлечен от красотата й принцесата, независимо от разубеждаването на Лиу'ер. Той се придвижва с лодка до Пекин, търсейки цветя. В третата сцена „Безименният" успешно преминава през трите теста, но Лиу'ер се самоубива, за да му попречи да се омъжи за принцесата. Това го обезсърчава и той се връща на своя остров. Съзнанието на принцесата се пробужда и тя се трансформира в Лиу'ер, след което го последва.

Съчуанската опера не е от този тип, в който много събития и улики са концентрирани в една сцена. Вместо това сюжетът върви бавно и красноречиво. От първата до третата сцена на „Турандот" капацитетът на сюжета е огромен, но всяка сцена има свое централно събитие, драматичен конфликт, „точка". Всяка сцена е взаимосвързана с другите, и в същото време със сравнително самостоятелен сюжет. Тези сцени могат да се играят поотделно или да се свържат в цяла драма с помощта на централната героиня на "принцесата", която в случая играе ролята на така наречената "нишка". Повечето от сюжетните подредби на китайските опери имат този вид „структура от точка и нишки". Като пример може да се даде „Легендата за бялата змия". Тя започва с бялата змия, която се спуска по планината, за да посети Западното езеро, и се сблъсква със Сю Сян. В друг „точка" се разказва за заемането и размяната на чадъри, което води до любовта и женитбата, а в трета „точка" виждаме внезапната промяна, откраднатата трева, кофата с вода и накрая счупения мост (все различни елементи от сюжета). По този начин сюжетът е подреден чрез нишки. Има много такива типични откъси в историята на китайската драма, като "Сънят" в "Божурената пагода", "Червеният Хао" в "Романс от Западната мансарда", "Трите мистерии" в "Пролетната зала от нефрит" и др.

Накратко, по отношение на развитието на сюжета западната опера набляга на хоризонтално преплитане, концентрирано върху „действия", а снаждането им в хоризонтална посока отразява развитието на сюжета; докато китайската опера набляга на вертикално преплитане, концентрирано върху „точки", с вертикално снаждане чрез използването на "нишки", чрез които целият сюжет се свързва в една структура. Следователно в известен смисъл структурата на западната опера показва красотата на хоризонталните действия, докато структурата на китайската Съчуанска опера показва красотата на вертикалните точки и нишки.

Културен сблъсък и културен обмен между китайската и западната драма

От интерпретацията на образа на една китайска принцеса чрез две различни форми на изкуство, ние не само виждаме западната модерност на

италианската опера, но и изживяваме местния китайски привкус на Съчуанската опера. Това също ни кара да почувстваме голямата сила на културния обмен между Китай и Запада. За да придаде на тази история китайски привкус, италианската опера "Турандот" добавя много "китайски елементи", сред които традиционни китайски музикални инструменти, като например гонгове, в комбинация с изпълнението на западни оркестрови инструменти. Например, когато принцеса Турандот се появява в първото действие, величественият и силен звук на гонг не само подчертава достолепието на китайското кралско семейство, но също така предизвика силно и шокиращо звуково въздействие върху публиката. В същото време, както изисква сюжетът, Пучини включва припева на китайската народна мелодия "Жасмин" и го смесва с оркестъра, за да създаде един изящен, ярък и свеж китайски стил. Именно заради този "китайски привкус", тази западна опера, от която лъха "уханието на жасмин", е обичана и от китайската, и западната публика.

От своя страна, Съчуанската опера "Китайската принцеса Турандот" е типичен пример за успешната замяна на китайския културен контекст от страна на Уей Минлун със западния. Той предизвиква тази скитаща отвъд океана "китайска принцеса" най-накрая да завърши своето "пътуване обратно на изток". Не може да се отрече обаче, че изпълнението на тази Съчуанска опера също използва модерни западни драматургични методи като "стоп кадър", "ретроспекция" и др.

Сравнявайки тези две версии на „Китайската принцеса", откриваме как, въпреки че западната опера „Турандот" визуално интегрира много „китайски елементи", нейната идентичност се оформя чрез традиционните методи на пеене и езиковите характеристики на западните опери като „западен културен продукт". Съчуанската опера "Турандот" е китайска драма, адаптирана от западна опера. Въпреки че следва правилата за художествено изразяване на китайската драма и запазва традиционните си методи на изпълнение, тя не е ограничена и смело въвежда новаторски костюми, реквизити за изпълнение, сценичен фон, осветление и звукови ефекти, Всички те са добре интегрирани и подобрени. Подобни подобрения изглежда излизат извън рамките на традиционната опера, но ако „сдъвчете внимателно" материята, ще откриете, че те всъщност трябва да се основават на традиционните елементи на операта, за да бъдат ефективни.

Очевидно, както характеристиките на западната опера „Турандот", така и промените в съчуанската опера „Китайската принцеса Турандот" са резултат от културния обмен между Китай и Запада. Те не само пренасят собствените си уникални художествени характеристики, но и усвояват предимството на естетиката на чуждите опери. Изглежда обаче, че това също трябва да ни накара да се замислим: докато прави сценичните си изпълнения по-модерни, препратката на китайската опера към техниките за изразява-

не на западното драматично изкуство няма ли да доведе до прекомерно разчитане на съвременни техники за изпълнение? В традиционната опера актьорите разчитат само на техните ръце, очи, тяло, стъпки, пеене, скандиране, игра, бой и т.н. А сега, при тези съвременни нововъведения, няма ли опасност те да загубят своето присъствие като изпълнители? И тези нововъведения са приложени именно на местата с най-традиционен китайски привкус. Ако китайската опера вече не е "китайска", тогава как би могла да привлече местни театрални почитатели и чуждестранна публика в същото време? Следователно, по пътя към реформиране на традиционната китайска опера и усвояване на предимствата на западното драматично изкуство, разбирането на „степента на обновяване" е въпрос, върху който трябва да помислим. Как да схванем този проблем за „степента"; всъщност до голяма степен е въпрос на това как да балансираме „локализацията на духовното ядро" и „модернизирането на технологията на изпълнение" в създаването на драма. В културния обмен между китайски и чуждестранни драми влиянието на чуждата култура е проникващо и постепенно, докато основата на националната култура се натрупва с времето и има дълга история. Всяко проникване на чужда култура е присаждане и трансплантация върху основата на националната култура, а след това се превръща в част от нея, със съвременна форма и значение. Следователно пътят за оцеляване и развитие на китайската опера трябва да бъде: вкореняване в традиционната култура на нацията, наследяване на националната същност на традиционното оперно изкуство и подходящо, балансирано използване на методите за интерпретация на западната драма. Мултикултурните и артистични идеи трябва да се интегрират така, че да може максимално да се отговори на очакванията, визията и естетическите нужди на съвременната публика, обновявайки китайското оперно изкуство с национален чар в духа на времето. Заслужава да се добави, че от обективна гледна точка китайското оперно изкуство все още не е навлязло напълно в световната сцена и чуждестранната публика все още има твърде малко разбиране за него. Въпреки че трябва задълбочено да изучаваме, наследяваме и пренасяме напред същността на собственото си национално оперно изкуство, ние трябва да усвояваме и да се учим от най-новите постижения и усъвършенствани спомагателни техники за изпълнение на чуждестранни драми и да не забравяме да използваме пълноценно комерсиалните средства за прокарване на път за бъдещото развитие на китайската опера.

**Използвана литература:**

Дин И. Избрани известни западни оперни творби [M]. Пекин: Издателство „Международна култура", 1996 г., стр. 993, 998.

Мей Янь. „От операта Турандот до чуандзюй Дуландо" [J]. Литература Анхуей, 2011, № 2, стр. 239.

Ян Инкуан. „Кратък анализ на Аристотеловата теория за художественото подражание" [J]. Академично списание Цилу, 1987, № 4, стр. 36.
Хуан Шоуци, Джан Шанвен. Превод и ком

ентар на „Чжоу И" [M]. Шанхай: Шанхайско издателство за древна литература, 2007 г., стр. 132.

Лан Фан. Сравнително изследване на китайската и западната драма [M]. Шанхай: Издателство „Сюелин", 1992 г., стр. 134.

Ченг Янцю. „Богатото разнообразие на китайското театрално изкуство". В: Събрани съчинения на Ченг Янцю [M]. Пекин: Издателство „Китайски театър", 1959 г., стр. 109.

***За автора:***

*Ду Синджуй, докторант по музикознание, Академия за музикално и танцово изкуство "Проф. Асен Диамандиев" – Пловдив, E-mail:18482380226@163.com*

***About the author:***

*Du Xinjui, PhD student in Musicology, "Prof. Asen Diamandiev" Academy of Music, Dance and Fine Arts – Plovdiv, E-mail: 18482380226@163.com.*

# ДВА ПОЛИТИЧЕСКИ ПЛАКАТА ОТ КАМЕН ПОПОВ

***ас. Елена Трифонова***
*Университет по архитектура, строителство и геодезия – София*

**Резюме:**

Текстът разглежда два примера от творчеството на плакатиста Камен Попов. Произведенията са свързани със значими политически събития, които променят световната история и маркират началото и края на Съветския съюз. Изследването поставя работите на автора в контекста на времето, когато ги е създал, а също така и представя изводи за връзките им с житейския му опит. Статията допълва познанието ни за дейността на недостатъчно изследвания богат художествен свят, оставен ни от Камен Попов.

**Ключови думи:**

Плакат, визуална комуникация, Камен Попов, политически плакат.

## TWO POLITICAL POSTERS BY KAMEN POPOV

***Asst. Elena Trifonova***
*University of Architecture, Civil Engineering and Geodesy – Sofia*

**Abstract:**

The text examines two examples from the work of the graphic designer Kamen Popov. They are related to significant political events that changed world history and marked the beginning and end of the Soviet Union. The study places the author's works in the context of the time when he created them. It also presents conclusions about their connections with his life experience. The article fills the gaps in our knowledge related to the activities of the insufficiently researched rich artistic career of Kamen Popov.

**Key words:**

poster, visual communication, Kamen Popov, political poster

Камен Попов е роден през 1947 г. в град София. През 1966 г. завършва Националното училище по изящни изкуства „Илия Петров“. През 1973 г. успешно се дипломира във Висшия институт за изящни изкуства – София (днешна НХА), със специалност „Приложна графика“, където негов водещ преподавател е проф. Александър Поплилов. Следват десетилетия на творчески постижения и един живот, посветен на изкуството на плаката и приложната графика. Благодарение на работата си Камен Попов от 1987 г. заживява в Люксембург, където развива успешна практика в областта на графичния дизайн. Там, в сърцето на Западна Европа, през 2015 г. приключва и жизненият път на художника. Творчество му обаче е грижливо съхранявано от неговите сестри, основали и фондация с тази цел. От 2021 г. тя е в град София, където в експозиционно пространство са представени плакати, живописни произведения и рисунки на художника.

Камен Попов израства заедно с двете си сестри и родителите си в центъра на столицата. Баща му завършва търговия и икономика и развива бизнес, свързан с винопроизводство, който след деветосептемврийския преврат е национализиран. След това започва работа като главен счетоводител в „Минстрой“. Майката на художника завършва класическа гимназия отново в София. В началото на 1968 г. родителите на Попов заедно със сестрите му са изселени в Полски Тръмбеш като административна мярка без съдебно решение[1]. По разказ на Юлита Попова (сестра на художника) причината са недоброжелателни свидетелства, че в дома им се четат чужда преса и литература, което ги определя като граждани под „западно влияние“. По това време Попов е в казарма и по същата причина бива прехвърлен в трудови войски. Преди да се уволни от военна служба, успява да вземе разрешение да се яви на приемните изпити в НХА, като усилията му се увенчават с успех. Когато Камен Попов се прибира в София, вече като студент, заживява отново в родния си дом. Година по-късно и семейството му успява да се върне в града след тригодишен живот на изселници. Камен Попов със своята съдба е типичен пример за личност, която благодарение на способностите си се е реализирала в условията на тоталитарна България въпреки неудобния си за контекста на комунистическото общество произход. Отличава се като изключително трудолюбив и добър студент, завършва художественото си об-

[1] *Биографичната информация в настоящата статия се позовава на интервю с Юлита Попова (сестра на художника). То е направено от мен през 2024 г. и предстои да бъде приложено в дисертационния ми труд по темата. Разказите са сравнени и съвпадат с данните от досието на Камен Попов в СБХ и приложените към него удостоверение от културния дом на Главното управление “Трудова повинност” и производствена характеристика от поделението в с. Ясен, Плевенско. В архивите не се открива информация за принудителното изселване на семейството (подобни наказателни методи в НРБ са били налагани без съдебно решение). Драматургът Христо Бойчев, роден в село Орловец, община Полски Тръмбеш, с декларация свидетелства за истинността на разказа.*

разование и кариерата му започва с летящ старт. С качествената си работа успява да се докаже като сериозен професионалист и не след дълго поема позицията на главен редактор по въпросите, отнасящи се към графичното оформление на издателство „Септември“. Същевременно се изявява като изключително успешен плакатист и дейността му в сферата скоро започва да прави впечатление и в чужбина. Участва в многобройни конкурси, нерядко печели почетни грамоти и отличия, а негови творби биват публикувани в различни чуждестранни издания (Graphis Sanati – Турция, 1985; Gebrauchsgrafik NOVUM - Германия, 1983 и др.). Излизайки извън пределите на родината, произведенията му не остават незабелязани и намират своето място в много престижни колекции: Museum of Modern Art (MOMA) – Ню Йорк; Национална библиотека – Люксембург ; Музей Centre Pompidou – Париж, и др. Вследствие през 1987 г. Камен Попов получава предложение за поста художествен редактор на издателство Éditions Guy Binsfeld в Люксембург. Още с установяването си в сърцето на Западна Европа през 1988 г. той основава *Gallery 88*, чиято основна цел е да популяризира българското изкуство извън пределите на родината, и то в епоха, когато творците ни все още не са се радвали на възможността свободно да пътуват и излагат творбите си. В изложбеното пространство са показвани именити български автори: Милко Божков, Стоян Цанев, Любен Диманов и др. Наред с това Попов успява да основе и школа по изобразително изкуство, в която практикува и преподавателска дейност. Тези активности на художника извън личното му творчество се превръщат и в специална негова мисия. Те до голяма степен ни насочват и с тяхна помощ възприемаме делото на Камен Попов като подбудено от искрената му вяра във възможностите и потенциала на традициите в българското изобразително изкуство. Уповавайки се на тях, успява да се утвърди като способен автор и спечелва уважението на колеги и клиенти. Това му дава увереността през 1995 г. да напусне издателство Éditions Guy Binsfeld и да създаде собствено рекламно студио с името Radar communication. В същото време не спира да твори на свободна практика и да поддържа работещи галерията и школата си.

В настоящата статия ще се фокусираме върху два политически афиша, емблематични за творчеството на Камен Попов. Преди това обаче е необходимо да направим кратка ретроспекция на развитието на този жанр у нас за времето между двете световни войни, както и за периода преди демократичните промени от 1989 г., когато работи и самият Попов. Приложната графика в България през 20-те, 30-те и първата половина на 40-те е пряко свързана обществените нужди. Докато предприемачи и търговци се фокусират върху възстановяването и разрастването на икономиката след редицата национални катастрофи и използват графични изображения главно за рекламни цели, революционният пролетариат изпитва нуждата от образна пропаганда и се заема с изграждането на политическия афиш, пре-

връщайки го в свое неподозирано силно оръжие. Комунистите започват да създават различни издания. Голяма роля играе хумористичното списание *„Червен смях“*, на чиито страници се публикуват изключително много политически ангажирани плакати и карикатури[2]. Те могат да се разделят основно на две групи - осмиващи капиталистическия строй и възхваляващи идеите на комунизма. Има примери за толкова гръмко агресивни и въздействащи графични решения, че текстът става излишен при наличие на изображението. Такъв е плакатът на Крум Кюлявков *„Бъди червена“*, който е отпечатан на страниците на брой 19 на *„Червен смях“* от 1921 г. Изобразен е факлоносец, стъпил върху земното кълбо, разпръскващ червена светлина като с камшик (Ил. 1). След 1944 г. настъпва смяна на обществения и политическия строй в страната и в България бива наложен режим от съветски тип за период от 45 години. Върху България пада тежка информационна завеса, определяща като „отпадъчен формализъм“ всички пластични и художествени постижения на Западния свят.[3] За добри примери в изкуството са налагани образци от Съветския съюз, които впоследствие биват имитирани. Българският политически плакат от периода обслужва основно властта, рекламният такъв бива определян като „буржоазен атрибут“.

Първият пример, върху който изследването се съсредоточава, е със заглавие „Будьони 1917“ от 1989 г. (Ил. 2)[4]. Той е един връх в кариерата на Камен Попов. Тази творба е селектирана за участие в четвъртото европейско триенале на политическия афиш в Монс през 1989 г., но също толкова интересен е фактът, че един най-престижните музеи за модерно/съвременно изкуство в Ню Йорк – MOMA, забелязва плаката от публикацията му в списание в японското издание IDEA[5]. Музеят откупва първите десет копия, които се считат за авторски оригинали. Плакатът говори за събитията от 1917 г. - болшевишкия преврат в Русия, познат като Октомврийска революция. Сложната тема е свързана с исторически епизод, който е причина в бъдеще светът да познае едни от най-мрачните и човеконенавистни политически експерименти. Художникът е отразил темата, без да изпада в разказвателни описания, а чрез своеобразен визуален “вик”. Виждаме идеоло-

[2] Босилков, Светлин. Българският плакат. Предшественици, ранни прояви, съвременно развитие. София. Издателство “Български художник”, 1973, с. 41-43

[3] Виж: Димитров, Димитър. Българският графичен дизайн. История, тенденции и развитие, София, НБУ, 2014, с. 24 - 34.

[4] Маршал Семьон Будьони (1883 - 1973) е съветски военачалник, герой от революцията и Първата световна война преди това. Създател е на революционен конен отряд, който постепенно прераства в по-широки формации и през 1919 г., вече по съветско време, е преименуван на Първа конна армия. Шапката будьоновка, символ на Червената армия, е наречена на негово име.

[5] IDEA International advertising art. 1990/9, Seibundo Shinkosha Co. Ltd., 1990, p. 65.

гия, оцветена в символния си цвят, излязла от измеренията на човешкото и препускаща към безграничните си цели в абсурден мащаб. Червеният конник е изобразен в космоса, устремен към идеята да постави човешкия свят в краката си. Попов обаче по изключителен начин синтезира информацията и за разлика от споменатия по-рано афиш на Крум Кюлявков (Ил. 1) създава произведение, което остава извън полето на буквалната елементарна пропаганда. Земното кълбо е маркирано единствено като част от синя окръжност без наличието на географски подробности. Всъщност самите те, очертанията на континенти, острови и полуострови, сякаш са напуснали обичайното си място и са оформили една своеобразна "Пангея" в обобщения контур на червения конник. С този си избор Камен Попов подсказва, че комунистическата идея е все пак рожба на човечеството, на земните безумия, на потиснатите и потисниците едновременно. Той не посочва с пръст и не осъжда бъдещите ѝ престъпления, въпреки че и неговият живот е белязан от тях. Формите са прости и изчистени, цветовете – обвързани с присъщите им символи. Графичното въздействие е силно с контраста си. Познавайки семейната история на автора му, в този плакат можем по-лесно да разчетем неговото лично отношение относно комунистическата идеология. Той предупреждава за метастазите ѝ с помощта на визуални внушения. Не е случаен изборът му да подреди елементите на композицията така, че да създадат впечатление за динамика. Конникът не е статичен, а препуска в посока надписа "1917" и след всяка своя "обиколка" се среща отново и отново с бележитата дата, въртейки се в един нестихващ цикъл на народни въстания и революции. Въображението на зрителя е предизвикано и от посоката на движение на ездача, която е отдясно наляво. Така той сякаш предстои да се завърти по синята окръжност обратно на часовниковата стрелка. Това символично "връщане на времето" приковава знаменитото събитие към миналото и го превръща от символ на светлото бъдеще в очите на идеалистите в тягостно повтарящ се епизод. Именно чрез имплицитната си минорна звучност „Будьони 1917" подсказва на зрителя, че червената идеология винаги под някаква форма ще кръжи заплашително над демократичния идеал. В конкретното произведение можем да видим всичко, което самият Камен Попов заявява като свой стремеж в личното си творчество. То се характеризира с опростен и изчистен от всичко излишно образ, който ни въвлича в идеята и проблематиката си още с първия поглед, но ни оставя да изпитаме интелектуална наслада докато разчитаме и тълкуваме деликатните изобразителни знаци и детайли на рисунката. Така по-наблюдателните зрители биха разпознали в силуета на кавалериста и типичната за червеноармейската униформа шапка "будьоновка".

Вторият афиш, който е представен в следващите редове, отговаря както формално, така и концептуално на всичко, споменато по-горе за „Будьони

1917“. Това е именно плакатът, засягащ събитията от 1989 г. и началото на демократичните промени в Източния блок след крушението на Съветския съюз. В **„Сталин 1989“** (Ил. 3) краят на една репресивна власт е символизиран от силуета на потъващ червен кораб на тъмен фон с надпис STALIN на корпуса. Ако съсредоточим погледа си върху контура на корабния комин, ще разчетем Сталиновия профил с мустак и фуражка, загледан в дълбините на своя крах. В светъл тон са изобразени единствено изписаната в долния край на плаката година “1989” и издигащият се пушек от комина на потъващия плавателен съд в горния край на изображението. При един още по-задълбочен и внимателен поглед ще открием, че самият дим наподобява следи от човешки стъпки. Чрез тях авторът, подобно на първия пример, ни предупреждава, че въпреки промените след перестройката престъпленията на комунизма ще останат в атмосферата и въздуха, който дишаме. Левите идеи на свой ред също ще продължат да намират път към душата на човешкия род и да печелят на страната си най-онеправданите негови представители. Това ще поддържа дълго опасността да бъдат изкривявани, а трагичният сценарий повтарян. Диагоналът, по който са подредени димните следи, спомага за внушението и обслужва идеята за бъдещето. Неговата посока е активна, съобразена с посоката на четене - изкачва се отляво надясно. Ако авторът беше избрал вариант с пасивен диагонал, то въздействието щеше да бъде друго - дирята щеше да представлява завинаги отминал момент. Първичната реакция при досег с афиша е силна и директна, но вторичните детайли, които забелязваме при по обстойни наблюдения, говорят за дълбочина на образа на по-високо ниво. Те обаче биха били достъпни за подготвения зрител. Незапознатите с историческата личност най-вероятно не биха разпознали силуета на съветския лидер, но тук се включва и още една друга важна роля на изкуството - да възпитава. Така, говорейки за произведенията на Камен Попов, можем да посочим следния цитат от труда на проф. Кирил Гогов *“абв графичен дизайн, книга 2”*:

*„Графичната комуникация ще изпълни своята „мисия“ само ако съобразява нивото грамотност и миналия опит на аудиторията. Ключът за успешна комуникация е простота и реализъм. Способността да се разпознават символите е умение, което се създава и възпитава“* [Гогов, 2019, с. 182]

В конкретния случай, анализирайки подхода на Попов, можем да направим извода, че „Сталин 1989“ изпълнява целите си. Той предлага различни нива на възприятие, насочени както към публика, която няма умението да разчита скрити знаци и символи, така и за такава, чиято визуална възприемчивост и познания позволяват да бъдат откривани и разпознавани. С тези си качества и двата разгледани примера говорят за безспорния професионализъм и такт, характерни за творчеството и личността на Камен Попов. Политическите му плакати са минималистични и изчистени, същевременно силни и дълбоки като послание. В тях намираме не едно сим-

волно значение и колкото повече се вглеждаме, толкова повече откриваме във всеки детайл. Изглежда авторът е вложил цялата си творческа мощ, за да намери подходящия баланс между това да не натрапва лична позиция, но същевременно да не се дели от нея. Всъщност, ако проследим цялата му дейност, ще забележим индиректен протест срещу политическите ограничения и потиснатия дух. Да създаде галерия с мисия, отдаваща специално значение на разпространението на българско изкуство, не е ли тих и своеобразен бунт срещу ограниченията, на които са били подлагани българските творци до 1989 г.? Да намери път към свободния свят не само за себе си, но и за творчеството на свои колеги, не е ли постъпка, която отново изразява политическа позиция? В същото време всичко това е подтикнато и от силната вяра в качествата, които притежава българската изобразителна школа. Той грижливо я запазва, затвърждава и дори предава напред чрез преподавателската си дейност. Камен Попов е художник, който борави с образа като най-силното си средство за комуникация със зрителя, но това не ни попречва да обърнем внимание на цялостната му активност. Тя говори сама за отношението му по политическите теми.

След като изложихме тезата, че Камен Попов е човек с категорична гражданска позиция, която не пасва на конюнктурата в Народа република България, може би няма да ни изненада фактът, че в творчеството му не намираме многобройни политически плакати, както е с театралните и социалните. След установяването му в Люксембург също не се открива голяма серия в тази посока - факт, свидетелстващ, че темата за него е била изключително лична и важна, а подходът му към нея особено внимателен. Количеството по отношение на плакатите не е било цел. Дори и примерите, които разгледахме, въпреки политическия си на пръв поглед сюжет, могат да бъдат приети преди всичко за исторически ангажирани. Произходът и семейният живот на Камен Попов неминуемо формират възгледите му по обществените въпроси, но най-вече личностните му качества са това, което охарактеризира реакцията му по темата. Тя не е в никакъв случай първосигнална и не ражда образи на повърхностна пропаганда. Напротив, визуалният му изказ е дълбок, символите, които изгражда, са многопластови. По този начин зрителят остава с впечатлението, че художникът съчувства на „жертвата", но едновременно с това разбира позициите и на „палача".

**Използвана литература:**

Босилков, Светлин. Българският плакат. Предшественици, ранни прояви, съвременно развитие. София. Издателство "Български художник", 1973.

Гогов, Кирил. Абв графичен дизайн, книга 2. София, НХА, 2019, с. 182.

Димитров, Димитър. Българският графичен дизайн. История, тенденции и развитие, София, НБУ, 2014.

IDEA International advertising art. 1990/9, Seibundo Shinkosha Co. Ltd., 1990, p. 65.

***За автора:***

*Елена Велкова Трифонова е асистент в катедра „ Рисуване и моделиране" към УАСГ и докторант на самостоятелна подготовка към ДП „Дизайн" в НБУ с научен ръководител проф. д-р Борис Сергинов. Родена е в София през 1993 г. и завършва бакалавърска (2016 г.) и магистърска степен (2018 г.) в НХА със специалност „Живопис". Ежегодно има творчески изяви, отличавана е с награди и поощрения за млад автор в сферата на живописта. През 2023 г. прави първата си самостоятелна изложба в „ Арт център Плевен".*

***About the author:***

*Elena Velkova Trifonova is a Senior Assist. Prof. in the Department of Drawing and Modeling at the UASEG and a PhD student at the Department of Design in New Bulgarian University with scientific supervisor Prof. Dr. Boris Serginov. She was born in Sofia in 1993. and graduated with a bachelor's degree (2016) and a master's degree (2018) in Painting at the Bulgarian Academy of Fine Arts. She annually participates in collective exhibitions and she is distinguished with awards for a young author in the field of painting. She shows her first solo exhibition in 2023 at the Pleven Art Center.*

*e-mail: evv012@abv.bg*



Ил. 1.
Крум Кюлявков – *„Бъди червена“*, 1921 г.




Ил. 2.
Камен Попов – *„Будьони 1917“*




Ил. 3.
Камен Попов – *“Сталин 1989“*

# ИНТЕГРИРАНЕ И ИЗСЛЕДВАНЕ НА УЧИЛИЩНА МУЗИКАЛНА ПРОГРАМА ЗА НАЧАЛНИ И СРЕДНИ УЧИЛИЩА, БАЗИРАНА НА ТРАДИЦИОННАТА КУЛТУРА НА ЮЖЕН ФУДЗИЕН В КИТАЙ

***Ке Ю***
*Докторант в докторска програма „Методика на обучението по музика“*
*АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив*

**Резюме:**

Това проучване се фокусира върху образователното приложение на традиционните културни ресурси на Южен Фудзиен и стратегиите за интегрирането им в музикалните часове на основните и средните училища. То изследва възможността и практическия път за разработване на съответна училищна учебна програма. Трудът първо сортира характеристиките на културата в Южен Фудзиен и анализира нейните общи черти с музикалното образование. Впоследствие се анализира текущото състояние на учебното съдържание по музика в основните и средните училища и се посочват съществуващите пречки пред интеграцията. Въз основа на установяване на интеграционния фон и теория се предлага иновативен модел на преподаване на музика и приложението на културата на Южен Фудзиен в училищни часове чрез анализ на казуси. Това изследване не само разширява визията за съчетаване на традиционната култура и модерното образование, но също така предоставя емпирична основа за иновации в съдържанието и формата на музикалното образование. То има определено теоретично и практическо значение за насърчаване на наследството на регионалната култура и отразяване на музикалната образователна стойност.

**Ключови думи:**

Традиционна култура на Южен Фудзиен; музикално образование; училищна програма; иновации в моделите на преподаване; културна интеграция

# INTEGRATION AND RESEARCH OF A SCHOOL MUSIC PROGRAM FOR ELEMENTARY AND SECONDARY SCHOOLS BASED ON TRADITIONAL SOUTHERN FUJIEN CULTURE IN CHINA

***Ke Yu***

*Doctoral student in the doctoral program „Methodology of Music Education"*
*AMDFA „Prof. Asen Diamanviev" – Plovdiv*

**Abstract:**

This research focuses on the educational application of the traditional cultural resources of South Fujian and the strategies of their integration in the music classes of the primary and middle schools. It researches the opportunity and the practical way of development of corresponding school program. The document first sorts the features of the culture in South Fujian, and analyses its common features with the music education. Then, it analyses the current content of music in the primary and middle schools, and points the existing obstacles for its integration. On the basis of setting the integrational background and theory, it offers an innovative model for music teaching and applying of the culture in South Fujian in school classes by case studies analyses. This research not only enhances the vision for combining the traditional culture and modern education but also offers an empiric base for innovations in the content and form of musical education. It has determined theoretical and practical meaning for encouraging of the inheritance of the regional culture and reflecting the music educational value.

**Keywords:**

Traditional culture of South Fujian; music education; school program; innovations in the teaching models; cultural integration

Тъй като образователната реформа в Китай продължава да се развива, изграждането на училищна учебна програма в началните и средните училища получава все по-голямо внимание. Изследването на училищната музикална програма на основните и средните училища, базирана на традиционната култура на Южен Фудзиен, има за цел да проучи как ефективно да се интегрира регионалната култура в музикалното образование. Богатата фолклорна музика, традиционните музикални инструменти и местните опери в този регион, като Миннан балади, Нанин, опера Гъдзъ и др., осигуряват богат културен фон за съдържанието на музикалните часове. Изследванията се фокусират върху три основни области: културно съзнание, художествена практика и оценка на учебната програма.

По отношение на културното познание, този труд изследва в дълбочина уникалността и историческия произход на културата на Южен Фудзиен и набляга на разбирането и идентифицирането на тази култура от учениците чрез наблюдение на местните народни обичаи, фестивали и традиции. При проектирането на съдържанието на програмата е избрана представителна музика, комбинирана с текстове на диалекта Миннан от този регион, така че учениците да могат естествено да контактуват и да приемат местната култура по време на изучаването на музика.

Практикуването на изкуство е важна част от изпълнението на учебната програма, като фокусът е върху стимулирането на инициативата и креативността на учениците чрез преживяване. Програмата представя различни традиционни музикални инструменти, като ерху[1], пипа[2], дървена риба[3] и др., и подобрява музикалната грамотност на учениците и способността им за работа в екип чрез практическо свирене и кооперативни изпълнения. Съответстващите практически дейности са създадени за различни нива на клас, като прост народен хор и акомпанимент на ударни инструменти в по-ниските класове, докато по-сложни ансамблови и солови изпълнения се въвеждат в средните и по-горните класове, за да се гарантира, че учебната програма се адаптира към посоката на развитие на ученици от различни възрасти.

Оценяването на курса е ключов компонент на цялата учебна програма. Той използва разнообразен метод за оценяване, като се фокусира не само върху академичните постижения, но и върху емоционалните нагласи и практическото участие на учениците. Излагането на музикални произведения, изпълнението на финалния доклад и традиционните културни фестивални дейности са създадени като основна база за обратна връзка в програмата. Това не само насърчава учениците да участват задълбочено в тази програма, но също така култивира тяхното самочувствие и способност за изпълнение.

Чрез горните методи традиционната култура на Южен Фудзиен не само обогатява съдържанието на музикалните курсове в началните и средните училища, но също така подобрява разбирането и способността на учени-

---

[1] *Ерху: Струнен инструмент, въведен от хората Ху от западните региони по време на династията Танг. Произхожда от племето Си на север, затова се нарича още "Хуцин". https://baike.baidu.com/item/二胡/138082*

[2] *Пипа: Първият от струнно-дърпащите инструменти, от типа щипкови. https://baike.baidu.com/item/琵琶/241259*

[3] *Мую (дървена риба): Това е ритуален инструмент, използван най-вече в будистки и даоистки уроци и церемонии. https://baike.baidu.com/item/木鱼/69115*

ците за наследяване на традиционната култура, отразявайки дълбоката интеграция на културното доверие и образователните иновации. Резултатите от изследването ще осигурят практическа основа за бъдещо разработване и популяризиране на учебни програми и ще поставят основата за по-нататъшни академични изследвания и преподавателска практика.

**Преглед на традиционната култура на Южен Фудзиен**

Културата на Южен Фудзиен е регионална културна система с богато съдържание и нейните характеристики се отразяват главно в много аспекти като език, религия, изкуство и народни обичаи. От гледна точка на езика, диалектът Миннан е един от китайските диалекти. Той има уникално произношение и граматична структура, богата изразност и благозвучие, запазвайки много елементи от древния китайски, и отразявайки неговото дълбоко историческо и културно наследство. Този диалект играе важна роля в местната социална комуникация и култура.

По отношение на религията, Южен Фудзиен е доминиран от народни вярвания, почитащи Мадзу[4], Градския бог[5] и други народни богове, формиращи уникална религиозна култура. Всяка година на 23 март по лунния календар се празнува големият празник на Мадзу, който привлича голям брой вярващи и туристи, което не само отразява религиозното вдъхновение, но и насърчава развитието на местната икономика. Такива религиозни дейности обикновено са придружени от богато народно изкуство, като балади и опери, което допълнително засилва културното сближаване на региона.

По отношение на художественото изразяване, културата на Южен Фудзиен показва своя уникален чар под формата на музика, опера и занаяти. Напевите и народните песни от този регион са известни със своята простота и силно чувство за ритъм. Те често се изпълняват в чайни, пазари и други места, за да отразяват ярко ежедневния живот и емоции. Традиционните

[4] *Мадзу: Известна като „Богинята на морето“, тя е богинята, отговаряща за морското корабоплаване в китайските народни легенди.*
*https://baike.baidu.com/item/妈祖/53171*

[5] Чънхуан (*Градският бог*): *Богът, който защитава града в даоизма.*
*https://baike.baidu.com/item/城隍/2316145*

ери като Нанин[1], Куклена опера[2] и опера Гъдзъ[3] не само демонстрират превъзходни изпълнителски умения, но също така обхващат различни теми като история, морал и любов в съдържанието на сценария, което позволява на публиката да усети силните местни характеристики и култура, и техния дълбок смисъл.

По отношение на фолклорните дейности, традиционните фестивали в Южен Фудзиен като Пролетния фестивал, Фестивала на фенерите, Фестивала на Цинминг и Празника на есента са запазили разнообразие от обичаи и дейности, като небесни фенери, битка с шаран, оризови кнедли и др. които демонстрират сплотеността на социалните колективни дейности и яркостта на културното наследство. Това е особено добре изявено при състезанието с лодки дракони по време на Фестивала на лодките дракони и олицетворява културното наследство на духа на колективизъм и смелост.

В допълнение кулинарната култура също е важна част от културата на Южен Фудзиен, с морски дарове, ориз и чай като нейни основни характеристики, формиращи уникален стил на консумиране. Традиционните деликатеси като кексчета, сладкиши със скариди и кюфтета са едновременно вкусни и носят местни обичаи и емоции. Тези храни са не само диетично удовлетворение, но и символи на културна идентичност и емоционална връзка.

За да обобщим, културата на Южен Фудзиен представя разнообразни характеристики и нейната уникалност в езика, религията, изкуството, народните обичаи, храната и други аспекти са преплетени. Всичко това заедно съставлява богатата и дълбока културна същност на региона. Наследството и развитието на тази култура не само разчитат на съвместното участие на жителите на местната общност, но също така изискват непрекъснати иновации и адаптация сред въздействието на модернизацията, за да се запази нейната жизненост.

---

[1] *Нанин (Южен тон): известен също като „струна и тръба“ и „Цюенджоу Нанин“, е традиционната музика на Южен Фудзиен и един от шедьоврите на нематериалното културно наследство на човечеството от ЮНЕСКО.*
*https://baike.baidu.com/item/南音/2725?fr=aladdin*

[2] *Куклено шоу: вид драма, която не се играе от реални хора, а от кукли на конци. Има много видове куклени представления.*
*https://zh.wikipedia.org/wiki/傀儡戲*

[3] *Опера Гъдзъ: Традиционна местна опера в Джанджоу, Сямън и Цюенджоу в провинция Фудзиен. Това е една от традиционните местни опери на диалекта миннан и едно от националните нематериални културни наследства.*
*https://baike.baidu.com/item/歌仔戏/439846*

**Интегриране на културата и образованието на Южен Фудзиен**

Като важна част от традиционната китайска култура, богатият исторически произход и уникалните форми на изкуството на културата на Южен Фудзиен осигуряват разнообразни ресурси за образование. През последните години, интеграцията на културата и образованието в Южен Фудзиен постепенно привлича вниманието и чрез реформа на учебната програма и иновации в модела на преподаване е насърчено разнообразното развитие на началното и средното образование. Традиционни форми на изкуство като песни Миннан, народни танци и местни драми постепенно са включени в училищните учебни програми, за да накарат учениците да разберат задълбочено характеристиките и очарованието на културата от този регион.

Някои начални и средни училища включват народни песни от Южен Фудзиен в музикални часове като конкретна практика. Такъв пример е песента „Върви си у дома, когато времето е студено“ и т.н. Целта е да се задълбочи чувството на учениците за културна идентичност чрез ярки мелодии и текстове, близки до живота. По отношение на дизайна на програмата, традиционните музикални инструменти от Южен Фудзиен (като нанин и ерху) се въвеждат в класната стая. Учениците се организират да изпълняват и оценяват музикални инструменти, за да култивират своята музикална грамотност и естетически способности. Учителите и учениците си сътрудничат, за да създават песни в стил Миннан, което позволява на учениците да разберат културните послания по време на творческия процес, и да подобрят способността си за изразяване и креативност.

По отношение на методите на преподаване, проектното обучение, ситуационното обучение и други методи се използват за стимулиране на интереса на учениците към културата на Южен Фудзиен. Например, по време на традиционните фестивали в южен Фудзиен (като културния фестивал Мадзу в Цюенджоу), чрез културни лекции и практически дейности, учениците могат да участват в празненствата и да преживеят и разберат дълбочината на местната култура. В допълнение, използването на съвременни технологични средства, като дигитални ресурси и мрежови платформи, интегрира традиционната култура и модерното образование, които се допълват взаимно и разширяват времевите и пространствените граници на образованието.

Не може да се пренебрегне и създаването на система за оценка. По време на процеса на интеграция училището формулира подходящи стандарти за оценка, базирани на културното познание на учениците, артистичното представяне и работата в екип, за да формира цялостна оценка и да насърчи учениците да участват активно в културното наследство и иновациите. В допълнение, професионалното обучение на учителите в опознаването на културата на Южен Фудзиен трябва да бъде засилено и културната им

грамотност, както и преподавателските им способности трябва да бъдат подобрени, така че те да могат да преподават и представят тази култура по-ефективно.

Чрез прилагането на горните мерки не само се подобрява културното доверие на учениците, но също така и разбирането им за местната култура, и се насърчава всестранното им личностно развитие. Дълбоката интеграция на културата и образованието в Южен Фудзиен отразява жизнеността на местната култура и мисията на образованието, като полага основата за култивиране на таланти от новата ера както с традиционни корени, така и с международни перспективи.

**Анализ на текущото състояние на учебните часове по музика в основните и средните училища**

Съдържанието на програмата за обучение по музика в основните и средните училища се състои главно от основна музикална грамотност, обучение на умения и традиционни културни елементи. То включва множество модули като оценка на музиката, практика на изпълнение, създаване на музика и ритъм. Основната музикална грамотност обхваща разбирането и прилагането на основни музикални елементи като височина на тона, ритъм, хармония и т.н. и набляга на способността за четене на музикални символи и способността за изразяване на музика.

По отношение на обучението според различни умения, в часовете обикновено се изисква от учениците да овладеят уменията за свирене на поне един музикален инструмент, особено изпълнението на традиционни инструменти, като нанин, пипа, гуджън[1] и др., за да подобрят разбирането и опита си от традиционната култура на Южен Фудзиен. Специфичното съдържание на обучението включва поетапно практикуване на гами и музикални фрагменти. Обикновено има два часа на седмица, всеки час със продължителност 40 минути, за да се осигури време за практика на учениците.

По отношение на музикалната част, програмата има за цел да култивира способността на учениците да анализират музикални произведения. Избраните музикални произведения включват класически народни песни Миннан, местни опери като „Небесни птици“, „Бори се за любовта и ще победиш“ и т.н. Програмата препоръчва оценяване чрез разнообразни медийни канали за укрепване на способностите за възприемане на учениците. Обикновено има 2-3 специални часа на срок за оценяване с продължителност 60 минути.

В учебното време за създаване на музика учениците се насърчават да ком-

[1] *Гуджън: щипков струнен инструмент, известен също като Ханджън и Цинджън. Това е древен национален музикален инструмент на етническата група Хан и е популярен в цял Китай. https://baike.baidu.com/item/古筝/66910*

позират прости мелодии и се подреждат да работят в групи, за да насърчат развитието на своите способности за сътрудничество и креативност. Творческото съдържание може да бъде съсредоточено около темата за културата на Южен Фудзиен. Всяка група трябва да изготви поне една оригинална работа и да я сподели. В края на срока се организира изложба с творческите резултати. В същото време учителите трябва да изготвят мерки, които да насочват учениците към изучаването на основни концепции за композиция и работата на свързания софтуер.

Ритмичната част обръща специално внимание на култивирането на физическата координация на учениците и усещането за музикален ритъм, като се използват танци, игри и други форми. Специален акцент се поставя върху традиционните танци и детски песни от Южен Фудзиен за насърчаване на усещането за културна идентичност. Програмата обикновено предвижда един учебен час на седмица с продължителност 30 минути, в които са включени групово сътрудничество и индивидуално изпълнение.

По време на изпълнението на учебната програма учителите трябва своевременно да коригират учебното съдържание и фокуса на обучението според действителната ситуация с учениците, особено като използват гъвкави методи сред учениците от различни класове. Например за учениците с по-ниско ниво може да се използва повече обучение, базирано на игри, съсредоточено върху насочването на техните интересите; за учениците от по-високо ниво, може да се наблегне на теоретичните познания и обучението по изпълнение на музикални инструменти.

В допълнение, методите за оценка са разнообразни. Създават се различни видове оценки, включително демонстрации на представяне, творчески състезания и окончателни доклади за работа. В композицията на партитури практикуването представлява 40%, творчеството 30%, а участието и изпълнението 30%, като целта е да се разгледа цялостното музикално качество и културно възприемане на учениците. На тази основа всяко училище трябва активно да експериментира с часове по музика въз основа на собствените си характеристики, за да гарантира разнообразието на музикалното образование и ефективността на местното наследство.

Понастоящем интегрирането на училищната учебна програма и традиционната култура е изправено пред множество пречки, включително недостатъчна политическа подкрепа, ограничен капацитет на учителите, неравномерно разпределение на ресурсите и културни когнитивни различия. От една страна, липсват систематични насоки относно интегрирането на традиционните култури на политическо ниво, а образователният отдел не успява да предостави специфични рамки за прилагане и стандарти за оценка, което води до липса на ясна посока на прилагане в училищата. Например, въпреки че „Националният средносрочен и дългосрочен план

за реформа и развитие на образованието (2010-2020 г.)“ споменава необходимостта от насърчаване на китайско традиционно културно образование, съответните детайли за изпълнението и мерките за подкрепа са все още относително неясни.

От друга страна, професионализмът на учителите в традиционното културно образование като цяло е недостатъчен. Повечето учители по музика не успяват систематично да получат обучение в курсове, свързани с традиционната култура, по време на професионалното си обучение, което води до тяхната неспособност да използват ефективно местните традиционни музикални ресурси при подготовката и провеждането на уроци по музика. Тъй като наследяването на традиционната музика разчита главно на устно предаване в Южен Фудзиен, учителите имат ограничени възможности за възприемане и обработка на местната култура, което се отразява на дълбочината и обхвата на учебната програма.

Неадекватното разпределение на ресурсите също е важен фактор. В много училища, особено в селските, липсват необходимите музикални инструменти и учебни материали, което затруднява провеждането на учебни дейности по традиционна култура и музика. Например проучванията показват, че повече от 60% от селските училища нямат достатъчно съоръжения за подпомагане на провеждането на часове по традиционна музика, което затруднява учителите да практикуват ефективно преподавателската си дейност в класната стая.

Културните когнитивни различия превръщат дизайна на съдържанието и формата на програмата в едно предизвикателство. Подготовката на училищна учебна програма често е ограничена от културните характеристики на региона, в който се намира училището. Съществуват значителни разлики в разбирането и приемането на традиционната култура между учители и ученици. Например уникалните музикални елементи на културата в Южен Фудзиен (като Нанин) не са напълно признати и оценени, което се отразява на ентусиазма и интереса на учениците към заниманията по музика.

Освен това родителите и обществото не признават в достатъчна степен училищната програма с традиционна култура и често предпочитат практически и международни образователни концепции, което води до липса на необходимата вътрешна и външна мотивация на учениците да изучават традиционната култура. Проучването показва, че почти 70% от родителите са по-загрижени за образователните постижения на своите деца, отколкото за тяхното запознаване с традиционната култура и възприемането ѝ. Тази когнитивна бариера допълнително ограничава ефективната комбинация от училищна учебна програма и традиционна култура.

Следователно разрешаването на тази поредица от препятствия изисква сътрудничество от всички заинтересовани страни, което да насърчава все-

обхватното подобряване на политиките, преподаването, ресурсите и културното съзнание. По-конкретно, необходимо е да се засилят политическите насоки, да се установят и подобрят стандартите и системите за оценка на учебните часове за традиционна култура, да се подобри подготовката на учителите и ефективно да се подобрят ефектите от преподаването чрез разнообразни гаранции за преподавателски ресурси. В същото време само чрез насърчаване на сътрудничеството между дома и училището, увеличаване на акцента на семействата върху традиционното културно образование и насочване на учениците към активно участие можем да постигнем ефективна интеграция на училищната учебна програма и традиционната култура.

**Иновативна структура на модела за обучение по музика.**

Иновативната структура на модела на обучение по музика трябва да се основава на традиционната култура на Южен Фудзиен в Китай, съчетана със съвременни образователни концепции и технически средства, за да се създаде интегрирана учебна програма с регионални и съвременни характеристики. Структурата възприема приема формулата „наследство, иновация и практика" като свое ядро, като се фокусира върху наследяването и развитието на музикалните знания, стимулирайки креативността на учениците и култивирайки практически способности.

Съдържанието на програмата е разделено на три нива: културно познание, обучение на умения и емоционално изразяване. На ниво културно познание той се фокусира върху задълбочено изследване на традиционни музикални елементи в Южен Фудзиен, включително Нанин, народни песни и т.н., и използва казусен метод, за да подобри възприемането и идентифицирането на местната култура от учениците чрез културни лекции и интерактивни курсове. На ниво обучение на умения чрез комбиниране на мултимедийно преподаване и използване на аудио- и видеоматериали се прилагат разнообразни музикални проекти като хорове, инструментални ансамбли и т.н., целящи да подобрят музикалните изпълнителски умения и уменията на учениците за работа в екип. На ниво емоционално изразяване са създадени модули за създаване на музика и импровизация, за да насърчат учениците да създават самостоятелно и да подобрят способностите си за себеизява. Учебните дейности като интердисциплинарния проект за сътрудничество „Музика и рисуване" повишават художествената грамотност на учениците.

По отношение на методите на преподаване „методът на обучение, базиран на проекти", е възприет за проектиране на периодични краткосрочни проекти, с различни теми, на различни етапи, като „Състезание за народни песни на Южен Фудзиен" и т.н., за да насърчи учениците да се обучават в практически операции. По време на изпълнението се уверете, че всеки

проект съдържа ясни цели, критерии за оценка и показване на постиженията, и използвайте методи като „партньорска проверка“ и „саморефлексия“, за да провеждате разнообразни оценки. Фокусът трябва да бъде не само върху музикалното представяне на учениците, но и върху обръщане на повече внимание към цялостното им подобряване.

Инструментите в класната стая съчетават цифрови технологии, за да стимулират творческата мотивация на учениците и да подобрят възможностите за обработка на аудио- чрез използване на музикален софтуер (като GarageBand) за аудиопродукция и редактиране. Всеки семестър се организира изложба на музикални творби. Учители и ученици си сътрудничат, за да създадат видео произведения и да използват съвременни комуникационни методи, с цел да представят очарованието на музиката на Южен Фудзиен на по-широка публика.

Изграждането на преподавателския екип изисква както традиционна художествена грамотност, така и модерно обучение на учители. Това обучение трябва да се провежда редовно, като се фокусира върху „прилагане на образователни техники“ и „разпространение на местната култура“ за подобряване на професионалните способности и информационната грамотност на учителите. Трябва да се насърчава взаимодействието между учители и ученици, и да се създава добра атмосфера на „учене и създаване заедно“.

Системата за оценяване трябва да се актуализира редовно, за да се формира цялостна оценка, включваща знания, умения и нагласи, със специален акцент върху оценката на процеса и динамичното проследяване на напредъка в обучението на учениците. В същото време, трябва да се предоставя редовна обратна връзка и корекции относно въздействието на музикалните часове и да се събират мнения от ученици, родители и учители чрез въпросници, интервюта и т.н., за да се осигурят актуализации в реално време и оптимизиране на съдържанието на програмата.

В обобщение, прилагането на иновативни модели за преподаване на музика може не само да обогати музикалната грамотност на учениците, но също така неусетно да наследи и популяризира традиционната култура на Южен Фудзиен и да изгради по-приобщаваща и иновативна музикална образователна екосистема. Чрез непрекъснато изследване и практика, трябва да се насърчава интегрирането на музикалното образование и културното развитие, със стремеж към култивиране на музикални таланти от новата ера с национални чувства и глобална визия. Интегрирането и изследването на традиционната култура на Южен Фудзиен в Китай в учебната програма на началните и средните училища в музикалните училища подчертава важното влияние на местната култура върху образованието. Това не само помага на учениците цялостно да подобрят своята художествена грамотност и

културно съзнание, но също така насърчава наследството и развитието на местната култура.

**Използвана литература:**

Дзян Янян. Кратка дискусия за интеграцията на китайската традиционна култура и часовете по музика в началното училище [J]. Избрани китайски есета на свободни листове (преподаване и изследване на традиционната култура),2020, стр.104-106.

Йоу Фън [1]. Ефективна интеграция на китайската традиционна култура и класната стая по музика в началното училище [J]. Ново поколение, 2021,стр.1.

Ли Бей. Кратка дискусия относно интеграцията на китайската традиционна култура и класната стая по музика в началното училище [J]. Избрани китайски есета на свободни листове (преподаване и изследване на традиционната култура),2020,стр.56.

Лиу Гуйон. Кратка дискусия за интеграцията на китайската традиционна култура и класната стая по музика в началното училище [J]. Избрани китайски есета на свободни листове (преподаване и изследване на традиционната култура),2022,стр.60-61.

Лиу Пинг. Кратък анализ на интеграцията на китайската традиционна култура и часовете по музика в началното училище [J]. Journal of Science and Education (Electronic Edition), 2019,стр.1.

Сонг Линцин. Интеграция на китайската традиционна култура и преподаването на музика в началното училище [J]. Тестови въпроси и изследвания: Издание за приемни изпити в колежа, 2019, стр.2.

Ся Цин. Относно интеграцията на китайската традиционна култура и класната стая по музика в началното училище [J]. Избрани китайски есета на свободни листове (преподаване и изследване на традиционната култура),2020,9 стр.98-99.

Чен Мейджън. Кратка дискусия върху училищната практика за интегриране на културата на Южен Фуджиан в часовете по музика в гимназията [J]. Ръководство за нова учебна програма, 2019, стр.74,стр.71.

Чжао Фънчун. Кратка дискусия за интеграцията на китайската традиционна култура и класната стая по музика в началното училище [J]. Избрани китайски есета на свободни листове (преподаване и изследване на традиционната култура),2020,стр.45-46.

***За автора:***

*Ке Ю, Китай, докторант в докторска програма „Методика на обучението по музика“ към катедра „Музикална педагогика и дирижиране“ в АМТИИ Пловдив, e-mail: 707027221@qq.com*

***About the author:***

*Ke Yu, China, doctoral student in the doctoral program „Methodology of Music Education“ at the Department of „Music Pedagogy and Conducting“ at AMTII Plovdiv, e-mail: 707027221@qq.com*

# ДРЕВНА КИТАЙСКА ПОЕЗИЯ И ХУДОЖЕСТВЕНИ ПЕСНИ ВКОНТЕКСТА НА "ВРЕМЕТО НА ПРОЛЕТНИТЕ ЦВЕТЯ И ЕСЕННАТА ЛУНА"

***Кун Дъдзиен***

*Докторант в катедра „Класическо и поп и джаз изпълнителско изкуство" в АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев", гр. Пловдив*

**Резюме:**

През последните години китайското общество отдава голямо значение на традиционната култура. Създаването и изпълнението на художествени песни, основани на древна поезия привлича все по-голямо внимание в китайските музикални среди. Това е музикален жанр, който съчетава китайската класическа поезия с музика. Всички текстове произлизат от тази поезия и са се превърнали във важна част от съвременното обучение по вокална музика. „Времето на пролетните цветя и есенната луна", композирана от Ванг Лонг, е базирана на текстовете на Ли Ю, покойния майстор от династията Южен Танг. Тази творба разкрива дълбоки емоции, както и скръбно настроение. Настоящата статия анализира това произведение от музикални и литературни аспекти и изследва неговия уникален чар и емоционално предаване в музикалното изпълнение.

**Ключови думи:**

Художествени песни основани на древна китайска поезия; Ли Ю, Ванг Лонг; „Времето на пролетните цветя и есенната луна"

## ANCIENT CHINESE POETRY AND ART SONGS IN THE CONTEXT OF "THE TIME OF SPRING FLOWERS AND THE AUTUMN MOON"

***Kong De Jien***

*Doctoral student in the Department of Classical and Pop and Jazz Performing Arts AMDFA „Prof. Asen Diamanviev" – Plovdiv*

**Abstract:**

Recently, the Chinese society gives special attention to the traditional culture. Creation and performance of art songs based on ancient poetry more and more attracts the music circles. This is a music genre that combines Chinese classical poetry with music. All lyrics come from this poetry and have turned into an important part of the contemporary vocal music education. „The Time of Spring Flowers and Autumn Moon", composed by Wang Long is based on the lyrics of Li Yu, a master from Southern Tang dynasty. This work reveals deep

emotions and sorrowful mood. This article analyses the work from musical and literature aspects and researches its unique charm and emotions in the music performance.

**Keywords:**

Art songs based on ancient Chinese poetry; Li Yu, Wang Long; „The Time of Spring Flowers and Autumn Moon“

**Увод:**

Съвременните художествени песни, базирани на древна китайска поезия, съчетават класическа поезия и съвременни западни техники за създаване на музика. Те се появяват през 20-те години на XX век. Китайска класическа поезия е използвана като текст на песните. Тази форма на изкуство не само носи същността на традиционната китайска култура, но също така поглъща творческите техники на западната музика, превръщайки се в уникален музикален жанр. Художествената песен „Времето на пролетните цветя и есенната луна“ произлиза от „Красотата на маковете: кога е времето на пролетните цветя и есенната луна“, написана от Ли Ю, поет от късната династия Южни Танг. Творбата е композирана от Ванг Лонг, аранжирана със съпровод от Дън Яо. Тази песен с красива мелодия и дълбоки текстове е отзвук от китайската класическа поезия и се е превърнала в класика. Текстовете на Ли Ю са пълни с носталгия по миналото и безнадеждност за бъдещето, а музиката допълнително задълбочава тази емоция чрез промени в мелодията, хармонията и ритъма.

Тази художествена песен получава огромна популярност от създаването си. Един от мотивите за написването на настоящата публикация е информацията да достигне до по-голям брой читатели, които да се запознаят, разберат и харесат тази песен, а заедно с нея и този жанр.

**Литературен анализ:**

Авторът на текстовете Ли Ю е последният монарх от династията Танг. Той е известен на по-късните поколения като специалист по калиграфия, живопис и музика, а постиженията му в поезията са най-високи. Наричан е Вечният император. „Красотата на маковете: кога е времето на пролетните цветя и есенната луна“ е последното стихотворение, написано от Ли Ю преди смъртта му и може да се счита за последния му шедьовър.

По отношение на литературата първо трябва да разберем нейния текстов ритъм. Според непълните статистики има повече от 1000 текстови ритмични модела по време на династията Сонг. Повечето от тях изпълват съдържанието на стихотворенията според ритъма на героите , и „Красотата на маковете“ е едно от тези стихотворения. Първоначално, това е била мело-

дия от епохата на династията Танг. Тя е кръстена на Попи („мак“), любимата наложница на император Сянг Ю. Известна е също и като „Водата в нефритеното гърне“, „Водата в пролетната река“, „Дванадесетте върха на Ушан“ и др. „Красотата на маковете“ обикновено има два формата и Ли Ю е написал един от тях. „Кога е времето на пролетните цветя и есенната луна“ се състои от два абзаца с общо петдесет и шест знака. Горната и долната колона от знаци са абсолютно еднакви и всеки абзац има четири изречения. Според броя на думите те са разделени на 7-5-7-9, а според ритъма са „Чжонг-Пинг-Чжонг-Ци-Пинг-Пинг-Ци, Чжонг-Ци-Пинг-Пинг-Ци. Чжонг-Пинг-Чжонг-Ци-Ци-Пинг-Пинг, Чжонг-Ци-Чжонг-Пинг-Пинг-Ци-Ци-Пинг-Пинг.“ От тях сричката „Чжонг“, която означава „среда, запълване“ може да бъде „равна“ или „с наклонена интонация“[1], т.е. няма специални изисквания за ритъма на изпълнението. Останалите срички трябва да се изпълняват стриктно според интонационното им значение – „равни“ (Пинг) или „наклонени“ (Ци). Равните и наклонените интонации обикновено се отнасят до ритъма на поезията, в която първият и вторият тон са равни; третият и четвъртият тон са наклонени интонации. „Кога е времето на пролетните цветя и есенната луна, които разкриват миналото...“ Пълният текст се нанася стриктно върху съответния ритмичен модел.

След като са разгледани техническите характеристики около словесния текст и заглавието на стихотворението следва да се осмислят семантиката и емоционалния свят, заложени в поезията. „Освен че жанрът „песен“ (и други вокални жанрове) се отличава от инструменталното изкуство поради наличието на текст, то и непосредственото му въздействие върху слушателя до голяма степен се дължи на текста. (...) Друг мотив за анализ на поезията е, че освен вокалните задачи, пред които е поставен изпълнителят, той трябва изключително добре да познава съдържанието на текста, чрез който се стреми да пресъздаде най-точно смисловото и емоционално послание на творбата. Факт е, че един певец освен музикалното осмисляне по вертикал и хоризонтал на песента, която разучава, неизбежно трябва да си обясни характера и контекста на поетичния текст.“[2]

Това стихотворение е написано преди Ли Ю да бъде отровен, тоест през третата година от управлението на император Тайдзонг от династията Сонг (978 г.). Изминали са почти три години от завръщането на Ли Ю в двореца. През осмата година от управлението на император Тайдзу от династията Сонг (975 г.), армията на Сонг превзема Джинлин, столицата на династията Южни Танг. Ли Ю се предава и тази династия е унищожена. Три

[1] *Става дума за четирите интонации, характерни за китайския език. (бел. авт.)*

[2] Хансе, А. *Теоретико-аналитични аспекти на единството между поезия и музика в соловите художествени песни на Иван Спасов*. АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“, Пловдив: 2022, с. 62.

години по-късно, тоест на третата година на Тайдзонг, императорът праща посланик да посети Ли Ю, който въздъхва пред него: „Толкова съжалявам!“ Той вероятно пише стихотворението „Красотата на маковете: Кога е времето на пролетните цветя и есенната луна“ именно под действието на това съжаление и мъка.

Стихотворението изразява емоцията на поета, предизвикана от изминалото време и неговата носталгия по хубавите времена в миналото. А пролетните цветя и есенната луна символизират красотата на природата и кръговрата на живота. Пролетните цветя символизират началото на живота. Техните цветове представляват младостта и красотата. Есенната луна символизира зрялост и мъдрост. Есенната луна е студена и ярка, събуждаща копнеж и самота.

Чрез съчетаването на двете се формира контраст както с жизнената пролет, така и с тихата и дълбока есен, отразяващи различните етапи от живота, докато „кога е времето“ разкрива една определена безпомощност и меланхолия, изразявайки копнежа за по-добри времена и чувството за безсилие срещу реалността. Не е трудно да се види, че Ли Ю е превърнат от величествения монарх, който е бил миналото, в затворник. В този момент в сърцето му има не само скръб и възмущение, но и известно съжаление.

„Снощи имаше източен вятър над малката кула и родината не можа да понесе погледа назад към ярката луна. Малката постройка, в която живее тихо, отново е повеяна от пролетния бриз. Спомням си, че моята родина е отдавна разрушена.“ Поетът живее в затворническа килия, слуша пролетния бриз, гледа ярката луна, чувства се изпълнен с емоции от пейзажа, пълен е и с меланхолия и не може да спи през нощта. Думата „отново“ показва, че това преживяване се повтаря многократно и душевната болка е наистина непоносима. Тази дума подчертава и безкрайния цикъл на „Пролетни цветя и есенна луна“, което утежнява меланхолията, изразена в предходните две изречения, и събужда спомени за миналото в родината.

„Издълбаните парапети и нефритените конструкции все още са там, но красотата се е изменила.“ Тези думи „поглеждайки назад“ към „родината“ – конкретно описват великолепните дворци в Дзинлинг, които вероятно все още са там, но красотата им се е изменила спрямо поето, който скърби за родината си. Тук вероятно се описва и емоцията на императрица Ли относно подчинението на страната. Думата „красавици“ тук със сигурност се отнася до девойките в двореца, но също така е символ на всички красиви неща и красив живот в миналото.

„Колко голяма може да бъде мъката? Това е като река с изворна вода, която тече на изток.“ Поетът първо използва въпрос, провокиращ размисъл, за да посочи абстрактната онтология „тъга“, а след това отговаря с ярката метафора на течащата „вода“. Пълната река с изворна вода е използвана като

метафора на тъгата и омразата, което е ярък образ, отразяващ напълно силата и дълбочината на емоцията.

Цялото стихотворение използва ясен, кратък, красив и свеж език и употребява различни реторични техники като метафора, контраст и въпроси, за да обобщи и ярко да изрази истинските чувства на поета. То е елегия за цял живот и е високо възхвалявано от по-късните поколения. „Времето на пролетните цветя и есенната луна" е една от песните, базирани на него.

**Музикален анализ:**

Отличителна черта на художествените песни върху древна китайска поезия е тясната интеграция на поезия и музика и използването на музика за по-нататъшно изразяване на художествената концепция и емоция на поезията, тоест „комбинацията от поезия и музика". При създаването на музика композиторите избират подходящия начин и тон според темата на стихотворението, за да изразят по-добре неговата емоция и атмосфера. Именно по тази причина творбите се разглеждат и интерпретират в две посоки: „поетичен първоизточник – поезията и поетичната форма (когато тя не е чисто инструментална като формообразуване), и хоризонта на музикалното „оживяване" на поетичния първообраз чрез самата музика."[3]

Творбата „Времето на пролетните цветя и есенната луна" е в тоналност ла бемол мажор, в двуделна форма. „Музикалната интонация представлява осмислено емоционално възпроизвеждане на тоновете в музиката. Във вокалните произведения, при свързването на текста с мелодията възникват редица закономерности, които трябва да се вземат под внимание."[4] Посочената тоналност например обикновено създава у хората нежно и носталгично усещане, но използването на минорни акорди на някои места засилва меланхолията на песента, което е в съответствие с тъгата и носталгията, изразени в текста на Ли Ю.

По отношение на музикалната форма, цялата песен има общо 53 такта, а структурирани в:

- Прелюдия (тактове 1-4): Прелюдията започва с кратък ритмичен модел, в който чрез поредица от тонови комбинации създава атмосфера, въвеждаща темата, проправяйки пътя към началото на песента.
- Дял А (тактове 5-12): Дял А е първото изложение на темата на песен-

[3] *Кехлибарева, А. Някои естетически, артикулационно-фонетични и ансамблови проблеми в интерпретацията на „LIED" от епохата на романтизма и постромантизма – XIX и началото на XX век.* НБУ, София: 2015, с. 103.

[4] *Ангелова, Б. Песните и вокалните цикли в творчеството на българските композитори по стихове на Кинка Константинова.* НМА „Проф. Панчо Владигеров", София: 2015, с. 15-16.

та. Мелодията е гладка и лирична, изразяваща носталгия по миналото и спомен за красивото минало.

- Дял A' (тактове 13-20): Дял A' е повторението на дял A, което задълбочава впечатлението от темата на песента и засилва емоционалното изразяване чрез повторение на мелодията.
- Дял B (тактове 21-28): Дял B е кулминацията на песента, където музикалната емоция достига своя връх, а темата се развива чрез, изразяваща дълбокия копнеж по родината и безкрайната тъга. Преход (тактове 29-32): Мелодията на прехода е грациозна, добавяйки емоционална дълбочина и сложност към песента чрез използването на високи тонове и арпежи.
- Дял A" (тактове 33-40): Дял A" е повторение на дял A, но с малка разлика от една секунда във фразата „Кога е времето" с цел подсилване на емоциите.
- Дял B' (тактове 41-48): Дял B' е повторение на дял B, тласкайки цялата песен към по-висока кулминация и подготвяйки края ѝ.
- Финал (тактове 49-53): Финалът е обобщение на цялата песен. Той повтаря някои от фрагментите от мелодията в дял B на песента, за да задълбочи впечатлението и да сложи край на цялата песен.

Важно е да се внимава за точното произношение по време на пеене, без натоварване. Това е особено необходимо за изразяване на древна рима, като инициалите, гласните и финалите на знаците трябва да бъдат ясни и заоблени. Тъй като авторът използва добре монолога с въпроси и отговори в текста, певецът трябва да предава емоцията от предишните изречения към следващите, а дъхът трябва да бъде по-плавен, за да насърчи изразяването на тези емоции.

**Заключение:**

„Времето на пролетните цветя и есенната луна" е един от шедьоврите на Ванг Лонг, който не само демонстрира задълбочените му композиторски умения, но също така е успешен експеримент в музикалната интерпретация на класическата китайска поезия. Чрез задълбочен анализ на това произведение не само се оценява патосът и красотата на текстовете на Ли Ю, но и се усеща безкрайният чар на комбинацията от музика и поезия. Въпреки че наследява традицията, тази песен умело включва съвременни музикални елементи, давайки на тази древна поема нов живот в съвременната епоха. „Времето на пролетните цветя и есенната луна" не е просто копнеж с въпрос, а носи богата емоция и философия.

Тази статия изследва музикалните и литературните аспекти на песента „Времето на пролетните цветя и есенната луна", за да разкрие нейната художествена стойност и културно значение. Песента е не само задълбочена

интерпретация на емоционалния свят на Ли Ю, но и модерна интерпретация на естетиката на китайската класическа музика. Тя преминава границите на времето и се превръща в мост, свързващ древността и съвременността, позволявайки на слушателите да усетят тежестта на историята и очарованието на културата в потока от музика.

Надяваме се, че повече професионалисти и ентусиасти ще обърнат внимание и ще изучават задълбочено художествените песни, основани на китайската древна поезия, в бъдеще и чрез непрекъснато изследване и иновации тези ценни културни наследства ще достигнат своята златна епоха. В същото време се надяваме, че чрез образование и разпространение повече хора ще разберат и обикнат китайската древна поезия и художествените песни, основани на нея, и заедно ще наследят и пренесат напред това уникално културно съкровище.

**Използвана литература:**

Ангелова, Б. Песните и вокалните цикли в творчеството на българските композитори по стихове на Кинка Константинова. НМА „Проф. Панчо Владигеров“, София: 2015, 87 стр.

Ду Лянг, Изследване на певческите характеристики и художествената концепция на художествените песни, основани на древна китайска поезия, 2023 г. 杜亮 中国古诗词艺术歌曲演唱特点及意境探究 2023年

Кехлибарева, А. Някои естетически, артикулационно-фонетични и ансамблови проблеми в интерпретацията на „LIED“ от епохата на романтизма и постромантизма – XIX и началото на XX век. НБУ, София: 2015, 323 стр.
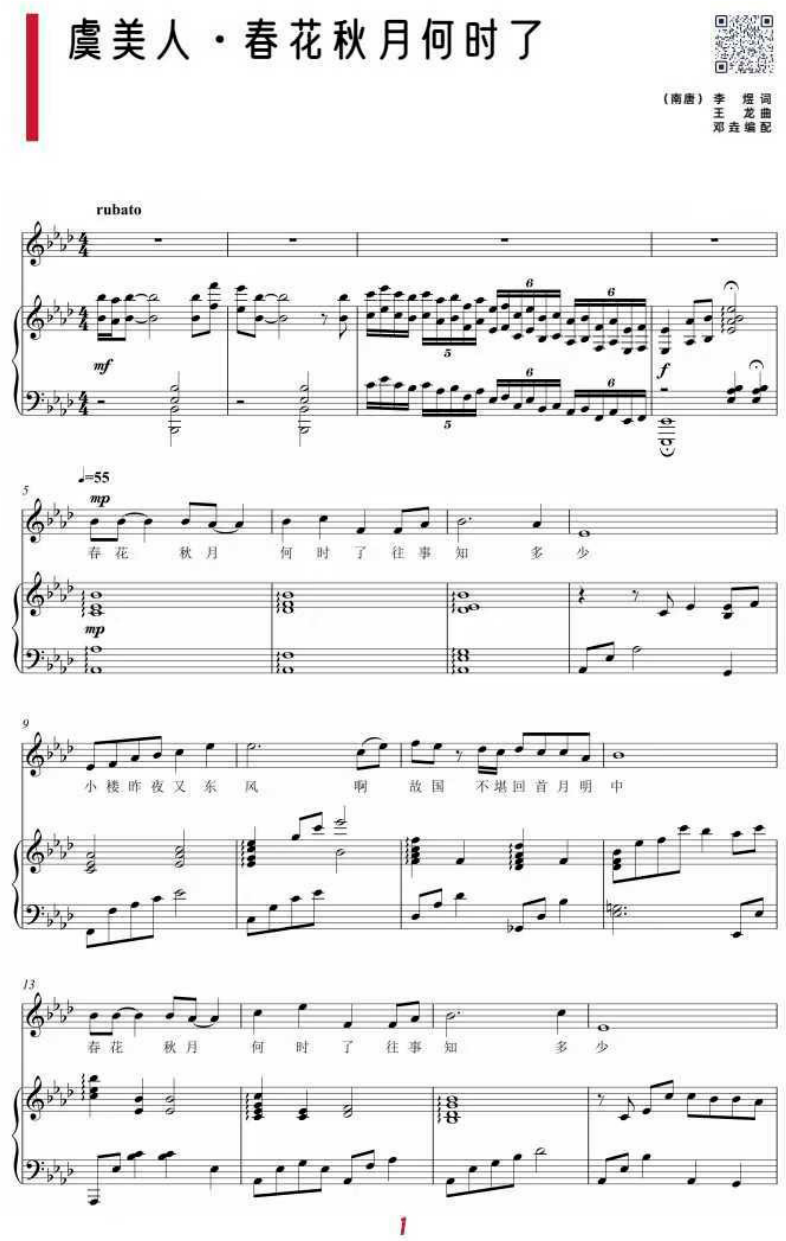
Хансе, А. Теоретико-аналитични аспекти на единството между поезия и музика в соловите художествени песни на Иван Спасов. АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“, Пловдив: 2022, 209 стр.
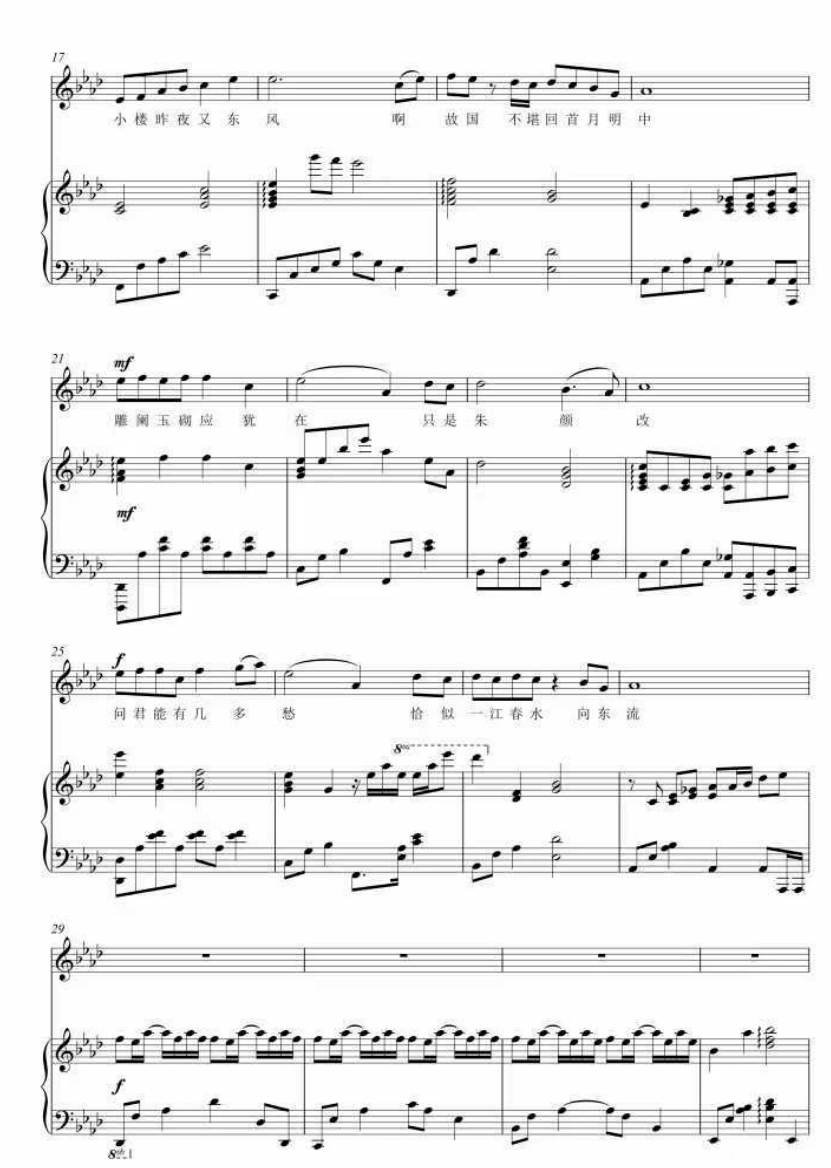
Цай Цин, Относно практиката на преподаване на китайски, базирана на виртуална класна стая – с пример „Красотата на маковете: Кога е времето на пролетните цветя и есенната луна“ 2021 蔡勤 基于云课堂的语文教学实践思考——以《虞美人·春花秋月何时了》为例 2021年

Чън Юе, Изследване на пеенето на „Красотата на маковете:·Кога ще дойде времето на пролетните цветя и есенната луна“ през 2016 г. 陈玥 《虞美人·春花秋月何时了》演唱探究 2016年
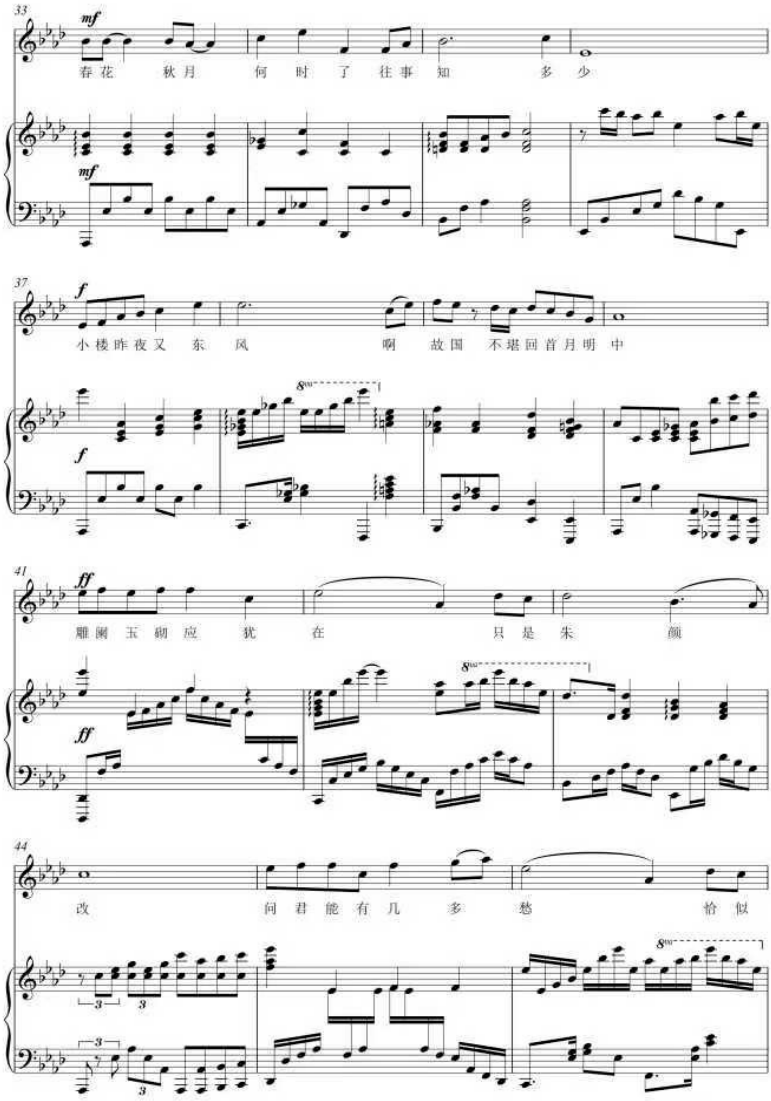
Юан Хаосин, Гуо Ционмей, Интерпретацията и анализът на изпълнението на древната поезия и художествена песен „Времето на пролетните цветя и есенната луна“ 2024 г. 袁浩鑫、郭琼梅 古诗词艺术歌曲《春花秋月何时了》作品解读与演唱分析 2024年

**Приложение:**
Партитура на „Времето на пролетните цветя и есенната луна“ от Ванг Лонг
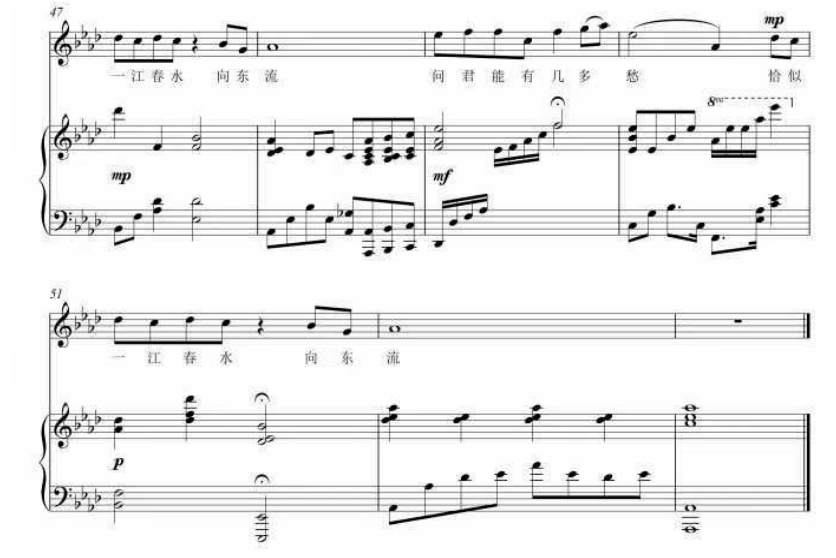



17
小楼昨夜又东风 啊 故国 不堪回首月明中
21
mf
雕阑玉砌应犹在 只是朱颜改
mf
25
f
问君能有几多愁 恰似一江春水向东流
8va
29
f
8va

2


33
mf
春花 秋月 何 时 了 往事 知 多 少
37
f
小楼昨夜又 东 风 啊 故国 不堪回首月明 中
41
ff
雕阑 玉 砌 应 犹 在 只 是 朱 颜
44
改 问 君 能 有 几 多 愁 恰 似

3




***За автора:***

*Кун Дъдзиен е роден на 8 януари 1995 г. в гр. Дзинан, провинция Шандонг. През 2010 г. той е приет в гимназия Лайву No. 1, гр. Дзинан, провинция Шандонг., със специалност „Вокална музика". Той постига отлични резултати в училище и печели стипендия за първи курс. През 2013 г. е приет в Школата по музика и танци към Северния етнически университет, където изучава класическа вокална музика при професор Чжонг Вейдзюн, ръководител на Катедрата по вокална музика. През 2017 г. той е приет в Консерваторията по музика в Авелино, Италия, с отлични резултати и изучава вокална музика при преподавателя Сепе Валерия. В момента следва докторантура в АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев", гр. Пловдив, България.*

***About the author:***

*Kong De Jien was born on January 8, 1995. in the city Jinan, Shandong Province. n 2010 he was admitted to Laiwu High School No. 1, town Jinan, Shandong Province, majoring in vocal music. He achieves excellent results in school and wins a scholarship for his first year. In 2013 was accepted into the School of Music and Dance at the Northern Ethnic University, where he studied classical vocal music under Professor Zhong Weijun, head of the Department of Vocal Music. In 2017 he was accepted to the Conservatory of Music in Avellino, Italy with excellent results and studied vocal music with teacher Seppe Valeria. He is currently pursuing a doctoral program at the AMTII „Prof. Asen Diamandiev", town Plovdiv, Bulgaria.*

# КОНЦЕПЦИЯТА И КОНОТАЦИЯТА НА РИТЪМА В ХУДОЖЕСТВЕНИТЕ ПЕСНИ

***Ли Линке***
*АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ - Пловдив*

**Резюме:** Ритъмът в художествените песни трябва да се съчетава с оригиналната художествена идея на поезията и литературата и да е тясно свързан с житейския опит на автора. Ритъмът съществува не само в музиката, но и в живота ни. Трябва да помислим за житейския опит, да добавим литературни знания, да съчетаем добре двете неща и да разбираме музиката, за да представим поезията и художествените песни на публиката по начина, по който са предназначени да бъдат чути.

**Ключови думи:**
ритъм; художествена песен; поезия

## THE CONCEPT AND CONNOTATION OF RHYTHM IN ART SONGS

***Li Linke***

**Abstract:**
The rhythm of art songs should be combined with the original artistic conception of poetry and literature, and closely related to the author's life experience. Rhythm not only exists in music, but also in our lives. We need to think about life experience, increase our knowledge of literature, combine the two well, understand music, and better restore the original poetry art songs.

**Keywords:**
Rhythm; art song; poetry

**Понятия и конотации на ритъма**

Трите основни елемента на музиката са мелодия, ритъм и хармония. Ако сравним музиката с човешко същество, то хармонията е плътта и кръвта на човека, мелодията е звученето на човешкия език, а ритъмът може да се разглежда като душата на човека. Само душата може да даде език и звук, движение на тялото на мисълта и емоцията, така че да се създадат различни начини и средства за изразяване на чувствата. Само душата може да постави в ход движението на човешкото тяло, така че кръвта да тече, сухожилията и костите да растат здрави и крепки и да се контролират от човека. В конкретните музикални произведения, само при условие на контрол на ритъма, музикалната структура (мелодията) и тялото (хармонията) може да се произведе художествена жизненост и красота, и така да се покаже разнообразие от смислови, изпълнени с промени музикални изрази. Значението на ритъма в музиката и връзката му с мелодията е това, за което певците, когато анализират, обработват и изпълняват художествени песни, трябва да имат точно и задълбочено разбиране, разпознаване и владеене.

Сред трите основни елемента на музиката, красотата на ритъма е най-лесна за усещане и оценяване от обикновените хора. За да възприемат красотата на хармонията точно, най-общо казано, слушателите се нуждаят от повече професионално обучение. Красотата на мелодията е сравнително лесна за възприемане. За хората без дълбока музикална грамотност е трудно да разберат точно мелодията на музикални произведения с високи артистични и професионални стандарти. Само красотата на ритъма се усеща най-лесно от мнозинството хора. Основната причина е, че ритъмът е обща операционна характеристика на всичко. Цъфналите и падащите цветя, приливите и отливите, работата на полето, раждането, старостта, болестите и смъртта всъщност влияят пряко на ритъма на сърцето и дейностите на хората. Ритъмът е присъщ и никой не може да се отърве от ритмичното съществуване. Независимо дали човек е получил професионално обучение в областта на музикалните умения, ритъмът съществува във всеки човек. От гледна точка на формата на изкуството, музиката е най-прякото изразяване на най-осезаемата и характерна ритмична динамика. Музикалният ритъм е и най-прякото стимулиране на чувството за удоволствие и комфорт у хората. Той позволява на личностите да бъдат най-бързо, най-пряко интегрирани в ритъма на музиката. Можете да танцувате заедно с него или да му се наслаждавате тихо, сякаш пиете сладко вино.

Ритъмът е тясно свързан и с физиологичното състояние на човека. Нормалната честота на пулса е между 60 и 86 удара в минута, а средното темпо на музиката е от 80 до 90 удара в минута. Така че честотата на пулса естествено формира единицата за време на музикалния ритъм. Дишането е много по-продължително от пулса, като на всеки шест до осем пулса се пада средно по едно вдишване. Сърдечният ни ритъм и дишането ни имат

свои собствени специфични честоти и ритъмът може да ни удовлетвори или да ни задвижи. Помислете само, ако краят на музикална фраза спре между дишанията ни и когато ритъмът на всяка фраза е противоположен на дишането ни, ще се почувстваме ли дискомфортно? Разбира се, нямам предвид, че всяка фраза трябва да е в съответствие с нашето дишане. Ритъмът е от решаващо значение за музиката и може пряко да повлияе на емоциите ни. В художествените песни е очевидно, че разделянето на фразите се определя от дишането по време на пеене: тъй като пеенето зависи от дишането, дължината на фразата, която може да бъде изпята на един дъх, трябва да бъде в съответствие с времето на дишане на човека. Вижда се, че дължината на фразата на песента се основава на принципа на съобразяване с времето за дишане. Разделението на дължината на фразата на общата инструментална музика е приблизително същото като това на песента, и е тясно свързано с времето на дишане. Времето за дишане може да бъде съкратено или удължено поради физиологични условия или психологически промени, така че дължината на фразата също може да бъде съкратена или удължена, осигурявайки гъвкаво изпълнение. Следователно, за да се овладее музиката, може да се започне с дишане на съответните фрази. Понякога фразите са много дълги и надхвърлят времето за дишане, но това не нарушава принципа на музикалната красота, защото случайните промени имат контрастен естетически ефект.

**Ритъмът в художествените песни и метрума в поезията**

**Ритъмът в музиката**

Ритъмът е най-основният и важен обединяващ елемент на музиката. Той има своята последователност, доминира в хода на музиката и предизвиква разнообразни промени в единството на музикалния ефект. Мелодиите могат да имат различни промени в различни форми и могат да бъдат изразени свободно без ограничения, но всички те са неотделими от единната форма на ритмичната рамка. Ето защо, когато слушаме поредица от музикални ноти, ако можем да схванем музикалното съчетание на ритмичната природа на музиката, ще ни бъде по-лесно да се съсредоточим върху безбройните фрази. Ритъмът може да образува от отделните ноти фрази, от фразите - части, а от частите - движения. Възприемането на музиката от гледна точка на по-големите ѝ структурни единици е от съществено значение за обработката на музиката. Това показва значението на ритъма в процеса на анализ и обработка на музиката. Той може да помогне да се възприеме най-малката част от музикалното произведение и дори да се обработи изпълнението му в цялост.

Красотата на ритъма може да бъде използвана в максимална степен за създаване на затрогващи мелодии и за изразяване на чувства на вълнение и

успокоение. Когато рецитираме поезия, красотата на ритъма е източник на удоволствие и облекчение. Тя може да ни развълнува, без да го осъзнаваме, и същевременно да ни създаде успокояващо настроение. Когато се опиняваме от красивите ритми на танцовата музика, функционалните ритмични движения на тялото започват да реагират, предизвиквайки обикновени танцови движения. Добрата употреба на ритъма може да изрази вътрешното състояние на музиката: като например в „Симфонията на съдбата" на Бетовен „съдбата чука на вратата". Мелодията се състои само от четири ноти, проста и банална, основно се разчита на специалния ярък и стабилен ритъм за да се подкрепи музиката. От този пример можем да видим, че използването на ритмичната характеристика играе голяма роля при изпълнението на музикалните произведения. Тогава, за да разберем истински ритъма на китайските художествени песни, трябва да започнем от основните характеристики на поетичния ритъм.

**Връзката между поетичния метрум и музикалния ритъм**

Поезията и музиката имат един и същ произход, а ритъмът е най-главният елемент както на поезията, така и на песента. Но съвременните поети смятат, че музикалността на поезията не може да бъде изваяна от човека. Тя трябва да бъде естествен ритъм на думите, който се поражда от словото в стихотворението. Следователно музикалността на поезията се организира по естествен начин и нейното формиране е свързано с емоцията, а колебанията на емоцията могат да променят ритъма на поезията. Когато четем една поема, ако искаме да усетим нейната музикалност в стиховете, първо трябва да имаме вътрешно усещане за ритъм. Звукът се произвежда от дейността на мускулите на гърлото и за да накараме този звук да се промени, за да предизвика резонанс у другите хора, трябва да разчитаме и разберем вътрешната си емоция. Затова не можем да използваме един и същ метод, за да прочетем тоновете на всяка поема. Понякога дори трябва да използваме диалекта на автора, за да възпроизведем напълно вътрешния ритъм на неговата поезия. Поезията се крие в сътворението, а сътворението се крие в природата. Вътрешният ритъм на една поема е естествен поток, а не нещо, което може да бъде натруфено с някаква изкуствена рима.

Накратко, независимо дали от гледна точка на класическата или на съвременната поезия, музикалният ритъм е естествен израз на истинските чувства, които карат автора и читателите да бъдат съпричастни. Това е отзвукът и елегантността на мелодията, която разтапя и сублимира емоциите. Поезията и музиката имат един и същ произход. От музикална гледна точка поезията е музика в думи, а музиката е поезия в звук. Горепосоченото е обяснение и разбиране на проблемите с ритъма на поезията и музиката от гледна точка на художествената онтология. От гледна точка на певеца,

за да разберем и овладеем метода на анализ и овладяване на ритъма на китайските художествени песни не бива да спираме дотук. Необходимо е също да имаме по-цялостно и задълбочено разбиране и разпознаване на ритмичните характеристики на китайската поезия.

Метричният ритъм на поезията се формира естествено, защото промените в настроението са естествено дълги и кратки, и естествено ритмични. Като певци обаче не можем да спрем дотук. На второ място, като създатели на музика, трябва да имаме по-дълбоко разбиране за ритъма в поезията. Дори и да няма „метрум" в западните поеми, трябва да има тон и пауза, а в китайската поезия метрумът е сравнително фиксиран. Колкото по-стандартизиран е метрума, толкова по-предпочитан е от композиторите, поради причина, че е по-лесен за изразяване. Ако си представим, че езиковото изразяване на поезията не е в съответствие със съвременните говорни навици, тогава мисля, че няма да е лесно да пеем добре дори художествените песни на собствения си народ.

При художествените песни, ритъмът на музиката трябва основно да съответства на езиковия ритъм на поезията. Въпреки че това не е абсолютно, трябва да признаем, че музикалният ритъм е повлиян от езиковия ритъм на поезията. Ритъмът е най-важният фактор в музиката, защото е свързан с физиологичните сетива на човека. Той съществува не само в музиката, но и в природата. Пример за това са четирите сезона, които имат свои постоянни ритмични закони. Ритъмът съществува в сърцето на всеки човек, без значение дали е бил обучаван музикално или не. Точно както в „Методът на Орф" или „Методът на Кодай", ритъмът е най-добрият начин за насочване и възпитание на децата.

Както беше споменато по-горе, метрумът на съвременната поезия е относително фиксиран, така че какво представлява метрумът? В китайската поезия под „метрум" може да се разбира просто тонът на езика независимо дали той е възходящ (висок), или низходящ (нисък) и дали се чете в дълги или кратки тонове, които са в обхвата на метрума.

**Използвана литература:**

Уан Гуовей. Думите на човешкия свят. [M]. Пекин: Издателство Тайхай, 2016 г: 12.

Zhu Guangqian. Теория на поезията. [M]. Guilin: Издателство Лидзян, 2012: 251-252.

Ma Ziyi. Нов превод на думите от човешкия свят. [M]. Тайпе: книжарница Санмин, 2016: 63-64.

Wang Guangqi. Значението на китайската поезия и песен [M]. Тайюан: „Песента на песните", 2016 г., с: Shanxi People's Publishing House, 2014: M.

Хектор Берлиоз [Франция]. История на западната музика [M]. Ню Йорк: Norton, 2014 г.

Анирудх Д. Пател [САЩ]. Музика, език и мозък [M]. Шанхай: Издателство на Източнокитайския нормален университет, 2014 г.

Йе Уейлян: „Музика и музика", сп. Сравнителна поетика [M]. Taipei: „Поетическа поезия", 2014 г., с: Dongda Book Co., Ltd., 2014.

Hu Shi. История на народната литература [M]. Nanjing: Издателство за литература и изкуство в Дзянсу, 2013 г.

Chen Benyi. Ритъмът в китайската поезия [M]. Chongqing: Издателство на университета в Чунцин. [41] Gu Yuanqing. История на съвременната тайванска поезия [M]. Taipei: Wenjin Publishing House, 2008.

***За автора:***

*Ли Линке, тенор, идва от Китай, докторант по вокална музика в АМТИИ „Проф. д-р Асен Диамандиев" - Пловдив*

***About the author:***

*Li Linke, tenor,come from China, PHD student in vocal music at AMTII Prof. Asen Diamandiev - Plovdiv*

# НАЦИОНАЛИЗЪМ И МУЗИКАЛНИ ХАРАКТЕРИСТИКИ В „ЧЕРВЕНАТА ГВАРДИЯ НА ЕЗЕРОТО ХУН“

***Ли Нианру***
*Катедра „Класически поп и джаз изпълнителски изкуства“,*
*АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив*

**Резюме:**

„Червената гвардия на езерото Хун“ е класическо произведение в китайската национална опера, което отразява дълбокото влияние на китайската революционна история и богатството на местните народни музикални традиции. Настоящата статия анализира творческия контекст, музикалната структура и изразните средства на операта, като акцентира върху начина, по който тя съчетава традиционни оперни елементи с модерни форми. В този синтез се създават музикални сцени с изразен национален характер и силна драматургична стойност. Особено внимание е отделено на музикалното изграждане на образите на Хан Ин и Лиу Чуан, които демонстрират уникалната способност на оперната музика да въплъщава революционни теми и емоционалната дълбочина на персонажите. Освен това, статията подчертава иновациите в музикалното изграждане на операта, включително адаптацията на традиционната оперна структура и специфичните начини, по които музиката и изпълнението засилват художественото въздействие и изразителност. Чрез този анализ се цели да се представи значимостта на „Червената гвардия на езерото Хун“ в развитието на китайската национална опера, както и нейната роля в усъвършенстването на певческите техники и музикалното творчество.

**Ключови думи:**

Национализъм, „Китайска национална опера”, „Червената гвардия на езерото Хун“

# NATIONALISM AND MUSICAL CHARACTERISTICS IN „THE RED GUARDS ON LAKE HONG“

***Li Nianru***
*Department of Classical Pop and Jazz Performance Arts,*
*Prof. Asen Diamandiev Academy of Music, Dance and Fine Arts - Plovdiv*

**Abstract:**

„The Red Guards on Lake Hong“ is a classic work in Chinese national opera, whose creative body and musical characteristics reflect the profound influence of Chinese revolutionary history and the artistic value of local folk songs. The article analyzes the creative context, musical structure, and expressive methods of the opera to examine how it combines traditional elements of opera with modern operatic forms, creating musical scenes with a rich national character and strong dramaturgical value. The musical portrayal of the characters Han Yin and Liu Chuang demonstrates the unique ability of operatic music to embody revolutionary themes and the emotions of the characters. The innovations in the musical creativity of „The Red Guards on Lake Hong“ are also highlighted, such as the use of traditional operatic structure and the ways in which the music and performance enhance the impact and expressiveness of the opera. Through these analyses, the aim is to show the significance of „The Red Guards on Lake Hong“ in the history of Chinese national opera and how it promotes the development of vocal techniques and musical creativity.

**Keywords:**

Nationalism; „Chinese National Opera“; „The Red Guards on LakeHong“

## Увод

„Червената гвардия на езерото Хун“ е знаково произведение в историята на китайската национална опера, чиито успехи бележат началото на зрелия етап в развитието на този жанр, вдъхновен от традиционната оперна техника (Wang, 2022). Създаването на тази опера е тясно свързано с революционната история на Китай през XX век, по-специално с борбата в района на езерото Хун (Wu, 1999). Разположено в равнината на река Хан в провинция Хубей. Езерото Хун е било една от ключовите бази на ревлюционери, ръководени от Китайската комунистическа партия по време на Втората национална революционна война. Революционната борба в този регион се отличава с дълбока драматичност и множество героични личности.

Създателите на „Червената гвардия на езерото Хун“ провеждат задълбочено проучване на историческите събития в района, събирайки и систематизирайки богат набор от революционни разкази и героични подвизи, които изграждат основния сюжет около образа на Хан Ин. Операта проследява

борбата на Червената гвардия, водена от Хан Ин и Лиу Чуан, срещу антагониста Пън Батиен и контрареволюционната Бяла армия в езерото Хун (Yang, 2020). Чрез тази история операта разкрива непоклатимия революционен дух на местното население под ръководството на Китайската комунистическа партия, както и силната вяра и решимост на комунистите да служат на народа.

В статията са представени специфики и приложения на три типични елемента на китайската опера и драма: **хуаго** опера театър (花鼓戏 huāgǔxì), техниката **банцианти** (板腔体 bǎnqiāngtǐ) и ариите **чандуан** (唱段 chàngduàn).

Операта театър **хуаго** е форма на китайска опера, която произхожда от провинция Хунан. Освен в Хунан, тя се среща и в други провинции като Хубей, Анхуей, Хънан и Шанси. В Китай **хуаго** е известна със своята непринуденост и често е наричана „пикантната" форма на китайската опера. **Хуаго** произлиза от народните песни и мелодии, като с времето се е развила и формирала свой уникален художествен стил. Тя е обичана от местните хора заради забавния и жив спектакъл, леките и мелодични песни и историите, близки до реалния живот.

Характеристики на **хуаго** са: 1) Красива мелодия – Песните са лесни за запомняне, с плавни мелодии и силен местен колорит, основаващи се на традиционните народни напеви. 2) Живо и емоционално изпълнение – Героите често използват преувеличени движения и хумористични реплики, за да направят постановките по-забавни и достъпни. 3) Разнообразни роли – Обикновено се включват основните персонажи като шен (мъжки образ), дан (женски образ) и чоу (комична роля), но без строго фиксирани правила за представянето им. 4) Богат сюжет – Темите на спектаклите включват народни легенди, традиционни обичаи и реални житейски истории.

Първоначално повечето представления на Хуагуси са били сяо си – кратки пиеси, продължаващи по-малко от час. Те често разказвали истории от ежедневния селски живот. С увеличаването на професионалните изпълнители и популярността на жанра в столицата на провинция Хунан – Чанша, започнали да се поставят и по-дълги пиеси, наречени да си. Те засягали по-мащабни теми като социална сатира и класова борба.

Подобно на другите форми на китайската опера, Хуагуси се изпълнява с малобройни сценични декори. Музикалният ѝ съпровод отразява диалекта на Чанша и включва инструменти като датун (вид цигулка), юецин („лунна лютня"), дизи (бамбукова флейта) и суона (вид обой). Ударните инструменти задават основния ритъм на представлението.

**Банцианти** е техника на компзиране, вид музикална структура, използвана в традиционната китайска опера и народната музика. Това е важен начин на музикално изразяване, при който ритъмът и мелодията могат да се променят според сцената и емоциите на героите.

Основни характеристики на **банцианти** са: 1) Гъвкава мелодия – музиката не е фиксирана, а може да се забавя, ускорява или изменя според нуждите на сюжета. 2) Ритмична структура – основава се на **бан** (силен удар) и **ян** (слаб удар), които определят темпото. Музиката може да бъде с ясно изразен ритъм (с бан и ян) или по-свободна (с бан, но без ян). 3) Приспособимост – една и съща мелодия може да се използва за различни сцени и герои, като се коригират темпото и нюансите. 4) Разнообразие в ритъма – различните ритмични модели (наречени банши) изразяват различни настроения и ситуации.

Често срещани ритми в **банцианти**:

- Бавен бан (**ман бан**) – използва се за лирични, разказвателни или тъжни моменти.
- Среден бан (**джун бан**) – подходящ за разговори и обикновени сцени.
- Бърз триударен бан (**куай сан ян**) – подсилва напрежението или възбудата.
- Бърз бан (**куай бан**) – за енергични, весели или динамични сцени (като битки, спорове и преследвания).
- Свободен бан (**сан бан**) – без фиксиран ритъм, използва се за дълбоки емоционални моменти като самотни размисли или силна тъга.

**Банцианти** прави китайската опера по-жива и изразителна. Благодарение на ритмичната гъвкавост една мелодия може да предаде различни настроения – от нежна тъга до бурна радост. Това позволява на актьорите и музикантите да създават по-драматични и въздействащи сцени.

**Чандуан** е музикален откъс в китайската опера, операта като жанр или народните сценични изкуства. Това е самостоятелна песенна част (ария), която включва вокално изпълнение, текст и музикален съпровод. Чрез ариите **чандуан** героите изразяват своите мисли и емоции, а също така помагат за развитието на сюжета.

Основни характеристики на **чандуан** ариите включват: 1) Завършеност – една ария **чандуан** има цялостна музикална структура и смислова завършеност, което означава, че може да се изпълнява и като самостоятелно произведение. 2) Свързаност с действието – в зависимост от сцената и историята **чандуан** може да е лирична, разказвателна, диалогична, а понякога дори включва елементи на танц или жестикулация. 3) Ритмична структура – повечето **чандуан** се основават на техниката **банцианти**, като ритъмът им се променя според настроението на сцената (например бавен за тъжни моменти, бърз за напрегнати ситуации). 4) Уникална мелодичност – в различните видове китайска опера чандуан има характерен музикален стил. Например:

- В Пекинската опера се използват стиловете **сипи** (по-динамичен) и **ърхуан** (по-спокоен).
- В Хуанмейската опера мелодиите са плавни и лирични.
- В Юеджу (Операта от Хънан) вокалите са мощни и драматични.

В китайската опера има много известни арии **чандуан**, които са станали разпознаваеми дори извън театъра. Например в революционната опера „Червеният фенер" особено популярна е арията „Всички имат едно червено и светещо сърце".

**Чандуан** е душата на китайската опера – чрез нея зрителите разбират по-добре емоциите на героите и историята. Тя е носител и на музикалния стил и културните особености на различните региони на Китай.

**Изложение:**

Музикалната композиция на „Червената гвардия на езерото Хун" притежава изключително художествено очарование. Авторите на операта извършват обстойно проучване на различните форми на **хуаго театър** и народните мелодии от провинция Хубей, като интегрират техни музикални елементи и ги адаптират чрез професионални композиционни техники. Този подход придава на музиката ѝ характерен стил – прост, но изразителен, с гъвкави и продължителни мелодични линии, които отразяват специфичния фолклорен колорит на региона (Yang, 2020).

Музикалната композиция на операта е силно повлияна от техниката **банцианти,** използвана за структуриране на дълги вокални пасажи. Тази техника разчита на разнообразни ритмични и темпорални изменения, включително свободен ритъм, бавен ритъм, среден ритъм и бърз ритъм, за да организира вокалните части и да създаде както лиричен, така и драматичен ефект. В „Червената гвардия на езерото Хун" тази методология е адаптирана и реинтерпретирана (Yang, 2020), което води до по-гъвкава музикална форма, характеризираща се с динамични промени в темпото и ритъма. Тези промени допринасят за развитието на сюжета, като същевременно запазват музикалната последователност и плавност.

В процеса на създаване на музиката „Червената гвардия на езерото Хун" демонстрира уникален артистичен стил. Композиторите задълбочено изследват различни произведения от хуаго театъра и народните песни на провинция Хубей, извличайки от тях музикални мотиви, които впоследствие са адаптирани и обработени с помощта на професионални композиционни техники. В резултат на това музиката в операта се отличава със семпла, но изразителна мелодика, която се развива в разтеглени, извиващи се линии и отразява характерните музикални традиции на региона около езерото Хун.

Значимо е и продължаването на традицията на ариите **чандуан**, чиито ко-

рени могат да бъдат проследени в „Момичето с белите коси“. Тези арии са известни със своята простота и яснота, а народнопесенният им характер ги прави лесни за запомняне и изпълнение, което ги превръща в предпочитан жанр сред публиката (Zhao, 2021). В „Червената гвардия на езерото Хун“ **чандуан** ариите запазват тези характеристики, което допълнително обогатява музикалната структура на операта и засилва нейното въздействие и изразителност.

Освен това музиката на операта включва елементи от народните песни и **малките мелодии** (小曲, xiǎoqǔ), разпространени в равнините на реките Янцзъ и Хан. Тези традиционни мотиви придават на произведението силен местен и национален колорит, правейки го по-близко до ежедневния живот и емоционалния свят на хората. В същото време композиторите използват професионални композиционни техники, за да адаптират и интегрират тези народни музикални елементи в съответствие с естетическите и художествените изисквания на операта.
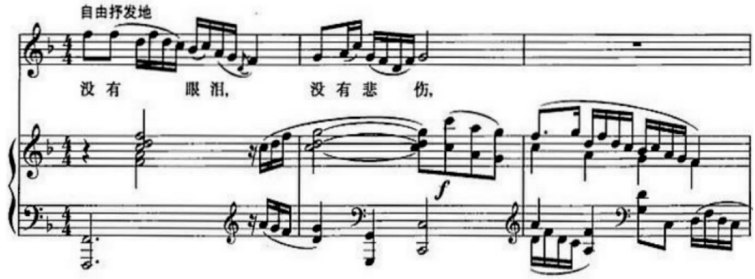
Със своите уникални творчески принципи и музикални характеристики „Червената гвардия на езерото Хун“ заема важно място в развитието на китайската национална опера. Операта не само представя величествената картина на китайската революционна борба, но и наследява и развива богатите музикални традиции на китайския народ (Sheng, 2013).

В класическата китайска народна опера „Червената гвардия на езерото Хун“ техниката **банцианти** е умело приложена, като особено силно се откроява в вокалните партии на Хан Ин, засилвайки драматичното въздействие на музиката. Арията „Водите на езерото Хун, вълните удрят вълни“ е изградена в стил, вдъхновен от народните песни на региона около река Янцзъ, като „Легендата за Сян“ и „Съзерцаващият Луната младеж“ от Тиенмън, провинция Хубей. Тези две фолклорни мелодии са творчески адаптирани и разширени, за да формират едночастна триделна ария, изградена върху стилистиката на традиционната народна песен. (Примерът в партитурата по-долу илюстрира тази структура.)

Съдържателно тази ария предимно описва живописните пейзажи на езерото Хун и щастливия, хармоничен живот на жителите от водния район. Изпълнението ѝ изисква естествен и искрен вокален стил, който да подчертае чувството на гордост, изразено в стиховете:

*„Всички казват, че раят е красив,*
*но как може да се сравни с моето родно място Дунтин,*
*изпълнено с риба и ориз.“*
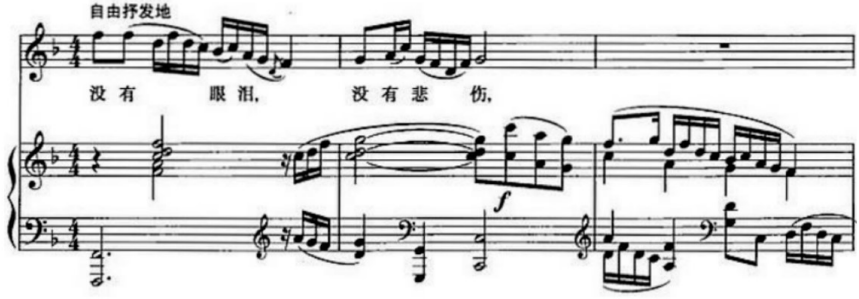
От гледна точка на персонажите, в този момент Хан Ин се явява като дъщеря на рибар, поради което изпълнението ѝ акцентира върху лиричността и мелодичната изразителност (Zhao, 2021)




В двете строфи „Без сълзи, без скърби“ и „Да видиш освобождението на всички трудови хора по света“ образът на Хан Ин търпи трансформация, представена е като революционерка и забележителен член на комунистическата партия. За да се подчертае този нов образ, музиката използва техниката **банцианти**, което позволява разкриването на емоциите на героинята чрез промени в модулацията и темпото и по този начин засилва драматизма на произведението.

В следващия пример, когато Хан Ин е арестувана и затворена, в частта „Няма сълзи, няма скърби“, тя демонстрира твърдата си революционна вяра и смелия си борбен дух (Zhang, 2012). Прилагането на **банцианти** позволява на музиката да преминава плавно между бързи и бавни темпове, изразявайки както вътрешната решителност и смелост на Хан Ин, така и подчертавайки яркия ѝ образ на революционер.
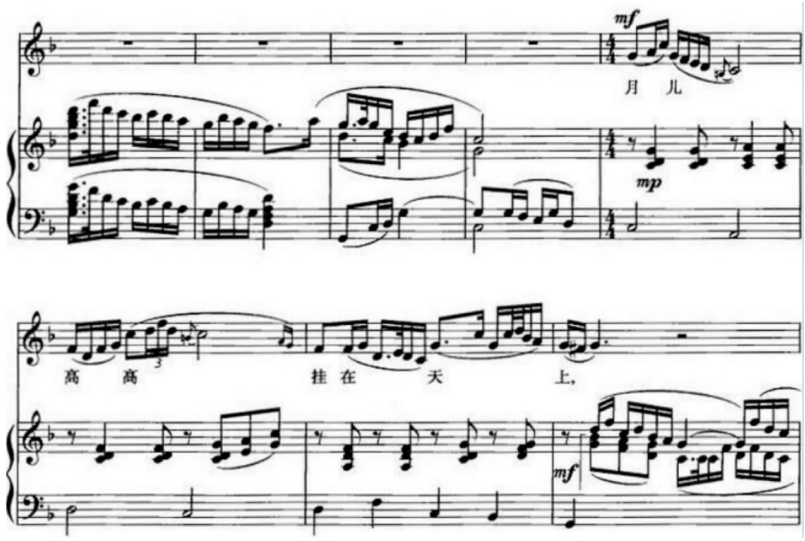
Изпълнителят трябва точно да улови ритмичните промени в **банцианти**, използвайки дълбок и решителен глас, за да предаде емоциите на Хан Ин, което допълнително акцентира на нейния блестящ образ като революционерка. Освен това той трябва да изрази вътрешните чувства на Хан Ин с изпълнение, пропито с емоция и решителност.




Арията „Да бъдат освободени всички трудещи се хора“ е особено възторжена и вълнуваща. В тази ария Хан Ин мечтае за светло бъдеще, в което

всички трудещи се по света ще бъдат освободени. Използването на музикалната техника **банцианти** достига кулминация в емоционално отношение; чрез бързото темпо и възторжената мелодия се подчертават твърдата вяра на Хан Ин в революционната кауза и нейният оптимизъм за бъдещето.

Изпълнителят трябва да изрази тази част с огромна страст, предавайки радостта и мечтите на Хан Ин с ясен и уверен глас (Wang, 2020). Както е показано в нотния пример по-долу, използването на музикалната техника **банцианти** в „Червената гвардия на езерото Хун“ усилва драматизма в музиката и по-добре изгражда образа на Хан Ин като изключителен член на Комунистическата партия. Чрез промени в тоналността, темпото и емоционалното изпълнение на арията тя се превръща в отлично класическо произведение в китайската национална опера (Yang, 2020).
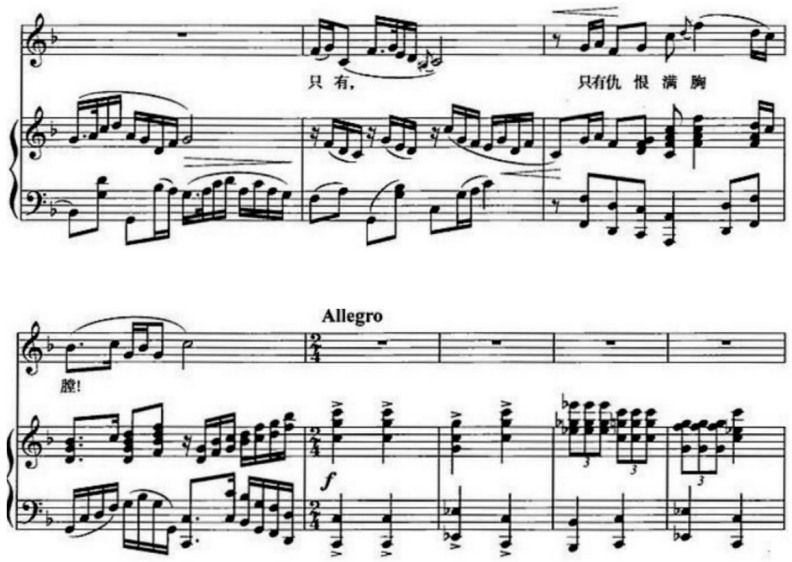



В операта „Червената гвардия на езерото Хун“ освен чудесното музикално представяне на женския образ - Хан Ин, добре е обрисуван и музикалният образ на героя Лиу Гън. Силен момент е ситуацията след ареста на Хан Ин, когато Лиу Гън пее арията „Южен полет на гъските“. Тази част представя ритмичните техники, чрез които се изтъква голямата отговорност и решимостта на Лиу Гън да преодолее всички трудности в критичния момент (Yang, 2020).

Тази голяма тенорова ария е сравнително рядко срещана в китайската национална опера от този период, което отразява новаторството и пробива на създателите в заимстването на традиционни оперни техники.

В сравнение с предишната опера „Момичето с белите коси“ „Червената гвардия на езерото Хун“ възприема по-пряко техниката **банцианти,** което позволява на създателите да изградят сравнително мащабна китайска национална оперна ария със силен драматизъм, по-голяма продължителност, богато емоционално съдържание и разнообразни музикални пластове.

Това развитие на творчеството поставя по-високи изисквания към певците. В „Червената гвардия на езерото Хун“ ариите „Няма сълзи, няма скръб“ и „Да бъдат освободени всички трудещи се хора“ очевидно са по-трудни за изпълнение от арията „Огромната ненавист и вражда“ в „Момичето с белите коси“. Въпреки че „Огромната ненавист и вражда“ има силно драматичен характер и отличителна за емоционалния напредък на операта кулминация, тези две арии в „Червената гвардия на езерото Хун“ имат по-завършена структура в музикалната композиция, а емоционалните преходи са по-богати (Zhang, 2012). (*Вижте примера с партитурата по-долу*.) От певците се изисква отлична техника на пеене и контрол на гласа, както и умение за анализ емоционалните промени на героите и напластяването на музиката.



**Изводи:**

В произведението „Червената гвардия на езерото Хун“ национализмът играе ключова роля в оформянето на музикалните характеристики и емоционалната експресивност на операта. Чрез интегрирането на традиционни народни музикални елементи произведението успешно изразява колективната идентичност и стремежа към социална справедливост, характерни за епохата на китайската революция. Техниките **банцианти** не само усилват драматизма, но подчертават и патриотичния дух на персонажите, акцентирайки на техните емоции и борба за освобождение. С богатото си съдържание и динамични преходи ариите **чандуан** създават силна връзка между музиката и националната идентичност, което позволява на зрителите да се идентифицират с революционния дух на героите.

Развитието на музикалното творчество в китайската национална опера пряко стимулира усъвършенстването на вокалната техника. С нарастващата емоционална изразителност и сложността на музикалните пластове се увеличават изискванията към изпълнителите, което води до необходимост от усъвършенствани вокални умения и способност за интерпретация на определени арии. Тези предизвикателства насърчават постоянното развитие на изкуството на китайската национална опера и предоставят нови възможности за изпълнителите.

В заключение „Червената гвардия на езерото Хун“ не само служи като пример за музикална иновация в китайската национална опера, но и твърдо изразява националистичните идеи, вдъхновявайки нови поколения с посланията си за единство и борба за справедливост. Чрез своята емоционална дълбочина и музикални характеристики произведението продължава да резонира с аудиторията и да отразява духа на епохата.

**Използвана литература:**

Wang Nan. (2022). 王楠.中国歌剧演唱范式研究. 博士 (学位论文, 东北师范大学). Уан Нан. (2022). *Изследване на парадигмите на китайското оперно пеене*. Докторска дисертация, Североизточен педагогически университет.

Sheng Yan. (2013). 盛雯.中国歌剧表演史研究. 博士 (学位论文, 华东师范大学). Шън Уен. (2013). *Изследване на историята на китайското оперно изкуство*. Докторска дисертация, Източнокитайски педагогически университет.

Zhang Qiang. (2012). 张强. 新中国初期民族歌剧表演艺术研究 1949-1966 博士 (学位论文, 南京艺术学院). Джан Циан. (2012). *Изследване на националното оперно изкуство в ранния период на Нов Китай (1949-1966 г.).* Докторска дисертация, Институт по изкуствата в Нанкин.

Yang Quanhai. (2020). 杨全海.中国民族歌剧演唱艺术风格研究.博 士 (学位论文, 东北师范大学). Ян, Цюенхай. (2020). *Изследване на художествения стил на пеене в Китайската национална опера.* Докторска дисертация, Североизточен педагогически университет

Wu Yuxiang. (1999). У Юсян. *История на революционната база на езерото Хун*. Издателство „Народът на Гансу". 武育香.(1999). 洪湖革命根据地史. 甘肃人民出版社.

Zhao Muxi. (2021). Джао Муси. *Изследване на вокалното изкуство на женските персонажи в китайската опера.* (Дипломна работа, Североизточен педагогически университет). 赵木希.(2021).(2021).中国歌剧女性角色的演唱艺术研究. (学位论文, 东北师范大学).

***За автора:***

*Ли Нианру е от Китайската народна република. Тя завършва Музикалната консерватория в Ухан с бакалавърска степен по вокално изпълнение и магистърска степен по вокална музика от Университета по изкуства в Гуанси. В момента е редовен докторант в АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев" във Пловдив, България. Там тя изучава професионално класическо вокално пеене. Работи и като преподавател на пълен работен ден в Консерваторията по музика на университета Ханкоу в Ухан, Китай, в курсовете по вокално пеене, въведение в изкуството, музикална теория и др. Тя има пламенна страст към вокалната музика и харесва операта. Участвала е в операта „Травиата" и е изнесла много концерти в Китай. До днес продължава със своето обучение и постоянно се самоусъвършенства.*

***About the author:***

*Li Nianru is from China. She graduated Music Conservatory in Wuhan with bachelor degree of vocal performance, and master degree of vocal music in Art University in Guangxi. Currently, she studies as a regular PhD student in AMTII "Prof. Asen Diamandiev" in Plovdiv, Bulgaria. She studies professional classical vocal singing there. She also works as a full-time teacher in the Music Conservatory in Hankou University, Wuhan, China, in courses of vocal singing, art introduction, music theory, and more. She has hot passion to the vocal music and likes opera. She has participated in the opera "Traviata" and has performed many concerts in China. Until today, she proceeds her educatio.*

# АРТИСТИЧНАТА СТУДИЯ – ПРОБЛЕМАТИКА И СПЕЦИФИКА

***Николета Николова***
*АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив*

**Резюме:**

Статията има за цел да разкрие същността и проблематиката зад артистичната студия, нейната роля в обучението и как се стига до нея.

**Ключови думи:**

Артистична студия, рисунка, човешката фигура, стил, пластичен език, рисувателна култура, артисцизъм, етюд, деформация на формата

## THE ARTISTIC STUDIO DRAWING – PROBLEMATICS AND SPECIFICS

***Nikoleta Nikolova***
*AMDFA „Prof. Asen Diamantiev“ - Plovdiv*

**Abstract:**

The article aims to reveal the essence.and issues behind the artistic drawing study, its role in education and how to get there.

**Keywords:**

Artistic studio, drawing, human figure, style, plastic language, drawing culture, artistry, etude, deformation of form

Всеизвестен факт е, че още от самото начало на историята на изкуството, изобразяването на човешката фигура се смята за най-сериозната и предизвикателна тема, която художникът може да овладее, затова и до ден днешен рисуването остава основна дисциплина в обучението на художника.

Учебният процес през тези четири години преминава през няколко етапа, като първата година се рисува човешката глава, втората – голо тяло, третата – облечена фигура, до артистичната студия в последната година, която е най-високото постижение.

Достигането до успешната и грамотна рисунка е многопластов процес, през който натрупването на познания и опит, разбирането на формата, овладяването на анатомията и изграждането на пластичен изказ са прин-

ципи, които се придобиват постепенно през учебния процес.

Без тези компоненти и дисциплина на етюдното рисуване не може да се продължи естествено, към следващото ниво – артистичната студия, защото, както твърди историкът на изкуството Кенет Кларк: „Тялото не е от онези предмети, които могат да бъдат превърнати в изкуство чрез пряко преписване“.

Изхождайки от това твърдение, разглеждаме рисуването като нещо много по-комплексно и сложно от повърхностното копиране и запълване с щрих.

При артистичната рисунка художникът е предизвикан да съчетае своята база знания, постигнати дотук, с въображението си и да наблегне над себеизразяването, търсенето, и изказвайки своите възгледи и най-важното поставянето на проблеми и решаването им.

В една качествено изградена рисунка имаме основните компоненти- композиция и анатомия, пластично изобразяване и светлосянъчно изграждане, психологическа характеристика на модела, степен на завършеност и т.н.

Овладявайки майсторското изграждане на рисунката в учебна среда и пренасяйки тези знания и умения на следващото ниво- в собственото си ателие извън академията.

Именно за това артистичната студия се изучава последната година от обучението. Върху всички компоненти, които изброихме по-рано, поставянето на проблема дали той ще бъде графичен, рисунъчен, светлосянъчен, скулптурен или художествена деформация на формата, избрът на материал и реализацията на такъв тип рисунка е дълъг творчески процес.



**Светлин Русев „Женски портрет“, 1997 г.,**
пастел, молив/хартия, 38/27, 5 см, подписана, датирана



**Светлин Русев „Голо тяло“**, **2007 г.**
см. техн./хартия, 76/57см, подписана, датирана



**Светлин Русев**
Акварел/пастел 50х70 см




**Катя Костова**
„Рисунка“, см. техника, хартия.

Изграждането на артистична студия може да бъде изпълнено с най-различни комбинации между материалите и изразните средства, така че те да се допълват и седят убедително.

Пример за това е **Светлин Русев** и умелото му съчетание на акварел с пастел или **Катя Костова** и нейното третиране и изопачаване на формата.



**Стоян Венев**
„Голо тяло“ размит туш/хартия [62x49x1, 5 см.]

Повечето хора тълкуват и изискват от рисунката, която съдържа човешко присъствие да се доближава до хиперреализма или фотографския обект, но това съвсем не е така в естеството на **рисуването.**

**Стоян Венев** е идеален пример затова, как използвайки единична линия постига убеждение и впечатление у зрителя за здраво конструирана анатомично фигура и нейното **състояние**.

Нещото което разграничава учебния етюд от артистичната студия е **художествената деформация на формата и рисуването по въображение.**

Това вече е до усет и преценка на автора, процес едновременно рационален и емоционален, експериментален и интуитивен.

**Свободната рисунка** като критерий за определяне на творческата зрялост на художника не само в начина на изпълнение, а в посланието ѝ.

Точна рецепта за такъв тип работа не съществува, макар че има общоприети принципи и изходни точки, като посочените примери до тук.

Отговорността и отношението към работата са ключов фактор за сформиране на технически умения и наблюдения за по-нататъшния професионален художествен живот.

**Използвана литература:**

Станев, Александър, „Рисуването“ 1998

Чуховски, Петър, Рисунката - Същност, проблематика достижения на съвременните български художници“ 1976

Artistides, Juliette, „Classical Drawing Atelier: A Contemporary Guide to Traditional Studio Practice“ 2006

***За автора:***

*Николета Николова е студент в Академия за музикално, танцово и изобразително изкуство „Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив, специалност, „Графика“ бакалавърска степен IV курс. Нейните професионални търсения се проявяват в рисунката, графиката и историята на изкуството.*

***For the author:***

*Nikoleta Nikolova is a student at the „Prof. Asen Diamandiev“ – Plovdiv, specialty, „Printmaking” bachelors degree IV year. Her professional ideas are manifested in classical drawing, contemporary printmaking and history of art.*

# СТРАТЕГИИ ЗА ПРИЛАГАНЕ НА ТЕХНИКИ ЗА ДЕФАМИЛИАРИЗАЦИЯ В СЪВРЕМЕННАТА ТАНЦОВА ХОРЕОГРАФИЯ

**Синг Фънгпу**

**Резюме:**

В създаването на съвременен танц хореографите използват дефамилиаризиращ подход, за да подкопаят традиционните модели, като по този начин повишават художествената стойност и по-дълбокия смисъл на своята работа. Тази статия разглежда практическите стратегии за дефамилиаризация в съвременната хореография и анализира казуси, за да докаже как този метод може да наруши конвенционалните очаквания на публиката, да подобри художествената стойност и зрителското изживяване и да задоволи все по-разнообразните естетически изисквания на съвременната публика.

**Ключови думи:**

съвременна танцова хореография, техники на дефамилиаризация, стратегии

# EXPLORE THE STRATEGIES OF DEFAMILIARIZATION TECHNIQUES IN CONTEMPORARY DANCE CHOREOGRAPHY AND CREATION

**Xing Fengpu**

**Abstract:**

In contemporary dance creation, choreographers employ the defamiliarization approach to overthrow traditional patterns, thereby elevating the artistic value and profound significance of their works. This article examines the practical strategies of defamiliarization in contemporary choreography and analyzes case studies to justify how this method can shatter the audience's habitual expectations, augment the artistic value and viewing experience, and fulfill the increasingly diversified aesthetic demands of contemporary audiences.

**Keywords:**

contemporary dance choreography, defamiliarization techniques, strategies

Концепцията за дефамилиаризация (да отстрани) е представена от руския учен формалист Виктор Шкловски, който изтъква, че чрез промяна на оригиналната форма на даден обект се нарушава обичайното познание на хората за познати неща, преразглеждат ги и се стимулира ново разбиране. В областта на съвременния танц хореографите използват дефамилиаризиращ подход, за да нарушат очакванията на публиката за традиционните танцови форми, да създадат различна визуална атмосфера и зрителско изживяване и да насърчат публиката да мисли за по-дълбокия смисъл на танцовите изпълнения. Тази статия ще изследва практическите начини за дефамилиаризация в танцовата хореография от три аспекта: движение, сценично пространство и сюжетна структура и ще обясни осъществимостта на неговите практически стратегии чрез анализ на произведения.

**1. Разчупване на обичайните движения**

В съвременната танцова хореография обичайните форми на движение идват предимно от два източника: традиционни танцови движения и ежедневни поведенчески действия. Традиционните танцови движения се характеризират със своята стандартизация, илюстрирана от стилове като китайски класически танц, балет и народни танци. Ежедневното жизнено поведение включва рутинни дейности, които хората извършват, за да задоволят основни жизнени нужди, включително ходене, прегръдки и хранене.

**1.1. Разчупване на моделите на традиционните танцови движения**

Традиционните танцови движения обикновено се придържат към установените естетически принципи и техники за телесна експресия. Съвременният танц обаче има потенциала да наруши тези вкоренени модели чрез стратегии за дефамилиаризиране, които се стремят да намерят по-оригинални и изразителни езици на движението. Например, хореографът Уилям Форсайт често извлича канонични фигурални движения от класическия балет, преди да ги подложи на преувеличение, изкривяване или дори обръщане. След като тези класически движения бъдат деконструирани и сглобени отново в неправилни форми те предизвикват обичайните интерпретативни рамки на публиката. По този начин я освобождават от традиционните дефиниции за „красота“ и „стандартизация“.

В произведения от танцовия театър като Юнмън (Cloud Gate Dance Theatre) в района на Тайван в Китай, „Водна луна“ (Moon Water) и „Цаошу“ (Cursive) (Снимка 1), хореографията деконструира и реконструира традиционните китайски танцови движения и движенията на традиционните китайски бойни изкуства, прекъсвайки или забавяйки оригиналната плавност. за създаване на визуален ефект, който е познат, но непознат. Тези методи на деконструкция и реконструкция представляват интеграция на техники за дефамилиаризация. Това позволява традиционните танцови движения да

бъдат актуализирани в модерен контекст, позволявайки на зрителите да открият нови естетически измерения и емоционални нива, докато гледат и дават на зрителите напълно ново сетивно изживяване.




*Снимка 1*
*Вляво - кадър от танца „Водна луна“*
*Вдясно - кадър от танца „Безсънна нощ“, хореография на Лин Хуаймин.*
*Източник - интернет.*

Разчупването на установените стереотипи в традиционния танц не само променя формата на представлението, но също така предлага на публиката напълно ново зрителско изживяване. Позволява им да разпознаят „странното“ в „познатото“, като същевременно намират „ново разбиране“ сред тази странност .

### 1.2. Разчупване на движения на ежедневието

Разчупване на обичайните движения е повече от просто нарушение на рутината на традиционния танц; включва и деконструкция на ежедневните поведенчески дейности. В традиционния танц такова ежедневно поведение често се възприема като „неестетично“. Но в съвременната хореография такива обикновени движения се ревизират и трансформират в ценен материал за художествено изразяване. Хореографите използват техники като преувеличение, повторение и забавяне във времето, за да направят тези ежедневни действия непознати. Например, преувеличените изображения на рутинни дейности като миене на ръце и сресване на косата могат ефективно да предадат вътрешната самота или екзистенциалното объркване на човека. Тъй като тези дейности се основават на лични, ежедневни преживявания, те създават дълбоко чувство за връзка.

Германската хореографка Пина Бауш веднъж отбеляза, че традиционните представи за красота в танца вече не **привличаха** вниманието ѝ, защото **чувстваше**, че стилизираният речник на движението не може да отрази точно нейното разбиране за житейския опит. В работата ѝ се забелязва много ежедневно движение; обаче, тези жестове често са преувеличени и се повтарят на сцената, за да им се даде символично значение извън нормалния им контекст.

В хореографската творба на автора „Пътешествието" (Снимка 2) една конкретна сцена има за цел да илюстрира как съвременните хора понасят непосилни „невидими товари" през целия си живот. Следователно авторът приканва танцьорите да вдигнат ръце над главите си, треперейки и движейки се несигурно – тази физичност въплъщава усещането за „натиск на тежки предмети", създавайки рязък контраст с празните им ръце. Този образ подчертава човешката безпомощност и тъга, когато е изправен пред предизвикателствата на живота, като същевременно се стреми към устойчивост, като по този начин засилва творческото намерение на хореографа.



*Снимка 2*
*Кадри от танца от „Пътешествието",*
*хореография на Синг Фънгпу. Източник - автор.*

Чрез техниките на дефамилиаризация, специално използвани в тази работа, авторът извлича банални модели на поведение от ежедневието и ги усилва чрез преувеличаване и трансформация, придавайки на тези движения нови символични значения, които насърчават публиката да преоцени критично човечността и емоциите, които са в основата им присъщи на тези действия и в крайна сметка насърчават психологически резонанс.

**2. Разчупване на традиционното сценично пространство**

В хореографията на модерния танц разрушаването на обичайните ограничения на сценичното пространство е едно от най-важните средства за постигане на ефекта на дефамилиаризация и представлява трансформация на опита на публиката за възприятие и начина на гледане на танца. Интегрирането на танца в различни неочаквани виртуални или реални декори носи специални визуални и вълнуващи емоционални преживявания на публиката.

### 2.1. Създаване на нетрадиционни сцени

Съвременният танц често се представя на нетрадиционни места като открито, фабрики и музеи, надхвърляйки ограниченията на театралното пространство. Като се интегрира с естествената или градска среда, взаимодейства с пространствени елементи и позволява на публиката да гледа от различни гледни точки, той свързва танца с живота. Германската хореографка Саша Валц често поставя своите танцови творби в музеи, където танцьорите комуникират с архитектурните структури чрез движенията на тялото си, комбинират се с изложбените творби и присаждат връзката между танца и околната среда. Това подобрява пространственото възприятие на публиката и им позволява да изживеят танца по нов начин, предизвиквайки дълбок размисъл върху пространството, тялото и темата сред публиката.

Например моето танцово творение „Пътуване“ (Снимка 3) веднъж беше изпълнено на открито в древен китайски град. **Танцьорите тъкаха** и танцуваха сред различни старинни сгради, резонирайки със заобикалящата среда и създавайки визуален ефект с историческа атмосфера. Когато публиката гледаше този танц в настоящата среда, те не само възприеха интеграцията на танцовото произведение с реалното пространство, но също така получиха съвсем ново естетическо изживяване.



*Снимка 3*
*Кадри от танца от „Пътешествието“,*
*хореография на Синг Фънгпу. Източник - автор.*

Нетрадиционните сцени разчупват ограниченията на традиционните театри и интегрират танца в различни пространствени среди, обогатявайки формите на изразяване и насърчавайки интердисциплинарната интеграция. Те също така дават възможност на хореографите да се съчетаят тясно с природата, историята, регионалните особености и т.н., за да разширят своето творческо пространство и да създадат новаторски произведения.

### 2.2. Изграждане на многоизмерна космическа сцена

Традиционните сценични пространства са склонни да се придържат към фиксирани модели и правила, а публиката е развила естетически стереотипи при дълго гледане. Когато хореографите гениално съчетават движенията на танцьорите със сценография, осветление, реквизит и звукови ефекти, едно първоначално статично пространство се превръща в многоизмерно динамично. Различни времена, места, психологически и реални житейски проблеми възникват едновременно в едно и също физическо пространство, създавайки ефект на „монтаж" на времето и пространството, който носи творчески и нетрадиционни визуални и психологически пространствени преживявания на публиката.

Например в танцовата творба „Не мога да помогна" авторът използва картонени кутии като реквизит, съпоставяйки различните движения на танцьорите с различното разположение на кутиите. Кутиите се сменят последователно, за да създадат офис среда, която отразява натоварен и забързан работен сценарий (Снимка 4). В друг сегмент авторът подрежда кутии, за да оформи стена, създавайки пространствен образ на всекидневна с диван, изразяващ емоциите на любов и отчуждение между влюбени (Снимка 5). Впоследствие танцьорите пъхат глави в пролуките между кутиите и сценичното пространство моментално се превръща в гъста офис сграда в града, символизираща безпомощността на заети хора, хванати в капана на оцеляването (Снимка 6).Тази танцова пиеса създава редуващи се време и пространство, нарушавайки конвенционалното сценично пространство, позволявайки на публиката да си припомни познати сцени от социалната реалност и насърчава цялостното емоционално развитие и резонанс сред публиката.

*Снимка 4*
*Кадри от танца от „Не мога да помогна",*
*хореография на Синг Фънгпу. Източник - автор.*



*Снимка 5*
*Кадри от танца от „Не мога да помогна",*



*хореография на Синг Фънгпу. Източник - автор.*

*Снимка 6*
*Кадри от танца от „Не мога да помогна“,*



*хореография на Синг Фънгпу. Източник - автор.*

Чрез нарушаване на конвенционалното сценично пространство и изграждане на многоизмерни пространства, танцовите произведения могат да изразят тематичните емоции по-ярко и дълбоко, представяйки многостранната природа на живота и емоциите. Публиката вече не се ограничава до прости визуални образи и може да създава многопластови и дълбоки асоциации въз основа на собствения си опит и познание в преплетени контексти.

### 3. Разчупване на традиционната сюжетна структура

Разчупването на традиционната структура на сюжета предполага главно два подхода. Първо, той възприема нелинеен режим на разказване на истории, нарушавайки и преконфигурирайки редовната линейна последователност на времето, позволявайки на зрителя да се освободи от обичайната зависимост от логиката на развитието на историята и да сглоби и разбере темата за себе си. Второ, той модифицира сюжета на прототипа на историята, внасяйки лични творчески намерения, емоции и житейски опит, за да адаптира и реконструира оригиналната история, като прави позната история непозната и ѝ дава нов живот на сцената.

### 3.1. Нелинейно разказване на истории

Повечето традиционни танцови разкази следват логическа последователност от причина, процес и резултат. Съвременното танцово творчество често използва нелинейно разказване на истории, нарушавайки общоприетия хронологичен ред и излизайки извън границите на линейното разказване на истории. Например „Кафе Мюлер“ на Пина Бауш (Снимка 7) представлява квинтесенцията на нелинейното разказване на истории. Танцьорите преплитат фрагменти от живота, лични емоции и колективни спомени, използвайки бързи преходи на сцени и съновидни атмосфери, за да нарушат линейността на времето и да подчертаят потока от емоции. Зрителите не могат да разчитат на традиционната логика, за да разберат сюжета. Вместо това те изпитват вътрешната самота, безпокойството и потисничеството на героите в фрагментираната структура. Чрез повтарящи се механични движения и тихи физически изражения, произведението създава усещане за отчуждение и безпокойство, позволявайки на зрителите да преживеят танца емоционално, а не естетически, създавайки „емоционален“ начин на разбиране.

Нелинейният наративен подход обогатява и засилва сетивната привлекателност на танцовите произведения, нарушавайки когнитивния навик на публиката за линейно разказване на истории. Деконструираните и преконфигурирани сюжети затрудняват зрителите да предвидят посоката на танца. Зрителят е приканен да се откаже от логическото разбиране на традиционните сюжети, да разчита на интуицията и инстинкта при тълкуването на движенията и да възприема героите и емоциите на сцената от нови гледни точки.



*Снимка 7*
*Кадри от танца от „Кафе Мюлер“,*
*хореография на Пина Бауш, източник - интернет.*

**3.2.Лични интерпретации на прототипни истории**

В съвременната танцова хореография друг важен подход е субективната интерпретация на традиционни истории. Такива интерпретации обикновено се основават на прототипни истории или класически текстове, където хореографите включват своите лични емоции, прозрения или философски размисли в адаптирането на сюжета, представяйки индивидуална перспектива и по този начин вдъхвайки на произведението свежи културни конотации и интелектуално напрежение.

Например „Лебедово езеро“ на Матю Борн (Снимка 8) демонстрира неговата смела лична интерпретация на прототипната история. Той преконфигурира конфигурацията на пола на оригиналната история, революционизирайки женските лебеди в мъжки, за да предефинира взаимоотношенията между героите и посоката на сюжета. Изобразявайки мощни мъжки лебеди като символи на потиснатите емоции на принца и желанието му за свобода, той засилва емоционалните конфликти и борбите за идентичност. Хореографът се стреми да изследва психологическия опит на съвременните хора по отношение на разпознаването на идентичността, психичното здраве и социалната изолация. Чрез своята субективна интерпретация „Лебедово езеро“ надхвърля романтичната история и се превръща в съвременна класическа танцова драма, изпълнена със социална критика.

Хореографите, като адаптират прототипни истории, подобряват личните интерпретации, променят отношенията между героите и развитието на сюжета, разкриват скрити социални проблеми и емоционални конфликти, насърчават публиката да преразгледа традиционните значения. Тази де-

конструкция не само засилва чувството за участие, но също така предлага емпатично изживяване, придавайки на произведението дълбоко визуално и психологическо въздействие и провокираща мисъл стойност. По този начин той разширява границите на артистичното изразяване, внася нова енергия в танца и допринася за неговата иновация и културно наследство.



*Снимка 8*
*Кадри от танца от „Лебедово езеро“,*
*хореография на Матю Борн, източник - интернет.*

**Заключение**

Техниката на дефамилиаризация в съвременната танцова хореография не само предлага на хореографите иновативен начин на мислене, но и задълбочава същността на танцовото творчество. Хореографите трябва да пречупят традиционната творческа инерция чрез този дефамилиаризиращ подход, да преконфигурират нови форми на движение, да формират повече триизмерни пространствени вариации и да конструират по-сложни и разнообразни танцови структури, като по този начин създават нови и изключителни артистични произведения. Методът на дезапознаване обаче често създава определени практически проблеми. Тъй като някои произведения може да имат двусмислени изразителни форми и неясни връзки след деконструкция и преконфигуриране те могат да предизвикат объркване сред зрителите. Това е въпрос, който заслужава по-задълбочено изследване от страна на хореографите в бъдеще, за да се гарантира, че произведенията са както иновативни, така и свързани с публиката. По този начин ще се постигне баланс във всяко изследване на работата на хореографите.

**Използвана литература:**

Ван Мей. „Модернизация на традиционния танц" [M]. Шанхай:

Издателство на Шанхайската музикална консерватория, 2017.

Великобритания, Лойд Клайменка, превод: Уан Хун. Пина Бауш: „Създателят на танцовия театър" [M]. Гуйлин: Издателство на Нормалния университет в Гуанси, 2021.

Франция, Филип Ноазет, превод: У Пейфен. „Пулсът на съвременния танц" [M]. Тайпе: Издателска база „Голямата гъска", 2012.

Сяо Янин. „Алиенацията на танцовия език и режисьорския монтаж" [J]. Списание на Пекинската академия по танци, 1998 (03).

Лин Шън „ Калейдоскоп на абстрактното движение - Изкуството на движението на Уилям Форсайт" [J]. Шанхайско артистично ревю, 2019 (04).

***За автора:***

*Синг Фънгпу, китайски хореограф. Роден през август 1985 г. в Китай. Понастоящем е докторант в АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев" – Пловдив.*

***About the author:***

*Xing Fengpu, Chinese choreographer. Was born in August, 1985 in China. Currently a doctoral student at the Academy of Music, Dance and Visual Arts "Prof. Asen Diamandiev" – Plovdiv.*

# ПЕЕНЕТО ВЪВ ВОКАЛНИЯ ЦИКЪЛ FRAUENLIEBE UND LEBEN ОТ ГЛЕДНА ТОЧКА НА МЕЦОСОПРАН

**Ху Те**
докторант в АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“, гр. Пловдив

**Резюме:**
Вокалният цикъл Frauenliebe und Leben е композиран от известния немски композитор Роберт Шуман през 1840 г. В него се описва емоционалното пътуване в живота на една жена. Тази статия основно изследва Frauenliebe und Leben от гледна точка на мецосопран. Представя се концепцията за художествени песни и артистичния жанр на вокалните цикли, разглежда се драмата и музикалността на Frauenliebe und Leben, както и интерпретацията на емоционалността в музиката за мецосопран. Този вокален цикъл има висока литературна и художествена стойност. Предвид сдържания сюжет и топлия, мек тон на цикъла, използването на мецосопран при неговото изпълнение може да изрази по-добре и по-ярко трагедията в песните. Краткият анализ на това произведение може да помогне за подобряване на гласовото усещане на мецосопрана при изпълнението на художествени песни от романтичния период, както и за подобряване на музикалния израз и естетическите способности на този тип женски глас.

**Ключови думи:**
Роберт Шуман, вокален цикъл, ‘Frauenliebe und Leben’, мецосопран

## SHORT ANALYSIS OF THE SINGING IN THE VOCAL CYCLE „FRAUENLIEBE UND LEBEN“ FROM MEZZO-SOPRANO POINT OF VIEW

**Hu Te**
PhD student, the Academy of Music, Dance and Visual Arts ’Prof. Asen Diamandiev’-Plovdiv

**Abstract:**
The song cycle ‘Frauenliebe und Leben’ is composed by the German composer—Robert Schumann, and it was composed in 1840. It elaborates the affective processes of a woman making acquaintance with her lover. This paper mainly interprets the song cycle ‘Frauenliebe und Leben’ from the perspective of mezzo-soprano. It introduces the concept of art song and artistic genre of song cycle, and also introduce the drama–musicality of this song cycle. At the same time, I elaborate how to better expression of this cycle’s emotion as mezzo-soprano. Through study this song cycle, it an strengthen the voice part consciousness of art songs during the romantic period played by mezzo-soprano, which has the

reference significance on enhancing the music expressiveness and appreciation of mezzo-soprano.

**Keywords:**
Robert·Schumann song cycle  Frauenliebe und Leben  mezzo-soprano

"Скъпа моя Клара, изпращам ти една песен, за да те утеша: изпей си я тихо, простичко, като себе си..." Роберт Шуман към Клара Вик (Пътеводител към стила на художествените песни и литература, Carol Kimball, 2005 revised edition, page 77)

От тези думи можем да се убедим, че Клара е изиграла решаваща роля за Шуман при композирането на песни. Роберт Шуман е видна фигура в историята на немската музика през първата половина на 19 век. Въпреки че в изучаването на вокална музика днес се изпълняват голям брой негови вокални произведения, в ранните дни на творческата си кариера Шуман не е известен с вокалната си музика. Той се фокусира върху композирането на значителен брой произведения за пиано, много от които се превръщат в шедьоври. Той се жени за Клара Шуман през 1840 г. Преди този брак композира само няколко елементарни младежки песни. Но само една година по-късно, през 1840 г., Шуман създава цели 138 песни, много повече от половината от всичките му творби! Няколко известни вокални цикъла се появяват именно през тази година, сред които е и Frauenliebe und Leben!

Художествените песни на Роберт Шуман имат не само богата музикална, а и литературна стойност, както и поетичен фантастичен темперамент. По тази причина обикновено наричаме тези песни поетична музика. Вокалният цикъл Frauenliebe und Leben напълно демонстрира характеристиките на неговото музикално творчество – "литературните особености при съчетанието на поетична с музикална емоция, драматичните характеристики на възходите и паденията в съдбата на героите, лиричната и изящна мелодия, променливата хармония и ясната музикална структура, както и някои други прости музикални характеристики."(пеене на песенен цикъл, наречен: Frauenliebe und Leben, Лан Джие, 2015, лекция)

Базирайки се на забележителната традиция на художествените песни на Шуберт, Шуман напълно и същностно пресъздава духа на романтизма. Той обръща повече внимание на литературния характер на музиката, поставя текста на по-високо място от музиката и смело използва дисонансни интервали и редуване на мажорни и минорни акорди. Творческите характеристики създават абстрактна поетична атмосфера и изпълнена с фантазия художествена концепция, Също така, в артистичните песни, създадени от Шуман, голяма част от музикалните чувства произлизат от любовта между

него и Клара, сладко и горчиво, любов и раздяла. Отново трябва да призная, че Клара е вдъхновението за музикалното творчество на Шуман."

Вокалният цикъл е вид художествена песен, наричана на немски Liederkreis. В „Оксфордски кратък музикален речник" той е дефиниран като: „Вокален цикъл е група песни, подредени от композитора в определен ред и с определена тема, за да образуват цялостно артистично произведение." Авторът случайно вижда в електронната библиотека на Йейлския университет характеристиките на вокалния цикъл и ги обобщава в следните аспекти:

1. Пълен набор от няколко самостоятелни по структура и свързани помежду си сюжетно художествени песни.
2. Предназначени са за соло или дует.
3. Могат да бъдат със или без акомпанимент.
4. Темите обикновено включват любов, природа, смърт и т.н., и се представят от първо лице. Всяка песен в цикъла може да се изпълнява и отделно.
5. Текстовете могат да идват от композитора или от други източници.

Frauenliebe und Leben е последното произведение на Шуман преди брака му с Клара. Композирано е през 1840 г. като сватбен подарък. Този цикъл е базиран на стиховете на немския романтичен поет Аделберт фон Шамисо (Adelbert von Chamisso). Текстовете са съчинени от Шамисо през 1830 г. В тях поетът се опитва да отрази емоционалните преживявания на жените в различни етапи от живота, най-вече в любовта като тема. Той пресъздава сърдечната песен на невинно момиче, използвайки глас от първо лице, за да опише преживяванията на момичето и нейния любим в различни етапи на любовта им, като целият процес на любовната им история е изпълнен с житейски опит.

Преди да се задълбочим в начина на пеене на този цикъл от гледна точка на мецосопран, нека да анализираме значението на всяка песен:

1. Seit ich ihn gesehen е първата песен на този цикъл. Песента не е голяма като съдържание, но изразява настроението и емоциите на героинята. Когато среща любимия си за първи път, тя е силно привлечена и обсебена от него и вълни от емоции изпълват сърцето ѝ. Описанието на копнежа ѝ е ярко, а мелодичните линии на всяко изречение ясно изразяват любовното ѝ желание, вътрешното вълнение, нервността ѝ, срамежливата ѝ радост и неспокойното ѝ настроение.

2. Er, der Herrlichste von allen описва възхищението и възхвалата на героинята към нейния любим. От текста и мелодията можем да усетим, че любовта ѝ към любимия е много страстна и в същото време има лек комплекс за малоценност, страхувайки се, че тя не е достойна за него. Тази песен е допълнителна сублимация на емоционалните намерения на геро-

инята.

3. В Ich kann's nicht fassen, nicht glauben, щастието идва внезапно, героинята е поласкана, нейният любим и тя тръгват в своята посока, толкова щастливи, толкова развълнувани, и всичко е толкова нереално. Цялостният стил на тази песен е по-скоро речитативен.

4. Du Ring an meinem Finger. Може да се каже, че тази песен е най-популярната в целия цикъл. Тя описва сбъднатата мечта на героинята, която най-накрая е сгодена за любимия си. Тя е опиянена от любов и пълна с щастие в сърцето ѝ.

5. Helft mir, ihr Schwestern. Тази песен продължава настроението на предишната. От годежа до брака героинята най-накрая дочаква този ден и се превръща в красива булка, пълна с безкрайни очаквания и радост за бъдещето.

6. Süßer Freund, du blickest. Героинята е на път да приеме нова самоличност – предстои ѝ да стане майка. След като става съпруга, тя постепенно съзрява и по време на бременността ѝ нейните вътрешни емоции са много сложни, пълни с преплитания и противоречия. В същото време, те са изпълнени с очаквания и радост.

7. An meinem Herzen, an meiner Brust. В тази песен героинята е завършила своята трансформация към майчинство. Нейната любов и безкрайна надежда, както и нейната визия за децата ѝ я правят изключително горда и радостна. Това е основният фокус на живота ѝ. Но в стремежа ѝ да има деца се прокрадват и признаци за предстоящи проблеми в семейния живот.

8. Nun hast du mir den ersten Schmerz getan. В последната песен от цикъла тази любовна история е обречена да завърши с трагедия. Всичко идва съвсем неочаквано. Внезапен глад и загуба сполетяват героинята. Любовта е изчерпана, оставяйки след себе си само оръкване. От предишното щастие е останал само сън. Героинята осъзнава, че нещата са се променили, и че самите хора са се променили.

В цялостната емоционална тенденция на цикъла можем ясно да видим развитието, промените и крайния резултат от женската любов. От певческа гледна точка, всяка песен трябва да се интерпретира според различните емоционални намерения на героинята в различните периоди. В този смисъл, промените в тембъра са изключително важни. Повечето певчески версии на цикъла са версии за сопрано. Въпреки това, топлите и щедри гласови характеристики на мецосопраното също могат да изразят много добре вокалния характер в песните. Сюжетът на цикъла изразява брачния и емоционален живот на героинята през целия ѝ живот: запознанство, първо влюбване, страстна любов, годеж, брак, раждане на дете и загубата на съпруга ѝ. Той записва мисловното пътуване и емоционалния контекст на живота на една жена в съответната епоха, а възрастта на двамата ге-

рои обхваща широк диапазон. Всичко това предопределя отразяването на различните емоции и настроения в различните периоди, с необходима настройка на тембъра. И така, при пеенето на този цикъл като мецосопран, можем да определим следните аспекти:

1. Артикулацията в немския текст. Немският език има свои собствени специални характеристики на произношението, особено при пеенето. В този цикъл немската артикулация трябва да бъде подходящо коригирана според различните емоционални цветове на всяка песен, както в и промените в ритъма и темпото. Например в четвъртата песен общата музикална емоция е красива и последователна, в умерено темпо. Затова при пеене трябва да се обърне специално внимание на съгласуваността между гласните, за да се изрази по-добре дълбокото вътрешно щастие на героинята. Третата песен е повече в стил рецитиране. Там съгласните трябва да бъдат по-ясни. Като мецосопран не можете да жертвате съгласните в името на тембъра. Това би направило текста неясен и би ограничило силно емоционалното изразяване на музиката.

2. Относно контрол на силата на звука: художествените песни са форми на изкуство за вокално изпълнение на закрито, така че трябва да се обърне специално внимание на контрола на силата на звука. Неговите драматични конфликти не се изразяват чрез по-силна динамика, за разлика от израза на операта. Вместо това, топлият тембър на мецосопраното може много успешно да изрази емоцията и стила на тези художествени песни. Независимо от настроението на певицата, тя може да изрази правилно всички емоции под контрола на гласа си. Радостта не означава непременно по-силна динамика, а просто по-ярък и по-лек тон. Същото е и при изразяване на тъга- при по-слаба динамика тонът може да бъде по-плътен и по-пълен. Накратко, всичко трябва да се прави под контрол.

3. Вокалният диапазон е една от отличителните черти на този цикъл. Настройката му в целия цикъл е много подходяща за пеене на мецосопран. Много мелодични откъси се намират в средния вокален диапазон. Солидният и топъл тембър на мецосопраното, без твърде много високи тонове и съответни орнаменти, както и непретенциозната мелодия правят мецосопраното по-удобно при пеене. В същото време тембърът и стилът на пеене могат да изразят емоционалните промени във вътрешния свят на героинята по-деликатно.

4. Ритъмът и темпото на вокалните произведения не могат да бъдат пренебрегнати. Общото темпо на пеене на този цикъл не трябва да бъде твърде бързо или твърде бавно. Въпреки че има няколко песни с по-живо темпо, всичко трябва да се основава повече на емоцията на музиката. Нека просто започнем, вместо да преследваме темпо. Разбира се, някои от песните са по-бавни и там темпото не трябва да се забавя твърде много

при пеене, тъй като това лесно може да направи изразяването на музикалните емоции по-малко искрено. Мецосопраните често пеят относително бавни произведения, така че в песните, които се пеят с малко по-бързо темпо, дъхът трябва да тече активно, произношението трябва да е бързо, а не мудно, и тембърът трябва да е ярък , за да бъде изговарянето по-отчетливо. За песни с малко по-бавно темпо трябва да се използва силна и пълна опора на дъха при пеене. В противен случай това би разрушило музикалната идея на цикъла и дори ще причини затруднения на певицата. Следователно, контролирането на промените в темпото на цикъла може да направи музикалната емоция и вокалният образ по-ясно изразени.

Можете да чуете Frauenliebe und Leben, изпята от известното немско мецосопрано Криста Лудвиг, и отново да усетите емоционалното пътуване в живота на една жена, изобразено от Шуман...

**Използвана литература:**

Биографична поредица от велики западни музиканти: Шуман - класическа версия от британския омнибус, Тим Даули, 1982 г.

Ръководство за стил на художествена песен и литература, Карол Кимбъл, 2005 г.

Наръчник за дикция на певците, Дейвид Адамс, 2008 г.

Ръководство за записи - Шуман: Frauenliebe und Leben, Робърт Мур, 2009 г.

Анализът на „Frauenliebe und Leben (Journal) Лан хие, 2015 г.

Съветът на Робърт Шуман към младите музиканти, Стивън Исърлис,2016г.

***За автора:***

*Те Ху, мецосопран, преподавател по вокална музика в Университет Хайнан, Кита. Докторант по вокална музика в Академия за музикално, танцово и изобразително изкуство „Проф. Асен Диамандиев" – Пловдив.*

***About the author:***

*Te Xy, Mezzo-soprano, vocal music teacher at Hainan university, China, Ph.D. student in vocal music at AMTII "Prof. Asen Diamandiev" - Plovdiv.*

*sarahute@163.com*

# МОЗАЙКАТА В МОНУМЕНТАЛНОТО ИЗКУСТВО

***Тони Г. Пранждева***
*АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ - Пловдив*

**Резюме:**

Статията представя мозайката като трайна стенописна техника в монументалното изкуство. Отбелязани са и местонахожденията на откритите мозайки от античния град Филипопол и кратки описания.

## THE MOSAIC IN MONUMENTAL ART

***Toni G. Prandzheva***
*Academy of Music, Dance and Fine Arts “Prof. Asen Diamandiev” – Plovdiv*

**Abstract:**

The article presents mosaic as a durable wall-painting technique in monumental art. The locations of the discovered mosaics from the ancient city of Philippopolis are also noted, along with brief descriptions.

**Мозайка** - на латински (opus) musivum (произведение, посветено на музите) е приложно и монументално изкуство. Подреждането по определен начин на различни или други елементи, следвайки контур или запълване на пространство, залепени с мазилка и по този начин формирането на изображение с помощта на композиране по стени, подове, тавани и други се нарича мозайка.

Различните елементи обикновено са от каменни, керамични или изкуствено оцветена стъклоподобна маса (смалт), които са в различен или еднакъв размер, ръчно изсечени.

Изкуството на мозайката е познато в Двуречието и Древния Египет още от епохата на Средното Царство (4000 г. пр. н.е.).[1]

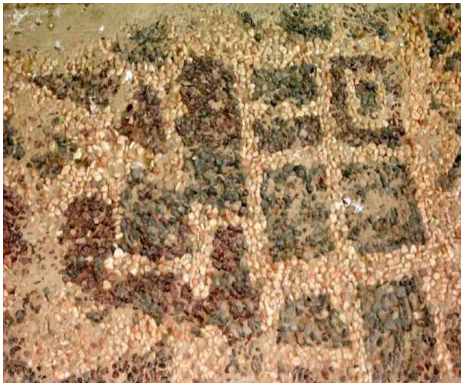
През Античността достига разцвета си. Изключителни и удивителни са подовите и стенни мозайки, направени в Древна Гърция и Рим - „опуси“ (лат., начин на подреждане на различни по форма камъчета).

[1] (206) Гочев, Олег, 2009 г., „*Стенописта, проблеми и предизвикателства*“



*Фигура 1*

**Техниката за полагане на мозаечни подове** - Opus barbaricum е най-ранната използвана техника. Използват се речни камъчета в различни цветове, които се набиват в глинена основа, а в по-късен период във варова.[2]



*Фигура 2*

Ранните мозайки използват геометрични и флорални шарки: венци, усукана връв и др.

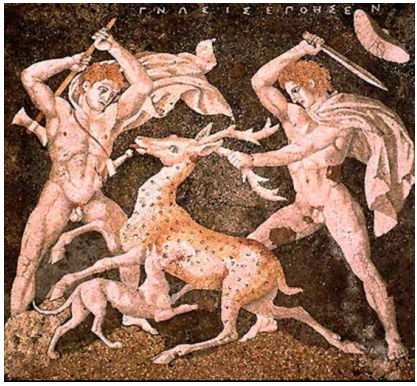
Рядко използвани са силуетните изображения. Широко използвани са орнаменти, характерни за античните модели на килими в изграждане на композиция. Такива мозайки са подовете на древните къщи в Пергамон, Делос.

[2] (38) *Кантарева-Дечева, Елена, „Подови мозайки от Епископска Базилика“, Академична библиотека АМТИИ + SBN 978-619-7682-16-8*



*Фигура 3*

В малко по-късен етап техниката получава развитие, като се използват камъчета в различни размери, за да се създаде по-детайлно изображение, което включва и въвеждането на обемни, сенчести и светлинни ефекти. В тази техника са мозайките от Пела, датиращи от края на IV век пр. н. е. Контурирани са с оловни ленти, за да предоставят по-големи детайли.[3]



*Фигура 4*



*Фигура 5*

Декоративната техника на подовите мозайки, използвана в раннохристиянските базилики, е opus tesselatum. Характеризира се с малки размери елементи до 2 см, наричащи се тесери (tesserae).

Обикновено се използват в бял цвят, черен, червен, зелен, кафяв, син и

[3] *tellinaorg.wordpress.com*

охра. Направени са от мрамор, керамика, туфа, шист, варовик.

Декоративната мозайка е с геометричен характер. Последният слой на мозаечните тесери се нарича тесалатум.



*Фигура 6*



*Фигура 7*

Изключително малките тесери с размер на ширина под 4 мм, мозайката се нарича opus vermiculatum.

Тесерите се полагат в хоросаново легло, обогатено с много вар, за да остане мек при продължителност на работа.

Мозайките могат да бъдат и от един и същ материал и само в един цвят. Монохромна е мозайката в един цвят. Бихромна е в черно-белия вариант, а полихромна е с няколко цветни тесери.

Фигурална мозайка наричаме, когато тесалатумът е с образувани фигурални изображения. При тесалатум с геометрични изображения - геометрична мозайка.

Другият тип мозайка е Emblema. Тя е направена отделно върху каменна или голяма керемидена плоча. Преносимото мозаечно изделие е независимо от архитектурата на сградата и се полага в някои мозаечни настилки или понякога на вертикални повърхности.[4]

Използваните тесери за античните мозайки са различни в зависимост от района, вида на сградата, естеството на пода. Използвани са каменни, теракота или смалт. Обикновено каменните са от мрамор, теракота от покриви или глинени съдове, а смалтовите тесери са изработвали от различно

[4] (43), *Кантарева-Дечева, Елена, „Подови мозайки от Епископска базилика“, Академична библиотека АМТИИ*

оцветени питки.[5]

Специфичните изобразителни възможности на мозайката не могат да се подменят с никоя друга стенописна техника.

В съвремието ни се дава възможност за произвеждането на смалт в набор от гама цветове, което подсигурява работата на стенописеца мозаист в реденето на мозаечното пано.

Днес комбинирането и употребяването на други цветни елементи (керамични, стъклени, метални) разширява изразните възможности на мозаечното изображение.

В съвремието се предлага и боравенето с мозаечна фуга, която може да е с различна големина и дълбочина, оцветена в интензивни цветове по нови технологични начини.



*Фигура 8*

*Детайл от керамичен цветен проект на Гауди в Барселона*

Каменната, смалтовата, смесената мозайка е трудоемка, специфична и скъпа стенописна техника, използвана за стенни и подови реализации на представителни архитектурни обекти - министерства, банки и др.[6]

**Местонахождение на откритите мозайки от Античен Пловдив**

- Малка раннохристиянска Базилика
- Епископска Базилика на Филипопол
- Късноантична сграда Ирини (Тракарт)
- Регионален археологически музей

са знаковите места на античните находки на Филипопол (III-IV век).

[5] (48), *Кантарева-Дечева, Елена, „Подови настилки от Епископска Базилика“, Академична библиотека* - АМТИИ

[6] (209), *Гочев, Олег, 2009 г., „Стенописта, проблеми и предизвикателства“*

**Кратки описания:**

**Малката раннохристиянска базилика**

Трикорабната раннохристиянска базилика е открита през 1988 г. По-малка е по размери от Епископската Базилика и следователно новооткрита я наричат Малката Базилика. В нея се намират изключителни полихронни подови мозайки във всички помещения, с изключение на параклиса от юг.

Мозаечният под датира към втората половина на V век, а на баптистерия към началото на VI век.

Част от мозайката на базиликата, както и писцината и мозайката в баптистерията са запазени на място, останалата е демонтирана в две компании (1993-1994, 1998) под ръководството на проф. Елена Кантарева-Дечева.[7] Фрагментите са издирени, обработени и след изграждането на сградата над Базиликата са върнати на мястото си.

*Фигура 9*




*Фигура 10*





*Фигура 11*



*Фигура 12*



*Фигура 13*

[7] *plovdiv.balkanheritage.org*



*Фигура 14*

**Епископска базилика на Филипопол**

Открита е по времето на спасителните разкопки 1982-1986 г. Частично проучена е от археолога Елена Кесякова и доразкрита през 2016-2017 г. от Жени Танкова. Представлява трикорабна едноапсидна сграда с нартекс и атрии, заобиколен от портици с богато вътрешно оформление.[8]

Предполага се, че в края на VI век най-вероятно от земетресение Базиликата е разрушена. В началото на XI век върху руините ѝ възниква средновековен християнски некропол, от който са проучени и документирани 253 гроба.

Базиликата разказва за историята на ранното християнство и развитието на църковното изкуство на Балканите и Европа.[9]

Разкритите апсида, наос и южен кораб са покрити с добре запазена подова мозайка (горна мозайка), под която се установява разкритието на долна мозайка. Портиците на атрия и помещението на юг от него също са мозаечно покрити.

При археологическо наблюдение от Елена Кесякова, ръководеният екип от проф. Елена Кантарева-Дечева и реставратори демонтират горната мозайка и разкриват долната, като се установява, че е полагана поетапно - в централния кораб, а след това в южния, като в средата му е представена сцена

[8] (54), *Кантарева-Дечева, Елена, „Подови настилки от Епископска Базилика“, Академична библиотека* - АМТИИ

[9] (56), *Кантарева-Дечева, Елена, „Подови настилки от Епископска Базилика“, Академична библиотека* - АМТИИ

- евхаристийна. В нея е поместен и дарителски гръцки надпис, съобщаващ за полагането на мозайката по времето на епископ Маркиан или Лукиан.

Без двойката помещения северно от атрия, всички други разкопани части са покрити с мозайка, която проф. Елена Кантарева-Дечева и екипът ѝ проучва и почиства за подготовката на монтажно-строителните дейности.

От трите пода на Базиликата, двата са мозаечни.

Върху първоначалния хоросанов под, поетапно е изграден и първият мозаечен под (opus tessellatum). Върху него, с изключение на южната двойка помещения, е и вторият мозаечен под - горната мозайка. Вероятно с използването на некачествен хоросан е довело до разрушаването на долната мозайка. На плочи в различна геометрична форма е положена мозайка opus sective в презвитера.

Великолепието на мозаечната композиция „Извор на живота“ е положена в горната мозайка на страничните кораби.

Първият мозаечен под датира между средата на IV и първата половина на V век, а вторият през втората половина на V век и началото на VI век.[10]

Реставраторският екип на проф. Елена Кантарева-Дечева в продължение на 6 години от май 2015 година до април 2021 след изготвяне на план и усърден труд съживиха тежкото състояние на мозайките на изключителния археологически обект - Епископска Базилика.



*Фигура 15*



*Фигура 16*
*Първи мозаечен под*

[10] *ourplovdiv.balkanheritage.org*



*Фигура 17*
*Втори мозаечен под*



*Фигура 18*
*Втори мозаечен под*

**Късноантична сграда Ирини - Културен център Тракарт**

Открита е от археолозите Здравко Каров и Мина Боспачиева ( 1983-1984).

Разкритите мозайки на късноантичната сграда произхождат от представителната част на запазената част от римска улица.

Всички помещения на дома, както и двора с помещенията около него, са с полихромни подови мозайки с геометрични и фигурални изображения. Забележителен е женският образ в залата за пиршества с надпис „Ирини" на гръцки „ΕΙΡΗΝΗ" (гръцката богиня на мира и благоденствието).

Мозайката от първия строителен период датира към втората половина на IV век, а тази от втория период - към края на века или началото на V век.[11]

Днес консервирани и реставрирани на място от българо-американски екип от реставратори, ръководен от проф. Елена Кантарева-Дечева могат да се видят в Тракарт Културен център.



*Фигура 19*

[11] *plovdiv.balkanheritage.org*



*Фигура 20 - Ирини*



*Фигура 21*

**Регионален археологически музей - Пловдив**

Той е една от най-старите културни институции на България.

**Мозайката с аленовите птици**

В представителната някогашна резиденция е открита и спасена удивителната подова мозайка, която изобразява аленова водна кокошка. Запазени са две, след интерпретация на Елена Кесякова става известна като мозайката с аленовите птици. Фрагментът от мозаечния под датира към първата половина на III век.[12]



*Фигура 22*

[12] *ourplovdiv.balkanheritage.org*

Забележително откритие е и Емблема с изображение на Нарцис. Правоъгълното пано, чиято вътрешност е заета от централно (квадратно) и две странични правоъгълни пана, е обрамчено от едри бели тесери. В централното пано е вписан кръг от подредени циркулиращи редове бели и черни триъгълници, като редуването им създава илюзия за въртене към централната му част.

Митичният отъждествен образ на Нарцис е седнал мъж, подпрян с лявата си ръка и държи копие, разположен в центъра на кръглата Емблема. Мозайката датира към началото на III век.[13]



*Фигура 23*

**Използвана литература:**

Гочев, Олег, 2009, „Стенописта, проблеми и предизвикателства“ - НХА ISBN 978-954-921-6-5

Кантарева-Дечева, проф. Елена, „Подови мозайки от Епископска Базилика“, Академична библиотека ISBN 978-619-7682-16-8

tellinaorg.wordpress.com

plovdiv.balkanheritage.org

ourplovdiv.balkanheritage.org

bg.m.wikipedia.org

[13] *ourplovdiv.balkanheritage.org*

***За автора:***

*Тони Пранджева е студентка в АМТИИ „Проф.Асен Диамандиев“ – Пловдив, специалност – „Стенна живопис“. Завършила е СХУПИ „Проф. Венко Колев“ – гр. Троян, профил „Керамика“, и Колеж по дизайн в София. Живее и твори в Пловдив. Интересува се от раннохристиянско и византийско изкуство, иконопис и ръкописна книга. Работи с внимание към детайла и с усет към духовната страна на изкуството. Участва в студентски проекти и изложби. Вдъхновява се от традицията, природата и личния вътрешен свят.*

***About the author:***

*Toni Prandzheva is a student at the Academy of Music, Dance and Fine Arts “Prof. Asen Diamandiev” – Plovdiv, majoring in Mural Painting. She graduated from the Secondary School of Applied Arts “Prof. Venko Kolev” – Troyan (Ceramics), and a Design College in Sofia. She lives and creates in Plovdiv. Her interests include Early Christian and Byzantine art, icon painting, and manuscript illumination. She works with great attention to detail and a sense for the spiritual side of art. She participates in student projects and exhibitions. Inspired by tradition, nature, and her inner world.*

# ИЗСЛЕДВАНЕ НА РАЗВИТИЕТО НА КИТАЙСКАТА НАРОДНА ОПЕРА

***Докторант Уан Лиджу***
*АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев" – Пловдив*

**Резюме**:

Настоящото изложение се фокусира и разкрива основните исторически аспекти от развитието на китайската народна опера в периода от 1920 г. до днес. То очертава един дългогодишен и сложен процес, в който тази форма на изкуство търси своя облик, интегрирайки традиционните национални характеристики и културни елементи върху основата на европейското оперно изкуство. Текстът не само отразява пътя на китайските музиканти при създаването на китайската народна опера, която отговаря на естетическите предпочитания на местната публика, но и извежда чрез коментар по-важните творби и тенденциите, които те представят през различните исторически периоди на развитие. В контекста на съвременния мултикултурализъм китайската народна опера все повече се развива, но същевременно среща редица проблеми и предизвикателства.

**Ключови думи**:

китайска народна опера, мултикултурализъм, развитие на оперното изкуство

## A STUDY OF THE DEVELOPMENT OF CHINESE NATIONAL OPERA

***Wang Lizhu, PhD researcher***
*AMDFA "Prof. Assen Diamandiev – Plovdiv"*

**Abstract**:

This paper focuses on and reveals the key historical aspects of the development of Chinese national opera from 1920 to the present. It outlines a long and complex process in which this art form seeks its unique character by integrating traditional national features and cultural elements based on European opera. The text not only reflects the journey of Chinese musicians in creating a national opera that aligns with the aesthetic preferences of the local audience but also highlights, through commentary, the major works and the trends they represent across various historical periods of development. In the context of contemporary multiculturalism, Chinese national opera is evolving further but continues to face numerous issues and challenges.

**Keywords**:

Chinese national opera, multiculturalism, opera development

**1. Период на проучване**

В началото на XX в. под тласъка на Движението за нова култура „Четвърти май“[1] европейската опера прониква в Китай. В този период музиковеди като Джан Жуогу, Ю Исюан, Хуан Йоукуй и др. представят на китайската публика някои европейски класически опери. Тяхното съдържание и форма обаче са далеч от живота, обичаите и естетическите навици на китайския народ по онова време, което затруднява тяхното възприемане. Това налага необходимостта от създаване на китайски оперни произведения, които да отговарят на местната културна среда, да са съобразени с актуалните естетически критерии на публиката и да се отличават от съдържанието и формата на европейските опери.

Един от първите композитори, които осъществяват това на практика, е Ли Дзинхуей (1891-1967 г.), който между 1920 и 1929 г. написва общо 12 детски мюзикъла, сред които „Врабчето и детето“, „Вълшебникът на гроздето“ и „Малкият художник“. В „Малкият художник“ музиката вече не служи само като основа за пеенето, а се използва за изобразяване на психологическите и емоционални състояния на персонажите. Така например чрез различни тоналности и нюанси са представени отделни типажи – чистосърдечното и умно дете, строгата любяща майка и т.н. В китайското общество тези детски мюзикъли, наситени с по-дълбок идеен и драматичен заряд, получават названието „опера“ [Дзин Лан, 2012 г., с.16]. Със своето модерно и живо съдържание, тези произведения, на които Ли Дзинхуей посвещава значителна част от живота си, поставят основите на развитието на детската опера и китайската народна опера, като същевременно отразяват и тяхната връзка с китайското общество. Те обединяват традиционната китайска музика с естетическите нагласи на китайската публика, демонстрирайки новаторски подход към оперното изкуство.

След детските мюзикъли на Ли Дзинхуей „музикантът-патриот“ от Североизточен Китай Ян Шушъ (1905-1963 г.) продължава неговата линия на художествено експериментиране, създавайки през 1927 г. лиричната опера „Високи планини, течащи води“ по мотиви на произведението за *гуцин* „Среща на сродни души във високи планини край течащи води“[2]. С нея ки-

[1] *Движението „Четвърти май“, чието начало бележи протестът от 4 май 1919 г., е интелектуално движение, насочено към реформиране на традиционните китайски модели и ценности, и въвеждането на западни научни идеи за модернизация и развитие на обществото. С него започва важен период на преосмисляне и трансформация във всички области и изграждане на основите на модерния китайски национализъм и култура.*

[2] *Произведението за гуцин „Среща на сродни души на високи планини край течащи води“ е свързано с историята за музиканта Ю Бо-я от китайската древност. Веднъж, докато свирел мелодията „Високи планини, течащи води“ на своя гуцин, към него се приближил дърварят Джун Дзъци, който успял да познае името на мелодията само по начина, по който звуците*

тайската опера прави крачка напред както в идеен, така и в художествен план. В музикално отношение оперната творба използва ладове, типични за Кантонската традиционна опера и музиката на провинция Гуандун, в комбинация с чуждестранни ладове. Формата на сценично представяне също е заимствана от китайските традиционни оперни жанрове. Произведението „Уан Джаодзюн", състоящо се от пет действия и осем сцени, е първата широкомащабна опера в Китай, базирана на исторически сюжет и композирана на основата на китайската оперна и народна музика, която проправя пътя за последващото създаване на още по-зрели творби на китайската народна опера.

През 1934 г. е създадена операта „Буря над река Яндзъ", с либрето от Тиен Хан и музика от Ни Ър, която разкрива социалната реалност в Китай, подложен на агресия от японските военни сили, и поставя началото на реалистичната революционна оперна традиция. По отношение на сценичната форма, в операта се редуват театрални диалози с песенни изпълнения. „Арията на вестникопродавача", „Арията на пристанищния работник" и „Арията на тухларя", композирани от Ние Ър, са изпълнени с патриотизъм и дух на борбеност, като същевременно са поднесени по начин, който ги прави достъпни и разбираеми за публиката. Операта „Буря над река Яндзъ" е оценена от съвременните критици като новаторско произведение с ново съдържание и нови форми по отношение на либретото и изпълнението, което представлява значим принос към развитието на китайската народна опера.

В обобщение, в този период от 20-те до 40-те години на XX век китайската опера все още е в процес на изследване и експериментиране, като част от произведенията се отличават със сравнително проста композиция и липса на плавни преходи между драматичните и певчески части. Разбирането на операта като чуждестранен продукт и търсенето на начини за създаване на уникално национално оперно изкуство все още са в етап на активно проучване и зрялата китайска народна опера все още не е формирана. Въпреки това със своите пионерски художествени практики този период изиграва незаменима роля за бъдещото раждане и успешно развитие на жанра.

---

*се отронвали от инструмента. Така двамата се сприятелили и станали сродни души с усет към музиката. След смъртта на Джун Дзъци, Ю Бо-я захвърлил своя гуцин завинаги. Така в китайският език се ражда идиоматичният израз „високи планини, течащи води", използван в по-късни времена като метафора за сродна душа или за красива музика, а едноименното произведение за гуцин остава като един от шедьоврите, приписвани на Ю Бо-я (baike.baidu.com)*, 21.02.2024, 11:21.

**2. Период на формиране.**

През 1942 г., по време на Симпозиума за литература и изкуство в град Йенан, Мао Дзедун публикува своята прословута реч, с която изразява отношението на централното правителство към литературното и художественото творчество: литературата и изкуството трябва да бъдат подчинени на политиката, а целта на литературното и художественото творчество е да служи на народа, на работниците, селяните, войниците и широката общественост [Мао Дзедун, 1991 г, с. 36]. В отговор на този призив преподавателите и студентите от Академията за изящни изкуства „Лу Сюн" започват да прилагат нововъведения в художествената си практика, като въвеждат нови сюжети, персонажи, грим и други елементи, отговарящи на нуждите на този исторически период. В същото време, те усвояват широк спектър от местни народни опери, песни, танци и други форми на изкуството, на чиято основа създават малкия оперен жанр „Янгъ"[1]. Оперният жанр „Янгъ" използва елементи от традиционното музикално творчество, които вдъхновяват създаването на нови форми на народното изкуство. За разлика от него, китайската народна опера асимилира елементи от европейската опера, на чиято основа създава нови форми на изкуство. Въпреки това, и в двата случая художествените дейци се сблъскват с редица предизвикателства при трансформацията на оригиналната форма. Ето защо успешната художествена практика в областта на оперния жанр „Янгъ" се превръща в отправна точка и полага основите на зрялата китайска народна опера. Така през април 1945 г. на китайската оперна сцена успешно е представена творбата „Белокосото момиче", която е композирана въз основа на оперния жанр „Янгъ". Автори на либретото са Хъ Дзинджъ и Дин И, а музиката е композирана от Ма Къ, Джан Лу, Ку Уей, Хуан Джъ, Сян Ю, Чън Дзъ и Лиу Чъ. Създаването на „Белокосото момиче" поставя началото на нов етап в развитието на китайското оперно творчество и бележи появата на същинската китайска народна опера в историята на китайската музика. Един общ проблем, пред който са изправени създателите на китайските оперни произведения от жанра „Янгъ" и на тези от периода преди раждането на „Белокосото момиче", е липсата на ясна методика при драматизацията на националната музика. Така например, в операта „Белокосото момиче", ариите на главния мъжки персонаж Ян Байлао „Бог убива, без да трепне" и „Къде има път за мен?", както и ариите на главния женски персонаж Си Ър „О, Боже мой! Меч ме пробожда, брадва ме посича" и „Омраза като висока планина, вражда като море" са създадени в съответствие с контекста, персонажите и

[1] *Танцувално-песенният жанр „Янгъ" е разпространен в северните части на Китай. Той включва изпълнения на ритмични танци с ветрила на фона на акомпанимент от барабани, чинели, духови инструменти и гонгове, с цел създаване на жива и радостна атмосфера. (zh.wikipedia.org).* 18.02.2024, 17:12.

техните характери, обогатени са с национален колорит, като същевременно придават силна драматичност на музиката. Използването на фолклорен музикален материал като основа за композирането на оперни творби често пъти не се ограничава само до един регион или жанр, което поражда проблеми с единството на техния музикален стил. В едно художествено произведение единството на стила е от съществено значение, но как точно да се обединят множеството стилове на народната музика в контекста на една оперна творба или на китайската опера като цяло? „Белокосото момиче" представлява успешен опит за постигане на това единство.

**3. Период на развитие.**

С основаването на Китайската народна република през 1949 г. националната опера навлиза в нов период на развитие. Китайските оперни произведения от този период се отличават с по-голямо разнообразие в избора си на теми. От една страна, продължава революционният реализъм, чиито емблематични представители са оперите „Дългият марш", композирана от Хъ Лутин, Лян Хангуан, Джън Лучън, Ду Шъдзя, Чън Тианхъ и Ли Ган през 1951 г., с либрето от Ли Божао, Ю Цун и Хай Сяо; „Удар срещу нашествениците", описваща войната срещу САЩ в помощ на Северна Корея; и „Невестата на един доброволец", представяща тила на съпротивата в Корейската война. Драматургичният стил на операта „Дългият марш" е предимно западноевропейски, като се прилага техниката на декламацията и широко се използва хорът. От друга страна, в композицията на музиката на „Невестата на един доброволец" се вплитат елементи от традиционните оперни жанрове на Северен Китай[2].

В допълнение към пресъздаването на важни исторически теми, композиторите през този период също се фокусират върху усъвършенстването на изпълнителските форми на китайските оперни произведения. Преди това, мнозинството творби на китайската народна опера използват формата „театър + пеене", която е подложена на критика.

Освен оперите, които заимстват в голяма степен техники от традиционната опера и народното пеене, първата мащабна китайска опера на тема етнически малцинства – „Песен за степта", чиято премиера е през 1955 г. – възприема европейската оперна форма, за да представи етнически теми. Произведението има силно изразен тибетски стил, но също така усвоява

[2] *Традиционните оперни жанрове на Северен Китай се формират в периода 1821-1850 г. По-конкретно Хъбейската опера, разпространена в Пекин, Тиендзин, провинция Хъбей и части от провинциите Шандун, Хънан и Шанси,се отличава с представянето на исторически теми и мотиви от реалния живот. Произведенията на Хъбейската опера са ярки, въздействащи и пищни, което я прави един от традиционните оперни жанрове с голямо влияние в Северен Китай. (baike.baidu.com), 05.02.2024, 13:45.*

европейски оперни техники в развитието на музикалните теми и третирането на декламацията, отваряйки нов път за развитие на народната опера към западния модел. В периода между 1957 и 1966 г. китайското оперното изкуство преживява разцвет, белязан от появата на двете класически китайски народни опери „Червените стражи при езерото Хунху" и „Кака Дзян".

В този период, освен гореспоменатите две класически творби, през 1962 г. е преработена и операта „Белокосото момиче". Новата версия на произведението доразвива основната тема, обогатявайки я с мотива за „отмъщението", което прави образа на главната героиня Си Ър още по-ярък и доизгражда музикалните образи на персонажите във втората част на операта, създавайки контраст с първата част и засилвайки цялостния музикален характер на творбата. Междувременно успешните произведения на тема етнически малцинства като „Лиу Сандзие" и „Асима" също тласкат оперните произведения, разкриващи живота на малцинствата, към постигане на нови висоти.

**4. Период на многопосочно развитие и разцвет.**

След десетилетия на затишие в развитието на жанра по време на Културната революция, с началото на политиката за реформи и отваряне през 1978 г., китайската народна опера започва да навлиза в период на многообразие и експериментиране. Въпреки създаването на редица художествени шедьоври като „Белокосото момиче", „Червените стражи при езерото Хунху" и „Кака Дзян", в китайското оперно изкуство продължават да присъстват нерешени проблеми. На първо място, липсва цялостна музикална структура на оперните произведения; на второ място, проблемът с балансирането между музикалната и театралната експресия остава нерешен; на трето място, в музиката липсват симфонични елементи, акомпаниментът е еднообразен и скучен; на четвърто място, въпреки че някои опери успешно използват хорово пеене, като цяло употребата на хор в китайската народна опера не е достатъчно развита. На фона на цялостната трансформация на китайското общество и появата на разнообразни културни стилове, литературни и художествени течения в контекста на реформите и отварянето на страната, през този период китайската народна опера постепенно се насочва към многопосочно развитие, трансформирайки се от „изкуство, служещо на политиката" в „изкуство, служещо на широките маси". Чрез постоянно художествено експериментиране стиловете в китайската народна опера стават все по-разнообразни, а съдържанието и формата – все по-богати.

Появата на оперните произведения „Скръбно прощаване" и „Пустош" през 80-те години на XX век бележи същинското навлизане на китайската народна опера в период на многопосочно развитие, по време на който тя

се отърсва от стереотипите и се издига до нови висоти. Операта „Скръбно прощаване“, написана от Уан Цюан и Хан Уей и композирана от Шъ Гуаннан, представлява едно изключително иновативно произведение в историята на китайската народна опера. Адаптирана по едноименния роман на Лу Сюн, операта „Скръбно прощаване“ е структурирана върху четирите сезона – пролет, лято, есен и зима – и чрез символичен подход разказва за любовта на главните персонажи след отшумяването на патриотичното движение „Четвърти май“. По отношение на музикалния стил тя усвоява музикалните характеристики на 20-те и 30-те години на XX век, които са наситени с „баладично“ звучене[3]. Същевременно по отношение на художествената форма са възприети западни оперни форми, като ария, декламация, дует, хор и т.н., което позволява вътрешното състояние на героите да бъде пълноценно пресъздадено чрез музиката. И макар в „Скръбно прощаване“ все така да остава неразрешен проблемът с „лиризма“ и „драматизма“ в операта, а по отношение на соловото и хоровото пеене също да има известни разногласия, това произведение заема важно място в развитието на китайската народна опера през 80-те години на XX век.

През 1995 г. на китайската музикална сцена е представена епичната опера „Необятни равнини“ с либрето от Хуан Уейжуо и Фън Баймин и музика от Сю Джанхай и Лиу Хуей. Възприемайки формата на мащабните европейски оперни произведения и интегрирайки я с китайските национални характеристики, „Необятни равнини“ се превръща в едно от представителните произведения в развитието на китайската народна опера през 90-те години на XX век и в новаторска практика на интегриране на китайски и западни художествени стилове. В музикално отношение произведението черпи мотиви и вдъхновение изцяло от монголското музикално и песенно творчество. В същото време етническата тематика е добре съчетана с драматургията, особено в употребата на музиката за подчертаване на личностните характеристики на главните персонажи. Декламацията е заменена с „поетични пасажи“, които дават възможност за по-естествено съчетаване на текста с музикалността на тоновете в китайския език, същевременно изпълняват и ролята на преход към певческите пасажи. Операта също така използва и арии за разгръщането на драматичния сюжет: „в нея са съчетани арии и разказ, като ариите са на преден план, а разказа служи за подкрепа, което е една много динамична изпълнителска форма“ [Уан Илин, 1996 г., с. 56]. Това съчетание от лирични, повествователни и песенни пасажи изгражда цялостната музикално-драматургична структура

[3] *Т. нар. „балади“ представляват народни песни, изразяващи живота, културата и емоциите на обикновените хора през вековете. Тези песни се предават устно от поколение на поколение и играят важна роля в културното наследство на Китай.* (baike.baidu.com), 19.02.2024, 16:35.

на операта „Необятни равнини“, а органичното им сливане способства за разгръщането на сюжета. „Композиторът на операта прави голям скок напред с този подход, който е по-близък до западните класически концепции, като осъществява единство на театралния характер на творбата чрез взаимодействието между сюжет, емоции и ситуации“ [Дзю Цихун, 1997 г., с. 12]. През 90-те години на XX век „народните опери“, вдъхновени от местните традиции, продължават да търсят нови начини за съчетаване на съдържание и форма. В същото време, оперетите, като „Сбогом, Кеймбридж“, също се стремят да обновяват своите изразни средства, допринасяйки за развитието и разнообразието на жанра.

**5. Съществуващи проблеми и бъдещо развитие на китайската народна опера.**

След 50-годишно развитие китайската народна опера навлиза в XXI век, постепенно достигайки стадий на художествена зрялост. Новите оперни произведения демонстрират богато тематично разнообразие: има представителни творби от революционния реализъм като „Битки в древния град“; творби, вдъхновени от класическата китайска литература като „Песните на Мулан“; исторически опери като „Сиракът от рода Джао“ и опери със съвременни теми като „Селската учителка“ и „Моето сърце лети“. По отношение на оперната музика, асимилират се все по-разнообразни и богати източници на музикални материали. Операта „Битки в древния град“, с либрето от Мън Бин и Уан Сяолин, и музика от Уан Дзугай и Джан Дзуоя, не само използва мотиви от фолклорната музика на провинция Хъбей и барабанната музика от Северен Китай, чрез които се подчертава националният характер на произведението, но също така включва елементи от японската музика при изобразяването на японските нашественици. Освен това са добавени и множество музикални елементи, носещи духа на епохата, което допринася за органичното сливане на националната и времева перспектива на този музикален спектакъл, и същевременно отразява прогресивното мислене на композиторите за създаване на китайска народна опера, отговаряща на актуалната социална действителност. В същото време, приложението на европейски музикални техники става по-усъвършенствано и разнообразно. Например, операта „Рибарското градче“, с либрето от Фън Баймин и Фън Били и музика, композирана от Сю Джанхай, Джън Бин и Уан Хуа, се отличава с майсторската употреба на главни теми за персонажите, разнообразие и взаимосвързаност между тематичните мелодии и завършеност на цялостната музикална концепция. Тук музикалността и драматизмът са добре балансирани, а вокалните партии допринасят значително за развитието на сюжета и изграждането на образите. Освен това, с широкото използване на съвременни оперни композиционни техники, някои произведения на китайската народна опера асимилират по-разнообразни еле-

менти от западната музика, за да отговорят на нуждите на драматургията.

Паралелно с многопосочното развитие на оперното творчество, китайската оперна сцена се изправя също и пред някои трудности. Първо, броят на творбите се увеличава драстично, но художественото качество е нееднородно; второ, макар и да са частично преодолени в отделни оперни произведения, все така продължават да съществуват композиционни проблеми като създаването на декламативни мелодии и тяхното съчетаване с особеностите на езика. От друга страна, пътят на китайската народна опера, базиран на традиционната китайска музика, е тесен. Оперните произведения, изградени на основата на традиционната китайска музика и характеризиращи се със силен национален стил, създадени след епохата на „Белокосото момиче", „Червените стражи при езерото Хунху", „Кака Дзян" и други подобни, са все така еднотипни и морално остарели. Като цяло им липсва усещане за времето и използване на нова музикална лексика. Как да се въведат иновации в музикалните техники в такива произведения е въпрос, който предстои да бъде решен.

**Заключение:**

Китай, като държава с древна култура и дългогодишни традиции в различни форми на изкуството, предлага богато разнообразие от народни песни, опери и арии, които разкриват неизчерпаеми възможности за изследване на оперното изпълнителско изкуство. Това културно наследство осигурява широк простор за динамичното развитие на китайската народна опера, която бележи бърз напредък. През годините тя преминава през множество етапи на създаване и усъвършенстване, като детски мюзикъли, „преработени опери" и „театър с пеене". Всеки художествен експеримент в това направление е стъпка към разнообразяване на жанра. В условията на динамично развиващия се свят, това разнообразие е неизбежно и необходимо. Днешен Китай, в своята ера на ускорено развитие, може да постигне нови върхове в оперното изкуство чрез постоянни иновации, критично преосмисляне и елиминиране на неактуалните произведения, с цел да се натрупат количествени промени, които да доведат до качествени постижения.

**Използвана литература:**

Дзю Цихун. „Епични и трагични чувства – през призмата на мащабната опера „Необятни равнини“. *Народна музика*, 1997 г. (居其宏. 史诗气概悲壮情怀——大型歌剧《苍原》观后 [J]. 人民音乐, 1997 年).

Лиу Шъжун, Тиен Чуан, Дин И, Ян Су, Ян Мин. „Тридесет години бури и вълнения и цъфтежът на червените сливи през април – разговори по повод на феномена „Кака Дзян“. *Китайски театър*, 1991 г. (刘诗嵘, 田川, 丁毅, 阎肃, 羊鸣. 风雨三十年，“红梅”四度开——<江姐>现象五人谈 [J]. 中国戏剧, 1991 年).

Ма Къ. „По пътя на експериментирането с новото оперно изкуство – творчески опит с произведнието „Сватбата на Сяо Ърхей“. *Народна музика*, 1954 (马可. 在新歌剧探索的道路上——歌剧《小二黑结婚》的创作经验 [J]. 人民音乐, 1954 年)

Уан Илин. „Успехът на операта „Необятни равнини“ и нейният принос към китайското оперно творчество“. *Новият глас на Музикалната палата*, 1996 (王霭林.《苍原》的成功及其对中国歌剧创作的启示 [J]. 乐府新声, 1996 年).

Цао Ю, Цяо Ю. „Кореспонденция относно китайската опера“. *Народна музика*, 1978 г. (曹禺, 乔羽. 关于中国歌剧的通信 [J]，人民音乐, 1987 年).

***За автора:***

*Уан Лиджу е китайска изследователка, докторант втора година в Академията за музикално, танцово и изобразително изкуство „Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив, специалност „Класическо пеене“.*

*Електронна поща: 664778785@qq.com*

***About the author:***

*Wang Lizhu is a Chinese researcher, second year PhD student at the Academy of Music, Dance and Fine Arts “Prof. Assen Diamandiev – Plovdiv”, major “Classical singing”.*

*E-mail: 664778785@qq.com*

# ИЗПЪЛНЕНИЕ НА СТРАТЕГИЯТА ЗА РЕФОРМА НА МУЗИКАЛНОТО ОБРАЗОВАНИЕ В ПЕДАГОГИЧЕСКИТЕ ВИСШИ УЧЕБНИ ЗАВЕДЕНИЯ В КИТАЙ НА ОСНОВАТА НА МУЛТИКУЛТУРАЛИЗЪМ

***Фан Мин***
*АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев" – Пловдив*

**Резюме:**

Музикалното образование в китайските педагогически университети трябва да изгради квалифицирани таланти за основно музикално образование в рамките на система на преподаване, която набляга на мултикултурализма. Ето защо е от решаващо значение извършването на промени в образователните институции, включително подобряване на когнитивните способности на мултикултурното музикално образование, застъпване на модела на професионалното преподаване на музикално образование. Това е с цел образователната система да се справи с настоящата ситуация на разнообразие в света и за по-добро развитие на китайското висше музикално образование.

**Ключови думи:**

Мултикултурализъм, китайски педагогически университети, музикално образование.

## IMPLEMENTING THE MUSIC EDUCATION REFORM STRATEGY IN CHINA'S NORMAL HIGHER EDUCATIONAL INSTITUTIONS BASED ON MULTICULTURALISM

***Fan Min***
*PhD student, AMDFA „Prof. Asen Diamanviev" – Plovdiv*

**Abstract:**

Music education in Chinese normal universities should build qualified talents for basic music education within a teaching system that emphasizes multiculturalism. Therefore, it is crucial to make changes in educational institutions, including improving the cognitive abilities of multicultural music education, advocating the professional teaching model of music education - the so-called. This is in order for the education system to cope with the current situation of diversity in the world and for the better development of Chinese higher music education.

**Keywords:**

Multiculturalism, Chinese Normal Universities, Music Education

**1.Подобряване на когнитивните умения в мултикултурното музикално образование.**

**Конструиране на система от учебни курсове и методи за специалност „Мултикултурно музикално образование“.**

От 90-те години на миналия век курсовете за обучение на преподаватели по музика в педагогическите китайски колежи ясно показват тенденция към „основен културен центризъм“. Някои изследователи критикуват „основната учебна програма“, като твърдят, че такава учебна програма се съсредоточава върху опита, културата, историята и перспективите на доминиращата нация (доминиращата етническа група) и игнорира факторите на други етнически групи, раси, и религии. Това кара студентите да разбират погрешно връзката между различните етнически групи, което не благоприятства за развитието на техните собствени културни концепции. [Джън Джинджоу, 2004 г, стр. 77] В началото на новия век музикалното образование в колежите и университетите дава поредица от отговори, свързани с мултикултурализма. Авторът смята, че само осигуряването на баланс на мултикултурната учебна програма за музикално образование е ключът към подобряване на системата за обучение на преподаватели по музика в колежите.

**Мултикултурни музикални курсове, комбинирани с мултикултурни общообразователни курсове.**

Според статистиката голяма част от класическите колежи и университети в Китай предлагат професионални курсове по музикално образование, което представлява повече от 70%, докато курсовете по теория на образованието представляват само 7-8%, а за мултикултурно образование има още по-малко теоретично съдържание. Повечето от студентите, обучавани в педагогическите колежи, са бъдещи учители по музика, следователно те овладяват само професионални и технически курсове, а не отговарят на националните цели и изисквания за основно образование. Понастоящем мултикултурните курсове в специалностите за обучение на учители по музика в нормалните колежи в Китай включват: световна етническа музика, чужда етническа музика, азиатска музика и т.н., всички от които са мултикултурни музикални курсове, но има сериозна липса на курсове по мултикултурно образование. От дълго време се наблюдава едно често срещано явление в практиката и изследванията на музикалното образование в класическите колежи и университети в Китай, а именно, твърде много се набляга на преподаването на музикални умения и пренебрегването на „ориентацията към хората“, което води до разделянето на културната същност, съдържаща се в музиката, от възпитанието в музикалното образование. Обучението на преподаватели по музика пренебрегва курсове по предме-

ти за мултикултурно образование, което сериозно засяга мултикултурната качествена структура на студентите, обучаващи се като учители по музика, които се включват в образователната индустрия след дипломирането си. Следователно, в контекста на застъпничеството за мултикултурно образование, обучението на бъдещите учители по китайска музика не може да се извършва само от гледна точка на възприятието на музиката, но по-важното е, че те трябва съзнателно да засилят култивирането на своите концепции за мултикултурно образование. Трябва да се отдаде известно значение на статута на мултикултурното образование. Чрез обучение в тези курсове бъдещите учители по музика трябва да овладеят основните знания и основните теории за такова образование, да разберат законите и основните му концепции и да положат основите за самостоятелно извършване на училищна работа по преподаване на музика и организиране на извънкласни дейности в бъдеще.

**Разделяне на учебната програма на явна и скрита част.**

Явна учебна програма: отнася се до всички планирани, целенасочени учебни дейности, извършвани съгласно установени процедури, както и учебни планове, учебни материали, оценки, които отразяват учебната програма. Основните характеристики на скритата учебна програма са потенциални и непредвидени, и студентите могат да получат много непланирани знания от тях. Скритата учебна програма не се отразява в учебния план и не се осъществява чрез формално обучение. Тя играе фина роля в знанията, емоциите, вярванията, волята, поведението и ценностите на студентите и/или насърчава, или пречи на реализацията на образователните цели. Обикновено се отразява в ситуацията в училище и клас, включително материална ситуация (като училищни сгради, оборудване), културна ситуация (като оформление на класната стая, култура в учебното заведение, различни ритуални дейности), междуличностна ситуация (като връзка учител-ученик, връзка съученик, стил на учене, стил на класа, училищен дух, училищна дисциплина и др.).

За обучението на учители по музика в колежите и университетите в Китай скритата учебна програма за мултикултурно музикално образование все още е много слаба. В значителен брой специалности по музикално образование в тези учебни заведения тя липсва и дори няма и идея за такава програма, свързана с мултикултурно музикално образование. Основните проблеми са свързани с това, че средата в учебното заведение е твърде проста, има малко лекции по мултикултурно музикално образование, липсва наблюдение и събиране на музика от други култури, няма подходящи клубни културни дейности и представления, и има много малко книги на тази тема в библиотеката. [Wang Yonghua, 2006, стр.70] По тази причина ав-

торът настоятелно призовава за подобряване на явната учебна програма (разнообразно съдържание на курса и стилове на преподаване) в мултикултурното музикално образование, както и на скритата учебна програма, като например наблягане на съответната история, книги за фолклор, социология и изкуства на различни етноси. Освен това нужно е да се подобри културната среда на учебното заведение чрез прибавяне на активности като: дизайн, изложби, излъчвания, изпълнения на различни форми на културно изкуство и покани към експерти, които да изнасят лекции.

**Диференцирано обучение и преподаване с участие.**

Първо е *диференцираното обучение*. За да се научи по-добре световната музика и да се осигурят подходящи методи на преподаване, с цел постигане на най-добри резултати в обучението за всеки ученик, мултикултурното музикално образование се основава на характеристиките на мултикултурната концепция, която обръща внимание и зачита различията и е в съответствие с принципа на образователната справедливост. Трябва да се обръща внимание на различията на учениците, да се използват диференцирани методи на преподаване и да се предоставя диференцирано мултикултурно музикално обучение. Хуа Гуодонг казва: „Диференцираното преподаване се отнася до преподаване, което се основава на различията между учениците в клас и отговаря на индивидуалните потребности на всеки един от тях, за да насърчи пълното им развитие, което започва от първоначална основа.“ [Hua Guodong, 2001, стр. 28] При музикалното образование има разлики в музикалните способности на учениците, които се отразяват главно в: разлики в слуховата способност, чувство за музика, разлики в разбирането на музиката, разлики в нагласите за учене, разлики в естетическите способности и др. Като преподаватели по музика, ние не можем да изискваме всички ученици да имат еднакъв естетически вкус, естетически идеали и естетически способности, да не говорим за еднакво артистично чувство и артистичен чар. Не можем сляпо да следваме процедурите и да превръщаме учениците в масово произвеждани продукти с еднакви спецификации. Това ще загуби смисъла на музикалното образование.

Вторият аспект е *преподаване с участие*. Целта на мултикултурното образование е да позволи на учениците да преживеят и разберат различни култури и след това да продължат да създават нови насоки в тази област. В процеса на преподаване възможността им да изпитат, да възприемат и разбират чрез ръцете, мозъка и устата е не само уважение и признание към тяхната собствена култура, но и важно средство за стимулиране на тяхното желание за овладяване на знания. [Джън Джинджоу, 2004 г., стр.113] Световната музика съществува главно като система от учебни програми за мултикултурно музикално образование. Приема се незападната худо-

жествена музикална традиция на световната етническа музика като своеобразно учебно съдържание, мултикултурализмът като основна стратегия на образованието, музикалната антропология като дисциплинарна основа и „участието“ в преподаването като характерен метод на преподаване. Всичко това трябва да отговаря на времето за развитие, създавайки една широкообхватна образователна програма. [1] [Zhang Qian, 2007, стр.3] Методът на „участието“ е предложен от Худ. Той се застъпва за използването на „участващи“ методи в практиката на преподаване на световна музика. Тези методи означават, че учениците и учителите по музика участват в учебните дейности на равна основа в класната стая, а личният опит е основната форма на преподаване. Тоест: учениците разбират музиката, която учат не само чрез теоретични лекции на учители, книги, аудио и видео записи, но и чрез собственото си лично участие, като например участие в певчески и инструментални състави на съответна национална музика и овладяване на един или два инструмента, за да могат задълбочено да разберат структурата на тази музика, да усетят нейната същност и да изградят уникален интерес към друга културна музика. [Zhang Qian, 2007, стр.7-8] Този метод на обучение мобилизира напълно повечето сетива на учениците и подобрява ентусиазма и способността им да усещат, да изразяват и да създават музика.

Участието на учащите в представления играе решаваща роля за разбирането и овладяването на музика от други култури и разбирането на същността на мултикултурната музика. Само чрез изпълнение на музиката на други култури можем наистина да я разберем пълноценно. Ние не само трябва да оценим тази музика, но и да я изпитаме от първа ръка въз основа на разбирането на определен исторически и културен произход. Професор Гуан Дзиенхуа също така посочва: „Завършилите специалност музикално образование трябва да имат музикални познания от други културни среди, както и способността им да прилагат тези музикални знания в преподаването в класната стая. Следователно обучението на учители по музика в колежите на първо място трябва да даде на студентите възможност да изпитат музиката на различни други култури. Това може да стане, първо, чрез ръководено слушане на музика, чрез участие в концерти от други култури и поне един семестър ансамблови класове (незападни музикални ансамблови класове). Второ, чрез овладяване на музикалната културна система, ин-

[1] *Западна култура: Известен също като "Западната цивилизация" . Произходът на западната цивилизация обикновено датира от 700 или 800 г. Като цяло изследователите смятат, че има три основни компонента: в Европа, Северна Америка и Латинска Америка. Латинска Америка може да се счита или за субцивилизация в западната цивилизация, или за отделна цивилизация, тясно свързана със Запада и разделена по отношение на принадлежността си към него. Информацията идва от Хънтингтън, Самюел П, Сблъсък на цивилизации брой 6, Вашингтон, окръг Колумбия,1991 г., стр.38–39.*

струменталната музика, вокалната музика и тембровите характеристики на други култури. Трето, чрез развиване на способност за културно музикално сътрудничество в преподаването на музика в класната стая.“ [Гуан Дзиенхуа, 2002 г., стр. 327] Разбирането на музикалната култура на дадена нация е резултат от личното преживяване на тази култура, което може да подобри разбирането ни за музикалния творчески процес и да засили интереса ни към музикалните традиции на други нации.

**2. Акцент върху изучаването на предмета „Музикална антропология“.**

Концепцията за мултикултурно музикално образование се основава на основните идеи на дисциплината музикална антропология. Смята се, че в човешкото общество съществуват множество музикални култури и всяка култура има еднаква стойност и своя собствена рационалност, така че трябва да се уважава и изучава еднакво с другите. Професор Гуан Дзиенхуа посочва следното: „Мирогледът на курсовете по световна музика е изграден въз основа на мирогледа на дисциплината музикална антропология. От гледна точка на конструирането на учебни материали за курсове, повечето от настоящите учебни материали по световна музика или свързани изследвания са написани от музикални антрополози.“ [Гуан Дзиенхуа, 2008 стр. 65] В американското университетско музикално образование само учители с докторска степен по музикална антропология са квалифицирани да преподават курсове по световна музика, тъй като преподаването на световна музика се основава на мирогледа на музикалната антропология като предметна основа и основна преподавателска концепция. Изследването на музикалната антропология не е насочено само към изолиран музикален феномен, то включва разнообразие от музикални култури и е сравнително изследване с цел да подчертае техните характеристики. Някои учени в областта на немското музикално образование също така посочват, че ако теорията на музикалното образование не се основава на културната антропология, тогава неговият статут като предмет ще се сблъска с проблема с намаления статус или маргинализация [Куанг Хуей, 2001]. Така че, ако искаме да установим музикално образование, основано на концепцията за културна антропология, трябва да засилим изучаването на музикална антропология от преподаватели, които се занимават с обучение на студенти по музика в колежи и университети.

Появата на музикалната антропология в музикалното образование означава, че концепцията за човешкото разбиране на музиката е претърпяла фундаментални промени. Оттогава нататък „музиката вече не е забавление, не е физическо, не е техническо и формално, нито просто естетическо или образователно явление, а се е превърнала в култура и важна част от духовното и материално проявление на нашето човечество“. [Luo Qin,

2006] Изследването на музикалната антропология нарушава ограниченията на традиционната западна музикологична теория и вече не се задоволява с морфологичния анализ на музикалната онтология от традиционната западна гледна точка. Вместо това, на тази основа, това изследване изучава „звука, концепцията и поведението" на музиката. Различни културни феномени, свързани с това, разширяват значението на музиката до необятността на човешкия живот, за да изследват социалното и културно значение на човешката музика. Целта е да се даде възможност на обучаемите да придобият основата за взаимно разбиране, уважение и общуване на различна човешка музика в културен смисъл. Изучаването на музикална антропология може да помогне на бъдещите учители по музика да разберат различните човешки музикални поведения от културна гледна точка, както и връзката между музиката и социалната политика, икономиката, нацията, културата, изкуството, религията, технологията, природната среда и т.н. в човешкия живот.

Следователно, ако искаме да преподаваме музика като култура и да позволим на обучаемите да преживеят и конструират световното музикално знание и музикална култура от социокултурна гледна точка, тогава неизбежно трябва да използваме основните концепции на музикалната антропология. Най-общо казано, мултикултурната концепция на музикалната антропология се отразява главно в следните два аспекта: 1. Концепцията за относителност на културната стойност. Идеологическата същност на културната стойност е важна концепция в музикалната антропология. Тази концепция вярва, че всички различни музикални култури в света имат еднаква стойност и няма универсално приложима концепция или абсолютен стандарт за музикална стойност. 2. Идеята за музиката като култура. От решаващо значение е да се разбере културната стойност, съдържаща се в музиката. Традиционната западна теория на музикологията изучава музикални произведения чрез универсални принципи и стандарти като височина, тембър, ритъм, динамика, акорди, хармония, музикална форма и други концепции. Музикалната антропология провежда цялостна културна оценка на специфични музикални звуци, музикални концепции и музикално поведение.

**4. Обогатяване на ресурсите за мултикултурно музикално образование.**

Образователните ресурси са един от ресурсите на човешкото общество, включително образователни знания, образователен опит, образователни умения, образователни активи, образователни разходи и други, създадени и натрупани в дългосрочната еволюция на цивилизацията и образователната практика от раждането на образователните дейности и история,

концепции, съоръжения и междуличностни отношения във и извън образователната сфера и др. По-долу са разгледани учебното съдържание и материалните условия за обучение.

**Учебното съдържание, включващо музика на китайските етнически малцинства**

Статията на професор Сие Дзясин „Търсене на песни от родния град" съдържа предложение, провокиращо размисъл. По-късно, в друга статия, наречена „Колко ученици могат да пеят песни от родния си град?", преподавателят Ли Джун от Класическото училище за националности в Гуйлин, автономна област Гуанси провежда проучване с въпросник на повече от 1700 ученици от етносите Джуанг, Яо, Мяо, Донг и други. Резултатът от това проучване е следният: Само 3% от учениците Джуанг могат да пеят народни песни от родния град и само 6% от изучаващите музика ученици Джуанг, казват, че могат изобщо да пеят. Резултатите от анкетното проучване доказват потребността от спешна промяна на маргинализирания статус на местната музика в музикалното образование у нас. Ян Руймин, заместник-директор на Националния отдел по здравеопазване и изкуства, пише: „Ние сме една държава и нация. Ако музикалното образование е отделено от корена на местната култура, ние нямаме наследство, популяризиране и развитие, а още по-малко можем да говорим за глобалност и установяване на опора в световната музика." Този цитат изразява значението на местната музикална култура в световната музикална култура. [Чън Бинглинг, 2006, стр.32] Ду Ясьонг посочва в статията „Преподаването на световна музика трябва да се комбинира с музикално образование на роден език": „Мултикултурното музикално образование трябва не само да пренася напред музикалното културно наследство на нацията в страната, но също така да излезе и да погледне навън, за да разбере музикалната култура на други региони и нации извън родината. Няма противоречие между преподаването на световна мултикултурна музика и поддържането на единството в традиционната музика на страната." [Du Yaxiong, 2008, стр. 98] Самият Китай е мултикултурна страна, състояща се от 56 етнически групи, всяка със свой собствен уникален музикален феномен. Ето защо, първата стъпка на страната за прилагане на мултикултурно музикално образование е да признае собственото си многообразие. Това образование трябва първо да се съсредоточи върху разнообразието на местната музикална култура, т.е. курсовете по световна музика трябва да прекъснат господството на музикалната култура на Хан (основния китайски етнос) и да добавят музика от китайските етнически малцинства, което е основата за изучаване на световна музика. В Китай музикалната култура на етническите малцинства винаги е била пренебрегвана и етикетирана като „провинциална" и „изостанала". Следователно под грижите на мултикултурното музикално

образование празнината в тази област трябва да бъде запълнена, защото само чрез признаване на значението и статута на музикалната култура на етническите малцинства и увеличаване на съответните преподавателски дейности спрямо тези малцинства можем да реализираме първата стъпка към този тип образование. Университетите в различни региони могат да откриват местни характерни курсове въз основа на условията на местните етнически ресурси, за да гарантират напълно прилагането на местната музикална култура, особено когато става въпрос за курсове по музика на етническите малцинства.

**Своевременно актуализиране на аудио- и видеоматериали**

Производството на музикални аудио-визуални материали е необходима гаранция за завършване на курсове по световна музика. Учителите трябва да се стараят да използват оригинални музикални аудио-визуални материали, за да отразяват истински оригиналния облик на музиката от всички етнически групи и региони в света. Музикални феномени от различни култури се възпроизвеждат възможно най-вярно на учениците в класната стая именно чрез висококачествени аудио-визуални материали. Чрез опит и обяснения от страна на преподавателите, учениците могат да придобият задълбочено разбиране на онтологичната структура на музиката и след това чрез активно напътствие и вдъхновение могат да осъзнаят значението на музиката, като накрая разберат цялостната културна същност на националната музика. Понастоящем курсовете за мултикултурно музикално образование в световен план вече имат някаква история, така че има известно количество книги и публикации със свързано съдържание, както и филмови учебни материали. В Китай обаче преподаването на такива автентични аудио- и видеоматериали е още в съвсем начален стадий. Повечето от тези материали се внасят от чужбина. Качеството на изображението е лошо и няма преведени със субтитри. Това влияние съществено върху учебния процес, върху интереса на учениците и качеството на преподаване. За да се подобри това качество, е необходимо своевременно да се актуализират и обогатяват аудио- и видеоматериалите. Съответните отдели трябва да обърнат внимание на това активно да актуализират тези материали, използвани в обучението, и да ги прилагат разумно.

**Заключение**

Мултикултурното музикално образование е не само една нова тенденция в световното музикално образование, но и нова отправна точка за музикално образование в новия век. Китайските педагогически колежи и университети трябва да създадат условия за своевременно и бързо прилагане на мултикултурна музикална учебна програма. Следователно, от една

страна, учебната програма на тези учебни заведения трябва да адаптира собствената си концепция, от друга страна, трябва разумно да се планира нейната структура, органично да се интегрира мултикултурно съдържание в училищното образование, така че да се предоставят на студентите курсове, които им позволяват да разбират мултиетнически и мултикултурни явления и да изградят способността си да се адаптират в мултикултурна среда. Ключът към прилагането на разнообразно музикално образование се крие в това преподавателите по музика в нормалните колежи да поемат водеща роля в неговото реализиране, за да насърчат разнообразното му развитие в цялата страна. Само чрез постепенно изпълнение на тези задачи този тип образование може да се адаптира по-тясно към развитието на новата ера и към изискванията на преподавателите по музика в началните и средните училища.

**Използвана литература:**

Джън Дзинджоу, мултикултурно образование, Tianjin Education Press, първо издание 2004 г., страница 113.

Чжан Цян, Курс по световна музикална култура, Communication University of China Press, първо издание, ноември 2007 г., страница 3.

Гуан Дзиенхуа, Образование по китайска музика и световно музикално образование в края на века, издателство Нанкин, първо издание, януари 2002 г., стр. 327.

Луо Цин, Очерк на историята и развитието на музикалната антропология, Музикално изкуство, брой 1, 006.

Гуан Дзиенхуа, Три обрати в концепциите за музикално образование през 21-ви век, Вестник на Университета по изкуствата в Нанкин (Музика и изпълнение), февруари 2008 г.

Чън Бинлинг, Изследване на теорията и стратегиите за реформа на музикалното образование в нормалните колежи и университети през 21-ви век, китайска музика (тримесечник), брой 2, 2006 г.

Ду Ясьонг, Преподаването на световна музика трябва да се комбинира с музикално обучение на майчин език, Китайска музика, брой 1, 2008 г.

***За автора:***

*Фан Мин от Китай е втора година докторант в Академията за музикално, танцово и изобразително изкуство в Пловдив, катедра „Музикална педагогика и дирижиране“, докторска програма „Методика на обучението по музика“ с научен ръководител проф. д-р Цветанка Коловска. Научните интереси на докторанта са в областта на висшето музикално образование и въпросите на мултикултурализма.*

***About the author:***

*Fan Ming from China is a second-year doctoral student at the Academy of Music, Dance and Fine Arts in Plovdiv, Department of „Musical Pedagogy and Conducting“, doctoral program „Methodology of Music Education“ with supervisor Prof. Dr. Tsvetanka Kolovska. The doctoral student's research interests are in the field of higher music education and multiculturalism issues.*

*Фан Мин електронна поща 1057135279@qq.com*

# КРАТЪК ПРЕГЛЕД НА МУЗИКАЛНАТА ОБРАЗНОСТ В „МРАЧНАТА ТЕМА“ НА МАЙКА ДЗЯО ОТ ОПЕРАТА „ДИВА ПУСТОШ“

***Фу Сяоцин***
*Докторант, АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“*

**Резюме**:
Майка Дзяо, един от основните персонажи в операта „Дива пустош“, е изобразена като сложна, мрачна и дори злонамерена фигура. За да изобрази по-добре с музикални средства нейният характер, композиторът Дзин Сян избира ролята ѝ да се изпълнява от мецосопран. В своята цялост музикалните арии за Майка Дзяо са мрачни и унили, с тежък и безрадостен тембър. За тази цел композиторът специално създава „мрачна“ тема, която съпътства образа ѝ през цялата опера.

**Ключови думи**:
Опера, „Дива пустош“, Майка Дзяо, мрачна музикална тема, музикална образност

## A BRIEF OVERVIEW OF THE MUSICAL IMAGE OF THE “DARK” THEME FOR THE CHARACTER MOTHER JIAO IN THE OPERA “THE SAVAGE LAND”

***Fu Xiaoqin***
*PhD student, AMDFA “Prof. Asen Diamandiev”*

**Abstract**:
Mother Jiao , as one of the main characters in the opera “The Savage Land”, is portrayed as complex, dark, and even malicious. Composer Jin Xiang used music to enhance this characterization by giving Mother Jiao the role of a mezzo-soprano. The overall musical arias for Mother Jiao are oppressive and dark, with a heavy, unclear timbre. To better capture her character traits, the composer specifically designed a “dark” theme that consistently accompanies her throughout the opera.

**Keywords**:
opera, The Savage Land, Mother Jiao, dark musical theme, musical image

## 1. Композиторът Дзин Сян и неговото „оперно мислене“.

### 1.1 Композиторът Дзин Сян.

Композиторът Дзин Сян (1935–2015) е значима фигура от по-новия период на китайската опера. Той става известен с уникалния си музикален стил и композиторски талант. Творчеството му обхваща разнообразни жанрове, включително симфонична, камерна и филмова музика.

### 1.2 Дзин Сян и неговата идея за „оперно мислене“.

Идеята за „оперно мислене“ е разработена от Дзин Сян по време на създаването на операта „Дива пустош“. Тя е резултат от наблюденията му върху историческия ход и художествените закономерности както в китайската, така и в западната опера, съчетани с личния му творчески опит. Дзин Сян използва „оперното мислене“, за да комбинира традиционните китайски музикални елементи със съвременните оперни техники, създавайки уникалната опера „Дива пустош“. Успехът на това оперно произведение демонстрира по блестящ начин същността на тази концепция.

„Оперното мислене“, прокламирано от Дзин Сян, има много общо с възгледите на Вагнер за операта. Понятието „оперното мислене“ акцентира върху:

А. Използването на музиката за детайлно изобразяване на характерите и психологическите състояния на персонажите, което позволява на публиката да ги разбере по-дълбоко.

Б. Усилване на драматичното изразяване чрез емоционалното напрежение на музиката, което прави емоционалните промени по-въздействащи.

В. Комбинирането на традиционните китайски музикални елементи със западните оперни техники за създаване на уникален музикален език, който обогатява изразителността на операта.

Г. Използване на операта за отразяване на обществената реалност и сложността на човешката природа, придавайки на произведението дълбоко обществено значение.

### 1.3 Музикален обзор на операта „Дива пустош“.

**„Дива пустош“** е връх в оперното творчество на Дзин Сян. Тя съчетава традиционните китайски музикални елементи със западните оперни техники, за да изобрази дълбоко сложността на човешката природа. Композиторът Дзин Сян си служи с различни вокални форми, като арии, речитатив, ариозо, дует, ансамблово пеене и хор. Той също така комбинира съвременните западни композиционни техники с елементи на китайската народна музика с цел постигане на силен драматичен ефект. Резултатът е най-високото постижение на китайската оперна композиция през 80-те години на миналия век. Концепцията за „оперно мислене“ е изцяло реализирана

в това произведение и има трайно въздействие върху развитието на китайската опера.

Музиката в „Дива пустош“ не само разбива традиционните норми, но и трансформира китайската опера от „двуизмерна“ в „триизмерна“. Тя умело съчетава драматичност, симфоничност и националност, за да създаде нова система за разказване. Чрез съпоставяне на тоналности и контраст между монофонични линии, музиката изразява угнетеност, така и дух на съпротива и създава призрачно, зловещо настроение с голяма емоционална мощ. Що се отнася до музикалните теми, операта се фокусира върху две основни теми: „Дива пустош“ и „свободата на любовния избор“. С помощта на модернистични композиторски техники са изобразени угнетеността и духа на съпротива, а чрез похватите на романтизма се изобразяват топлотата, простотата и суровата сила. „Дива пустош“ набляга на взаимодействието между „драма в музиката“ и „музика в драмата“, отхвърляйки традиционните китайски модели. Чрез полифонични мелодии и плавни преходи между вокалните линии операта постига както повествователна яснота, така и вариативност.

Персонажът на Майка Дзяо има общо три самостоятелни арии в операта. Първата, озаглавена „Хубавата невеста разбива семейството“, се появява в Първо действие, когато Майка Дзяо се появява за първи път. Макар арията да се състои само от три фрази, тя разкрива злата и коварна същност на Майка Дзяо и въвежда в конфликта със снаха ѝ Дзиндзъ. Втората ария, „Черна приспивна песен“, както и третата, „Чоу Ху, Чоу Ху, небето няма да ти прости“, се появяват в Трето действие. Освен ариите, Майка Дзяо участва и четири ансамблови изпълнения: трио на Майка Дзяо, Дзиндзъ и Дзяо Дасин в Първо действие; две ансамблови изпълнения във Второ действие – трио на Майка Дзяо, Дзиндзъ и Бай Шадзъ и трио на Майка Дзяо, Дзиндзъ и Дзяо Дасин; дует на Майка Дзяо и Чоу Ху в Трето действие.

**2.Анализ на речитатива „Хубавата невеста разбива семейството“ при първата поява на Майка Дзяо.**

**2.1. Образът според сценария.**

За първи път Майка Дзяо се появява на сцената в Първо действие. Операта започва с героя Чоу Ху, който се връща, куцукайки с белезници и вериги, след като е избягал от затвора, пеейки: „Върнах се“, „Ще отмъстя“. След това се появява героят Бай Шадзъ, който обяснява, че Дзяо Йен-уан, човекът, убил бащата и сестрата на Чоу Ху, е мъртъв, а синът му се е оженил повторно за красавица на име Дзиндзъ. След това на сцената излиза Майка Дзяо, подпирайки се на бастун, и извиква: „Дзиндзъ, Дзиндзъ, докато мърмори под носа си: „Къде се е дянал този жив демон?“. В този момент започва музиката.

Според оригиналното либрето сцената описва как Майка Дзяо разопакова вързоп и открива дървена фигурка, която прилича на Дзиндзъ. На фигурката има залепено проклятие с рождената дата на Дзиндзъ, а в областта на сърцето със седем стоманени игли е забит яркочервен амулет. Майка Дзяо докосва лицето на фигурката и неясно изрича някакви тайнствени думи. След това вдига фигурката три пъти към небето, кима три пъти и я поставя на олтара за благовония. Прозвучават три тежки удара. Майка Дзяо коленичи пред олтара, покланя се три пъти, промърморва нещо със сериозно изражение, привежда се доземи и прошепва: „Дзиндзъ, ти самата запали благовонията, ти самата ми каза рождената си дата. Ако умреш с разбито сърце, не обвинявай старицата Дзяо“[1]. Това живо описание разкрива враждебността на Майка Дзяо към Дзиндзъ, като стига дотам да прибегне до крайни мерки, като я прокълне.
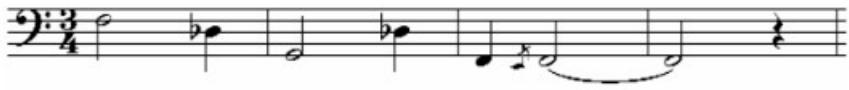
Първата поява на Майка Дзяо в операта първата поява трае 3 минути и 24 секунди[2] и отначало се състои само от две фрази: „Дзиндзъ, Дзиндзъ, къде се е дянал този жив демон?“. След около 10 секунди Майка Дзяо въздъхва и казва: „Ех! Хубавата невеста разбива семейството, ех! Взе си красавица за жена и загуби майка си!“. След това тя коленичи в ъгъла на сцената, изважда фигурката и продължава да мърмори: „Дзиндзъ, Дзиндзъ, нека си хубава!“. Докато говори, тя изважда сребърна фиба от косата си и с ярост я забива във фигурката. Тези кратки реплики не само загатват за конфликта между Майка Дзяо и Дзиндзъ, но и без забавяне разкриват коварния, ужасяващ характер и мнителност на Майка Дзяо.

Въпреки че Майка Дзяо е сляпа, тя разчита на острия си слух. Тя подозира Дзиндзъ в изневяра и иска да защити сина си. Като феодална властова фигура, тя се стреми да запази своята доминираща позиция. Дзиндзъ обаче не се подчинява на строгите порядки, затова Майка Дзяо тайно я проклина.

### 2.2. Музикален образ.

Музикалният образ на Майка Дзяо включва специална „мрачна“ тема, отразяваща зловещия ѝ характер. Тази тема неизменно съпровожда нейната поява. (Пример 1)

*Пример 1:*



[1] Цао Юй, „*Дивата пустош*“, *Народно литературно издателство, септември 1997 г., стр. 57.*

[2] *Справка: сопраното Уан Шан Хонг, версия на Дивата природа от 2001 г.*
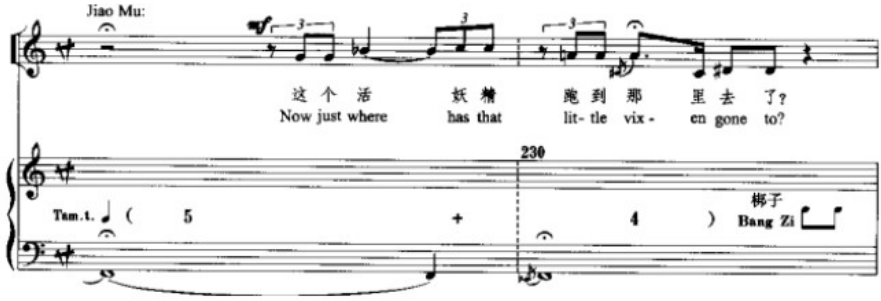
Темата се появява за първи път, когато Майка Дзяо влиза на сцената, изпълнена от саксофон в ниския регистър на F3. Устойчивият 3/4 метрум е периодично прекъсван от репликите на Майка Дзяо „Дзиндзъ, Дзиндзъ". Дисхармоничният умален квинтов интервал създава усещане за напрежение и предчувствие за нещо зловещо, а хладният тонален цвят на саксофона в ниския регистър придават на темата още по-зловещо и страшно звучене. След това Майка Дзяо започва своя първи речитатив „Хубавата невеста разбива семейството".

„Хубавата невеста разбива семейството" е кратък речитатив с едночастна форма, чиято структура се доближава до говоренето. Тя се описва като „по-близка до повествователния и изразителен характер на персонажа и дори наподобява „начина му на говорене"[3]. Неопределената тоналност и тъмният, мрачен оркестров фон подчертават подозрителността и злокобната същност на Майка Дзяо (Пример 2, 3).

*Пример 2:*

| | | One-part form | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| | Prelude | a | b | c | end |
| Number of measures: | 9 | 5 | 8 | 5 | 5 |

*Пример 3:*
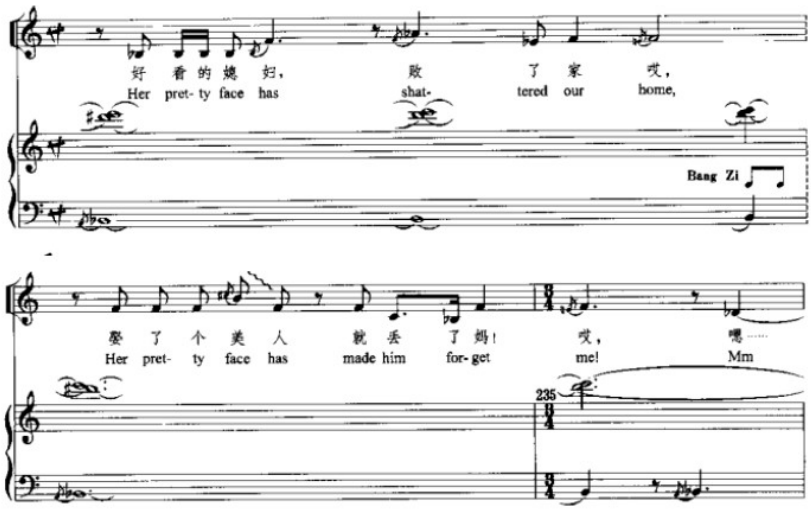



[3] Хуан Тин, *"За изпълнението на женските роли в операта Дивата природа", магистърска теза, Нанкински университет за изкуства, май 2008 г.*

Композиторът съчетава странна мелодика в свободно темпо *санбан*, познато от класическите китайски музикални драми, за да изобрази коварния и зъл характер на Майка Дзяо. Използването на триоли приближава музиката до разговорната реч. Произведението се движи в неустановена тоналност, която подчертава свръхчувствителната и коварна натура на Майка Дзяо. Мелодичността е едва доловима, а динамиката остава умерена (mf). В акомпанимента се използва силно дисонансен интервал на малка секунда между басовата партия и триолите във вокалната линия, създавайки напрегната и мрачна атмосфера. Мелодията започва с възходящо движение, предизвикващо усещане за призоваване, докато втората част се спуска, наподобявайки въздишка. Наличието на четирите алтеровани тонове bB,, bE, #E и #D замъглява тоналността и по този начин убедително изобразява неясния и плашещ образ на Майка Дзяо.

След приключването на този вокален фрагмент китайският перкусионен инструмент *банцъ* (от групата на дървените идиофони) започва да свири осмини ноти, сякаш да ни внуши, че макар Майка Дзяо да е сляпа, слухът ѝ е необикновено чувствителен. Всеки път, когато осмините ноти прозвучат, Майка Дзяо веднага застава нащрек. Следващите триоли намекват, че Майка Дзяо извършва някакъв ритуал: тя трикратно коленичи и се покланя доземи. Придружена от звуковете на *банцъ*, Майка Дзяо прави няколко крачки на сцената и тежко въздиша, разкривайки на публиката огорчението си, че синът ѝ Дзяо Дасин е слаб и неспособен мъж. След което тя изпява: „Хубавата невеста разбива семейството, ех! Взе си красавица за жена и загуби майка си!“ (Пример 4).
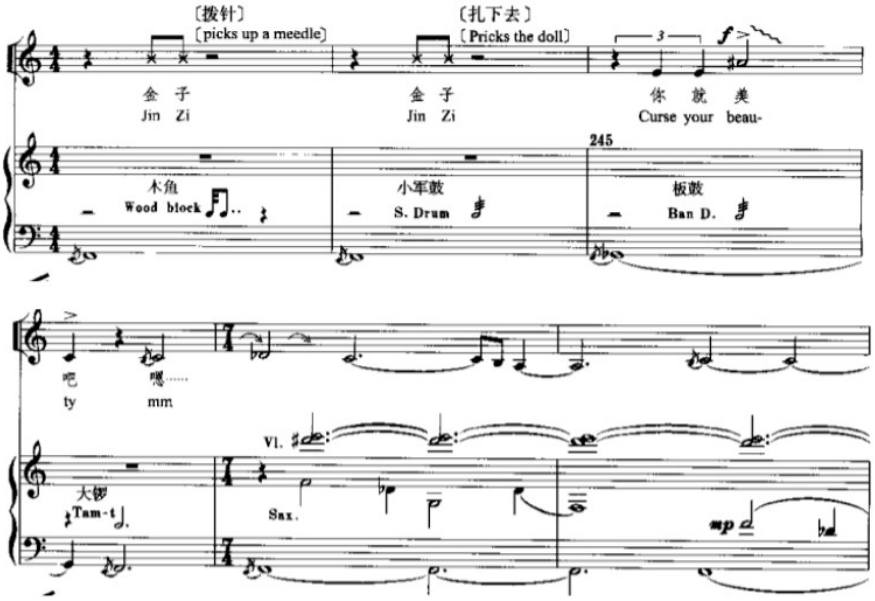
*Пример 4:*



Една от най-отличителните черти на този речитатив е включването на голямо количество специфично глисандо, заимствано от вокалната техника *туоцян* (букв. „разтягане на тоновете“) в традиционните китайски музикални драми. Композиторът умело комбинира тази вокална техника с плаваща тоналност (която най-вече се движи около F натурална минорна гама), придружена от свободен и неустойчив ритъм. Осминките ноти в изпълнение на *банцъ* се появяват отново, подчертавайки бдителността на Майка Дзяо, дори докато говори.

След това Майка Дзяо бързо изважда малка дървена фигура от ръкава си, пеейки със злобен тон: „Дзиндзъ, Дзиндзъ, нека си хубава... хм!“ (Пример 5).

*Пример 5:*




Акомпаниментът включва традиционни китайски инструменти като му-ю („дървена риба“, перкусионен инструмент от групата на дървените идиофони), военно барабанче *сяодзюнгу*, малък барабан *банг*ъ, голям гонг. Тези инструменти са често използвани в традиционната китайска музика, а композиторът ги използва, за да представи суеверния феодален ритуал, който Майка Дзяо изпълнява (пробождането на куклата), създавайки ярък образ на жена, закотвена в предразсъдъците на феодалното общество. Междуметието „хм“ също се изпява с техниката *туоцян*, подчертавайки коварството и страховитата същност на Майка Дзяо. Елементи от „тъмната тема“ отново

се появяват в инструменталния акомпанимент, докато Майка Дзяо напуска сцената, съпроводена от осминитe ноти *бандзъ* и ударите на военното барабанче.

Този речитатив е кратък, но богатият и дълбок глас на мецосопраното вдъхва живот на злобния, злокобен, ревнив, безпомощен, плашещ и властен образ на Майка Дзяо. Въпреки краткостта си, този речитатив ясно представя конфликта между Майка Дзяо и Дзиндзъ, като прави музикалния образ на Майка Дзяо по-пълноценен и триизмерен.

**Заключение:**

Успешното изграждане на образа на Майка Дзяо е резултат от интегрирания и многостранен подход на композитора Дзин Сян, наречен от него „оперно мислене". С помощта на „оперното мислене" музиката детайлно изобразява характера и психологията на персонажите, като дава възможност на публиката да ги възприеме в по-голяма дълбочина. Използването на емоционалното напрежение в музиката засилва драматичното въздействие и прави емоционалните промени още по-въздействащи. Чрез съчетание на елементи от традиционната китайска музика и западни оперни техники, композиторът създава уникален музикален език, който обогатява изразността на операта. Така операта успява да отрази сложността на социалната реалност и човешката природа, придавайки на творбата дълбок социален смисъл.

Чрез оперната форма музиката вдъхва живот на персонажите в либретото благодарение на нея характерите стават още по-релефни и живи. Композиторът успешно създава „тъмна" тема, която обрисува характера на Майка Дзяо и установява нейната основна роля в конфликта с снаха ѝ Дзиндзъ още преди тя да се появи на сцената. Умелото изграждане на ужасяващия и злокобен образ на Майка Дзяо допринася за пълнокръвието на операта „Дива пустош", превръщайки я в едно от най-успешните произведения в творческата кариера на Дзин Сян и връх в неговото оперно творчество.

**Използвана литература:**

Цао Ю, Дивата природа, Издателство на народната литература, септември 1997, стр. 57. 曹禺《原野》人民文学出版社 1997年9月 第57页

Справка: сопраното Уан Шан Хонг, версия на Дивата природа от 2001 г. 参考女高音歌唱家万山红2001年版本《原野》

Хуан Тин, "За изпълнението на женските роли в операта Дивата природа", магистърска теза, Нанкински университет за изкуства, май 2008 г. 黄婷 论歌剧《原野》中女性角色的演唱 南京艺术硕士论文 2008年05月

„Операта Дивата пустош", музика от Дзин Сян, Пекин: Народно издателство, април 2001 г. 《歌剧原野》金湘曲，北京：人民出版社，2001.4
Международно кино и театрално изкуство 《原野》：中国现代歌剧的一次突围_音乐 14 февруари 2021 г. 国际电影及戏剧艺术《原野》：中国现代歌剧的一次突围_音乐2021年2月14

Пан Ю, „Навлизането на Другия, съпротивата на Мъжкото – Феминистка музикална критика на националната опера 'Дива пустош'", Съвременна музика, втори брой за 2021 г. 庞宇 他者的闯入，阳者的对抗——民族歌剧《原野》的女性主义音乐学批评 当代音乐2021年第二期

Автобиография на Цао Ю", Издателство на провинция Дзянсу за литература и изкуства《曹禺自传》，江苏文艺出版社

Шу Цян, „Сборник есета за новата опера", Централна музикална консерватория, издание 151 г. (Пекин) 舒强《新歌剧论文集》，中央音乐学院，151年版（北京）

Циен Юан, Лин Хуа, „Оперен обзор", Шанхайско музикално издателство, издание 2003 г. (Шанхай) 钱苑 林华 《歌剧概括》，上海音乐出版社，2003年版（上海）
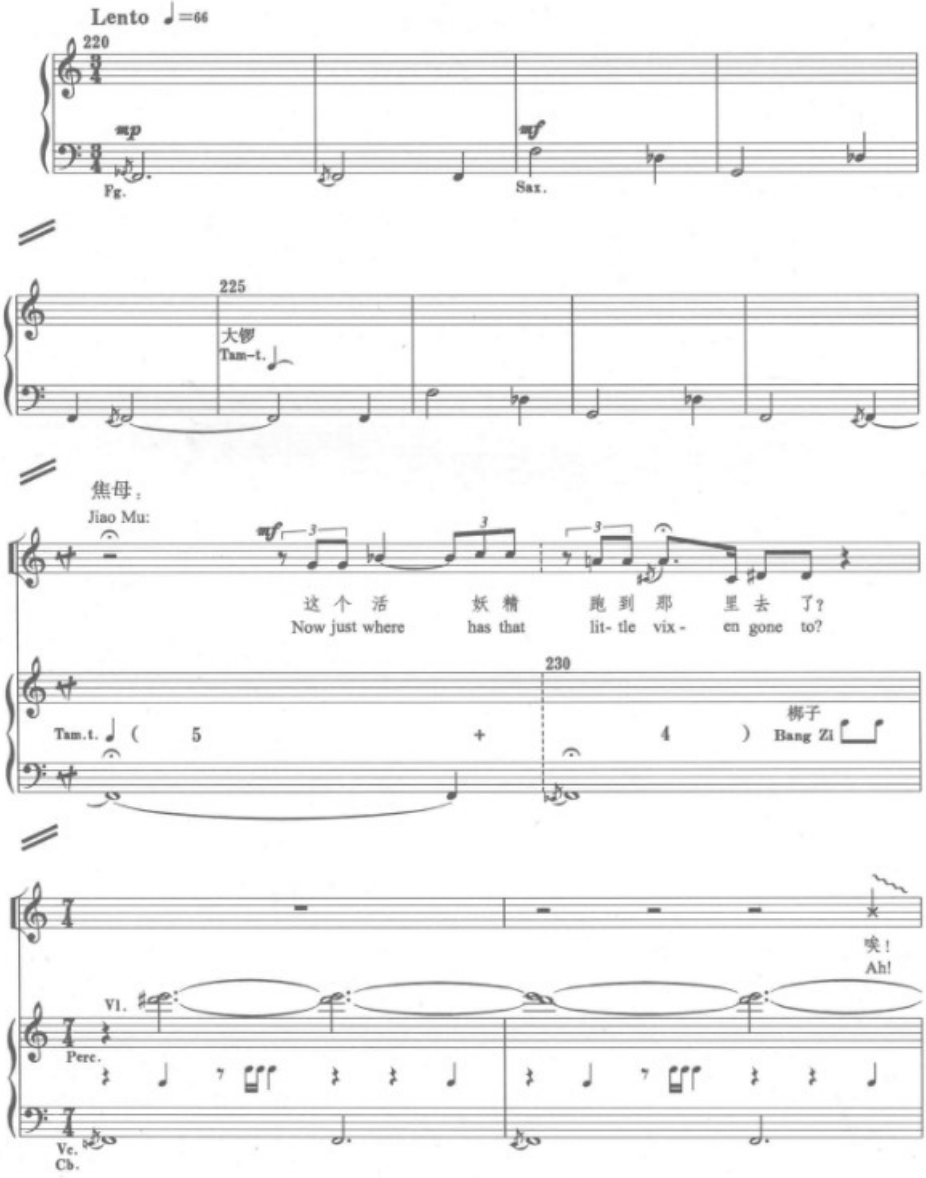
***За автора:***
*Фу Сяочин (Китай), докторант в АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев" – Пловдив. Завършва бакалавър по музика в Университета Фуджоу през 2013 г. и магистратура по музика в Педагогическия университет във Фудзиен през 2017 г.*
*email: 375265832@qq.com*
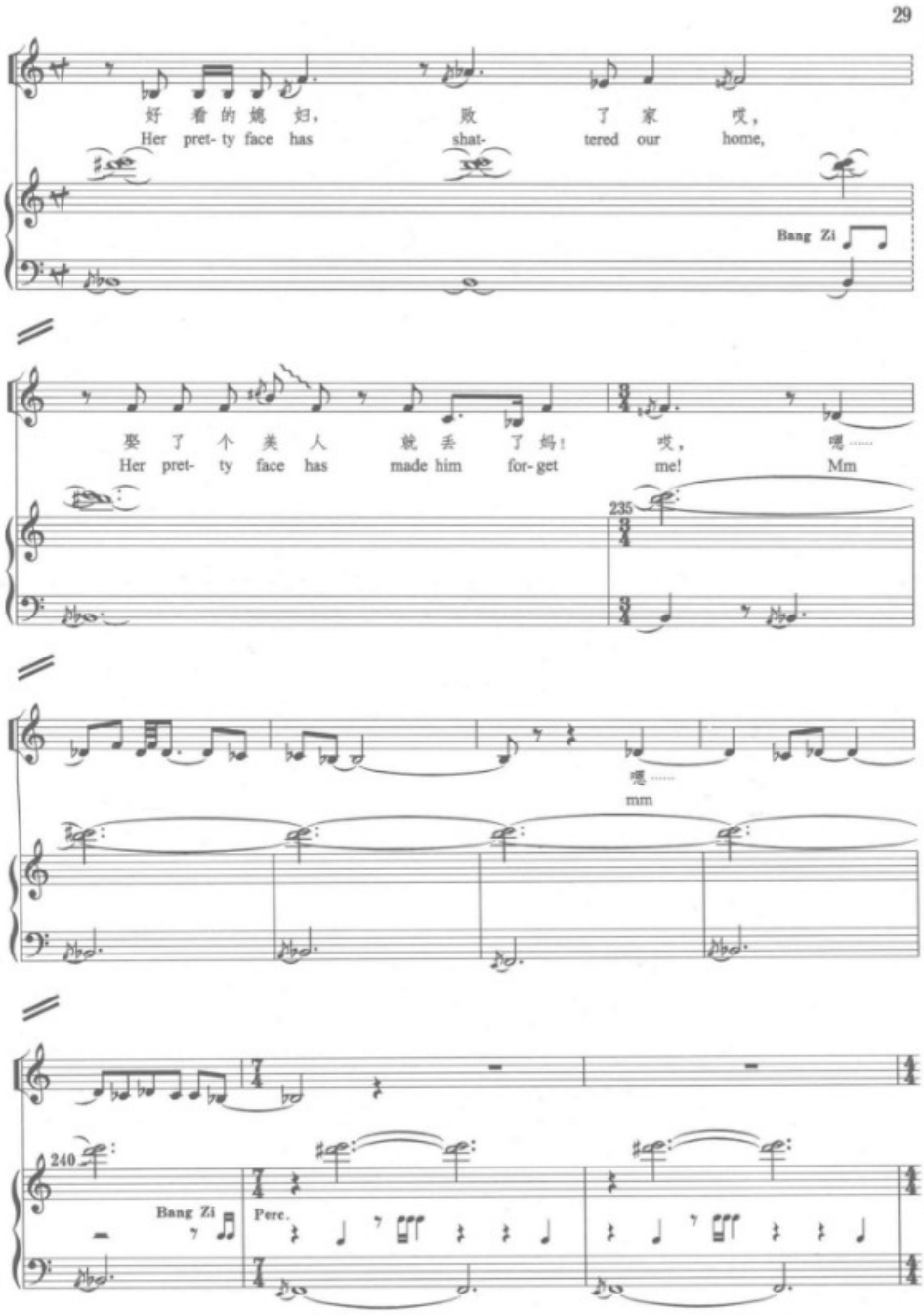
***About the Author:***
*Fu Xiaoqin (China), PHD student at the AMTI "Prof. Asen Diamandov" - Plovdiv. Graduated with a Bachelor's degree in Music from Fujian University in 2013 and a Master's degree in Music from Fujian Normal University in 2017*
*email: 375265832@qq.com*
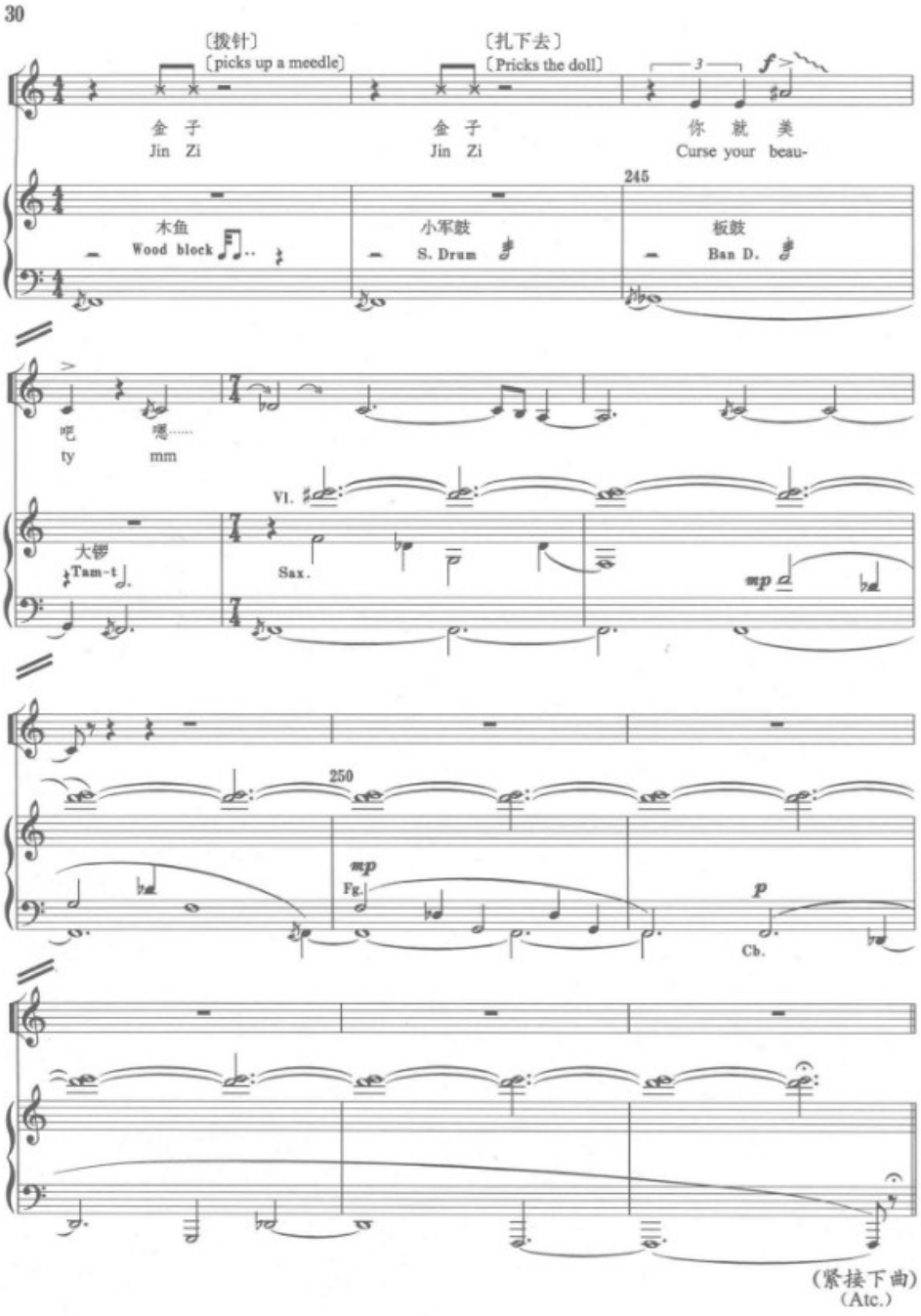
28

## 五、焦母的宣叙调

## 5. Recitative of Jiao Mu




29
好 看的媳 妇，
Her pret- ty face has
败 了 家 哎，
shat- tered our home,
Bang Zi
娶 了 个 美 人
Her pret- ty face has
就 丢 了 妈！
made him for- get
哎，
me!
嗯……
Mm
235
嗯……
mm
240
Bang Zi
Perc.


30
〔拨针〕
〔picks up a meedle〕
〔扎下去〕
〔Pricks the doll〕
金 子
Jin Zi
金 子
Jin Zi
你 就 美
Curse your beau-
245
木鱼
Wood block
小军鼓
S. Drum
板鼓
Ban D.
吧
ty
嗯……
mm
Vl.
大锣
Tam-t
Sax.
mp
250
mp
Fg.
p
Cb.
(紧接下曲)
(Atc.)

# ИСТОРИЯ НА КЛАВИРНАТА АДАПТАЦИЯ НА ЕЛЕМЕНТИ ОТ КИТАЙСКИ НАРОДНИ ПЕСНИ

***Цуей Дзинхуей***
*АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев" – Пловдив*

**Резюме:**

Създаването на китайска музика за пиано датира от началото на XX в. и преминава през дълъг и мъчителен процес. Като важна част от китайското клавирно изкуство, адаптираната от народни песни клавирна музика привлича все повече вниманието на света с богатия си национален колорит, с пречупените през нея характерни особености на времето и с дълбокия си естетизъм.

От простото хармонизиране на народни песни в началото до новите разнообразни форми на творчески режим след началото на Реформата и отварянето в Китай[1], броят на китайските клавирни адаптации на народни песни се увеличава, а разпространението и влиянието на китайската клавирна музика на световната музикална сцена нараства. Някои от тези творби се родеят с най-добрите произведения в световната клавирна литература и са топло посрещани по целия свят.

**Ключови думи:**

Китайски клавирни произведения, национални характеристики, адаптации на народни песни

## PIANO ADAPTATION OF CHINESE FOLK SONG ELEMENTS

***Cui Jinhui***
*AMTII "Prof. Asen Diamandiev" - Plovdiv*

**Abstract:**

Chinese piano music creation began in the early 20th century, and has gone through a long and tortuous process from scratch. Piano music adapted from folk songs is an important part of Chinese piano art, and it is getting more and more attention from the world with its rich national flavour, distinctive period characteristics and profound aesthetic connotation. From the simple adaptation of folk songs with harmony in the early days to the new various forms of creation mode after the reform and opening up, the number of Chinese piano

[1] *Реформата и отварянето в Китай - нов исторически период в страната, който започва след края на Културната революция.*

adaptations, especially those from Chinese folk songs, is increasing, and the dissemination and influence of Chinese piano music in the world music scene is increasing, and some works have become the finest works in the world's piano music literature, which are loved all over the world.

**Keywords:**
Chinese piano works, national characteristics, folk song adaptations

През последните сто години в резултат на непрекъснатите опити и търсения на няколко поколения китайски композитори са постигнали много успехи и са създадени голям брой произведения за пиано с китайски национални характеристики. Много от тях се основават на народната музика – вокална или инструментална, други – на оперната музика, а трети – на народните танци. Настоящата статия предлага анализ на клавирни произведения, базирани на народни песни, утвърдили се като значими в китайската литература за пиано.

Китайските народни песни имат дълга история. Народната песен е сравнително проста форма на жанр на изкуството. Тя и хората от различните етнически групи са в тясна връзка с живите обичаи, културните диалекти и местни традиции. По този начин народните песни – колоритни и различни по художествен стил и форма на изпълнение, могат напълно да отразяват цялостната история на различните региони. В сравнение с други видове традиционна музика, народните песни са по-близо до реалния живот, отразяват пряко историята на нацията, обичаите на различните етнически групи и техния начин на живот, а текстовете им лесно се разпространяват в обществото.

Народните песни са важен представителен жанр в народната музика. Затова клавирните пиеси, адаптирани от народни песни, са пълни с местни фолклорни цветове.

За китайците клавирните пиеси с местни музикални елементи по-лесно намират отклик и събуждат тяхното въображение, а на слушателите от други страни тези пиеси помагат да възприемат китайските идеи и култура.

Китайският клавирен репертоар е претърпял забележителни промени в хода на своето развитие. Първоначално адаптациите са просто мелодии, пренесени върху клавиатура. Впоследствие към адаптациите постепенно се включват прости хармонични съпроводи, които обогатяват пластовете на клавирното изпълнение. С течение на времето адаптираните творби се развиват, а композиционните техники се изследват по-задълбочено, представяйки богати, обмислени и национално отличителни музикални произведения на изкуството.

Подобно на общата еволюция на китайските аранжименти за пиано, създаването на пиеси за пиано, адаптирани от китайски народни песни, може да се раздели приблизително на четири етапа, а именно:

I етап: Прости адаптации на народни песни с хармония преди основаването на Нов Китай (1912-1949 г.);

II етап: Национализация на западните хармонии след основаването на Нов Китай и преди Културната революция (1949-1966 г.);

III етап: Огромно увеличение на броя на адаптациите на пиано по време на Културната революция (1966-1976 г.);

IV етап: Нови и разнообразни начини на адаптиране от периода след Реформата и отварянето на Китай (след 1978 г.) до наши дни.

*I етап: Прости адаптации на хармониите на народни песни*
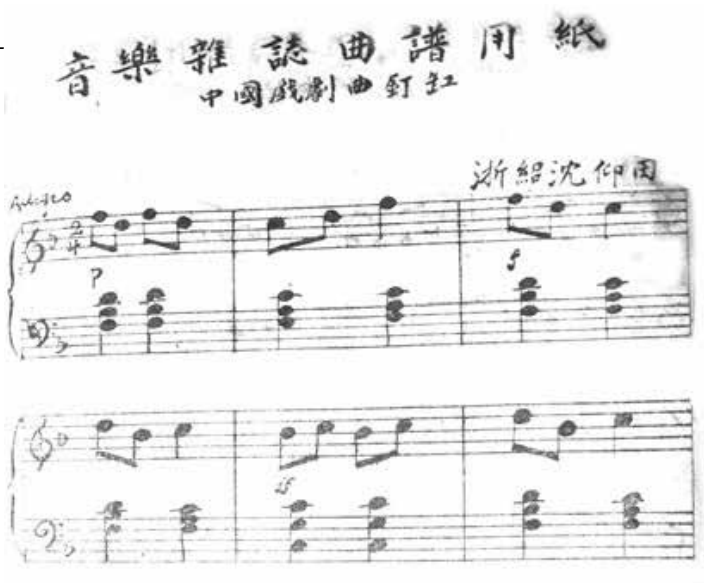
Преди основаването на Нов Китай (1912-1949 г.) музиката за пиано се е композирала основно под формата на „хармонии на народни песни". Джао Юанрен[1] е първият композитор, който адаптира китайска народна песен за пиано. През 1913 г., докато учи в Съединените щати, той преработва народната песен "Вълните на река Сянцзян" в едноименна пиеса за пиано. Джао Юанрен композира и друго произведение, чиято мелодия е базирана на китайска народна песен "Марш на мира", придружена от традиционни европейски хармонични функции. През 1921 г. Шен Янцян[2] публикува пиеса за пиано, използвайки китайската народна мелодия "Китайски оперен буркан за нокти" [Сяо, 2021, с.55]. Тя също е пиеса за пиано, в която са използвани китайски народни мелодии, придружена от сравнително проста хармония за лявата ръка (Пример 1). Въпреки че тези произведения са кратки по обем, те отбелязват раждането на китайската клавирна музикална композиция.

[1] *Джао Юанрен (1892-1982), който защитава докторска дисертация в Харвардския университет, е бащата на съвременната китайска лингвистика и владее много дисциплини.*

[2] *Шен Янцян е композитор от началото на XX век и за него има малко исторически сведения.*

**Пример 1:**

*II етап: "Китаизация" на западните хармонии*

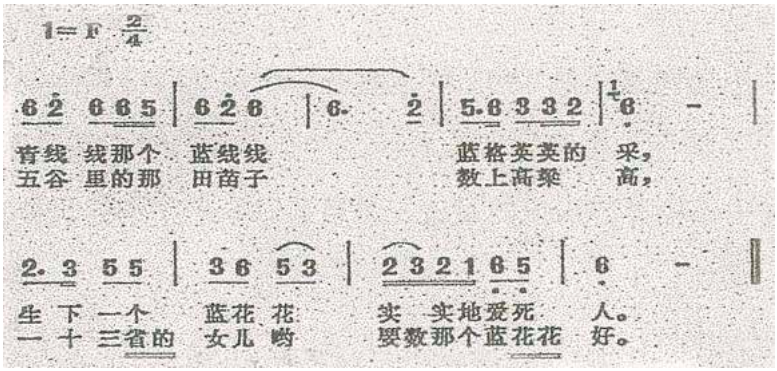



След основаването на Нов Китай през 1949 г. китайският клавирен репертоар постепенно съзрява в композиционно отношение и започва да използва по-умело западни композиционни техники, като мащабът на произведенията се разширява и става по-съвременен и национален. Под ръководството на политиката "нека разцъфнат сто цветя и да се борят сто мисловни школи" композиторите са ентусиазирани и създават голям брой отлични клавирни произведения, различни по форма и жанр [Юхуа, 2004, с. 48]. Произведенията от този период са заимствани предимно от китайски народни песни и мелодии, изразяват очарованието на традиционната музика и са по-артистични от по-ранните произведения. Композиторите започват умело да използват в творбите си композиционните техники на европейския класически и романтичен период. Този подход дава тласък на първоначалния бум в китайския клавирен репертоар.

Емблематична от този период творба е клавирната адаптация от Уан Лисан[4] на народната песен от Северен Шанси „Сини цветя". Авторът написва едноименната пиеса за пиано през 1953 г. Композиторът използва пълноценно цветовите характеристики на различните регистри на пианото, така че тематичната мелодия, която преминава през цялата пиеса, въплъщава различни емоции всеки път, когато се появи. Въз основа на мелодията на оригиналната народна песен (Пример 2) той използва вариационна техника, за да създаде творба с лирично и трагично повествование (Пример 3).
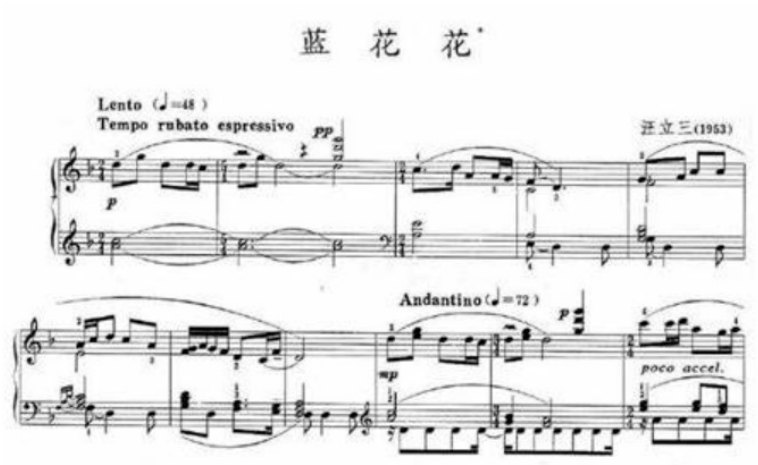
**Пример 2:**

Народната песен „Сини цветя“:




**Пример 3:**

Клавирната адаптация „Сини цветя“:




*III етап: Огромно увеличение на броя на адаптациите на пиано*

По време на Културната революция (1966-1976 г.) почти всички китайски литературни и художествени произведения са унищожени, а пианото, като западен инструмент, е забранено. През 1968 г., по време на литературна галавечер в Голямата зала на народа, Мао Дзедун и други държавни глави чуват импровизиран акомпанимент на съвременната пекинска опера “Приказка за червените фенери” и оттогава пианото получава “нов живот”

[Сяотун, 2007, с.113]. Тази пиеса за пиано се опира на уникалните ритмични характеристики на мелодията на Пекинската опера, национално изкуство и ярко изразява вкуса на Пекинската опера, като носи съвсем ново преживяване на слушателите.

Повечето от адаптациите по време на Културната революция имат очевиден политически подтекст. Те се фокусират по-малко върху изразяването на емоционалното съдържание и повече върху изобразяването на революционния дух. Именно по време на тази конкретна епоха, когато цялото изкуство е трябвало да служи на политиката, се развива уникален китайски музикален стил. Интересно е, че много международно признати китайски пиеси за пиано са създадени по време на Културната революция. Примери за това са "Река Лиу Ян" на Уан Джианджун (1933-2016), "Четири народни песни от Северен Шаанси" на Джоу Гуанрен (1928-2022) и "Сънародници в Тайван" на Ву Яндзъ (роден през 1940 г.).

*IV етап: След Реформата и отварянето на Китай*

След края на Културната революция социалното развитие на Китай започва съвсем нов период на развитие, с все по-голям обмен със западните страни в областта на науката, образованието и културата. Много композитори започват да създават клавирни адаптации, използвайки съвременни музикални стилове.

Създаването на китайска клавирна музика започва да се развива в посока на диверсификация и разнообразие. Например "Дойл" е модерно произведение за пиано, композирано от Чен И[1] и е вдъхновено от мелодията на народната песен на етническото малцинство Донг в Гуанси. Композиторът започва да използва дисонантни хармонии (Пример 4).

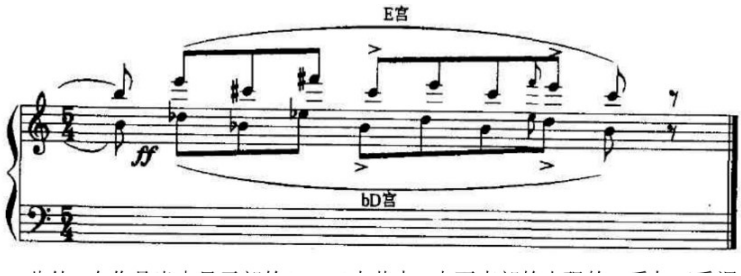
**Пример 4:**



[1] *Уан Лисан (1922-2010) е известен китайски пианист и музикален педагог. Заема важна позиция в китайската музикална индустрия, като е бил ръководител и преподавател на няколко важни музикални организации.*

"Дойл" също притежава характеристиките на политоналност. Може да се види, че в един и същи такт мелодията в е ми мажор, а гласът под нея е в си бемол мажор (Пример 5).

**Пример 5:**




От 1912 г. до днес китайската клавирна музика е преминала през стогодишно развитие. От първоначалното просто композиране на "хармонии на народни песни" до днешните разнообразни стилове, китайската клавирна музика постепенно узрява и започва да достига до света. Пиано адаптациите на народни песни не само наследяват характерните черти на народната музика – мелодии, ритъм, лад и най-вече образност, но и са изпълнени с красота, оказвайки дълбоко влияние върху развитието на китайската клавирна музика.

**Използвана литература:**

Сяо, У. Кратко въведение в китайското пиано в началото на XX век. Музикална историография, (Втори брой), 2021, с. 55
吴晓《二十世纪初中国钢琴简介》，音乐史，（第二期），2021 年、第55页

Сяотун, Уан. Разговор за красотата на етническата музика. Китайско ръководство за иновации в науката и образованието, № 455, 2007, с. 113
王晓彤 《对话民族音乐之美》，中国科教创新导刊，第 455 期，2007 年，第113页

Юхуа, Уан. История на съвременната китайска музика. Народно музикално издателство, 2004, с. 48
汪毓和《中国近现代音乐史》人民音乐出版社2004年5月出版，第48页

***За автора:***

*Цуей Дзинхуей (Китай) е докторант в АМТИИ „Асен Диамандиев", гр. Пловдив. Учи в консерваторията „Глинка" в Нижни Новгород и получава магистърска степен през 2022 г. Изследователската ѝ посока е клавирното изкуство и китайската клавирна музика.*

***About the author:***

*Cui Jinhui (China), a PhD student at AMDFA "Prof. A. Diamandiev" – Plovdiv.*

*She studied at the Glinka Conservatory in Nizhny Novgorod and received her master's degree in 2022. Her research area is piano art and Chinese piano music.*

# ПРЕТВОРЯВАНЕ НА ДРЕВНА КИТАЙСКА ПОЕЗИЯ ОТ ХУДОЖЕСТВЕНИТЕ ПЕСНИ „ПУСАМАН“ ЧРЕЗ ПРИЛАГАНЕ НА ПИНИН

***Чан Миншин***
*докторант, АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ -Пловдив*

**Резюме:** В процеса на изучаване на китайски пинин за пеене на китайски песни с помощта на утвърдени педагози и изпълнители се установява, че китайският пинин е важно техническо средство за емоционално изразяване при пеенето на тези песни. Чрез този метод емоционалното изразяване може да стане по-богато. Това е особено очевидно в древната китайска поезия и художествени песни. В настоящия доклад се взимат за пример древни китайски поетични художествени произведения, за да се разясни ролята на китайския пинин в тяхното емоционално изразяване от гледна точка на образите, словесните текстове, техните окончания и връзките помежду им.

**Ключови думи:**

Художествена емоционалност, изразителност, китайски пинин, древна китайска поезия

## PERFORMING ANCIENT CHINESE POETRY FROM THE “PUSAMAN” ART SONGS BY APPLYING PINYIN

***Zhang Ming Xin***
*PhD student, AMDFA “Prof. Asen Diamandiev“--Plovdiv*

**Abstract:**

Chinese Pinyin singing mainly involves using the belly (i.e. the main vowel) in each syllable. From the part before this vowel and then to the part after it, there are weak, strong and weak voices. This is a dynamic sliding process, so the sung words must be full of emotion and vividness. The words in a phrase also have priorities, and the rhymes in it are divided into strong and weak ones. The phrase has ups and downs, which can express and convey emotions; there is a sliding process, and emotions are expressed at the end of the sentence, and between phrases. In this way, the connection is also more suitable and more natural. With the use of this technical means, a song can have stronger vitality, and I believe that more touching Chinese songs will be sung in the future.

**Keywords:**

Emotions, expression, Chinese Pinyin, ancient Chinese poetry, singing performance

В процеса на изучаване на китайски пинин за пеене на китайски песни с помощта на утвърдени педагози и изпълнители се установява, че китайският пинин е важно техническо средство за емоционално изразяване при пеенето на тези песни. Чрез този метод емоционалното изразяване може да стане по-богато. Това е особено очевидно в древната китайска поезия и художествени песни. В настоящия доклад се взимат за пример древни китайски поетични художествени произведения, за да се разясни ролята на китайския пинин в тяхното емоционално изразяване от гледна точка на образи, словесните текстове, техните окончания и връзките помежду им.

**1. Пинин от гледна точка на всеки знак**

Пеенето чрез китайски пинин основно включва пеене на гласните (т.е. основните гласни) във всяка сричка. Основните гласни се изпълняват с по-голяма продължителност и по-силна динамика, докато продължителността на частите преди и след тях е сравнително кратка и динамиката – по-слаба. С други думи от частта преди основната гласна до частта след нея се получава поредица от слаба – силна – слаба динамика. Освен това този процес се изпълнява с „приплъзване“, за да се изрази смисъла на изпятите срички с ярка емоция. Така чрез китайския пинин се съчетават думи и емоции в хармония, възпроизвеждайки едно очарователно вълнение.

Ако обаче китайските знаци се изпяват както при обикновено говорене, при което частта преди основната гласна, самата основна гласна и частта след нея се изговарят без „приплъзване“, основната гласна остава по-кратка, а устната кухина – по-затворена. В резултат думите трудно се интегрират с изразителна емоция.

Да вземем за пример художествените песни „Пусаман“[1].

„Пусаман“ е древно наименование на изкуство, което означава писане на думи с фиксирана мелодия, ритъм и рима за изразяване на мисли и емоции. Древната поезия обръща голямо внимание на римата. При този тип рима последните срички от фразите имат подобно звучене. Обикновено фразите се римуват по двойки. Различните рими могат да изразяват различни емоции, като радост, веселие, тъга, патос, гняв, болка и др.

Краищата на сричките са съставени от гласни и финали. При пеене на китайски пинин процесът на приплъзване може да бъде възпроизведен просто върху основната гласна (край без финал), или пък от основна гласна към нейния финал, ако има такъв, което буди и стимулира определена емоция. В същото време приплъзването може да свързва по естествен начин различните произношения от предишната към следващата фраза в

[1] *Избрани примери на партитури от: Хоу Дзие Дзие. Съавтор. Избрани нови произведения на китайската национална вокална музика. Hubei Science and Technology Press* 2019.08.01., *стр. 46*
谱例选自：侯洁杰.合著者.中国民族声乐新作品选.湖北科学技术出版社2019.08.01.第46页

поредица. Така, интегрирайки две съседни фрази, този процес придава на емоциите още по-голяма изразителност. Това приплъзване при пеене на китайски пинин може напълно да изрази характеристиките и емоциите на римуваните последни срички (със или без финали). От това можем да си направим извода, че ролята на пеенето чрез китайски пинин в емоционалното изразяване на древната поезия е особено важна и очевидна. И във всичко това, процесът на приплъзване е ключов.

Мотиви от песните „Пусаман" са основна тема в екранизираната драма „Легендата за Джън Хуан". Тази тема е пресъздадена като модерно произведение, базирано на текста на китайската класическа поема „Пусаман – помрачаването на хълмовете и изчезването на златната светлина". Това произведение е композирано от съвременния композитор Лиу Хуан. Текстът е на Вън Тингюн, който е бил поет по времето на китайската династия Танг. Той владеел добре музикалните инструменти. Умеел добре да съчетава тоновете на китайските текстове с мелодията на песните. Тази песен изразява самотния вътрешен свят и тъжните емоции на една домакиня. (Авторът Вън Тингюн пише това стихотворение в депресивно и самотно емоционално състояние, след като се проваля на няколко изпита).

На снимката която следва са първите два реда на песента.
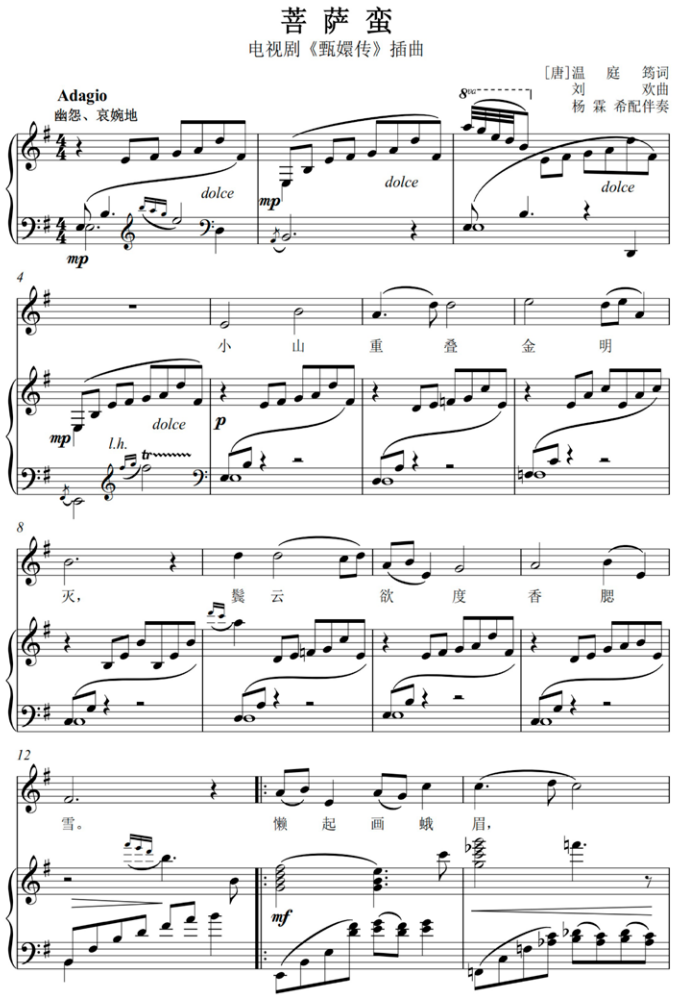
Значението на първата фраза гласи: „хълмът се помрачава от изчезването на златната светлина". Всъщност това е метафора. Хълмът е олицетворен чрез „извити вежди", а помрачаването – от „намръщени вежди". Златната светлина пък е олицетворение за специален златист грим, който жените от династията Танг са слагали на челата си за украса на веждите си. Изчезването на златната светлина пресъздава небрежност към външния вид поради депресивно състояние.

Когато това се изпява чрез китайски пинин, ударението е върху основната гласна в сричката, което позволява изразителното пресъздаване на емоции.

小 山 重 疊 金 明 灭

xiao shan chong die jin ming mie

Да анализираме като пример сричката „xiao" (сяо – „малък"). Ако при пеене тази сричка се произнесе както при говорене, изразяването на емоция би било силно ограничено. Дори да бъде изразена каквато и да е емоция, тя би била много слаба. Но ако пинин се приложи според певческите правила, ефектът става съвсем различен. Сричката „xiao" се състои от четири звука. От тях „a" е основната гласна, върху която е ударението на тази сричка. Тя трябва да бъде най-дълга като продължителност и най-силна като динамика. X, i и o са слаби звуци, кратки като продължителност и тихи като динамика. При пеене се следва x-ia---- o, с бързо приплъзване от x към i и




след това към а----. Звукът а---- трябва да бъде като изрисуван с емоция. Докато звучи, устната кухина е отворена и количеството въздух е сравнително голямо. Накрая трябва да има приплъзване към „о“, което е леко и кратко. Този процес на приплъзване е динамичен, с преминаване от слаб към силен звук и обратно. Така сричката „xiao” (малък) се насища с емоции. X-i-a---- о, изпято в тази песен по правилния начин, може да отрази самотата в сърцето на жената-домакиня.

Да вземем друг пример сричката „изчезване“ (или „унищожение“). При пинин се произнася mie (звучи „мье“), където е е основната гласна, на която

е ударението в тази сричка. При пеене трябва да се произнесе m-i-e----. По същия начин, чрез приплъзване от първите два звука към основната гласна е---- и съответното задържане на тази гласна се изразява специфична емоция, отразяваща депресивното настроение на жената-домакиня.

И още един пример: сричката за „помрачавам“ (или „тежък, натежавам“). Прилагането на приплъзване при нея може да има много добър ефект чрез китайския пинин. Неговият пинин е chong, като о е основната гласна. При пеене трябва да се приложи следното приплъзване: ch-o----ng, като о---- има най-голяма продължителност. В този динамичен процес на приплъзване се разкриват отпуснатите движения на жената-домакиня, ярко отразяващи нейната тъга.

Подобен динамичен процес на приплъзване при пеене на китайски пинин се прилага и при всяка друга китайска сричка, като основната гласна е с най-голяма динамика. Когато приплъзването е с подходяща динамика, следвайки правилата на пинин, при които има слаби и силни звуци, изпятите срички ще бъдат по-емоционални и ярки.

**2. Пинин от гледна точка на всяка фраза.**

Сричките във фразата също не са еднакви – те могат да бъдат силни и слаби. Фразата има възходящи и низходящи тенденции и може да изразява и предава емоции. Когато една фраза се пее на китайски пинин, се открива, че основната гласна на всяка сричка е като перла, нанизана на много тънка вълнообразна линия. Тя е „кръгла“, пълна и гладка, изпълнена с емоции, които изразява и предава. Когато тези емоции имат различен блясък и яркост, тогава този низ от перли става разнообразен. По този начин в една музикална фраза трябва да се намерят тези срички, които са с по-голямо ударение и да се идентифицират техните основни гласни. При пеене тези основни гласни трябва да бъдат по-силни от основните гласни на други срички. Така се създават „възходящи и низходящи“ линии, пресъздавайки и изразявайки повече емоции.

По-долу са дадени за пример третата и четвъртата фраза на песента:

懒　起　画　峨　眉
Lan　qi　hua　e　mei

弄　妆　梳　洗　迟
Nong　zhuang　shu　xi　chi

Значението на тези две древни фрази е: „да станеш лениво и да изпишеш небрежно извитите вежди, отлагайки за дълго обличането и освежаването“.

В третата фраза думата, на която трябва да се наблегне, е „лениво“ и емоционалното ударение е върху нея. Когато се пее L-a----n на пинин, гласната a---- е най-важната от петте гласни на пинин в тази фраза. Тя трябва да бъде по-силна като динамика и да образува здрава връзка с останалите четири срички. Освен това, последното e---- трябва да бъде малко по-силно.

a---- i---- a---- e---- e----

Тази фраза изразява депресията и умората на жената-домакиня основно чрез промените в динамиката на петте основни гласни.

В четвъртата фраза авторът на текста Вън Тингюн комбинира леността в предишната фраза и отлагането в следващата фраза в една обща картина. Така в тази четвърта фраза безпомощността и меланхолията на жената-домакиня се усилват допълнително. Съответно, в тази фраза емоционалното ударение е върху „отлагам“ (chi). При пеене на сричката c-h-i----, основната гласна i---- е най-важната от петте основни гласни в цялата фраза. Тя също трябва да бъде подсилена като динамика, за да се получи контраст между нея и останалите четири гласни. В допълнение, първата гласна o---- е малко по-силна.

o---- a---- u---- i---- i----

Тази фраза съдържа и изразява тъгата и меланхолията на жената домакия най-вече чрез промените в динамиката на петте срички, от които тя се състои.

При пеене на която и да е фраза чрез правилата на пини трябва да се намери сричката, на която има ударение, изразяващо основната емоция. Трябва да се идентифициа и нейната основна гласна, която трябва да бъде по-подсилена и подчертана, за да се получи контраст с другите срички и техните гласни, с цел изразяване на емоциите в цялата фраза.

**3. Пинин по отношение на окончанията на музикалните фрази и връзката между тях.**

Чрез процеса на приплъзване емоционалното изразяване и връзката между музикалните фрази стават по-естествени. Когато се достигне до последната сричка на всяка фраза и чрез приплъзване се достига от основната ѝ гласна към финала, това трябва да стане с ясна артикулация. Финалът

трябва да е лек и кратък, но все пак отчетлив, като дъхът, устната кухина, формата на устата и т.н., които образуват звука, трябва да се запазят до края. Така емоцията се поддържа и изразява по-добре. Ако има следваща фраза, тази емоция ще премине естествено към нея без емоционално прекъсване, с естествена връзка.

По-долу са представени петата и шестата фраза на песента:

照 花 前 后 镜，

Zhao hua qian hou jing

花 面 交 相 映。

Hua mian jiao xiang ying

Значението на тези две древни фрази е следното: „Цветята се оглеждат в огледала отпред и отзад, лицето се смесва с техния образ.“ Чрез тези думи се загатва, че макар жената-домакиня да е красива като цвете, нейната съдба също е като цвете и лесно може да увехне.

Последната сричка от петата фраза е „jing“ (огледала). Тя се изпълнява с приплъзване: j-i----ng. Финалът ng указва посоката на това приплъзване, идващо от i--- и завършващо с ng. При това приплъзване от i--- към ng, дъхът и емоцията трябва да се запазят и след края, така че да бъдат свързани със следващата сричка, която е от шестата фраза – сричката H-u-a---- (цветята). Получава се емоционален ефект, при който жената домакия преминава естествено от възхищението от предишната фраза към самосъжалението, празнотата и самотата, които се излъчват от следващата фраза. Този емоционален преход между последната дума на петото изречение, j-i----ng, първата дума на шестото изречение, H-u-a----, е естествен и плавен благодарение на процеса на приплъзване.

Последната сричка в шестата фраза е ying (оглеждам се, отражение). Основните гласни на сричките „огледала“ и „отражение“, както и техните финали са еднакви: ing, при което се получава рима, характерна за китайската поезия. При изпяването на тези две думи, които са с еднакви основни гласни и финали, съответно се прилага и същия начин на приплъзване. По този начин се получава характерно обединение на емоциите в двете фрази, образувайки едно цяло, което изразява по-пълно вътрешните тревоги и тъга на жената-домакиня. Това може да се постигне само чрез пинин.

По-долу са седмата и осмата фраза на песента, които са и последните подред:

新 帖 绣 罗 襦

Xin tie xiou luo ru

双 双 金 鹧 鸪

Shuang shuang jin zhe gu

Значението на тези две древни фрази е: „Да се облека в чисто нови дрехи, извезани с чифтове златни яребици“. Яребицата е птица, издаваща силен, но тъжен звук. В древни времена често е била използвана като символ на тъга и скръб. В случая яребиците отразяват самотното сърце и тъжните емоции на жената-домакиня.

Когато пеете r-u----, която е последната сричка от седмата фраза, основната гласна u---- се удължава и приплъзва до края. Така изразената емоция се предава в съответствие с двойното Sh-u-a----ng от осмата фраза. Приплъзването през финала ng трябва да бъде естествено, така че да не създава впечатление за несвързаност и прекъсване на посоката на емоцията.

Последната дума от седмата фраза ru и последната дума от осмата фраза, gu имат една и съща основна гласна u. Така, и тук се получава съответната рима, характерна за древната китайска поезия. В тези две фрази u---- отеква нагоре и надолу, засилвайки емоцията и допълнително изразявайки скръбното състояние на жената домакиня. Образуваната рима също допринася за това изразяване.

Тъй като се пее на китайски пинин, в края на всяка фраза, а също и при връзката между фразите се достига художествен ефект на непрекъснатост на дъха и звука, със съответната емоция, която се получава от това. Така емоционалната връзка става по-естествена и гладка. Това е трудно да се постигне, когато се пеят само китайски знаци, без разбиране за пинин (тяхното произношение).

В обобщение, използването на китайски пинин е важно техническо средство за емоционално изразяване при пеенето на китайски песни. Този метод може по-точно и ярко да изрази емоциите, постигайки артистичен ефект както на гласа, така и на настроението, което се предава, за да стане песента по-реалистична и жива. Това е приложимо не само към древната китайска поезия, но и към съвременните песни. С прилагането на този вид технически средства може да се твърди, че в бъдеще пеенето на китайски песни ще бъде по-вълнуващо.

**Използвана литература:**

Хуанг Боронг, Ляо Сюдонг. Съвременен китайски език (том 1). Higher Education Press. 2017-6. Страница 54 黄伯荣.廖序东.现代汉语（上册）. 高等教育出版社. 2017-6 . 第54页

Пан Найсиен. Практически насоки за звука. Shanghai Music Publishing House. 2003-3. Страница 123 潘乃宪.声音实用指导.上海音乐出版社. 2003-3. 第123页

Хоу Дзиедзие. Съавтор. Избрани нови произведения на китайската национална вокална музика 1. Hubei Science and Technology Press 2019.08.01. Страница 46 侯洁杰.合著者.中国民族声乐新作品选 2.湖北科学技术出版社 2019.08.01.第46页

***За автора:***

*Миншин Чан завършва музикалната консерватория в Шенянг в Китай с бакалавърска степен. Дипломира се с магистърска степен в Римската консерватория в Италия. В момента учи редовна докторска степен в АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“, гр. Пловдив, България. Интересува се от изучаване на вокална музика и класическо пеене.*

*Email: 369899361@qq.com (xinxinjiayou903@gmail.com)*

***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.*

# БЪЛГАРСКАТА ОРГАННА МУЗИКА ПРЕЗ XX и XXI ВЕК

***Христо Бъжев***
*АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев" – Пловдив*

**Резюме:**

Статията проследява развитието на българската музика за орган през XX и XXI век. След краткия исторически преглед, авторът разглежда някои известни, както и не до там познати произведения, както и начините, по които композиторите са подходили към този инструмент.

**Ключови думи:**

Орган, композитори, творчество, творби, фолклор.

## BULGARIAN ORGAN MUSIC IN THE 20TH AND 21ST CENTURIES

***Hristo Bazhev***
*AMDFA „Prof. Asen Diamandiev" – Plovdiv*

**Abstract:**

This article examines the development of Bulgarian organ music throughout the 20th and 21st centuries. After a brief historical overview, the author explores both well-known and lesser-known compositions, as well as the diverse approaches Bulgarian composers have taken in writing for the instrument.

**Keywords:**

Organ, composers, creativity, works, folklore.

В многообразното творчество на българските композитори особено важно, макар и не толкова голямо място заемат творбите, написани за орган.

Началото на органното изпълнителство в България е поставено преди малко повече от 160 години и е неразривно свързано преди всичко с дейността на католическите мисии в нашата страна, благодарение на които са доставени органи в католическите църкви в Пловдив, София, а по-късно и Русе. Предназначението на тези инструменти е било по-скоро за съпровод

на църковните хорове по време на богослужението, отколкото за концертна дейност, данни за каквато липсват. Няма сведения и за написани органни творби от наши автори от този период, ако не се броят някои малки произведения за хор (предимно църковни песни) с предполагаем съпровод на орган или евентуално хармониум. Може да се каже, че една от причините за това са и различните трагични обстоятелства, довели до сравнително краткото съществуване на инструментите (от тях само органът в русенската катедрала като по чудо оцелява до наши дни).

Въпреки своето култово предназначение в началото (като част от богослужението), органната култура у нас има по-скоро светски характер. Още през 1919 год. Добри Христов, представяйки своята концепция за висше музикално учебно заведение, наред с всичко друго, сериозно поставя въпроса и за обучението по орган. Според него бъдещата консерватория трябва да има „великолепна концертна зала (...) и да е снабдена с голям орган и два по-малки – за обучение" [Христов, 1919, с.10]. Възпитаник на Пражката консерватория, нашият хоров първомайстор несъмнено вече е имал досег с музиката, изпълнявана на този инструмент и естествено е оценил достойнствата му.

През 1920 год. след дългогодишно пребиваване в Берлин и Виена, у нас се завръща и установява в столицата Димитър Караджов (1885-1923) – преподавател, композитор, автор на три опери, известен най-вече със заветната си мечта да построи в центъра на София голяма и внушителна сграда за оперни представления, до нея концертна зала за симфонични концерти, както и учебен комплекс. За съжаление твърде преждевременната му кончина не позволява да бъде осъществено това негово благородно намерение. Караджов е автор и на творбата „Химн на слънцето", написана за голям хор, голям симфоничен оркестър и орган. Годината на създаването и засега е неизвестна, но може да се предположи, че това е първото и най-ранно произведение на български автор, в състава на което е включен и орган. Вероятно през същата тази 1920 г. творбата е изпълнена в София от хора и оркестъра на Народната опера - „един съвсем неотговарящ на партитурата състав" и въпреки това е произвела „неотразимо впечатление" [Камбуров, 1926, с.69]. За голямо съжаление днес тази композиция, както и оперите на Караджов са напълно забравени и неизвестни на нашата музикална общественост.

Двадесетте и особено тридесетте години на XX век у нас са време на музикален и културен подем – в София е основана Музикалната академия, вече е създадена Националната опера, Академичният симфоничен оркестър, излиза музикален периодичен печат, написани са емблематичните за нашата музикална култура творби рапсодия „Вардар" и „Тракийски танци", по-късно е учредено дружеството „Съвременна музика" , чийто наследник днес е Съюзът на българските композитори. Връхна точка на този музи-

кален възход е построяването и откриването през 1937 г. на столичната концертна зала „България“, в която (както е известно) е бил монтиран и голям концертен орган. Появата му е причина вече утвърдените по това време наши композитори Петко Стайнов и Панчо Владигеров да напишат органова партия за своите творби – концертна увертюра „Балкан“ (1936) и Симфония № 1 (1939). Те се оказват и единствени – за съжаление, само няколко години по-късно, този великолепен, така дълго чакан и толкова много обичан от софийската публика инструмент става жертва на жестоките и напълно безсмислени англо-американски бомбардировки над София, донесли страдания на стотици хора и парализирали за дълго целия обществен и културен живот в столицата.

През втората половина на 40-те и началото на 50-те години след налагането на коренно различен обществено-политически модел, музикалният живот в страната придобива нов облик. В него като че ли няма място за органа – въпреки многобройните примери на светска, концертна дейност, в някои среди този инструмент дълго време продължава да се свързва преди всичко с религиозните ритуали на западната църква. За по-добра нагледност ще цитирам част от информационна сводка на тогавашната Държавна сигурност с дата 17. V. 1948 г., отнасяща се католическата пропаганда в България:

„Католическата черковна служба се отличава от православната и с това, че е съпроводена с извънредно голяма пищност в одеждите, тържественост в ритуала и употребата на органа, песнопението и латинския език, [които] придават една мистичност и влияят на слабите характери и умове, [като им] култивират чувството на немощ и „предаване в ръцете на Бога“ [Сборник № 43, част II, с.492].

Ще припомня, че през 1949 год. зала „България“ е възстановена (макар и не според първоначалния замисъл), но вече без орган – нещо, което лишава за дълъг период от време столичната публика не само от прекрасните органни концерти, но и вероятно демотивира тогавашните композитори да създават творби за инструмент, който в нашата страна по това време реално не съществува.

Все пак като щастливо изключение мога да посоча известния още тогава пианист, композитор, преподавател, философ и интелектуалец Трифон Силяновски. Той остава встрани и отказва да се присъедини към композиторите, възхваляващи комунистическата идея. През 50-те години той създава няколко духовни творби за хор със съпровод на орган - Missa Ordinaria, „Te Deum“, по-късно и Stabat Mater.

Повече от ясно е, че по това време тези произведения нямат никакъв шанс да бъдат изпълнени където и да е у нас.

Истинското развитие на органното изкуство в България започва през м.

септември 1974 г., когато в зала „България“ е открит новият, втори поред концертен орган. Наред с разгръщащата се концертна дейност за този инструмент, нараства и интересът и желание на българските композитори да творят нови, оригинални произведения за орган. В едно интервю от 1981 г. на въпрос относно своите творчески търсения нашата известна изпълнителка Нева Кръстева споделя:

„Според мене органът има връзка с една архаичност, откъдето може да се тръгне към стилизацията на фолклора. Освен това органът е един сравнително нов за българската музика инструмент, има много неизпробвани възможности, което предполагам, насочва интересите на много наши композитори към него“. [Табакова, 1981, с.4]

Привлечени от необичайната звучност и богатата звукова палитра на новооткрития орган, българските творци започват активно да създават произведения за този инструмент, все по-различни и оригинални. Доколкото имам сведения, едни от най-първите автори са Димитър Сагаев, Артин Потурлян, Васил Казанджиев (не мога да не спомена неговите прекрасни творби „Елегия“ по стихове на Христо Ботев и „Росо а росо”, в които органът има важно участие), Михаил Пеков, Димитър Наумов (автор на редица произведения за този инструмент, измежду които и прекрасната „Варшавска импресия“ за мецосопран и орган по текст на Павел Славянски), Румен Бальозов, Красимир Кюркчийски, впоследствие и Александър Кандов, Божидар Спасов и особено Велислав Заимов, който има голям брой написани композиции за този инструмент. Свои творби за орган създава също така и първата и най-изявена българска органистка Нева Кръстева, която с пълно право може да определим като родоначалник на съвременната органна традиция в България. Повечето от пиесите са солови и са написани в характерните за този инструмент жанрове, като прелюд, фуга, фантазия, пасакалия... Не липсват и творби, създадени за различни камерни формации, или големи вокално-инструментални състави с участието на този инструмент.

Присъствието на органа в творчеството на родните композитори е пречупено през призмата на субективно, на индивидуалното, през личния композиторски поглед. Това ражда различни, оригинални творчески решения. За някои творци органът е инструмент за изповед, други търсят богатите му звукови и темброви възможности, характерния фонизъм, способността да рисува битово-пасторални картини. Трети го използват прагматично, най-вече с учебна цел, за развиване на полифонични умения, влагат в творбите повече младежки дух и ентусиазъм, отколкото драматизъм и дълбока чувствителност. По интересен начин подхожда в творбите си Нева Кръстева, като представя органа веднъж като инструмент, **свързан с католическата традиция** - Victimae paschali laudes (средновековна секвенция, която се изпълнява на Великден, в случая е обработка за соло орган), втори

път **през светлината на Православието** (както е известно, в православните храмове музиката е строго акапелна) - „Отче наш“ и „Тебе одеющагося“ (и двете за глас и орган). Като автор тя не се задоволява да създава музика само по чисто канонични текстове, но търси и други сюжети с религиозна насоченост и тематика. Чудесен образец в това отношение е „Старата икона“ - творба също за глас и орган, създадена по едноименното стихотворение на Иван Вазов от 1899 г. Разбира се, има и други автори, които се обръщат и пресъздават духовната тематика в творбите си, напр. Радосвета Хъркова – „Молитва“ и „Евхаристия“, прекрасната Ave Maria на Ценко Минкин за сопран и орган...

За Иван Спасов и Лазар Николов, тези титани на съвременната ни музикална култура, органът се превръща в истински инструмент-изповедник. Лазар Николов пише своята „Соната за орган“ през 1977 г. непосредствено след кончината на най-близки хора от семейството му, един от които е неговият брат. По този повод авторът споделя - „Тъжно ми беше, затова и сонатата звучи така, особено финалът и стана трагичен“.[Николов, 2022, с.276] Инструментът изповедник изгражда драматизма на творбата.

След преживяна дълбока лична драма (безвременната кончина на неговата единствена дъщеря Йоана) Спасов вече като че ли гледа на този инструмент като изразител на неговите най-дълбоки, най-съкровени мрачни мисли, чувства и емоции. Нещо повече, композиторът поставя като акцент в творчеството си „темите за смисъла на съществуването, за прехода между живота и смъртта, за докосването до Вечността. Те са духовно, но не канонически религиозно осмислени, а съдбовно предопределени. Те са смисъл на неговия творчески и житейски път, в тях открива ценността на стремежа към извисяване. Тази категорично поета творческа линия обяснява и обръщането към органа – инструмент, чиято звучност от векове е символ на духовното, „на страстите“, на издигането и приобщаването на Човека към Бога. Първите произведения, в които Спасов включва органова партия, са „Български пасион“ и „Песни на една душа, отлитаща към Рая“. [Андреева, Смилков, 2000, с.56]

В творбата си „Сътворение, смърт и примирение“ (само по себе си заглавието е достатъчно показателно) чрез дълбочината на органовите регистри авторът акцентира върху онази звучност, носеща драматизма, дълбочина на внушението, изразяваща болката и страданието... И успява да го постигне в най-пълна степен! Може би затова към тази композиция Спасов е „особено привързан“. [Андреева, Смилков, 2000, с.56] Не случайно авторът я преработва за две пиана (за да може да бъде изпълнена и там, където няма орган), в същото време създава друг, трети вариант за орган и две пиана - така композиторът дава възможност пиесата да се интерпретира едновременно от органисти и пианисти. Трите варианта разкриват различни темброви решения и звукови напластявания. Органовият звук

е пищен, с мощни басови регистри и ясни високи гласове, тази темброва поляризация създава силно въздействащ емоционално ефект. Влияе директно върху слушателя. При изпълнението на пиано фактурните линии се очертават по-графично, дългите тонове естествено отзвучават, затихват, звуковата картина придобива по-интимен, съкровен характер, различен от „трансцендентното" органово внушение.

Друга не по-малко емблематична творба на Спасов е „Шест портрета на един образ" в която авторът философски разсъждава върху човешкия живот и неговата преходност, отново решена за орган или за пиано. Изпълнена на пиано тази творба изисква качествен инструмент и висока звукова култура у изпълнителя, наложена от дългите нотни стойности и сравнително изчистената фактура. Тези характеристики обаче напълно се вписват в звуковите възможности на органа. Всъщност може да се каже, че Иван Спасов има специален пиетет към този инструмент – известно е, че в залата на ръководения от него симфоничен оркестър на Пазарджик той отдавна е имал голямо желание да се постави орган, което впоследствие и става.[1]

Тук може да се направи паралел и с една нова и все още не толкова добре позната творба на Стефан Драгостинов – „Нагоре към Чертога на Светлината", написана в памет на известния наш пианист и органист Тео Мусев, с когото го е свързвало близко приятелство. Творбата като форма обединява Прелюд и фуга - прелюдията, започваща с внушително начало, е последвана от петгласна фуга, в чиято тема е кодирано фамилното име на органиста: Ми, До, Ми-бемол, Ми, Фа – M-U(t)-S-E-F (макар и видоизменен, този мотив присъства и в началото на Прелюда, но този път е вплетена тема: BACH).

Друг е подходът към органа на композитора Емил Мирчев, а поводът е повече от тривиален – изпитно задание. Композицията „Поема" обаче е творба, която в никакъв случай не бива да бъде пропускана. Творбата е написана през 1982 г., когато авторът е още студент в Консерваторията и представлява сонатно алегро в една разгърната форма – въведение, започващо с една триумфална тема в педала, последвана от разширена разработка, завършваща с внушителна кода, напълно в стила на симфоничната поема от времето на романтизма.

Подобни характеристики (също поема) носи и написаната доста по-късно композиция „Гарванът" (The Raven) от Сабин Леви, по едноименното стихотворение на Едгар Алън По. Пиесата е написана в монотематична тричастна форма, донякъде повлияна от пиесата на слабо познатия у нас немски композитор Юлиус Ройбке (Julius Reubke, 1834-1858) „Соната върху 94 Псалм". Тя отчасти следва фòрмата на стихотворението, но не точно

[1] *Бойчева, Дима. Пазарджишкият орган е добра инвестиция. (интервю с органиста Велин Илиев). // В: „Знаме", Пазарджик, бр. 127, 04.07.2005, с. 9.*

неговата драматургия. Сюжетността засяга средния лиричен дял, който е повлиян от този в стихотворението (както и средния лиричен дял на Сонатата на Ройбке е повлиян от „лиричното отклонение" в средния дял на 94 Псалм). В поемата са използвани няколко композиционни техники – полиритмика, полимодалност, политоналност, има модално влияние, елементи на контрастна и пластова полифония, паралелизми. Положени са усилия пиесата да е удобна за изпълнение, като целта е да се използват регистровите характеристики на сравнително голям трипануален концертен инструмент, с многобройни регистрови промени и движение между мануалите. Ще отбележа, че през 2005 г. творбата е отличена с престижната награда за композиция „Антъни Сиус" (Anthony B. Cius Composition Competition) на Университета в Канзас, САЩ.[2]

Към органа по много интересен, бих казал прагматичен начин, се обръща и младата, но вече добре известна авторка Добринка Табакова (родена в Пловдив, но от дълги години живееща в Лондон). През 2009 г. тя създава композицията „Диптих", впоследствие изпълнена за първи път от Уилям Сондърс (William Saunders) на 21 юли 2010 г. в църквата „Света Тройца", Фолкстоун. Представлява двучастно циклично произведение изградено от - „Пасторален прелюд" и „Хорал". Но повече за самата творба считам, че би било по-добре да цитирам думите на самата авторка, според която композицията представлява „две контрастни, но взаимно допълващи се пиеси, целящи да представят звуковия характер на органа в различни аспекти. Прелюдът по същество изобразява разходка в провинция. Въз основа на градивните елементи на голяма част от мотиви и орнаменти от европейската фолклорна музика, той преобразява органа в нещо, наподобяващо гигантска гайда и флейта, което постепенно придобива по-богата звучност, повече свързана с органовия звук. Извисяващата се, плавно движеща се мелодия може да се разглежда като очертаваща контура на хълмове и планини, както и като извисена песен на птица.... Пиесата е чудесен пример както за концертна, така и за учебна дейност" (текстът е поместен в нотното издание на произведението) [Табакова, 2010].

Композицията „Прелюд за орган" е една от най-интересните в стилово и композиционно отношение творби на проф. Божидар Абрашев. Написана през 2003 г. (посветена е на 95-тата годишнина от построяването на органа в Католическата Църква „Св. Павел от Кръста" – Русе), тази творба заема важно място в творчеството на своя създател. Може да се каже, че поводът за написването на произведението е двоен. Сякаш по някаква странна ирония на съдбата, тази двойнственост преминава и в структурата на творбата, един интересен феномен, за който след малко ще стане въпрос, оформяйки неговата композиционна структура от на пръв поглед импровизацион-

[2] Вж. *Музикални хоризонти.* // СМТДБ, *София,2005, бр. 5, с.* 4.

на система в ясно обособена двуделна структура, съставена от вътрешно повторяеми модели. Замислено като типична импровизационна форма, следваща по един съвременен начин утъпканите пътеки на старите майстори на полифоничните жанрове, ясната логика на развитие на творбата подчертано кореспондира с необароковите традиции на Регер, Хиндемит и техните последователи от групата на необароковия формализъм. Така в импровизационността на „Прелюда“ ясно може да се различи категорична двуделност, която организира музикалната форма. По моите скромни сведения пиесата е изпълнена първо в Австрия от местен органист, а впоследствие и в България от Велин Илиев. Издадена е през 2010 г. от СБК.

Особено интересни решения разкриват онези композитори, които смело въвеждат органа в една нетрадиционна за него среда – фолклора, които търсят звукоизобразителните възможности на инструмента, особения му фонизъм. Естествено, на първо място в съзнанието ни изниква чудесната „Ария“ на Красимир Кюркчийски, сътворена върху известната странджанска песен „Калиманку Денку, мандо мари хубава“, добила популярност чрез изпълнението на Янка Рупкина. Тук няма да се спирам върху тази достатъчно изследвана творба, само бих искал да цитирам думите на нейната първа изпълнителка Нева Кръстева: „Самият Кюркчийски казваше, че тя звучи най-хубаво на орган, защото първо той я беше направил за народен хор, след това я използва дори и в балета си „Козият рог“, има и хоров вариант”. [Бузина, 2020] (Ще добавя, че композиторът я използва и в първата част - Allegro на своя Концерт за пиано и оркестър № 1 (1980 г.), написан в памет на неговия учител Панчо Владигеров).

Друга много стойностна и интересна, за съжаление не толкова добре позната творба е композицията на Стефан Икономов – „Прелюд, хорал и фуга“. Пиесата е написана през 1987 г. и е посветена на Стефан Далчев, който е и неин пръв изпълнител. Интересното е, че това първо изпълнение се случва не в София, а на концертно турне в Рига, на прочутия орган в Домския събор.

Прелюдът рисува пасторално-битова картина, с характерен мотив - призив, сполучливо имитиращ кукуригането на петел – по този необичаен начин авторът пренася органа в една съвсем нова и коренно различна, нетипична обстановка, Органът с огромните си звукоизобразителни възможности имитира звуци от природата, птичи песни, ручеи, мислено пренася слушателя сред природата, далеч от концертната атмосфера. Така той става изразител на други, различни чувства, далечни от дълбоко философските, драматични „страсти“. Във втората част - хорал (който Далчев много точно нарича „възрожденски“), ясно се усещат елементи от хоровото музициране, старинни унисони и паралелни движения. Цикълът завършва с монументална фуга - една истинска възхвала и възвеличаване на българския дух.

В своята тричастност цикъла Прелюд, хорал и фуга създава ясни паралели с цикъла на Цезар Франк „Прелюд, хорал и вариация“ - творба от съвсем друга епоха и различна като характер. Тук освен паралели между двата цикъла забелязваме и романтичната тенденция – цикълът Прелюд и фуга, характерен за епохата на барока, се разширява в епохата на Романтизма, обогатява се с нови елементи, нови жанрове, нови части.

Оригиналният подход на Икономов третира органа, инструмент с култово предназначение, типичен и характерен за западноевропейската музикална култура, като ярък изразител на българския бит (кукуригане на петел), на вокално-хоровото начало в българската музика, той успешно се вписва като изразител на българската душевност, бит и култура. Изцяло освободен от обичайната си духовно-религиозна насоченост, инструментът разкрива пълноценно своите концертни, виртуозни възможности, пълната гама от темброви цветове – той рисува картини – изобразителни, зрителни картини. Творбата разкрива майсторството на композитора да борави със звука, с тембъра, да „оркестрира“ на орган.

Органното изкуство може и да не носи тази външна виртуозност и бравурност на клавирните творби, но всъщност сложността на тъканта и детайлите, които трябва да постигне изпълнителя, го правят изключително виртуозно. Музиката за орган предразполага към активна творческа дейност. Например в една от частите на споменатата творба на Икономов, един от гласовете е написан на старинен ключ. Това издава присъствието на една стара практика на записване, която вече не е толкова актуална, но в същото време се явява като стимул за органиста, подтиква го да изучава, да чете текст, записан на този ключ. В този синтез между стари традиции, български фолклор и избор на инструмент, който не е национален е уникалността на произведението. Колко много характеристики извън жанровата принадлежност на всяка част! Без всякакво съмнение „Прелюд, хорал и фуга“ на Стефан Икономов е ярко постижение, един от върховете на българското органно творчество.

Ще спомена накратко и за една друга пиеса, изградена върху българския фолклор – „Вариации и фуга върху песента „Полегнала е Тудора“ на Радосвета Хъркова. Авторката по много интересен начин пречупва и преобразява известната народна песен в четири различни разновидности. Представянето на темата звучи едновременно с остинатен тон в педала. По-късно мелодията и остинатото се разгръщат в двуглас. Първата вариация изразява носталгия и тъга. Промяната на темата идва със сменящите се размери, високия педал, полифоничната игра между първи мануал и педал докато втори мануал съпровожда дискретно. Втората вариация, организирана в размер 4/4, е изградена на принципа на диалог между двата мануала и педала. Оригиналният ритъм в синкопи придават на вариацията игрив характер. В третата вариация народната песен се „трансформира“ в григо-

рийски хорал. Четвъртата вариация възвръща танцувалното начало, но вместо оригиналния размер 11/16, авторката видоизменя темата в размер 9/8. Във фугата (размер 4/4), народната песен се превъплъщава в класическа фугова тема и това увенчава творбата с финал в духа на Баховия стил. „Вариациите" са написани през 1992 г. и издадени от СБК през 2010 г. Изпълнени са (вероятно за първи път) в Добрич през настоящата 2024 год. от проф. Гейл Арчър (Gail Archer), САЩ.

Накрая само мимоходом ще спомена двете най-нови произведения за орган, писани от български автори:

– композицията за глас и орган „Aus Tausendseligem Licht" на Албена Петрович-Врачанска (по текст на Else Lasker-Schüler). Това изключително интересно произведение е изпълнено за първи път на 3 август 2022 г. при откриването на новия орган в църквата St. Martin в Касел (инструментът е построен от австрийската фирма Rieger и е на 1/4 тонова система).

– „Гора от огньове" – вариации за соло орган върху българската народна песен „Запали се, разгоре се, хайдушкана чоста гора" – една прекрасна творба на младия композитор Георги Стоянов, изпълнена от унгарския органист Мартон Левенте Хорват (Márton Levente Horváth) на 16. XII. 2023 г. в НМА „Проф. Панчо Владигеров" и на 18. XII. 2023 г. в зала „България" – София.[3]

В заключение бих искал да подчертая, че българските творби за орган, създадени през последните петдесет години, макар и скромни по обем, са уникални по своя характер. Прекрасно е, че нашите композитори, макар и по-рядко, продължават да обръщат поглед към този инструмент. И може би точно заради това, че не се появява често и непрекъснато, органът с всяко новосъздадено произведение ярко подчертава необходимостта от неговото присъствие на концертния подиум. Този инструмент по удивителен начин търси и намира своето място в композиторското творчество. По моите скромни проучвания до този момент съм издирил и установил повече от 50-60 съвременни български произведения (вероятно ще се появят и други), като посочените тук са достатъчно показателни и емблематични за съвременната епоха, в която се развива това изкуство. Създаването на нови творби за орган или с орган върху основата на традиционната ни фолклорна музика е сериозна предпоставка за една здрава връзка с българската култура. Интонацията и неравноделните размери, прекрасните мелодии на нашите народни песни, пречупени през призмата на органната звучност, несъмнено биха им придали на първо място една неповто-

[3] *Песента „Запали се, разгоре се, хайдушкана чоста гора" е поместена под № 641, с. 629 в сборника „Българщици", автор Мария Лешкова, изд. „Тип-топ прес", София, 2018. ISBN 9790901666023*

рима окраска, което би ги направило особено ценни в богатата органна литература. Едва ли има друг инструмент, исторически нетрадиционен за нашия бит и музикална култура, при който красотата на фолклора ни да може да бъде така ярко изразена, както това е постигнато при органа чрез тембровото богатство на неговите регистри.

Ще си позволя да завърша с една чудесна, изключително проницателна мисъл на проф. Нева Кръстева, в която тя казва следното:

„Органът е изключително гъвкав, може да се свързва с различни звуци, защото това е архаичният прав, красив тон. Много приляга на нашата традиция, с народното пеене, с духови инструменти.“ [Димитрова, 2020]

**Използвана литература:**

Андреева, Цанка. Ромео Смилков. Клавирната музика на Иван Спасов. // Пигмалион, Пловдив, 2000, с. 56.

Бойчева, Дима. Пазарджишкият орган е добра инвестиция. (интервю с органиста Велин Илиев). // В: „Знаме“, Пазарджик, бр. 127, 04.07.2005, с. 9.

Камбуров, Иван. Българската музика. Минало и съвременност (исторически приноси). // Културно-просветно читалищно дружество, Варна, 1926, с. 69.

Лешкова, Мария. Българщици. // Тип-топ прес, София, 2018, с. 629.

Музикални хоризонти. // СМТДБ, София,2005, бр. 5, с. 4.

Николов, Лазар. Разказ за преживяното-Биографични бележки и размисли. // НМА, 2022,

с. 276.

Табакова, Буряна. Всестранно изявена изпълнителка (интервю с Нева Кръстева). // В: Народна младеж, бр. 66, 19.03.1981, с. 4.

Табакова, Добринка. Програмен текст. // Valonius Press, London, 2010.

ISMN: M 57028 041 4

Христов, Добри. Музиката в България. Съвременно изкуство. // Списание за литература, музика и театър, София, год. I, бр. I, 15. I. 1919, с. 10.

Бузина, Олга. Телевизионно интервю с проф. Нева Кръстева („Анфас“, бр. 248, TV1), излъчено на 24. X. 2020 г., 20.30 часа. https://www.youtube.com/watch?v=qI7VxNiiTJA (01.11.2024; 20.19 часа)

Димитрова, Светлана. Нева Кръстева се завърна в зала „България“ (интервю, публикувано на 21.09.2020г.) https://kultura.bg/web/124541-2/ (01.11.2024; 20.10 часа)

Сборник № 43 „Държавна сигурност и вероизповеданията“ , II част, с. 492. https://www.comdos.bg/sbornitsi (31.10. 2024; 10.30 часа)

***За автора:***

*Христо Бъжев е докторант в АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив. Предмет на неговите интереси и изследвания е развитието на органното изкуство в България.*

***About the Author:***

*Hristo Bazhev is a doctoral student at AMDFA „Prof. Asen Diamandiev“ – Plovdiv. The subject of his interests and research is the development of organ art in Bulgaria.*

# ХАРАКТЕРНИ ЧЕРТИ НА ПЕСНИТЕ DONG. МЯСТОТО ИМ В ТРАДИЦИОННАТА ПРАКТИКА

***Юе Женг***
*АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“, Пловдив*

**Резюме:**
Като много важна част от националните песни на китайските етнически малцинства, Dong Da Song има много дълбока историческа история. Песените Донг могат да бъдат класифицирани според различни модели, а най-популярния метод за класификация е разделянето им на шест прости категории, които ще се използват в различни сценарии и рядко ще се повтарят в друг такъв. Някои видове песни на етноса Донг имат поетични текстове, основани на законите на местния език, но поради превода не могат да достигнат до изобразяване на поетичното настроение, други пък са пълни с реалистични текстове, като се грижат само за римата в поетичния текст..

**Ключови думи:**
Китайски народни песни, Донг песен galao, форма на песета Донг , класификация на Донг

## CHARACTERISTICS OF DONG DA SONG. STATUS IN TRADITIONAL CUSTOMS

***Yue Zheng***
*AMTII „Prof. Asen Diamandiev“ Plovdiv*

**Abstract:**
As a very important part of Chinese ethnic minority national songs, Dong Da Song has a very deep historical background. The Dong Da Song can be classified according to different patterns, and the most popular classification method is to divide the Dong Da Song into six simple categories. The six categories will be used in different scenarios and rarely repeated in another scenario. Some Dong songs have poetic lyrics, based on the patterns of the local language, but due to the translation cannot reach the depiction of the poetic mood; some Dong songs are full of realistic lyrics, only caring about the rhyme of the song.

**Keywords:**
Chinese Dong folk songs, Dong dagong galao, Dong dagong form, Dong dagong classification

Песните на общността Донг намират широко приложение не само във фестивалите, но и в общуването им. „Великата песен“ е същността на музиката на тази общност, която се характеризира главно с формирането на полифонична структура и изразни техники. Народът Донг има традиционни певчески групи и състави, които са известни с изпълнението на „големи песни“по време на фестивали, когато певческите групи отиват на гости или посрещат гостуващи състави. Певческата практика намира приложение в групи или хор, които имат водач- солист. Пълната многогласна структура е най-съвършеният народен хор, откриван някога в Китай, известен като „Гласът на небесния Лай“. Поезията в песните на етноса Донг има сериозен и предпазлив ритъм, широк спектър от теми с употреба на много ярки и „живи“метафори. Песните са различни по характер и настроение. Лирични песни са красиви и деликатни, искрени и страстни; разказвателните са евфемистични и изпълнени с дълбок смисъл. Текстовете им са много богати по съдържание. В тях преобладават митове и легенди, свързани с началото на небето и земята и растежа на всичко в природата; героични разкази за тъга и героизъм; любовни, възпяващи чувствата на влюбените; исторически, обвиняващи потисничеството на класите и оплакващи страданията на трудещите се.

От практико-приложна гледна точка, песните на дунгите могат да бъдат класифицирани според стилова характеристика, употреба и проявление. Песните присъстват в социалния им живот, като всеки празник се откроява със свой цикъл подбрани песни. Най-популярните песни се разделят на шест категории според съдържанието и музикалния строеж:

а) песни за барабанната кула (Ga lao),

б) гласовити песни (Ga sol),

в) разказвателни песни (Ga ji),

г) детски песни (Ga lawen), песен за ритуали и обичаи(Ga ye),

д) оперна песен (Ga yi)

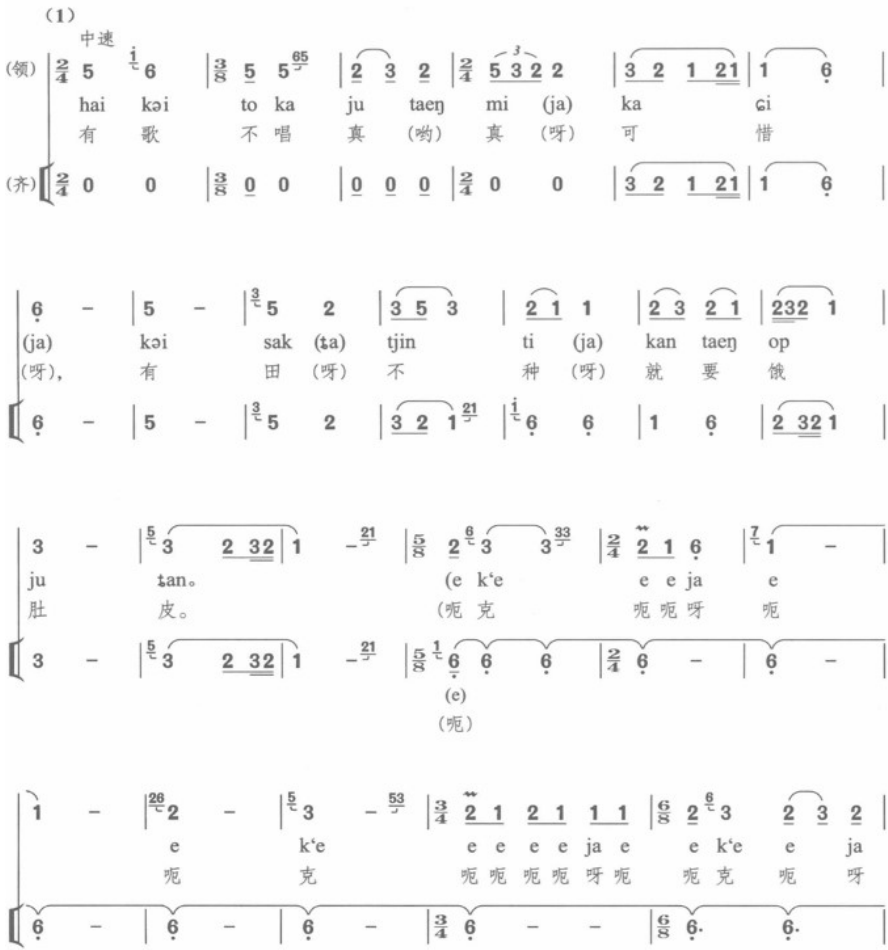
е) многогласна песен в операта Донг.

За разлика от тях някои изследователи на традиционни песни ги разделят на четири категории:

- мъжка песен;
- женска песен;
- детска песен;
- смесена песен.

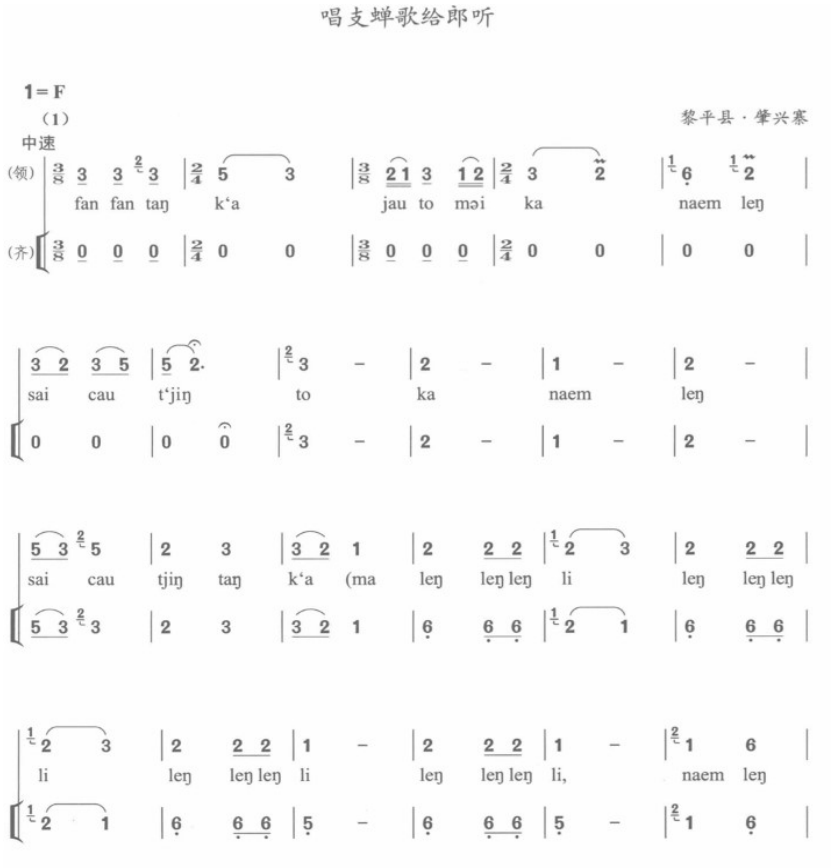
По-долу ще представим накратко различните видове песни на дунгите:

**а) Ga lao** (песен за барабанната кула) е една от най-важните категории многочастни песни на Донг и обикновено се пее в забележително място от селото. Донг - барабанната кула „Ga Lao“се изпълняв в най-важната знакова сграда на селото, известна още като Песента на Кулата на барабана.




Примерът е откъс от песента на Донг „Жалко е да не пееш песен“, текстът е следният: Жалко е да не пееш песен, жалко е да не засадиш нива, ще останем гладни, когато пеем, работим с ръцете си.

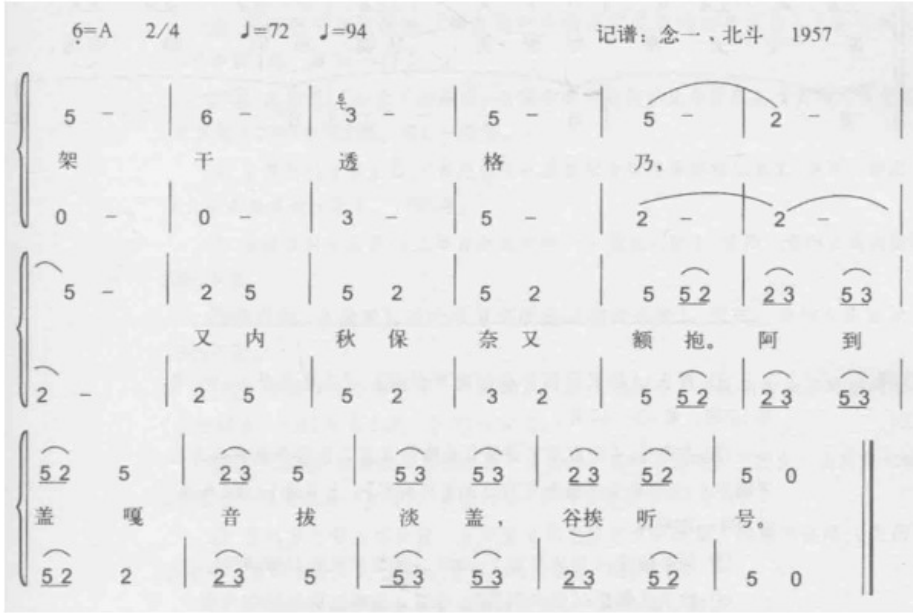
**б) Ga sol** (звукови песни), т.е. песни, които имитират и показват звуковите умения на хора или животни. Те се пеят в Гулоу и са същността на песните на Донг с най-силно художествено влияние. Общите им характеристики са: съдържанието се основава на темата за обекта на тяхното симулиране, като най-често изразява взаимна похвала и любов между мъжете и жените; текстът е кратък по форма. Тези видове песни не са основна част от антифонните песни на Гулоу и се преплитат сред т.н. антифонни „под песни“, придружаващи основната мелодия. Въпреки това, поради очевидната си показност, пеенето на тези видове балади се е превърнало във важен начин за певческите групи да демонстрират своите певчески умения и опит.




Примерът е от песента „Пеене на песни за цикади на момчета“.

Първият стих на песента гласи: „Моля те, бъди тих, ще ти изпея песен за цикадите.”

**в) Ga ji** (разказвателни песни) Тези песни са свързани основно със сюжета и диалога на героите. Музиката е успокояваща, предимно лирична, бавна и меланхолична. Един човек води текста, а групата пее фиксиран рефрен на ниска, продължителна нота. Текстовете на този тип песни са дълги и водачът трябва да има невероятна памет и богат емоционален изказ. Съдържанието на този вид песни е свързано с главния герой и неговата история и съдба.




(Текстът на песента е свързан с есента и любовта на двама млади, които се познават още от детството.

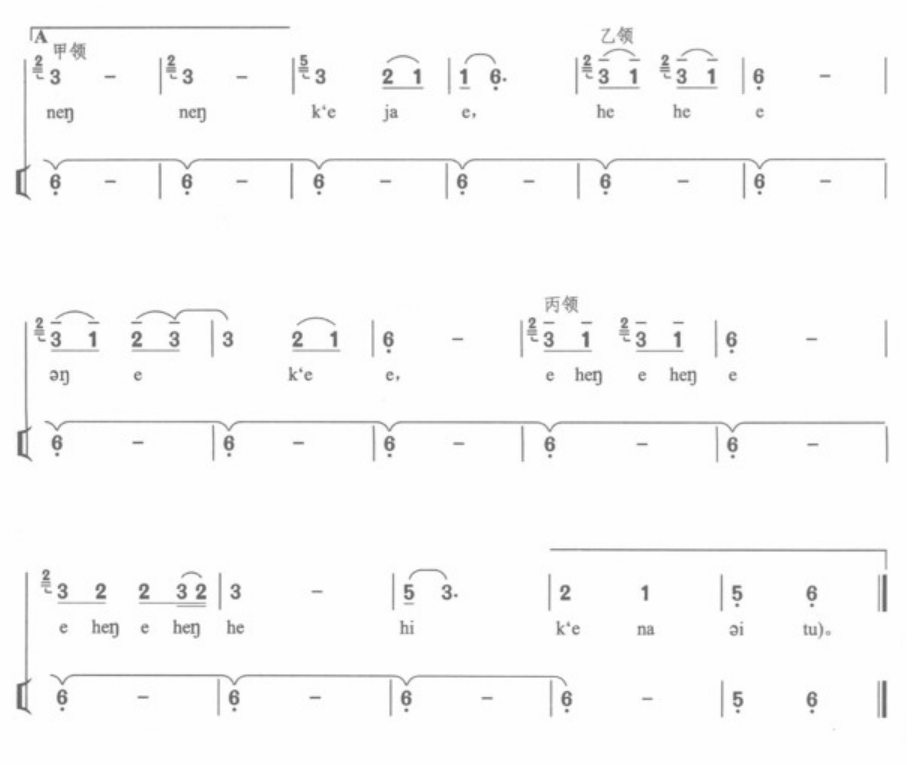
**г) Ga lawen** (детски песнички) са детски песнички в няколко части. Те се изпълняват от пет-шестгодишни деца. Тяхната първа изява е, когато започнат да пеят в група. Общите им характеристики са:

1) съдържанието е свързано с живота на малки насекоми, малки животни;

2) мелодията е семпла, отразяваща живота на село и общността Донг.

3) текстовете са кратки, изпълнени като музикален речетатив, придружен с възклицания и имитация на животни. Така се създава бегла театралност с цел да се подчертае художествената им изразителност;

4) мелодичната линия е с последователно движение, ритмиката е разнообразна, съобразена с драматургията на текста.




Откъс от „Козя песен".

Текст: Малко козле, тича из цялата планина. То е гладно, не може да намери мама. Щастливо е, че намира мляко да яде.

**д) Ga ye -** церемониална песен (песента е типична за многогласните песни, изпълнявани от членовете на общността Донг по различни церемониални поводи, които се разделят на песни за блокиране на пътя (ga shakun), песни за стъпване в залата (ga ye), песни за пиене (ga kao) и т.н. в зависимост от повода за пеене).

По-долу е представен превод на текста на една от песните на родителите.

Жена: родителите ми казаха, че съм безполезна, когато се родих, баща ми искаше да ме изхвърли, а майка ми ме запази. Благодарение на майка ми съм жива, но ако зависех от баща си, отдавна щях да съм в ада. Когато се родих, не заклаха прасето и не поканиха гости, а само отвориха три кисели краставички в чест на предците си. Раждането на брат ми беше различно - за три дни те убиха прасето и заклаха кравата. Поканиха всички съседи

и роднини и те пиха и пиха в продължение на дни. Защо да не е същото? Един син струва десет хиляди сребърни слитъка, а една дъщеря не струва нищо. Този текст показва отношението към женската рожба, като маловажна, което е много тъжно.

Мъжът: мъжът и жената са еднакви, мъжът е от лявата страна, жената е от дясната. Кой се осмелява да изхвърли бебето от утробата, не знам подробности, не говоря небивалици. Родителите са толкова щастливи, че имат дъщеря, че се борят да я задържат, а прасето убиват в памет на предците. Когато се роди момче в бедно семейство, което не може да си позволи да празнува, родните идват да пият „празно"вино. Този вид песни показват социалния статус на селското население от етноса Донг, което е бедно и живее оскъдно.

**e) Ga yi** (Полифонична песен в Донг Опера). Общността Донг има своя собствена традиционна Донг опера, както и екзотичните Ян опера и Да опера. Този вид традиционна музика се нарича опера, поради наличието и изпълнението на няколко различни по характер песни. По отношение на развитието композицията на операта Донг е сравнително проста, отразена в драматугията на текста във всяка песен. Някои от песните са директно цитирани от операта Донг, други са адаптирани, а трети са леко променени, за да отговарят на нуждите на изпълнението. Няма фиксирана форма за оперните мелодии и всичко се определя от нуждите на идеологията и настроението на песенните образци..

Според стила, мелодията, съдържанието, начина на пеене и народния обичай на песните, те могат да бъдат класифицирани в четири категории:

- звучни песни,
- меки песни,
- етични песни,
- повествователни песни.

Тъй като вече представихме вокалната гама и повествователната гама, тук ще представим само останалите две категории: гама (мека гласова гама), етична гама и повествователна гама.

Гама (мек глас дагонг/лиричен дагонг) Това е вид дагонг, който изразява главно любовта между мъж и жена, който може да се преведе и като „лиричен дагонг". Музиката му се характеризира с бавен, мек и въздействащ характер.

Примери за това са любовните дагони. Тези песни съставляват по-голямата част от дагоните и са основните песни на дагоните на Гулоу.

Първата и четвъртата строфа на песента Ga Dialogue - Ga Trail Walk са както следва:

Жена: *Казахме си, че искаме да бъдем съпруг и съпруга. Но сега ти промени*

*решението си и отиде да се ожениш за друга, забравяйки за нашето приятелство. Ти ме накара да пролея сълзи.*

Мъж: *Най-напред никога не сме си казвали нищо. Майка ти вече те беше сгодила за друг, когато беше малка. Но ти имаш наглостта да казваш, че съм променил решението си, такова обвинение не е правилно. Ти и братовчед ти бяхте двойка, как можеше да падат сълзи от очите ти, когато бяхте толкова щастливи?*

*Онази сутрин ти се разхождаше нагоре по хълма, пред обещанието ми, край потока, исках да те извикам, но бях твърде далеч. Имаш цял живот пред себе си, но за мен не е толкова лошо да бъда с теб за известно време. Беше ми приятно да бъда с теб за известно време. Дълго време не можех да те видя, затова отдръпнах очи от теб. Надявам се, че ще дойдеш и ще поговориш с мен тази вечер, но не знам защо не идваш. Онзи ден излязох сам по склона, сърцето ми беше смутено, къде гледаше сестра ми, защо не ми извика да почакам? Толкова съм щастлив, че ти вървиш с мен. За какво говориш? Лъжех те, че не се виждам с никого. Всяка вечер идвахме в къщата ти, за да те търсим, но по някаква причина вратите ти бяха плътно затворени.*

Ga hiang (етични песни) е вид голяма песен, чийто основно съдържание са напътствия и наставления, които включват всички видове обичаи и етични норми на Донг. Мелодията на песните не се променя много, а основният акцент е върху изразяването на текста. Текстовете се използват главно за възхвала или сатиризиране. Предаването на традиционните етични концепции на народа, както и стабилността и единството на общността, се дължат до голяма степен на широкото разпространение на етичните песни.

Песни за влизане в залата (ритуални песни) - хората са изпълнени с радост. Мъжът си слага парче пилешко перо, подобно на брокатено пиле, което пада от върха. Жената облича рокля с деветцветни цветя и сребърни бижута в тон с тях, а лицето ѝ сияе по всички села. Всички заедно пеят песента и ориз подхранва тялото, а песента подхранва сърцето. Продължителността на живота е много голяма.

Представените и анализирани песни на населението Донг са израз на тяхната душевност, бит и култура. Формата и структурата им предполагат малки построения в разнообразна ритмика и богато, емоционално съдържание. Драматургията на всички видове песни отразява мислите, чувствата и мечтите на хората. Начинът на изпълнение е разнообразен от солов, през групов до хоров, едногласен, антифонен или полифоничен.

**Използвана литература:**

Сборник с народна музика и списание „Донг дагонг галао“ [M] Гуйян, Литературна федерация Гуйчжоу, Народно издателство Гуйчжоу, август 1958 г.

Йанг Сйао, Песета на Донг [M] Жеъ жйанг народна обществена къща 2009

Жйанг Иминг. Музикална естетика [M]. Пекин: Ориенталска издателска къща, 1991 г.

Лонг Юехон, Лонг Юсяо , Песен на пипа на етническото малцинство Донг. [M] . Гуейян, Народно издателство Гуейджоу, 1997.

Бу Циен. Великата песен - любовната афера на Ян Ши [M]. Гуейян, Издателство за националности в Гуейджоу, 2020.

У Дингуо, Великата песен на Донг [M]. Пекин: Издателство за литература и история на Китай, 2014 г.

***За автора:***

*Дженг Юе, е студент в специалност „Оперно пеене“, в момента е докторант в катедра „Музикален фолклор“в АМТИИ. Учила е вокална музика в продължение на десет години и е провеждала професионални изследвания в Китай, Италия и Русия. Интересува се от народна култура и вокална музика.*

***About the author:***

*Zheng Yue is a student majoring in “Opera Singing”, is currently a doctoral student in the Department of “Musicology and Folk Music”. She has studied vocal music for ten years and has studied briefly at the Xi’an Conservatory of Music in China, the Fermo Conservatory in Italy, and the Tchaikovsky Conservatory in Russia. She is interested in folk culture and vocal singing.*

**ГОДИШНИК**
академично издание

***Главен редактор:***
доц. д-р Жан Пехливанов

***Редакционна колегия:***
проф. д-р Тони Шекерджиева-Новак
проф. д-р Галина Лардева
доц. д-р Рада Славинска
проф. д-р Валдемар Гурски (Полша)
проф. д-р Милен Киров (САЩ)
проф. д-р Гергана Панова (Германия)

***Анонимно рецензиране:***
проф. д-р Милена Шушулова-Павлова
проф. д-р Васил Рокоманов

Изданието се осъществява с подкрепата за научна и художественотворческа дейност на АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив. АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив не носи отговорност за съдържанието на разработките, представени в изданието.

***© Графичен дизайн: доц. д-р Александър Гьошев, 2025***

***Коректор:*** Димитрина Вакрилова
***Предпечатна подготовка:*** Гергана Найдева

***Печат:*** МЕНИДЖМЪНТ БИЗНЕС МАШИН ООД M&BM®

**www.artacademyplovdiv.com**

ISSN 1313-6526 (Print)
ISSN 2738-7712 (Online)