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

ГОДИШНИК

2025

art academy plovdiv

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

ГОДИШНИК

2025

2026
ПЛОВДИВ

art academy plovdiv

Академия за музикално, танцово и изобразително изкуство
„Проф. Асен Диамандиев" – Пловдив, 2026

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 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, 2026

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

2025

2026
ПЛОВДИВ

СЪДЪРЖАНИЕ

СТАРАТА ПЕСЕН НА НОВ ГЛАС
проф. д-р Владимир Владимиров **12**

МОДАТА НА МЛАДЕЖКАТА ЕМАНЦИПАЦИЯ:
ПАНТАЛОНИТЕ „ОКСФОРДКИ“ И КУЛТУРНИЯТ ИМ ОТПЕЧАТЪК
В 20-ТЕ ГОДИНИ
ас. инж. Ангелина Дончева **20**

БЪЛГАРСКИ КАЛИГРАФСКИ ШРИФТОВЕ В ДИЗАЙНА НА ОПАКОВКИТЕ
ас. Живка Райкова **28**

БОГОСЛОВСКАТА ЕСТЕТИКА И ГЕОМЕТРИЧНОТО ПОСТРОЕНИЕ
AD QUADRATUM В КОНТЕКСТА НА OPUS FRANCIGENUM
д-р урб. Владимир Петров **36**

ТЕОРЕТИЧНИ ИЗМЕРЕНИЯ НА ХУДОЖЕСТВЕНИЯ СТИЛ В КИТАЙСКАТА
НАЦИОНАЛНА ОПЕРА: МУЗИКА И СЦЕНИЧНО ПРЕДСТАВЯНЕ
Бо Чен **53**

ФУНКЦИОНАЛЕН И СИМВОЛИЧЕН АНАЛИЗ НА ТЕНОРОВИТЕ РОЛИ
В КИТАЙСКАТА НАЦИОНАЛНА ОПЕРА
Бо Чен **61**

ВКЛЮЧВАНЕ НА ЕЛЕМЕНТИ ОТ ПОП МУЗИКАТА
В КИТАЙСКИЯ МЮЗИКЪЛ „МОЖЕ БИ ЛЮБОВ“
Гуанян Гу **66**

СПЕЦИФИЧНИ ХАРАКТЕРИСТИКИ НА НОТАЦИЯТА
В КИТАЙСКАТА ХОРОВА МУЗИКА
Гуо Зи **74**

ПЪТИЩА ЗА ИНОВАТИВНО РАЗВИТИЕ НА ОБУЧЕНИЕТО ПО МУЗИКА
В КИТАЙ
Гуо Юшуай **83**

ИЗСЛЕДВАНЕ НА ПРОМЯНАТА НА ЦЕННОСТИТЕ В ОБУЧЕНИЕТО ПО ТРАДИЦИОННИ КИТАЙСКИ ТАНЦИ ВЪВ ВИСШИТЕ УЧИЛИЩА В КИТАЙ
Дзян Хайбин **98**

ПРИЛОЖЕНИЕТО НА ВОКАЛНИТЕ ТЕХНИКИ ОТ ПОПУЛЯРНАТА МУЗИКА В МЮЗИКЪЛА „ХАМИЛТЪН“ И ТЯХНОТО ЗНАЧЕНИЕ
Джан Хуан **107**

ТЕНДЕНЦИИ И ПЕРСПЕКТИВИ ПРЕД ПОП ВОКАЛНАТА ТЕХНИКА В МУЗИКАЛНИЯ ТЕАТЪР В ДИГИТАЛНАТА ЕРА
Джан Хуан **113**

ПЕСНИТЕ В КИТАЙСКИ СТИЛ ДЖУНГУО ФЪН И РОЛЯТА ИМ ЗА ПОВИШАВАНЕ НА КУЛТУРНАТА ИДЕНТИЧНОСТ В КИТАЙ
Дани Лу **120**

ПРЕГЛЕД НА РАЗВИТИЕТО НА КИТАЙСКИЯ ДЕТСКИ ХОР ОТ 1912 ДО 1919 Г.
Жанг Сюелян **127**

ЗА НАРОДНОСТНИЯ КОЛОРИТ В МУЗИКАТА НА РАХМАНИНОВ
Джао Фей **135**

СЕКВЕНЦИИ ПРИ КОМПЮТЪРНОТО ГЕНЕРИРАНЕ НА ДЖАЗОВА ИМПРОВИЗАЦИЯ
Иван Драголов **145**

ХУДОЖЕСТВЕНАТА ПЕСЕН „ЦЗИНЬ СЕ” – ИЗСЛЕДВАНЕ НА ПРОИЗВЕДЕНИЕТО
Кун Дъдзиен **159**

ПРОБЛЕМИ И ЕВЕНТУАЛНИ РЕШЕНИЯ ПРЕД КИТАЙСКАТА ОПЕРА
Ли Ганг **166**

ЕВОЛЮЦИЯ НА КУЛТУРНИТЕ ИНДИКАТОРИ: СРАВНИТЕЛЕН АНАЛИЗ НА ЦЕННОСТИТЕ В ПУБЛИЧНАТА СРЕДА НА ФЕОДАЛНО-РЕЛИГИОЗНАТА СКУЛПТУРА И МОДЕРНАТА ГРАДСКА СКУЛПТУРА В КИТАЙ
Ли Линджие **172**

ТРАНСФОРМАЦИЯ НА КИТАЙСКОТО ТАНЦОВО ИЗКУСТВО ПРЕЗ ПЕРИОДА НА КУЛТУРНАТА РЕВОЛЮЦИЯ
Лиу Ифън **181**

ИНТЕРПРЕТАЦИЯ И МУЗИКАЛНО ИЗПЪЛНЕНИЕ НА АРИЯТА „ЖИВЯХ ЗА ИЗКУСТВОТО, ЖИВЯХ ЗА ЛЮБОВТА“ ОТ ОПЕРАТА „ТОСКА“
Лиу Сицин **190**

ТРАНСФОРМАЦИЯТА В ИЗРАЗЯВАНЕТО НА ЧОВЕШКАТА ПРИРОДА В ОПЕРИТЕ „БЯЛАТА КОСА“ И „ДИВОТО ПОЛЕ“ И ОТРАЖЕНИЕТО Ѝ В ОБЩЕСТВЕНАТА МИСЪЛ НА КИТАЙ
Мънци Тиен **197**

МОСТ МЕЖДУ ТРАДИЦИЯТА И ДИГИТАЛНИТЕ СЪВРЕМЕННИ ПОДХОДИ В ОБУЧЕНИЕТО ПО ДЪРВЕНИ ДУХОВИ ИНСТРУМЕНТИ
Надежда Андреева **204**

ХАРАКТЕРИСТИКИ НА ИТАЛИАНСКАТА ОПЕРА И ВЛИЯНИЕТО Ѝ ВЪРХУ РАЗВИТИЕТО НА КИТАЙСКАТА ОПЕРА
Синджуй Ду **213**

ЗА НЯКОИ ПРОБЛЕМИ НА ДЕТСКОТО ХОРОВО МУЗИКАЛНО ОБРАЗОВАНИЕ В КИТАЙ
Сю Син **222**

КРАТЪК ПРЕГЛЕД НА СЪЗДАВАНЕ И РАЗВИТИЕ НА САКСОФОНА
Ци Син **230**

ПРИЛОЖЕНИЕТО НА БАРИТОНОВИТЕ РОЛИ В ОПЕРИТЕ НА ВЕРДИ
Цуей Син **237**

ИЗСЛЕДВАНЕ НА ВОКАЛНИТЕ ХАРАКТЕРИСТИКИ НА КИТАЙСКОТО ХОРОВО ИЗКУСТВО: ФОРМИРАНЕ НА НАЦИОНАЛЕН СТИЛ ЧРЕЗ ИНТЕГРАЦИЯ И ИНОВАЦИИ
Сю Чан **245**

ОТ „ПРИСЪСТВИЕ“ КЪМ „ПОТАПЯНЕ“: РЕКОНСТРУКЦИЯ НА ГРАНИЦИТЕ НА СВЕТЛИНАТА И СЯНКАТА ВЪВ ВИРТУАЛНАТА ТЕАТРАЛНА СЦЕНА
Фанг Ян **253**

ИЗСЛЕДВАНЕ НА НЕОБХОДИМОСТТА ОТ ИЗПОЛЗВАНЕТО НА ПЕСНИТЕ НА ТОСТИ ВЪВ ВОКАЛНАТА ПЕДАГОГИКА
Чен Ийканг **262**

АНАЛИЗ НА ДВЕ АРИИ ОТ ОПЕРИТЕ НА ПУЧИНИ С ОРИЕНТАЛСКА ТЕМАТИКА
Чен Ченхуа **272**

ИЗСЛЕДВАНЕ НА ЖИВОТИНСКИТЕ И РАСТИТЕЛНИТЕ МОТИВИ В ЖУАНГ ДЗИН
Шън Иенджоу **281**

КУЛТУРНИ ОСОБЕНОСТИ И ПРИЛОЖЕНИЯ НА НОСИИТЕ НА ЕТНОСА ЖУАНГ
Шън Иенджоу **287**

РОЛЯТА НА „ВАРИАЦИИ ВЪРХУ МЕЛОДИИ ОТ СЕВЕРНА ПРОВИНЦИЯ ЦЗЯНСУ“ ВЪРХУ СЪЗДАВАНЕТО И РАЗВИТИЕТО НА КЛАРИНЕТНОТО ИЗКУСТВО В КИТАЙ
Шан Хайфън **294**

АНАЛИЗ НА МУЗИКАЛНИТЕ ОСОБЕНОСТИ НА ХУДОЖЕСТВЕНАТА ПЕСЕН „ФЪН ЦЮ ХУАН“ НА ЛИ ЯН
Шюй Шяои **304**

АНАЛИЗ НА МНОГООБРАЗИЕТО НА ЖАНРОВЕТЕ НА КИТАЙСКАТА ЕТНИЧЕСКА ВОКАЛНА МУЗИКА
Гао Янан **311**

CONTENT

THE OLD SONG IN A NEW VOICE
prof. Vladimir Vladimirov, PhD **12**

"THE FASHION OF YOUTH EMANCIPATION: THE 'OXFORD BAGS' TROUSERS AND THEIR CULTURAL IMPACT IN THE 1920S"
Assistant Eng. Angelina Doncheva **20**

BULGARIAN CALLIGRAPHIC TYPEFACES IN PACKAGING DESIGN
Assistant Zhivka Raykova **28**

THE THEOLOGICAL AESTHETICS AND GEOMETRIC CONSTRUCTION AD QUADRATUM IN THE CONTEXT OF OPUS FRANCIGENUM
Vladimir Petrov **36**

THEORETICAL DIMENSIONS OF ARTISTIC STYLE IN CHINESE NATIONAL OPERA: MUSIC AND STAGE PERFORMANCE
Bo Chen **53**

A FUNCTIONAL AND SYMBOLIC ANALYSIS OF TENOR ROLES IN CHINESE NATIONAL OPERA
Bo Chen **61**

INCLUSION OF POP MUSIC ELEMENTS IN THE MUSICAL "PERHAPS LOVE"
Gu Guangyang **66**

THE SPECIFIC FEATURES OF NOTATION IN THE CHINESE CHOIR MUSIC
Guo Zi **74**

INNOVATIVE DEVELOPMENT PATHS OF MUSIC EDUCATION IN CHINA
Guo Yushuai **83**

A STUDY ON THE CHANGE OF VALUES IN TRADITIONAL CHINESE DANCE TEACHING IN HIGHER EDUCATION IN CHINA
Jiang Haibing **98**

THE APPLICATION OF POP SINGING IN THE MUSICAL "HAMILTON" AND ITS SIGNIFICANCE
Zhang Juan 107

TRENDS AND FUTURE PROSPECTS FOR POP SINGING IN MUSICAL THEATRE IN THE DIGITAL AGE
Zhang Juan 113

CHINESE STYLE ZHONGGUO FENG SONGS AND THEIR ROLE IN ENHANCING THE CULTURAL IDENTITY IN CHINA
Danni Lyu 120

AN OVERVIEW OF THE DEVELOPMENT OF THE CHINESE CHILDREN'S CHOIR FROM 1912 TO 1919
Zheng Xuelian 127

ON THE FOLK COLOR IN RACHMANINOFF'S MUSIC
Zhao Fei 135

SEQUENCES IN COMPUTER GENERATION OF JAZZ IMPROVISATION
Ivan Dragolov 145

THE ART SONG "JIN SE" – A STUDY OF THE WORK
Kong Dejian 159

THE PROBLEMS AND COUNTERMEASURES FACING CHINESE OPERA
Li Gang 166

THE EVOLUTION OF CULTURAL SIGNIFIERS: CONTRASTING THE PUBLIC ENVIRONMENTAL VALUES OF FEUDAL-RELIGIOUS SCULPTURE AND MODERN URBAN SCULPTURE IN CHINA
Li Linjie 172

THE TRANSFORMATION OF CHINESE DANCE ART DURING THE CULTURAL REVOLUTION
Liu Yifei 181

INTERPRETATION AND MUSICAL PERFORMANCE OF THE ARIA "I LIVED FOR ART, I LIVED FOR LOVE" FROM THE OPERA „TOSCA"
Liu Xiqing 190

THE TRANSFORMATION IN THE EXPRESSION OF HUMAN NATURE IN THE OPERAS "THE WHITE-HAIRED GIRL" AND "THE WILDERNESS", AND ITS REFLECTION IN CHINA'S SOCIAL THOUGHT
Mengqi Tian 197

A BRIDGE BETWEEN TRADITION AND MODERN DIGITAL APPROACHES IN WOODWIND INSTRUMENT TEACHING
Nadezhda Andreeva 204

CHARACTERISTICS OF ITALIAN OPERA AND ITS INFLUENCE ON THE DEVELOPMENT OF CHINESE OPERA
Du Xinrui 213

ABOUT SOME PROBLEMS OF CHILDREN'S CHORAL MUSIC EDUCATION IN CHINA
Xu Xin 222

A BRIEF OVERVIEW OF THE CREATION AND DEVELOPMENT OF THE SAXOPHONE
Qi Xin 230

THE APPLICATION OF BARITONE ROLES IN THE OPERAS OF VERDI
Cui Xin 237

RESEARCH ON THE VOCAL CHARACTERISTICS OF CHINESE CHORAL ART: FORMING A NATIONAL STYLE THROUGH INTEGRATION AND INNOVATION
Xu Chang 245

FROM "PRESENCE" TO "IMMERSION": THE BOUNDARY RECONSTRUCTION OF LIGHT AND SHADOW IN VIRTUAL THEATRE STAGES
Fang Yang 253

EXPLORING THE NECESSITY OF USING TOSTI'S SONGS IN VOCAL PEDAGOGY
Chen Yikang 262

ANALYSIS OF TWO ARIAS FROM PUCCINI'S OPERAS WITH ORIENTAL THEMES
Chen Chunhua **272**

A STUDY OF ANIMAL AND PLANT MOTIFS IN ZHUANG JING
Shen Yanjiu **281**

CULTURAL FEATURES AND APPLICATIONS OF THE COSTUMES OF THE ZHUANG ETHNOS
Shen Yanjiu **287**

MY VIEWS ON THE „SINICIZATION" CREATION AND DEVELOPMENT OF CLARINET - TAKING VARIATIONS ON NORTHERN JIANGSU TUNES AS AN EXAMPLE
Shan Xaifeng **294**

ANALYSIS OF THE MUSIC FEATURES IN THE ART SONG "FENG QIU HUANG" OF LI YAN
Xu Xiaoyi **304**

ANALYSIS OF THE DIVERSITY OF THE GENRES OF CHINESE ETHNIC VOCAL MUSIC
Yanan Gao **311**

СТАРАТА ПЕСЕН НА НОВ ГЛАС

проф. д-р Владимир Владимиров
АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев" – Пловдив

Резюме:

Текстът е опит да се проследят определени съвременни процеси във фолклорното ни музикално изкуство. Анализират се някои актуални тенденции и посоки на взаимовлияния между традиционния песенен фолклор и етно-попмузиката по отношение на репертоара. По-специално практиката на заимстване на „вечнозелени" народни образци от страна на поп-фолкизпълнители и ефектите от тази хибридизация върху популярността на използваните фолклорни песни, най-вече в дигиталната среда на Интернет. За целта на изследването са използвани публични данни за брой гледания от платформата за видео споделяне YouTube, които са подложени на сравнителен анализ.

Ключови думи:

„вечнозелени"фолклорни песни, етнопоп, Фики Стораро, Интернет, YouTube

THE OLD SONG IN A NEW VOICE

prof. dr. Vladimir Vladimirov
AMDFA „Prof. Asen Diamandiev" - Plovdiv

Abstract:

The text is an attempt to explore special contemporary processes in our folk music art. Some current trends and directions of mutual influences between traditional song folklore and ethnopop music in terms of repertoire are analyzed. In particular, the practice of borrowing "evergreen" folk samples by popfolk performers and the effects of this hybridization on the popularity of the used folklore songs, especially in the digital environment of the Internet. For the purpose of the researching was used public data on the number of views from the video sharing platform YouTube, which was subjected to comparative analysis.

Keywords:

„evergreen" folk songs, ethnopop, Fiki Storaro, Internet, YouTube

Често използваният идиом (и за заглавие на настоящия текст) обикновено се отнася до съживяването на нещо старо с нов прочит, а в контекста на българския музикален фолклор най-често до изпълнението на популярна народна песен с нов, модерен аранжимент.

Обект на изследване е появилото се през 90-те години на миналия век музикално явление – попфолкът. Или както Лозанка Пейчева го определя: „Това са новокомпозирани авторски песни от сферата на локалната популярна музика, които по нов начин свързват съвремието със стария фолклор“ [Пейчева, 2019/349]. Именно тази, продължаваща и днес, свързаност е целта и на настоящото изложение, като задачата ми е да посоча ползите, които традиционната ни народна музика би могла да извлече от творческите колаборации на днешните етно-попизпълнители – певци и музиканти, много често излезли именно от средищата на българския фолклор – школи, музикални училища и др. Методите на изследване включват периодичен мониторинг и сравнителен анализ.

Провокиран от разразилите се в популярна социална мрежа дискусии с критична конотация по отношение на някои новопоявили се кавъри на известни и обичани народни песни, реших да изследвам казуса. Със съжаление констатирах, че твърдението ми от преди доста години: „Днес всеки може да заяви в публичното пространство своите тези и възгледи, правейки ги сравнително лесно достояние на много хора, включително и чрез ресурса на глобалния Интернет“ [Владимиров, 2011, с.183], е все така актуално и днес. Съвременните примери ни показват свободата, с която почитателите на фолклорния музикален жанр обсъждат, критикуват, а не рядко и „хейтят“ в различни интернет платформи за споделено общуване съвременни кавъри на любими народни песни, които са изпълнени от попфолк певци. Много често липсва всякаква рационалност, а мненията са базиране единствено на лични пристрастия в комбинация с повърхностни преценки. Както Венци Димов отбелязва за критиците на етно-попмузиката: „... отношението им остава предимно идеологизирано: ценностно, релативно, предпоставено.“ [Димов, 2001, с.117]. Виждаме, че този негативизъм се насочва към всички изпълнители, които не са стигматизирани като „фолклорни“ или „народни“. Подобно отрицание се появи и по отношение на изпълнението на поп певицата Дивна на песента „Малка мома“ на финала на популярен ТВ формат, без да се отчита цялостният медиен ефект и фактът, че многохилядна аудитория видя и оригиналния изпълнител на песента – Нели Андреева.

Навярно една от причините за тази свобода на изразяване в дигитална среда може да се потърси във феномена на социалните мрежи, а от друга страна, да се подсилва от липсата на безпристрастна и професионална критика, която да дава задълбочени анализи и мнения за качеството на едно или друго съвременно музикално изпълнение. Един вид авторитетни из-

следователи с рецензии, които да задават актуални парадигми и да сочват естетическия вкус на аудиторията[1].

В началото на столетието Венцислав Димов обобщава „... може би днес етно-попбумът е превалил връхната си точка, но продължава да е на върха. Доказват го производството и потреблението на етно-попмузика, медийните ѝ хоризонти, дебатът в обществото и не на последно място – в науката за нея“ [Димов, 2001, с.8]. Констатацията е от преди четвърт век, а по мое мнение звучи толкова актуално и днес. И тъй като по-горе споменах, че полемиката в общността (избуяла благодарение на дигиталните социални мрежи) е жива, то ще се опитам да пренеса и част от нея отново на полето на науката чрез настоящия текст.

Трябва да признаем, че етнопопът винаги се е „захранвал“ с чужд песенен материал. Неговият генезис и възход всъщност започва през 80-те години на миналия век с кавъри на сръбски и гръцки популярни песни, много често текстово побългарени, което е и една от причините за пазарния им успех [Стателова, 2001, с.68]. През настоящия век на мода в попфолка ни бяха турски и румънски хитове. Вероятно това е и причината за неговия бум – кавърподходът при етнопопа е една от рецептите за успех [Димов, 2001, с.89]. Подобна концепция на „Старата песен на нов глас“ се наблюдава още през 90-те години и в албума на Каналето „Хъшове“, където следвайки идеята да се вдъхне нов живот на най-известните български песни се постига голям успех [Димов, 2001, с.90].

В последните години обаче се наблюдава устойчива тенденция на обръщане на етно-попизпълнители към български фолклорни „евъргрийни“, медийно подпомагани от специализирани телевизионни канали. Както отбелязва Лозанка Пейчева „Някои от „златните песни“ ...стават изключително популярни и имат много последващи аранжименти, преработки и кавъри...“ [Пейчева, 2019, с.256]. Преглеждайки най-популярната платформа за видео споделяне отчитаме например дванадесет видеоклипа на безмензурната песен „Бери ми, мамо, грехове“, а на песента „Слънчице мило, мамино“ (варианта в 7/8) с близо петдесет видео версии, както официални, така и любителски клипове.

От една страна, явлението на запяването на фолклорни „шлагери“ от страна на етно-попизпълнителите би могло да е симптом за криза в жанра в посока на липса на нови идеи за етно-попхитове. От друга страна, тази тенденция би могло да се разглежда в по-широк контекст като стремеж на попфолк гилдията, изпълнявайки народни песни, да превъзмогне негативния дискурс на „чалга“ етикета, придобивайки известен „ореол“ на „народни

[1] *Като пример в тази посока без съмнение може да се посочи проф. Венцислав Димов, но би било полезно той да има повече съмишленици на полето на обективната музикална критика!*

певци“[2]. Възможно е и интегрирането на фолклорни шедьоври в репертоара на поп-фолкизпълнители да е чисто комерсиална стратегия – залага се на нещо добре познато, представено в нова светлина.

Непременно трябва да се отбележи, че в творческия процес на създаването на новите кавъри на „вечно зелени“ народни песни от етно-поппевци биват привличани утвърдени фолклорни аранжори, инструменталисти и тон и мастеринг специалисти. Това сякаш придава допълнителна достоверност и авторитет на новите версии, а на самите изпълнители носи известна легитимация сред фолклорната гилдия. Аранжиментите са с модерно електронно звучене, качеството на звука е отлично, визуализацията – оригинална и атрактивна, а съвкупността от всички тези фактори е и гаранция за успех на продукта им.

Но да се върнем към визираните по-горе песни, които всъщност ме провокираха да напиша настоящия текст – „Слънчице мило, мамино“ (известна и като „Я изгрей, слънце“) и „Бери ми, мамо, грехове“, и по-точно към кавърите им, изпети от известния етно-попизпълнител Фики Стораро. Те са включени във фолклорния албум на певеца[3], като официалните им видеа бяха публикувани съответно на 28.02. и 07.03.2025 г., а осем месеца по-късно вече са абсолютни фаворити по гледане в YouTube спрямо останалите видео версии на тези две песни. Инспириран от неоднозначните мнения, изразявани в популярна социална мрежа, реших да проследя ефекта на новите кавъри върху по-стари такива по отношение на гледаемостта в дигиталната платформа, която дава възможност да се анализират количествено показателите на популярността и въздействието на подобни творчески интерпретации.

Според платформата Social Blade каналът на Фики има приблизително 326 милиона гледания общо и около 475 000 абонати към датата на проверка (11.11.2025 г.). В класацията на топ 50 YouTube създатели на музика в България Фики заема 15-о място по общ брой гледания и предвид относително малкия български пазар това означава, че продукциите на Фики като цяло достигат до голяма и активна публика, която не е задължително да е само родна.

Първият пример, обект на мониторинг, е акапелен вариант на песента „Я изгрей, слънце“[4] в популярния аранжимент на композитора Атанас Илиев. Различното е добавената солова мъжка партия, изпълнена от Фики съв-

---

[2] *Както е известно такова престижно звание е присъждано от държавната власт през социалистическия период на избрани и особено значими фолклорни изпълнители (Атанаска Тодорова, Гюрга Пинджурова).*

[3] *В него са включени кавъри на една македонската и седем български популярни фолклорни песни.*

[4] *Песента е авторска на народната певица Янка Иванова, впоследствие аранжирана за женски хор от композитора Атанас Илиев.*

местно с фолклорния хор на НУФИ „Широка лъка“.

Вторият анализиран пример е официалното видео на песента „Бери ми, мамо, грехове“[5] в осъвременен аранжимент на Пейо Пеев и в съпровод на виртуозите Петър Ралчев (акордеон) и Пейо Пеев (гъдулка). В потвърждение на по-напред казаното и в двете версии на Фики са ангажирани изключително авторитетни и разпознаваеми имена (Ралчев и Пеев) и утвърдена образователна институция в сферата на съвременното фолклорно изпълнителско изкуство (НУФИ „Широка лъка“).

„Слънчице мило, мамино“ („Я изгрей, слънце“)

Версия	***Начало (март)***	***Край (ноември)***	***Абсолютна промяна***	***Процентна промяна***
Фики (2025)	*0*	*273000*	*277500*	*∞*
Орк. „Астра“ - Янка Иванова (2012)	*38770*	*46191*	*7421*	*19.14%*
Орк. „Астра“ - Янка Иванова (2019)	*3712*	*7756*	*4044*	*108.94%*
Петя Гиджова и орк. Картал (2019)	*7462*	*11203*	*3741*	*50,14%*
Хор „Ваня Монева“, Мост на небесата (2022)	*158904*	*230708*	*71804*	*45.18%*
Мария Ангелова (2023)	*43245*	*73279*	*30034*	*69.45%*
Хор Ваня Монева Гласът на България (2023)	*180302*	*240252*	*59950*	*33.25%*

„Бери ми, мамо, грехове“

Версия	***Начало (март)***	***Край (ноември)***	***Абсолютна промяна***	***Процентна промяна***
Фики (2025)	*0*	*73860*	*73860*	*∞*
Недялка Керанова (2022)	*22453*	*30280*	*7827*	*34.86%*
Недялка Керанова (2021 – А)	*15753*	*18785*	*3033*	*19.25%*
Недялка Керанова (2021 – Б)	*2711*	*3290*	*579*	*21.36%*

От числовите показатели в двете таблици виждаме осезаема динамична

[5] *Съществува дискусия, относно авторството на песента – Мария Балтаджиева, Йонка Василева или Недялка Керанова.*

прогресия в гледанията на други по-ранни видео версии (от 2012 до 2023 г.) осем месеца след премиерата на официалното видео на Фики[6]. Обективността на изследването изисква да се посочи, че значителната възходяща динамика се отчита изключително при официалните видео версии на „Слънчице мило, мамино“, докато при любителски клипове интересът не е забележим. Това би могло да се обясни и с алгоритъма, който дигиталната платформа използва при поредното показване на видеата – тези с най-голяма гледаемост са по-напред. Най-впечатляващ е резултатът на видеото от 2019 г., където след появата на кавъра на фолкпевеца се отчита ръст от 108%. Очевидно новият хит дърпа нагоре популярността и на по-старите версии.

По отношение на „Бери ми, мамо, грехове“ трябва да се отчете фактът, че разбираемо няма официални видеа с Недялка Керанова, Мария Балтаджиева или Йонка Василева. Новата версия на Фики има почти четири пъти по-малко гледания от тази на „Я изгрей, слънце“, което резонно се отразява и на интереса към старите видеа, но където все пак прогресията е отчетлива. Обобщавайки резултатите от мониторинга и сравнителния анализ на въпросните две песни, може да се заключи, че изпълненията на Фики играят ролята на медиен катализатор за по-широк интерес към по-ранни фолклорни версии, особено в популярни дигитални платформи.

Съществена е ролята и значението на медиите за популяризиране на народното ни изпълнителско изкуство. Лозанка Пейчева обобщава, че при обвързването на фолклорната ни музика с медиите те придобиват силата да бъдат източници на валидност и значимост [Пейчева, 2008, с.254]. През втората половина на XX век това основно бяха държавните радио и телевизия[7], но постепенно след 1990 година тяхната роля намалява, като с развитието на технологиите биват изместени от дигиталните платформи в Интернет. Безспорен лидер в това отношение днес е каналът YouTube[8], който със своето изключително социално въздействие не само оказва влияние върху съвременните културни тенденции, но и определено създава знаменитости.

В настоящия дискурс е логично да се отбележи и наскоро проведеното второ издание на конкурса „Старите песни на нов глас“ с медийни партньори БНТ и БНР. Проследявайки излъчения по Канал 1 концерт награждаване, си зададох въпроса нима „старото на нов прочит“ не ни кара да очакваме да се интерпретира нещо традиционно и познато с нов и оригинален творчески подход, който да го направи актуално за съвременната публика? А не

---

[6] *Редно е да се уточни, че използваните за сравнение видеа на песента „Слънчице мило, мамино“ целенасочено са по-много от тези на „Бери ми, мамо, грехове“, тъй като версиите ѝ в YouTube са значително повече.*

[7] *Използвани, според В. Димов, като инструмент от управляващите за превръщането на народната музика в меката власт в социалистическа България.*

[8] *Американска онлайн платформа за видео споделяне, основана през 2005.*

твърде често, по мои наблюдения, да слушаме добри или не чак толкова, имитации на утвърдени от миналото изпълнители. Сравнявайки с концерт с подобна концепция – „Любими хитове и песни на нов глас“ (изнесен на 20.11. в Студио 1 на БНР), трябва да кажа, че фолклорната версия бе доста компромисна. Да, задължително и престижно е един съвременен певец, а и инструменталист, да познава репертоара на старите майстори, но това да служи само като основа за формиране на собствен изпълнителски маниер, а не за унифициране на стилове.

Би могло да се обследва и дали явлението, обект на настоящия текст – „старата песен на нов глас“, не спомага в известна степен за капсулиране на репертоара и ограничаване на процесите на създаване на нова песенна среда, от която да се родят бъдещите „евъргрийни“? В тази връзка резонен би бил и въпросът: Как правенето на кавъри на едни и същи народни песни, макар и със статут на любими за публиката „шлагери“, кореспондира с парадигмата за неизчерпаемото богатство на българския музикално-песенен фолклор?

В днешно време не липсват примери на изпълнители, които се опитват да създадат и популяризират свой собствен стил и репертоар: Ваня Вълкова, Стоян Варналиев, Дарина Славова, Димитър Богданов и др., но техните творчески продукти трудно биха могли да се съизмерят с „евъргрийните“, родени в едно съвсем различно време. Време, в което фолклорната ни музика е превърната в инструмент на властващите идеологически механизми [Пейчева, 2008, с.319] и за популяризирането на самобитни певци и инструменталисти, комплексна заслуга са имали авторитетни композитори, аранжори, диригенти, оркестри и не на последно място националното ни радио. Създаването на един съвременен музикален продукт – цял компакт диск, струва значителни усилия, време и средства. Това е заради обстоятелството, че обикновено самите фолклорни певци продуцират и менажират целия творчески процес днес, а след това отново те отговарят за медийното разпространение и популяризиране, отново основно в дигитална среда.

Настоящият текст не претендира за изчерпателност по темата, а по-скоро е покана за рационална и обективна дискусия и анализ относно досега на други жанрове до фолклорната ни традиция. Такива примери за творческа колаборация виждаме от попмузиката, през джаза, та до етнопопа. И ако въпросните жанрове търсят позитива за себе си, черпейки идеи от нас, то и нашата фолклорна общност би трябвало да прозре, артикулира и използва полезното въздействие от такива процеси най-малкото заради акумулирането на повече интерес и популярност не само в България, но и на Балканите.

Обобщавайки написаното дотук за старата песен, изпята на нов глас от съвременни етно-попизпълнители, се налагат изводите, че подобна практика: може да генерира положителен медиен ефект; би могла да стимулира възраждане на интереса към българския фолклор; води до осъвременяване на песенната ни традиция. От друга страна обаче, използването

основно на „вечнозелени“ народни песенни образци в известна степен капсулира репертоара, които циркулира в дигиталната среда в определени рамки и възпрепятства процеса на раждането и популяризиране на нови фолклорни шедьоври. Казус, на които всички съвременни фолклорни изпълнители трябва да търсят решение, за да можем да пренесем вековната ни музикална традиция в новите времена.

Използвана литература:

Владимиров, Владимир. „Няколко мита за тамбурата“, В: Годишник на АМТИИ, 2011, стр. 180-184

Димов, Венцислав. Етнопопбумът, София, 2001

Димов, Венцислав. Музиката за народа на медийния фронт (Меката власт на народната и популярната музика в Социалистическа България), София, УИ „Св. Климент Охридски“, 2019

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

Пейчева, Лозанка. „Народният дух“ в авторските песни от България, УИ „Св. Климент Охридски“, 2019

Стателова, Розмари. Ромското участие в продуцирането на локална популярна музика в България днес: етномузикологичният подход, В: Българско музикознание, 2001, кн. 2, 67-72 стр.

YouTube – данни за брой гледания от 7.03. и 11.11.2025

Social Blade – посетен на 11.11.2025

За автора:

Владимир Владимиров е съвременен изпълнител на тамбура, диригент и педагог. През 2014 защитава дисертация на тема „Модерната българска тамбура – поява, влияние и качества“. Преподава в АМТИИ от 2002 г. - последователно като хоноруван преподавател, асистент, доцент, а от 2023 като професор. От 2005 г. е диригент на Академичен народен оркестър. От 2018 е преподавател и в Академия за изкуство и култура гр. Осийек, Хърватия. Научните му интереси са в областите на етномузикологията, органологията и методиката на преподаване.

About the autor:

Vladimir Vladimirov is a contemporary tambura performer, conductor and teacher. In 2014 he defended his dissertation on the topic “The Modern Bulgarian Tambura - Emergence, Influence and Qualities”. He has been teaching at the Academy of Music and Fine Arts since 2002 - successively as a part-time lecturer, assistant, associate professor, and since 2023 as a professor. Since 2005 he has been the conductor of the Academic Folk Orchestra. Since 2018 he has also been a professor at the Academy of Arts and Culture in Osijek, Croatia. His scientific interests are in the fields of ethnomusicology, organology and teaching methodology.

МОДАТА НА МЛАДЕЖКАТА ЕМАНЦИПАЦИЯ: ПАНТАЛОНИТЕ „ОКСФОРДКИ“ И КУЛТУРНИЯТ ИМ ОТПЕЧАТЪК В 20-ТЕ ГОДИНИ

Ангелина Дончева

АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив

Резюме:

Настоящата статия разглежда панталоните тип „Оксфордки“, като значим моден и културен феномен на 20-те години на XX век, възникнал в контекста на младежката еманципация и социалните трансформации след Първата световна война. Анализирани са историческите условия, довели до появата им в университетската среда на Оксфорд, както и начините, по които широките панталони се превръщат от практична алтернатива на забранени спортни облекла в характерен моден елемент. Разгледани са техните стилистични характеристики, процесът на разпространение в градската мода и връзката им с джаз културата и новите форми на младежко облекло. Статията поставя „оксфордките“ в по-широкия контекст на междувоенната модерност и изследва тяхното влияние върху последващите модни движения.

Ключови думи:

„Оксфордки“; Oxford Bags; младежка култура; еманципация; мода на 20-те години; междувоенна епоха; джаз култура; мъжко облекло; модна история.

THE FASHION OF YOUTH EMANCIPATION: THE ‘OXFORD BAGS’ TROUSERS AND THEIR CULTURAL IMPACT IN THE 1920S

Angelina Doncheva

AMDFA „Prof. Asen Diamandiev“ - Plovdiv

Abstract:

This article examines Oxford Bags as a significant fashion and cultural phenomenon of the 1920s, emerging in the context of youth emancipation and social transformations following the First World War. The historical conditions that led to their appearance in the university environment of Oxford are analyzed, as well as the ways in which the wide trousers evolved from a practical alternative to prohibited sportswear into a distinctive fashion element. Their stylistic characteristics, the process of dissemination in urban fashion, and their connection to jazz culture and new forms of youth attire are explored. The article situates Oxford Bags within the broader context of interwar modernity and investigates their influence on subsequent fashion movements.

Keywords:

Oxford Bags; youth culture; emancipation; 1920s fashion; interwar period; jazz culture; men’s clothing; fashion history.

Мода и социални промени често вървят ръка за ръка, като облеклото отразява ценности, нагласи и културни трансформации в обществото. Панталоните тип „Оксфордки“ (Oxford Bags) представляват ярък пример за това явление през 20-те години на XX век, когато младото поколение започва да търси нови начини за себеизразяване чрез външния си вид. Този моден феномен възниква в университетската среда на Оксфорд и бързо се разпространява извън академичните кампуси, превръщайки се в символ на младежката култура и естетическите тенденции на периода.

Социално-културната ситуация в Европа след Първата световна война е белязана от значителни промени: традиционните норми и ценности се преосмислят, а младите хора започват да формират собствени културни пространства и стилистични предпочитания. Градските центрове се превръщат в арена на нови модни тенденции, а джаз културата, спортните активности и развлеченията за младите създават условия за експерименти с облеклото. В този контекст „оксфордките“ се появяват, като комбинация от практичност, стил и моден експеримент, отразявайки предпочитанията и начина на живот на младото поколение.

Настоящата статия има за цел да анализира произхода, характеристиките и културния отпечатък на „оксфордките“ в периода на 20-те години на XX век, като ги поставя в по-широката рамка на междувоенната модерност и младежката еманципация.

След Първата световна война Европа преживява големи промени – хората търсят нови начини да живеят и да се забавляват. Младото поколение започва да се дистанцира от строгите правила и да създава свои собствени стилове и модни тенденции. Градовете се пълнят с клубове, кафенета и места за срещи, където джаз музиката и новите танци стават част от ежедневието на младежта.



Снимка 1.
Университетски отбор по гребане, 1931 г.

Университетите също играят важна роля – там студентите не само учат, но и се опитват да се различават чрез облеклото си. Именно в Оксфорд се появяват широките панталони, които по-късно ще станат известни като „Оксфордки“. Те са удобни за спорт и разходки, но постепенно се превръщат

и в моден знак, който показва принадлежност към младото поколение и интерес към новите тенденции. Този период е интересен, защото младите започват да създават своя собствена култура, в която модата играе важна роля. Панталоните „Оксфордки" са едно от най-видимите проявления на тези промени – практични, но и различни, те отразяват духа на времето. Панталоните „Оксфордки" се появяват в Оксфордския университет в началото на 20-те години на миналия век. Историята им започва с прост, но любопитен проблем: студентите искали да носят удобни спортни панталони за колоездене и гребане, но университетът забранявал определени типове облекло, като т.нар. „knickerbockers". В отговор студентите започнали да носат панталони с изключително широки крачоли, които лесно можели да се сложат върху спортните дрехи. Тази практическа мярка бързо се превръща в модно течение – широките панталони стават видим знак за студентска идентичност.



Снимка 2.
Рекламна илюстративна страница „Oxford Bags"

Първоначално „оксфордките" били предназначени само за кампуса, но много скоро младите мъже започнали да ги носят и извън университета. Те се комбинирали с жилетки, сака и шапки, а по-късно и с обувки в джаз стил, което превръща този практичен избор в символ на младостта, модерността и интереса към нови културни тенденции. С времето панталоните се разпространяват в градската мода, особено сред младежите, които посещават клубове и концерти. Така този тип панталони стават не само удобна дреха, но и важен елемент от начина на живот на младото поколение през 20-те години. „оксфордките" се отличават най-вече с изключително широките си крачоли – много по-широки от стандартните панталони за времето си. Това първоначално е било



Снимка 3.
Мъж с Oxford Bags на улица, 1930г.

практично, за да може панталонът да се носи върху спортни дрехи, но именно широчината става най-забележимият им моден елемент. Талията е висока или средно висока, а крачолите падат свободно, понякога с леки плисета в горната част. Материите са разнообразни – вълна, памук или лен, в зависимост от сезона. Цветовете често са спокойни и класически – тъмносиньо, кафяво, сиво или каре, но се срещат и по-интересни шарки, които подчертават индивидуалността на носещия.

Широчината и свободата на движение правят „оксфордките" лесно разпознаваеми, а елегантната комбинация от класическа кройка и модерни детайли ги прави символ на младостта и динамиката на времето.

След като панталоните „Оксфордки" излизат от университетските кампуси, те бързо се разпространяват в градската младежка мода. Младите хора ги носят в клубове, на концерти и на обществени събития, а широките крачоли стават разпознаваем символ на новото поколение. Особено голямо влияние имат върху модата джаз клубовете и музикалната сцена. Стилът на панталоните „оксфордките" се съчетава с ризи, пуловери без ръкави, жилетки, сака и различни шапки, което създава характерения и запомнящ се външен вид на притежателя им. С времето „оксфордките" започват да влияят и върху по-широката мода, вдъхновявайки дизайнери и производители на дрехи да експериментират с по-свободни и нестандартни силуети на панталоните. Те са не само практични и удобни, но и стилен елемент, който демонстрира интерес към новите тенденции и модни иновации на междувоенния период.



Снимка 4.
Jack Buchanan с „оксфордки", около 1925, Оксфорд, Лондон



Снимка 5.
Модна илюстрация от 1925 - pegged / Oxford trousers, 1925г.

„оксфордките" се появяват в период, когато мъжкото облекло предлага няколко различни направления – класически костюмни панталони с по-тясна линия, практични knickerbockers, използвани при спорт и свободно време, както и първите специализирани спортни облекла, които придобиват популярност след Първата световна война. На този фон широките „Оксфордки" се оформят като междинна и в известен смисъл революционна категория в мъжкото облеклото.

Докато традиционните костюмни панталони подчертават изчистена вертикална линия и официален силует, а knickerbockers ограничават движението чрез характерното си събиране под коляното, „оксфордките" предлагат нещо ново: необичайно широк крачол, който осигурява свобода, удобство и лекота. Този обем, често достигащ до 60 сантиметра в долната част, е не просто визуален ефект, а функционално предимство, което позволява по-свободно движение при ходене, качване по стълби или спортни актив-

ности – една от причините студентите да ги приемат като алтернатива на забранените спортни панталони. Широките крачоли променят и начина, по който тялото се възприема в пространството. Вместо строгата, линейна форма, наложена от костюмните панталони, тук силуетът става по-динамичен, с движение на плата при всяка стъпка. Именно тази комбинация между практичност и същевременно визуална атрактивност ги отличава от останалите стилове, популярни през 20-те години. В епоха, в която мъжката мода все още следва консервативни норми, „оксфордките" въвеждат нещо необичайно: дреха, която едновременно служи на ежедневните практични нужди и прави силно визуално впечатление в обществото.

Тази двойственост – функционалност, съчетана с модерна естетика е една от най-интересните характеристики на „оксфордките". Тя ги превръща в символ на младост и експеримент, в облекло, което изразява духа на променящото се десетилетие. Именно затова те успяват да съществуват редом с други традиционни стилове, без да бъдат тяхна пряка конкуренция, а по-скоро алтернативна форма на изразяване, която улавя стремежа към ново усещане за свобода и промяна – нещо рядко срещано в мъжката мода от началото на XX век.

В този смисъл „оксфордките" оставят траен културен отпечатък, като показват как един практичен и функционален предмет на облеклото може да се превърне в символ на епохата и на начина, по който младите хора възприемат модата.

В заключение панталоните „Оксфордки" са повече от просто моден артикул – те представляват важен елемент от културата на младото поколение през 20-те години на XX век. Настоящата статия показва как тези широки панталони възникват в университетската среда на Оксфорд, придобиват разпознаваем стил и се разпространяват в градската мода, като влияят на начина, по който младите хора изразяват своята идентичност, стремеж към промяна и интерес към новите модни тенденции.

Значението на статията се крие в това, че предоставя систематизирана информация за произхода, стилистичните особености и културния отпечатък на „оксфордките". Тя може да бъде полезна за изследователи на модната история, студенти по моден дизайн, както и за модни специалисти, които се интересуват от влиянието на междувоенната мода върху съвременните тенденции. По този начин статията не само документира един забележителен моден феномен, но и показва как облеклото може да отразява социални и културни процеси, правейки „оксфордките" ценен пример за връзката между мода и общество.

Използвана литература:

Стоянова, Надежда. Украси и гримаси. Мода и модерност в българската литература от 20 те и 30 те години на XX век. София: Парадигма, 2022.

Гемишева, Мариела. Време и стил. Контури на историята на модата през 20 и век. София: Колибри, 2019.

Костадинова, Яна. „Рефлексия на западната мода в България 1878 1945“. Media Journal: Култура, (година).

Савова, Кристина Георгиева. Мъжкото облекло в края на XIX и началото на XX век. София: Нов български университет, Департамент „Дизайн“, секция „Мода“.

Breward, C. (2003). Fashion. Oxford: Oxford University Press.

Cunnington, P., & Cunnington, T. (1992). The History of Underclothes. London: Routledge.

Edwards, C. (2015). Men's Fashion in the Interwar Period. London: Bloomsbury.

Steele, V. (2010). The Berg Companion to Fashion. Oxford: Berg Publishers.

Tregonning, C. (2005). Oxford Bags and Campus Fashion: A Historical Overview. Journal of Fashion History, 12(3), 45–62.

Vintage Fashion Guild. (n.d.). Oxford Bags / Wide-Leg Trousers. Retrieved October 10, 2025, from https://vintagefashionguild.org/

Източници на снимки:

Снимка 1. Oxford University Crew (гребен отбор) — студенти с Oxford Bags [15/10/2025]

Университетски архив (Oxford University Boat Club Archives)/ „Гребният отбор на Оксфордския университет, 1931 г., в широки панталони тип Oxford Bags. Източник: Oxford University Boat Club Archives.“

Available from: https://hear-the-boat-sing.blogspot.com/2014/01/blues-in-bags.html

Снимки 2. Рекламна илюстративна страница „Oxford Bags“

Available from: https://fascinationstreetvintage.wordpress.com/2016/01/20/1920s-mens-trousers/

Снимка 3. A man wearing Oxford bags, c. 1930. PA IMAGES/ GETTY IMAGES [25/10/2025]

Available from: https://www.atlasobscura.com/articles/oxford-bags-pants

Снимка 4. Jack Buchanan с „Оксфордки“, около 1925, Оксфорд / Лондон /„The Guardian / Popperfoto / Getty Image / public domain [02/11/2025]

Available from: https://www.theguardian.com/fashion/2019/may/14/oxford-bags-wide-trouser-fashion-not-likely-to-last-1925

Снимка 5. Модна илюстрация от 1925 — pegged / Oxford trousers, 1925г.

Available from: https://witness2fashion.wordpress.com/tag/pegged-trousers-1920-oxford-bags-trousers-1925-men-fashion-fad/ [03/11/2025]

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 autor:

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.

БЪЛГАРСКИ КАЛИГРАФСКИ ШРИФТОВЕ В ДИЗАЙНА НА ОПАКОВКИТЕ

ас. Живка Райкова
Национална художествена академия

Резюме:
Калиграфията в българския дизайн на опаковки се проявява като жива връзка между традицията и съвременността. Ръкописната линия носи човешки жест, емоция и доверие, превръщайки опаковката в носител на културна идентичност. Чрез формата, ритъма и наклона на буквите се внушават усещания за автентичност и индивидуалност. Българската кирилица допринася със своята характерна пластичност и изразителност, които отличават местния визуален език от глобалните тенденции. Калиграфските решения, прилагани от съвременни автори и студиа, показват как ръчното изписване може да съчетае естетика, функция и емоционална комуникация в дизайна на опаковки.

Ключови думи:
калиграфия, шрифт, кирилица, опаковъчен дизайн, визуална идентичност, българска типография

BULGARIAN CALLIGRAPHIC TYPEFACES IN PACKAGING DESIGN

Assist. Zhivka Raykova
National Academy of Arts

Abstract:
Calligraphy in Bulgarian packaging design acts as a living connection between tradition and modernity. The handwritten line conveys gesture, emotion, and trust, transforming packaging into a bearer of cultural identity. Through the form, rhythm, and inclination of letters, it evokes authenticity, naturalness, and individuality. The Cyrillic typography adds expressive qualities that distinguish Bulgarian visual language from global trends. Contemporary designers demonstrate how calligraphic writing can unite aesthetics, function, and emotional communication within packaging design.

Keywords:
calligraphy, typeface, Cyrillic, packaging design, visual identity, Bulgarian typography

Калиграфията е едно от онези изкуства, които съчетават дисциплината на графичната форма с човешкия жест и емоция. Тя превръща писането в акт на визуално изразяване, в който линията има своя ритъм, динамика и характер. В контекста на българската визуална култура калиграфията има дълбока традиция и неизменно присъствие в съвременния графичен дизайн. Днес тя заема все по-забележимо място в областта на опаковъчния дизайн, където ръкописната буква не е просто декоративен елемент, а знак за индивидуалност, доверие и културна памет.

В по-широк план калиграфията може да се разглежда като културен посредник между миналото и настоящето. Тя носи следи от жеста, от човешкото докосване, което остава осезаемо дори в най-съвременните дигитални формати. В опаковъчния дизайн този жест има особено значение, защото продуктът – независимо дали е бутилка вино, буркан с мед, или биокозметика – се свързва пряко с човешкия опит, с ритуала на споделяне и потребление. Ръкописната линия, отпечатана върху повърхността, създава усещане за човешко присъствие и придава допълнителна емоционална стойност.

Калиграфията в българския дизайн на опаковки днес е едновременно културен знак и естетическо средство. Тя не просто украсява, а структурира смисъла. Нейната линия носи усещане за автентичност и човешко участие, което липсва в механично генерираната типография. И може би именно това обяснява защо, въпреки технологичните промени и дигиталното насищане, ръкописната буква продължава да привлича вниманието и да вдъхновява доверие.

Калиграфията притежава особен визуален език, който действа на емоционално и културно ниво. Формата на буквите, техния наклон, дебелина и ритъм носят значения, които излизат отвъд текстовото съдържание.

В дизайна на опаковки калиграфската линия може да внушава: естественост – когато е мека, неравна, с видими следи от четка или перо; премереност – когато следва плавен и равномерен ритъм; енергия и спонтанност – когато е жива и динамична. Тези визуални характеристики се възприемат от зрителя интуитивно. Именно това прави калиграфията особено ефективен инструмент в комуникацията между продукта и потребителя. Тя придава на опаковката „глас“ и индивидуалност, които да бъдат едновременно конкретни, но и универсални.

В нашето съвремие тази традиция се възражда в нов контекст: калиграфията върху българските опаковки използва специфичните особености на кирилицата – широката линия на „Ж“, изразителната „Я“, широките „Ш“ и „Щ“, спецификата на редовните букви „т“,„л“,„к“,„ф“ и пр. – за да подчертае уникалността на езика, произхода и развитието при начертанието на всяка графема. Когато калиграфският почерк е изведен с уважение към формата на буквите, той носи в себе си както естетика, така и до известна степен национално самосъзнание.

Съвременните калиграфски практики в България не се ограничават до ръчно писане. Дизайнерите експериментират с материали, текстури и ци-

фрови техники – комбинират туш с фотография, акварел с дигитална типография или гравюра с триизмерна визуализация. В опаковъчния дизайн тези експерименти създават нови пластове на възприемане: калиграфската линия може да бъде отпечатана с релеф, изрязана с лазер или покрита с фолио с метален ефект. Така тя не само се „вижда“, но и се „усеща“ при допир. Подобни решения се наблюдават при продукти от висок ценови клас, като вина, шоколади, козметика с натурални съставки, където калиграфията участва като основен визуален и емоционален носител. Така калиграфията се превръща в своеобразен визуален разказвач. Тя говори за произход, традиция, занаятчийство и отношение. В същото време е носител на съвременна чувствителност – чрез минимални средства и чиста форма тя може да внуши елегантност, доверие и стил. Това я прави ценен инструмент в изграждането на бранд идентичност, особено в контекста на българския пазар, където потребителите все по-често търсят продукти с лице и история.

В работата на съвременни студиа като Four Plus, Amity Studio, Studio Mario, „Модерен свят студио“ калиграфските елементи се използват с мярка и осъзнатост. Те не са декоративен ефект, а част от цялостната комуникационна концепция. Калиграфията придава на визуалния език човечност и топлота, превръща текста в образ и изгражда емоционален мост между производителя и потребителя.

В среда на уеднаквяваща се глобална визуална среда и технологии, диктуващи начините на възприятие, калиграфията предлага алтернатива – осъзнатата и човешка линия. Напомня, че всяка буква има история, че жестът на ръката може да пренесе културната памет и личния почерк в индустриално произведеното.

През последните десетилетия калиграфията в България преживява възраждане. Появата на графични таблети, векторни програми и възможностите за прецизно възпроизвеждане на ръкописния жест дават нов живот на калиграфския изказ. Това съчетание между човешка изразителност и технологична точност открива път за включване на калиграфията в дизайна на опаковки – пространство, в което се срещат функционалност, маркетинг и визуално въздействие. Дигиталните инструменти променят не само начина, по който ръкописните шрифтове се създават, но и тяхната роля. Възможностите за дигитализиране без загуба на рисунък и текстура на ръчно изписаните букви позволява използването им в големи тиражи, без да се компрометира усещането за индивидуалност. Млади автори като Жаклина Жекова, Жаклина Симова, Цветислава Колева, Венцислав Джоков, Галин Ганчев и много други създават нови шрифтове на кирилица, вдъхновени от калиграфията, които намират приложение не само в печатния, но и в дигиталния дизайн. Тези разработки утвърждават българските шрифтове като атрактивен и конкурентен визуален инструмент, способен да се впише в глобалната графична култура, без да губи националната си специфичност.

При редица актуални продукти можем да открием интересен синтез между свободната линия и геометричната структура – подход, който съчетава усещане за ръчна работа с минималистична яснота. Тази двойственост – между емоционално и рационално, между традиционно и съвременно – е една от характерните особености на българския дизайн в последните години. Типографските решения в серията опаковки за месни продукти на „Сами-М“ с дизайн от Марио Александров („Студио Марио“) е силен пример за такова балансирано съчетаване. Калиграфията в дизайна на тези опаковки е изградена върху изразителна, ръчно изведена структура с подчертана динамика и умерен характерен десен наклон (приблизително 20–25 градуса). Той създава усещане за движение, спонтанност и човешки жест, което е рядко е прилагано, но въпреки това е подходящо за продукт, асоцииран с домашна храна и традиционен вкус. Формата на буквите е органична, но контролирана – щрихите имат естествени удебелявания и стеснявания, характерни при изписване с четка или калиграфски маркер, с натиск вариращ според посоката на движението на ръката.

Забележителен е и начинът, по който буквите взаимодействат помежду си – те се свързват плавно, но не механично. Всяка дума изглежда като изписана наведнъж, с непрекъснато движение на ръката. Това подсилва усещането за естествен почерк, лишен от шаблонност.

Внимателно селектираната цветова палитра също подсилва изразността. Използвани са както топли, червеникави тонове, внушаващи вкус и топлина. От значение е и позиционирането на калиграфията върху опаковката – тя е поставена в централната зона, оставяйки визуален фокус. Белият фон и минималистичната композиция позволяват на буквите да „дишат“, без да са конкурирани от други графични елементи. Именно умереността и визуална култура правят решението на Марио Александров успешно: то запазва функционалността на опаковката, но едновременно ѝ придава индивидуалност и артистичен дух.



Фиг. 1
Оформление на опаковки на месни продукти

Типографските решения в дизайна на млечните продукти „Багри“ (дело на Four Plus Studio, художниците Цветислава Колева и Ивайло Недков) представлява пример за съвременен, лек и съзнателно „естествен“ калиграфски изказ, съчетаващ артистичност и функционалност. Тук ръкописният елемент не е просто декоративен, а визуален посредник между занаятчийската традиция и модерния минимализъм. Изписването на думите „Кисело“ и „Саламурено“ например – носи характер на свободен, почти импровизационен почерк, създаден с четка, с издължени движения, рязка промяна в дебелината на щриха и наклон около 15–20° надясно, внасящи енергия и индивидуалност. Подчертан е човешкият жест и усещането, че текстът е написан „на един дъх“.

Интересно е съчетаването на калиграфския надпис с геометричния гротесков шрифт в наименованията „мляко“ и „сирене“. Този контраст между органичната ръкописна линия и строгата конструкция на печатния шрифт създава визуален ритъм и яснота. Калиграфията носи емоционалното, човешко звучене на марката, а гротесковият шрифт – нейната модерна и технологична страна.



Фиг. 2
Калиграфски решения при опаковки на „Багри“

Калиграфските решения в опаковките на ядките AYA, дело на художника и магистър по калиграфия Галин Ганчев от студио „Амити“, демонстрират изключително интересен и осъзнат подход към формата на буквата и нейната експресивна роля в продуктовия дизайн. В тях ръкописната естетика е интерпретирана по съвременен начин – чрез синтез между калиграфия и шрифтов дизайн, в който ръката на автора остава ясно разпознаваема, но е дисциплинирана в рамките на композиционната логика на опаковката. Надписите „Суров микс“ и „Фъстък“ се отличават с характерен калиграфски рисунък, в който доминират високи, издължени вертикали с плътни, отчетливи дебелини на вертикалните и хоризонтални греди. Линията е

съзнателно „сурова“ – с текстура и видими следи от натиск, което кореспондира директно с естеството на продукта. Този почерк не търси изисканост, а естествена енергия и автентичност, напомняйки за ръчна изработка и непокътната натуралност. Създаден е интересен визуален баланс между стабилност и спонтанност. Буквите се възприемат като едновременно структурирани и живи – всяка от тях носи индивидуална сила, но заедно изграждат ясна композиционна цялост. Личният почерк на Галин Ганчев се разпознава по увереното боравене с контраста на щриха, като в някои от буквите се забелязват подчертани серифи (особено при „К“, „У“ и „Т“), които дават допълнителен ритъм и показват майсторството на автора да преведе калиграфската логика в четлив продуктов надпис.



Фиг. 3
Опаковки на ядки „Ая“

Шрифтовото решение в серията опаковки „Златна градина“, разработено от студио „Модерен свят“, е друг пример за съзнателно насочване към внушението за автентичност и занаятчийски дух. Основното заглавие е изписано с главни букви, наподобяващи ръчно рисувани с широка четка. Шрифтът е с плътна структура и неравномерно запълване, създаващ впечатление за писане върху груба повърхност или текстура. Леката несиметричност между отделните букви и близката по-размер дебелина на гредите подсилват усещането за ръчна намеса. Тази „несъвършеност“ е напълно осъзната и целенасочена – тя внушава домашно приготвен продукт, а с това и доверие към марката.

Използването само на главни букви допринася за композиционната стабилност и четливост дори от разстояние. Въпреки че е масивен, визуалният почерк е близък до калиграфията и с премерен контрол, който запазва четимостта. Комбинацията между светлия цвят и текстурата в типографията с тъмните топли цветове на фона – земно зелено и наситено тъмно червено – подчертава идеята за плодородие, природа и домашна кухня. Шрифтът на „Златна градина“ е пример за успешна адаптация на калиграф-

ски принципи в търговския дизайн – той съчетава енергията на четката с яснотата на шрифта, без да изглежда нито прекалено артистичен, нито прекалено стандартен.



Фиг. 4
Оформление на етикети на продукти „Златна градина“

В условията на глобален пазар, където визуалните кодове се уеднаквяват, ръчното изписване се оказва един от елементите, чрез които българските художници могат да изразят културна различимост. Тя действа като знак за локална идентичност, без да е изолирана от съвременните тенденции. Международните марки често използват ръкописни надписи, за да създадат усещане за „автентичност“, но когато става дума за български продукти, тази автентичност има конкретно съдържание – тя е свързана с езика, с кирилицата, с визуалната памет на народа. Калиграфията в този контекст се превръща в културен посредник: тя комуникира не само естетика, но и произход, история, дори мироглед. По този начин българската калиграфия на опаковките функционира като културен разказ, който обединява миналото и настоящето, традицията и модерността.

Българската калиграфия е неотменима част от съвременния визуален език на опаковките. Тя осигурява връзка между култура и пазар, между минало и настояще, между изкуство и потребление. Чрез своята пластичност и човешка изразителност тя превръща опаковката от чисто функционален предмет в културен обект – носител на история, идентичност и емоция.

Използвана литература:

AMITY STUDIO, [viewed 21.10.2025]. Опаковки. Amity Studio. Online. Available from: https://amitystudio.com/proekti/opakovki/aya-opakovki/
Calligraphy, [viewed 22.10.2025]. Online. Available from: https://en.wikipedia.org/wiki/Calligraphy
FOUR PLUS Studio, [viewed 18.10.2025]. Ферма Багри. Online. Available from: https://fourplus.bg/project/bagri-farm
MWS BRANDING, [viewed 18.10.2025]. Портфолио. Modern World Studio Branding. Online. Available from: https://mws-branding.com/bg/projects/golden-garden-packaging?page_type=categories&ppr=5&page=2&back=1&keyword=%5B%223%22%5D
STUDIO MARIO, [viewed 21.10.2025]. Works. StudioMario.net. Online. Available from: https://studiomario.net/minced-meat-trays

За автора:

Асистент Живка Райкова работи в бургаския филиал на Национална художествена академия, като преподавател по компютърна графика, уеб дизайн, плакат и визуална комуникация от 2020 г. до настоящия момент. Завършила е магистърска програма „Рекламен дизайн“ в НХА. Активно работи и като графичен дизайнер. Участва в редица национални проекти и конкурси.

About the author:

Assistant Zhivka Raykova has been teaching Computer Graphics, Web Design, Poster, and Visual Communication at the Burgas Branch of the National Academy of Art since 2020. She holds a Master's degree in Advertising Design from the same institution. In addition to her academic work, she is an active graphic designer and has participated in numerous national projects and competitions.

БОГОСЛОВСКАТА ЕСТЕТИКА И ГЕОМЕТРИЧНОТО ПОСТРОЕНИЕ AD QUADRATUM В КОНТЕКСТА НА OPUS FRANCIGENUM

Д-р урб. Владимир Петров
АМТИИ "Проф. Асен Диамандиев" - Пловдив

Резюме:

По отношение на храмовата архитектура всеки въпрос, отнасящ се до обемно-пространствените характеристики на материалните обекти, неизбежно следва да бъде третиран в контекста на семиотичната верига на означаемо, означаващо и референт. С оглед на факта, че сакралната геометрия се утвърждава като водещ визуален език на Европейското средновековие, настоящият текст има за цел проследяване еволюцията на осмислянето ѝ във връзка с християнското световъзприемане. Статията съдържа коментар върху утвърдените богословски основания, залегнали в осъществяването на самия йеротопичен акт на храмовото строителство, във връзка със средствата за хармонизация и естетизация, влагани в сакралната архитектура. Предложено е и разширяване на тълкувателния смисъл, заложен в основата на образната метафизика на *Opus Francigenum.*

Ключови думи:

сакрална геометрия; готическа архитектура; Ad quadratum.

THE THEOLOGICAL AESTHETICS AND GEOMETRIC CONSTRUCTION AD QUADRATUM IN THE CONTEXT OF OPUS FRANCIGENUM

urb. Vladimir Petrov
AMDFA „Prof. Asen Diamanviev" – Plovdiv

Abstract:

In terms of temple architecture, any question concerning the volumetric-spatial characteristics of material objects must inevitably be treated in the context of the semiotic chain of signified, signifier and referent. In view of the fact that sacred geometry is establishing itself as the leading visual language of the European Middle Ages, the present text aims to trace the evolution of its understanding in relation to the Christian worldview. The article contains a commentary on the established theological foundations underlying the implementation of the hierotopic act of temple construction itself, in connection with the means of harmonization and aestheticization employed in sacred architecture. It also proposes an expansion of the interpretative meaning underlying the figurative metaphysics of the "Opus Francigenum".

Keywords:

Sacral geometry; Gothic architecture; Ad quadratum.

Измежду страниците от фин велен на *Codex Vindobonensis 2554*, една от четирите *Bibles moralisées*, изработени в периода между 1220 г. и 1234 г. за френското кралско семейство, е поместено изображение на Бог като Геометър на Вселената. Макар тази визуална интерпретация да е иновативна за началото на XIII век, концепцията, заложена в нейното богословско осмисляне, не е чужда на средновековните християнски теолози, бидейки непосредствено защитавана от текстове на Светото писание [Притчи Соломонови 8:27; Притчи Соломонови 30:4; Книга на Йов 38:4-7; Книга Премъдрост Соломонова 11:21; Евангелие от Йоан 1:1-3], вдъхновена от богословските съчинения, завещани от Отците на Църквата, и намираща допълнителна опора в масово преписваните в средновековните скрипториуми трудове на античните елински и римски мислители.

Сакралната геометрия и математическият порядък

В полето на архитектурата геометрията всякога и навсякъде е била осъзнавана като основен инструмент за естетизацията при обемно-пространственото пропорциониране и композиране. Археологическите останки на древни сакрални комплекси и постройки свидетелстват, че тя е била средство за пресъздаване на космическия и природния принцип на формообразуване и организация още от края на Мезолита и началото на Неолита. Философията за нейния собствено сакрален смисъл, произтичащ от възприемането ѝ като архитектоничен принцип, вложен в устройството на мирозданието, е втъкана в наследството на древните цивилизации. Преди да се появи музикалната сюита, с която Густав Холст придобива най-голяма известност, идеята за музиката на планетите е била обект на разискване от страна на питагорейците, по-късно на средновековните архитектони и ренесансовите хуманисти. В един от най-авторитетните писмени източници на темата, „Ръководство за хармония“, Никомах Питагорееца (Никомах Гераски) описва философската и космогонична концепция за *musica universalis* (споменавана още като Музика/Хармония на сферите), според която светът е създаден неслучайно, в съответствие със строг хармоничен ред, като небесните тела, според размера, разположението, динамиката и траекторията си на движение, създават форма на музика. Пропорцията между тоновете на небесните тела изразява и по този начин съдържа в себе си мярата, вложена във всички останали техни характеристики, поради което именно в нея бива разпознато средство за мимезис на космогоничния акт. Макар за човешкото създание *musica universalis* да е невъзприемаема според Аристотел [*De Caelo*], тъй като вибрациите ѝ биха били унищожителни, според Никомах от Гераса тя може да бъде чута от изключително извисени създания като Питагор. Концепцията за музиката на сферите се развива с утвърждаване на идеята, че числовата стойност и математическата пропорция стоят в основата на мирозданието. Последният класически и първи схоластичен философ Боеций счита, че Питагор претворява *musica mundana (musica universalis)* в *musica quae in quibusdam constituta est instrumentis* (музиката,

създавана от глас и музикален инструмент). Във връзка с духовния си смисъл тя бива преоткрита през Средновековието както от Тома Аквински, така и от големите имена сред авторите от школата в Шартр (Гийом от Конш, Тиери от Шартр, Бернардус Силвеструс, Алан от Лил). През Средновековието музиката и геометрията са разбирани като две от седемте свободни изкуства, чието изучаване е свързано не толкова с овладяване на умение, колкото с възприемане на светоглед, чиито устои се коренят в разбирането, че всяко тварно нещо има своето място в контекста на хармоничната и устойчива архитектоника на Тварното битие. Като съществен елемент от мисловния контекст на Средновековието се утвърждава разбирането, че светът е създаден разумно, по недостижимата мъдрост на Бог и че вложените от Него порядък и мяра оформят характеристиките на обективната реалност. Смисълът не само я изразява, но я и оформя и одухотворява. В тази връзка думите на френския класик Никола Пусен „Материята сама по себе си няма нищо общо с прекрасното. Материята може да се приближи към прекрасното, ако е одухотворена от съответната подготовка, която включва привеждането ѝ в ред и мяра...", придобиват особен философски смисъл, отнасящ се не само към критериите за естетичното, но и към основанията на самия творчески акт. През XV век Николай от Куза използва геометрията като образен език за изразяване на комплексни богословски концепции, с което бива предложено отдръпване от буквалността, профанизираща идеята за използване на геометрията като средство за проумяване на разумния дизайн на мирозданието, характерна за някои от езическите философи и техните исторически последователи. Акцентът бива изместен от проумяването на тайната на мирозданието върху правилното отнасяне към нея. В този смисъл геометрията и музикалната хармония биват възприети по-скоро като метафоричен език. Самото осъзнаване на отношението към порядъка претърпява своята еволюция, като от повърхностна самоцел прераства в онтологично средство, отнасящо към общение с Бог. Сакралността на геометрията не е собствена, а произтича от отношението към богословски категории. Именно в тази връзка за средновековните архитектони храмовете се превръщат в музикален инструмент, от който трябва да звучи Божествената музика.

Мяра и пропорционалност в сакралната геометрия в контекста на католичността

Възприетата от гещалт-психолозите максима, че „цялото е повече от сбора на неговите части", често се приписва на Аристотел, бидейки в духа на неговите идеи за хилеморфизма и холизма. В контекста на творчеството произведението бива стабилно и съществува, ако съдържа един порядък и изразява единна концепция и логика. Това е условието за съществуване не само на красотата, но и на целостта, поддържаща хаотичните елементи на материята в очертанията на формите. Ако разумният закон не е вложен в създаването на една цялост, тя става неустойчива, което от своя страна би намерило външен израз в отсъствието на красота. И обратното – отнасяне-

то към устойчивостта изисква влагане на порядък и мяра, отнасящи се към красотата. В том VI, част 6, на своето произведение „Коментар за Божиите имена“ Тома Аквински заявява: „Както многото камъни са съгласувани един с друг и от тях се ражда постройката, и както, подобно на тях, всички части на Вселената се съгласуват, за да обяснят така нейното съществуване, по същата причина се казва, че на Красотата се дължи не само всяко нещо да остава равно на себе си, но също и това, всички неща заедно да бъдат взаимно свързани, всяко според собствените си свойства“. Това, което в текста на средновековния философ бива назовано „красота“, по същество представлява добро съчетание и качествено съотнасяне на градивните елементи. Средновековната легенда, в която се разказва, че Тома Аквински счупва многознаеща роботизирана месингова глава, която непрекъснато го занимавала с факти и прекъсвала потока на мислите му, е метафоричен израз на факта, че макар и схоласт, отдаден на логиката и античното философско наследство, „Ангелският доктор“ (*Doctor Angelicus*) не е губил фокуса си върху смисловото първенство на общението с Бог. Пропорционалността представлява принцип в математиката, според който две променливи величини са пропорционални, ако промяната в кой да е от двата елемента води до определена промяна в другия. В метафизичен план пропорционалността е символ на отношението, което обвързвайки два отделни елемента, им придава допълнително значение, приобщавайки ги към единно цяло. В богословието това единно цяло е Църквата. В този контекст думите на Тома Аквински имат много по-дълбок смисъл, отнасяйки се не само до организационния характер на целостта. Тази мисъл на Тома от Аквино и естетическите категории за пропорция и цялостност следва да бъдат разгледани във връзка с раннохристиянското съчинение „Пастир“, чийто автор е един от Седемдесетте апостоли – епископът на Филипополи, Св. Ерм. Това



Фиг. 1

„...цялото не е просто купчина, а е нещо различно от частите.“

Аристотел, „Метафизика“

Контурен портрет на философа, автор: д-р урб. Владимир Петров

апокалиптично произведение се занимава с въпросите за устройството, характера и мисията на Църквата. Особено внушителен е образният език на откровението на Св. Ерм, като едно от споделените в текста видения бива особено често споменавано от по-късните богослови и коментатори. Ерм описва Църквата като строяща се кула, в която различните камъни, символизиращи човеците, биват влагани в строежа или отстранявани според способността си да се отнесат към съборността. Принципът, че „цялото е повече от сбора на неговите части" придобива по-дълбоко значение. Обединяващият принцип не просто организира и свързва, той придава смисъл на цялото и на всяко отделно нещо. В контекста на християнството това е главата на Църквата – Христос. В тази връзка пропорцията в архитектурата на сакралните постройки може да бъде осъзната като израз на начина: (1) по който всеки елемент се явява микрокосмос, утвърждавайки своята ипостасност, съдържайки добавената стойност на принадлежността към цялото, и обхващайки чрез отдаването на своята атомизирана незавършеност, целия Космос; (2) по който католичността се постига чрез съгласуваност с останалите „камъни" и подвеждане под обединяващия принцип на „кулата" на Логоса. Във връзка с християнството се осъществява революционно преосмисляне на основанието за сакралност на храмовата постройка, която вече черпи своята свещенност във връзка с това, че е символ на общността на верните на Бога, Който казва, че „... дето са двама или трима събрани в Мое име, там съм Аз посред тях" [Матей 18:20].

Сакралната геометрия и богословска естетика

Бонавентура от Баньореджо твърди относно значимостта на пропорционалността: „Всички неща са красиви и по някакъв начин приятни, но няма Красота и наслада без съразмерност, като съразмерността се среща на първо място в числата; необходимо е всички неща да имат числова съразмерност и значи числото е изначалният образец в ума на Твореца, основната следа, която води в нещата към знанието. Като разбираме, че нещата имат числова съразмерност, изпитваме наслада от нея и съдим по неопровержим начин за силата на законите, които я уреждат." Смисълът от естетиката е, че чрез нея се откроява смисълът, който я устройва. В този контекст за артиста резултатът от порядъка и мярата е смисълът. За богослова резултатът от смисъла е порядъкът и мярата. Като артисти, боравещи с езика на богословието, архитектоните на средновековните катедрали са се отнасяли към тази причинно-следствена връзка, бидейки верни на откровението, вложено в Йоановото евангелие. Осъзнаването на първенството на смисъла в процеса на храмово строителство придобива други измерения в контекста на встъпителни стихове на Евангелието от Йоан [Йоан 1:1-5], считани за едни от най-дълбоките богословски пасажи в Библията, утвърждаващи божествената природа на Христос, Неговото отвъдвечно съществуване като Бог-Слово, участието му в Сътворението и Спасението на Тварното битие. Със своята единна закономерност и хармоничност организацията на „системата" от смисли, подчинена на Логоса и подрежда-

ща света, би могла да бъде метафорично изразена и символно изобразена като безкрайно съвършено и мъдро геометрично построение.

През VII век св. Максим Изповедник формулира мисловна система, третираща значимостта на логосите в контекста на възглавеното от Христос домостроителство. Логосологията, разгърната от византийския богослов, разпознава наличието на система от логоси, отнасяща се към всичко тварно и утвърждава идеята за подчиненост на всички смисли на „смисъла на всички смисли" – Логоса. Мисловната система на Св. Максим Изповедник е революционна в много аспекти, но в контекста на настоящата тема тя има особено значение във връзка с акцентирането върху комплексния, фрактален и все пак централизиран характер на организация на логосите и с ролята на свободната воля за актуализирането им. За човека, създаден *ex nihilo*, индивидуалната есхатологична цел не се отнася нито до неосъзнатото и сляпо пресъздаване в достъпен мащаб на хармоничия космически ред, нито до проумяване на принципите на световната архитектоника със средствата на разума, а до надмогване над небитието чрез откликване на зова, вложен в логосите. В тази връзка в смисловия си синтез с християнското богословие логосите биват осъзнати като онтологичен мост между Тварното и Нетварното битие. Троицата не само подрежда света мъдро със Своите слова, но чрез тях сътвореният човек бива призоваван към причастност с Бог, Който бидейки Този, Който Е, е Единственият, Който собствено Е. За човек единственият начин да бъде е, бидейки причастен към Него, с което диалогосността и правилното насочване на човешката свободната воля утвърждават преформулирането на смисловия заряд на понятието „творчески акт". Ако в миналото целта на градежа е било зданието, то християнството строи човеци. Строителството на храм вече не е просто имитационно подреждане на материята по принцип, вложен в макросистемите, внушаващи *Mysterium tremendum*,



Фиг. 2

„Целият свят се ограничава от своите логоси..."

Св. Максим Изповедник, „Глави за богословието и за домостроителството на въплъщението на Сина Божий"

Контурен портрет на светеца, автор: д-р урб. Владимир Петров

а процес на общуване с езика на свободната воля и отнасяне към Логоса. То се утвърждава като възможен акт на причастяване. Творчеството вече не е самоцел, а контекст, в който човекът да употреби свободната си воля. Творбата не е цел, а средство за самопостигане чрез обръщане към Бог. В тази връзка самата идея за красотата, за съвършеното, за истинското, придобива съвсем ново, абсолютно революционно измерение, надхвърлящо рамките на изяществото, и еволюиращо в причастност към Логоса, застанал с лицето си в отговор на въпроса на Пилат: „Що е Истина“ [Йоан 18:38]. По отношение на храмовата архитектура всеки камък вече бива пропит с друга идея поради различното преживяване на процеса на неговото полагане и различното му осмисляне.

Сакрална геометрия и мимезис

Идеята за пресъздаване на космогоничния ред бива осмисляна по различен начин в хода на историята. Аристотел и Платон, двама от най-популярните антични автори, коментирани от учените в цяла Европа през Средновековието, предлагат две контрастни разбирания за отношението към принципите на съзиданието, макар и двамата да се обединяват около термина „мимезис“. В сократическия си диалог „Държавата“ Платон третира мимезиса като подражателство, отдалечаващо човек от първообразното съвършенство и поради тази причина - достойно единствено за критика. От друга страна в своята „Поетика“ Аристотел припознава в миметичния акт не просто копиране на повърхностните качества, а разкриване на вътрешната логика на природата. Философът от Стагира счита, че мимезисът представлява по същество активно участие в подреждането на света и пълноценен интелектуален процес, доближаващ човек до висшите съзидателни принципи. Наследството на елинската философия, възприемано преди всичко като източник на логически инструменти, бива



Фиг. 3

„Подражателното изкуство е далеч от истината...“

Платон, „Държавата“

Контурен портрет на философа, автор: д-р урб. Владимир Петров

осмислено в християнския контекст още в Епохата на апологетите. За християнската духовна традиция мимезисът не бива да е подражателски акт, защото самото Тварното битие не е създадено като копие, лишено от достойнство. За разлика от Демиурга на Платон, търсещ вдъхновение в съвършения свят на първообразците, Бог се отнася лично към Тварното битие, изцяло творчески. Той го създава от нищото, поетично. По причина, че създаването на Тварното битие от Нетварния Бог е личен акт, то обръщането на Тварното битие към Нетварния Бог също трябва да е личен акт. В този контекст една от най-съкровените форми на личен акт, творческият такъв, се утвърждава като едно от пълноценните средства за установяване на диалогосно лично отношение с Бог.

„Център" и християнското преосмисляне на йеротопията

В своя труд „Сакралното и профанното" румънският философ, културолог и писател Мирча Елиаде разсъждава върху проблема за преплитането на профанното и сакралното пространство. Давайки за пример цитат от Изход, 3:5, описващ Божието нареждане на Моисей да събуе обущата си, защото стъпва на свята земя, Елиаде развива тезата, че концепцията за разделение на пространството на профанно и сакрално е организационен космогоничен акт, с който човек търси да постави ред в хаоса. Хаосът е еднороден – не се отличава с нищо, докато с акта на йерофанията в пространството сакралното въвежда порядък, който е присъщ на един по-висш организационен принцип. Според румънския философ, за да „живее в Света, човек трябва да го основе, а никой свят не може да се роди в „хаоса" на еднородността и относителността на профанното пространство". Човек третира пространството, за да го разбере и да постави в мисленето си за него ред и по този начин да открие „Център"-а за себе си и основания си свят. С осъждането на монофизитството от Четвъртия вселенски събор в Халкидон през 451 година е дадена изключително важна догматическа формулировка, с което бива изяснено правилното отнасяне към тайната на Боговъплащението – „един и същият Син и Единороден, Бог Слово, Господ Иисус Христос" е „познаван в две естества неслитно, неизменно, неразделно и неразлъчно", без да е на „две лица разсичан или разделян". Христос е изцяло Бог и изцяло човек (бидейки човек, „във всичко подобен на нас, освен в греха"). Двете природи присъстващи в едната личност на Логоса превръщат причастието към него в мост между Тварното и Нетварното битие. В Евангелието на Йоан е написано: „Каза му Иисус: Аз съм пътят и истината и животът; никой не дохожда при Отца, освен чрез Мене" [Йоан 14:6]. В този смисъл отнасянето на концепцията за „Център" към християнския контекст, изразен недвусмислено с думите на московския митрополит Филарет, че „Чрез Словото Божие творението се съхранява под бездната на Божествената безкрайност, над бездната на собствената си незначителност" [московски митрополит Филарет, цитат по прот. Г. Флоровский. „Пути русского богословия". Париж, 1937, с. 180], разкрива разбирането, че „Центъра" за християните не е просто космическа опора, сводима с организационен

принцип. Той е самият Христос, Бог-Слово, поддържащ Тварното битие над небитието не само чрез съвършената мъдрост, вложена в архитектурата на домостроителството Му, но и чрез благото споделяне на синовството Му с причастилите се към Него. Бог протяга ръка към човека. Нима с това се изчерпват по същество условията необходими за причастие? Нима процесът, бидейки духовен, трябва да бъде лишен от материална рамка? Това не би ли лишило от основание изяществото и колосалния човешки порив към Небето, вложени в идеологията на християнското храмовото строителство? Колкото и голям да е храмът, колкото и богата да е украсата, централното място в него е свързано с литургичното начало и преди всичко с осъществяването на тайнството Евхаристия. Макар православната и католическата литургична традиция да се различават по редица аспекти, отношението към мощите, произтичащо от древната християнска практика, е недвусмислено и подчертаващо значимостта им за свещенодействието. По време на първите векове християните са отслужвали литургия върху надгробията на мъченици. Тази традиция е запазена чрез поставянето на частици от мощи в олтара. Смисълът тук се състои в това, че мощите са свидетелство за отговора, който човекът, търсещ Небето, е дал на Бог, слязъл на Земята. Светостта на мощите произтича от отношението към Бог. А освещаването на пространството се свързва с освещаване на човека, който се протяга към Небето. В този контекст човек не поставя тотем, който да символизира Центъра, за да сакрализира пространството. Издига високите камбанарии и куполи, за да означи в обективното пространство свещеното място на среща с Бог. В контекста на настоящата тема думите от евангелието на Матей: „... ти си Петър, и на тоя камък ще съградя църквата Си, и портите адови няма да й надделеят; и ще ти дам ключовете на царството небесно, и каквото свържеш на земята, ще бъде свързано на небесата; и каквото развържеш на земята, ще бъде развързано на небесата." [Мат. 16:18 - 19] придобиват особена сила. В латинския Запад римският папа се счита за наследник на св. ап. Петър, на когото Бог дава ключовете за Небесното царство и в този смисъл поверената му църква трябва да изгради такива храмове, които да пренасят Небесното царство в Земното царство. В тази връзка макар Вазари да критикува *Opus Francigenum*, влагайки отрицателна конотация в самото наименование „готика", което утвърждава (на името на варварските племена, непознаващи принципите на античната култура), този стил е израз на хуманистична идеология, предхождаща с векове тази, която масово се счита за нововъведение на Ренесанса. Именно готиката е тази, която е написала с камък едни от най-вдъхновяващите страници от човешката история – за времена, в които човек, затънал в калта на средновековните градове, изтощен от тежкия живот, изпълнен с войни, болести, смърт и унижение, е строил кули от камък и светлина, за да каже на Бог, че не е забравил призванието си да надхвърли ограниченията на собствената си природа и да откликне на любовта Му.

Сакрална геометрия и фракталност. Построението Ad quadratum



Фиг. 3

Ad quadratum

Автор: д-р урб. Владимир Петров

Онтологичното предизвикателство пред човек се състои в преодоляване на собствената незначителност в изпълнение на високото си призвание да бъде подобие на Бог. Малкият човек е призван, преодолявайки разделенията в тварното битие, да променя Космоса, чиято необятност дори не може да си представи. Малкият човек трябва да употреби свободната си воля в съгласуваност с Божията воля, чиито мъдрост и благост, дори не може да проумее. Малкият човек е допуснат да твори съвместно с Твореца. През 1975 г. Беноа Манделброт променя изцяло разбирането за организационните принципи, вложени в архитектониката на света с труда си „Фракталната геометрия на природата“. Въведеният от него фрактал не е просто математическа фигура, а нов език за разбиране сложността на Космоса. Фундаменталното му свойство самоподобност, отнасящо се до подобието на структурите в различен мащаб, разкрива комплексния характер на света и всичко в него. Светът бива осъзнат като безкрайно голяма и безкрайно малка единност. Този смисъл именно бива вложен в построението, познато през Средновековието като *Ad quadratum* (от латински: „към квадрата“). Този геометричен метод за модулиране включва вписването на поредица квадрати един в друг и тяхното завъртане. С използването на Питагоровата теорема бива изведено съотношението между страната и диагонала на квадрата, равно на 1: √2). Освен като средство за обвързване на отделните елементи на сградата в контекста на единна математическа система, изразяваща естетическа стойност и осигуряваща конструктивна устойчивост, тя е била обвързвана с идеята за стабилността и съвършенството на Божествения ред. Безкрайното фракталното самоподобие на квадратите позволява тълкувателния контекст да бъде разширен във връзка с християнското богословие. Както пропорционалното отношение между отделните квадрати е неизменно, отнасяйки се към безкрайно голямото и към безкрайно малкото, така и отношението от и към Логоса е отвъдмерно. Всеки „квадрат“ в света е правилен и важен, ако има правилната „мяра и пропорция“ спрямо Него. Както Божията същност е абсолютно недостъпна, но чрез енергиите си Бог по благодат разкрива пред човек възможност да се осъществи като Божие подобие, така и в построението ad quadratum малкото се отнася към голямото не буквално - със своите очертания, с мащабите на своите

параметри, а чрез подобието. Както в католичен план Христос е глава на Църквата, обединявайки в единен богочовешки организъм атомизираната съвкупност на Тварното битие, запазвайки ипостасната несподелимост на отделния човек, така и в построението ad quadratum всеки вписан квадрат е приобщен към композицията посредством единен геометричен принцип без да бъде лишен от своите собствени очертания. Както чрез християнската любов човешката несподелимост надмогва границите на атомизираната единица, за да обеме целия свят в себе си, така и в построението ad quadratum, приобщавайки се чрез единия принцип на съотнасяне към построението, квадратът не размива своите граници, а придобива допълнителната, завършваща го стойност, идваща от принадлежността му към композицията. Както пропорционалните отношения се отнасят в частност към всеки един мащаб на вписване на квадрата и същевременно произтичат от единна за цялата система пропорция, така и логосите (смислите) се отнасят конкретно към всичко в Тварното битие, имайки своята основа и окончание в Единия Логос, в „смисъла на всички смисли". Разбирането, че доближаването до смисъла произтича от степента на причастност към Логоса, стои като цел пред всеки акт на свободната воля, включително по отношение на малкото и конкретното, води до осъзнаване значимостта на по-широк кръг от човешки дейности, разкривайки духовния потенциал на принципа на фракталността, вложена в архитектурата на Тварното битие. Това естествено води до преосмисляне на подхода за отнасяне към сакралното, преформулирайки схващането за неговия смислов обхват.

Възникването на готиката – Сугерий

С появата на първия паневропейски архитектурен стил след разпада на Римската империя – романиката, Небесното царство стъпва на земята като *Ecclesia militans* с високите защитни кули на своите романски бургове на духовността. Философията на Църквата обаче постепенно се изменя и в арсенала ѝ влизат светлината и стремежа за докосване на небесния свод. Силно повлиян от схоластическите трудове и преводи на ирландския теолог неоплатоник Джон Скот Ериугена, абатът на абатството „Сен Дени", Сугерий създава качествено нов стил в църковната архитектура. Този стил стъпва преди всичко на принципите на неоплатонизма и е свързан с метафизиката, сакралната геометрия и цифровата символика. Тъй като въведеният стил е представлявал ново явление, абат Сугерий написва три сборника, отнасящи се до принципите и богословската обосновка на направените нововъведения – това са *„Libellus Alter de Consecratione Ecclesiæ Sancti Dionysii" (1144-1147 г.)*, *„Liber de Rebus in Administratione Sua Gestis" (1144-1149 г.)* и *„Ordinatio de Sugerii Constitutiones" (1140-1141 г.).* В тези произведения Сугерий защитава богословския смисъл на направените нововъведения и задава правила и насоки за тяхното развитие във времето. Сугерианската естетика е силно повлияна от метафизиката на светлината. Абатът на „Сен Дени" излива лъчите ѝ в новите катедрали, съчетавайки естетическата с духовната революция, при която Божието просветление прониква буквално и символно в

Фиг. 5

„Когато поради любовта ми към красотата на Божия дом многоцветното великолепие на скъпоценните камъни понякога ме откъсваше от външните грижи и ме подтикваше към благородно размишление – пренасяйки ме от материалното към нематериалното и към разнообразието на светите добродетели – струваше ми се, че се виждам като в някаква странна област на вселената, която нито се намира изцяло в земната кал, нито изцяло в небесната чистота; и че по Божия милост мога да бъда пренесен от тази по-ниска сфера в онази по-висша по анагогичен (въздигащ) начин.“

Сугерий, „Liber de rebus in administratione sua gestis“



Контурен портрет на архитектона, автор: д-р урб. Владимир Петров

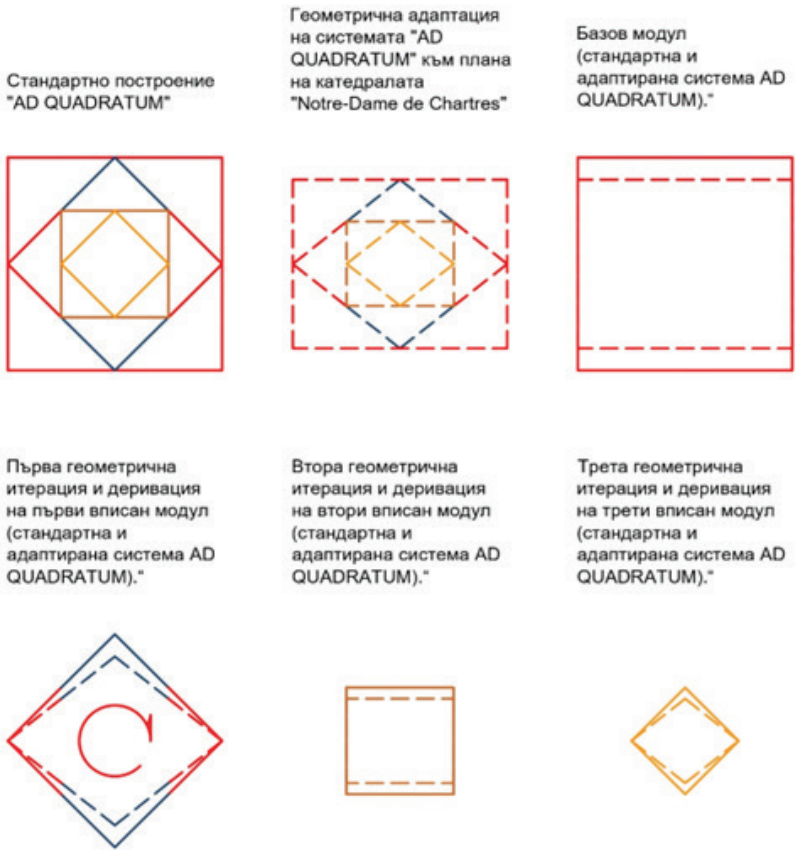
храма. Повлияните от него по-късни строители на храмове, като Пиер де Роси, също отдават особено внимание на светлината като проявление на Божието присъствие. В *Manuale de mysteriis* Роси говори алегорично за "... божествени писания, които хвърлят светлината на Истинското Слънце, което е светлината на Бог, в интериора на църквите, в сърцата на вярващите, изпълвайки ги със светлина" . Повлиян от неоплатонизма Сугерий се обръща и към аритметиката и геометрията, посредством които отделните части се свързват хармонично в единно цяло, което е единственият начин те да съществуват в духовния свят. Сугерий използва текстовете на Псалм 45 и Послание до Ефесяни 11:20-22, за да защити тезата за ролята на църквата като физически образ на Небесното царство. В реконструкцията на базиликата „Сен Дени" Сугерий използва цифрова символика, метафизиката на светлината, символична и сакрална геометрия, за да призове пришествието на Духовния свят и да го въплъти в Земния. Използването на цифровата символика като инструмент за превод на религиозно-философски концепции на достъпен визуален език и влагането на свещената геометрия, като средство за пренасяне на вселенския ред в по-малкия мащаб на материалната подредба, се превръщат в основни инструменти на средновековните архитектони, свидетелство за което е произведението *Manuale de mysteriis* на Пиер де Роси, ректор на Катедралното училище в Шартр. В книгата алегоричен израз е даден на определени структурни части на храма, на тех-

ния брой, на тяхната функция и на отношенията между тях. Непосредствено след реконструкцията на базиликата „Сен Дени“ по проект на Сугерий, архитектурния език на готиката завладява френския кралски домен, като във връзка с изгарянето през 1134 г. на сградите пред наоса на базиликата на епископ Фулбер в Шартр, бива започната работа реконструкцията и разширението ѝ с изграждането на внушителна готическа западна фасада. Работи се по северната кула, кралския портал и южната кула. Следва още един голям пожар през 1194 г. който пощадява само ранноготическите структури и криптите. Това злополучие се превръща в условие за превръщането на катедралата в Шартр в образец за храмова сграда, възприела и развила архитектурния език на ранната готика. Нейното издигане допринася за достигането на „зрялост“ на Opis Francigenum, като еволюцията е технологична и идеологическа, а строителите балансират между технологичните ограничения и смисловите послания. Архитектурно-художественият синтез е постигнат в неслитен вид. Това е естетика на откровението, на нескритата архитектоника – красотата на самите устои. Още в ранния етап от развитието на Средновековието при формулирането на основните тези на сугерианската философия са заложени принципи, отнасящи се до триумфа на светлината и извисяването на храмовете във вертикала (произтичащо от символния израз на човешкия стремеж към общение с Бог, от една страна, и манифестиращо господството на Твореца, от друга). Именно това отношение към естетиката и синтеза катализират „узряването“ на готиката. Двата принципа са в конфликт – те взаимно се ограничават в контекста, наложен от конструктивната устойчивост на постройката. Светлината означава повече витражи, а повече витражи означават по-малко плътни зидове, което от своя страна компрометира устойчивостта на високите сгради. В отговор на това биват въведени контрафорсите и аркбутаните. Катедралата в Шартр е материално свидетелство за един от малкото случаи в историята на архитектурата, където помиряването на тези два аспекта е в полза на смисъла. Френският стил се развива не въз основа на повърхностна стилистична образност, а стъпвайки върху основите на своя идеология. Той представлява революционен манифест, подчиняващ всички изразни средства, за да заяви, че колкото и опасен и страшен да е пътя към Небето, човек не трябва да се страхува от височината, стремейки се към Бог. Шартърската катедрала е един от най-запазените образци на зрялата френска готика, като с изключение на намесите по северната кула от XVI век, премахването на олтарната преграда през XVII век и подмяната на дървената покривна конструкция след пожара през 1836 г., е запазила своята автентичност спрямо намесите, започнати през 1194 г. За да бъде изследвано приложението на ad quadratum по отношение на максимално автентичния ѝ образ, удачно е да бъде разгледан хоризонтален разрез на катедралата (фиг. 1). Както и в контекста на византийската храмова архитектура и на тази на страните от византийския културен кръг, за да бъде постигнато архитектонично единство на храмовата сграда, бива използван метод на модулиране, развит въз основа на геометричното построение, като най-често модулът е предхоровият квадрат. Такъв е и случаят с

Шартърската катедрала, където архитектонът осъществява препратка към височината на Ноевия ковчег - 30 лакътя височина [Битие 6:15]. В християнската символика наосът, от лат. *navis* – кораб, е Новият ковчег, който спасява вярващите от „потопа" на греха и ги води към духовно спасение. Когато модулът на предхоровия квадрат бъде ротиран и скалиран и вписаните квадрати биват транслирани по протежение на надлъжните оси на нефа, галериите и трансепта, се вижда, че очертанията на стените, разположението на колоните и дори ръбовете на сводовете произтичат от параметрите на предхоровия квадрат. Така геометричното построение обвързва в хармонична и архитектонична композиция всички части на храма, влагайки в тях единно смислово послание.

Заключение

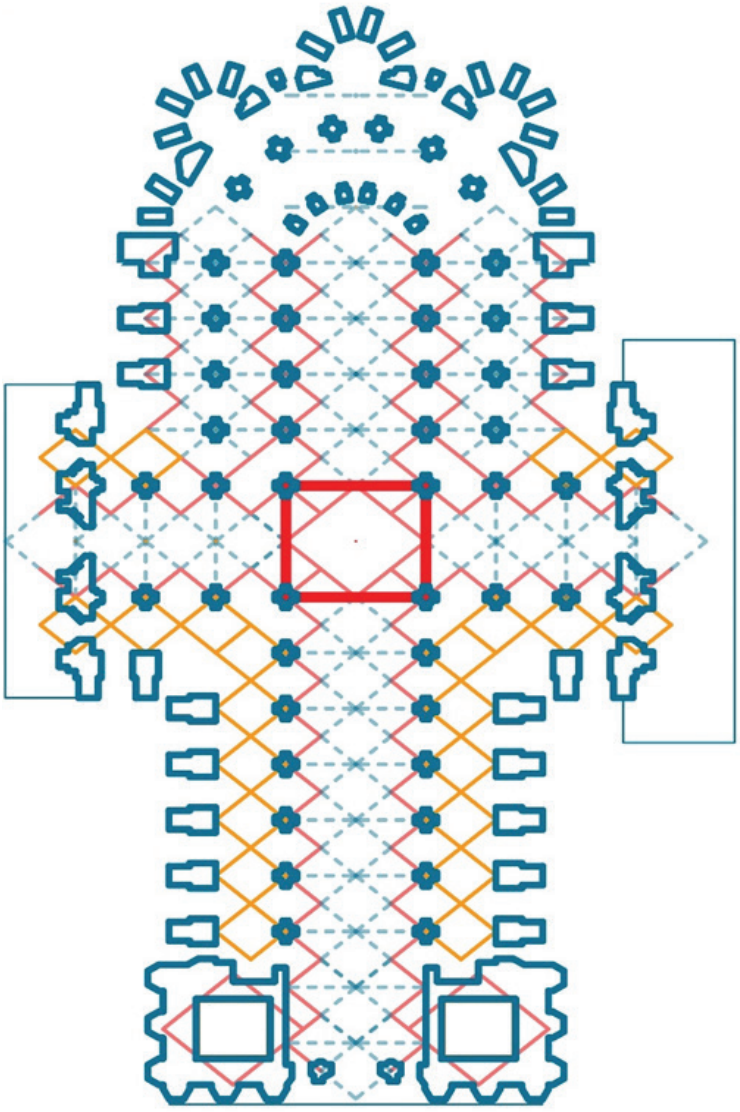
Бог - Геометър, изобразен в *Codex Vindobonensis 2554,* не просто надделява над хаоса. Тварното битие не е съвечно на Бог и не е подредено от Него, а е сътворено. Поради тази причина Той е стъпил извън рамката на илюстрацията. Той е Нетварен, а Нетварното битие е друго от Тварното. Той е отвъдвечен, а Неговата отвъдвечност е друго от това, което има начало. Неговите мотиви и мъдрост са отвъд нашия свят. Неговата геометрия, дори и откровена, винаги ще бъде мистерия, поради което човек не трябва да се съсредоточава върху нея, а върху отношението към Геометъра. Разшифроването на архитектурния език на готиката парадоксално ни разкрива именно тази друга ценност на порядъка. Твърди се, че независимо от техническите възможности една катедрала трябва да се строи поне сто години, за да се сменят две поколения, защото катедралите не са просто изящни с витражните си сърца и вечни в своите каменни одежди – те са колоси, носещи една ефирна идея за вечността – като изживяване, а не като спомен.



Фиг. 6

Модулна система, изведена чрез системата Ad quadratum

автор на изображението: д-р урб. Владимир Петров



Фиг. 7

Геометричен анализ, изследващ приложението на построението на построението ad quadratum, като средство за модулиране и пропорциониране, използвано при проектирането на катедралата Notre-Dame de Chartres.

автор на ,е,йегд: д-р урб. Владимир Петров

Използвана литература:

Eco, Umberto. Function and sign: semiotics of architecture. Philadelphia. 1973;
Rollet, Jean. Les maitres de la Lumiere, Paris, Bordas. 1980;
Viollet-le-Duc, Eugène. Du style Gothique au Dix-neuvième Siécle. 1846;
Азгальдов, Г. Г. Численная мера и проблемы красоты в архитектуре. Москва. 1978;
Библия. Издателство на Св. Синод на БПЦ, София. 1993;
Елиаде, Мирча. Сакралното и профанното. Издателство „Хемус“, София. 1998;
Каприев, Георги. Византийска философия. Изток-Запад, София. 2011;
Кузански, Николай. За ученото незнание. Наука и изкуство, София. 1993;
Панофски, Ервин. Готическата архитектура и схоластиката. Агата-А, София. 2002;
Пет средновековни философски трактата. Наука и изкуство, София, 1989.

За автора:

Д-р урб. Владимир Здравков Петров – хоноруван преподавател в АМТИИ, главен специалист в НИНКН, проектант и артист на свободна практика, придобил образователно-научната си степен „доктор“ и висшето си образование в УАСГ. Специализирал в L'université Paris-Sorbonne (Paris-IV).

About the Author:

Dr. Urban. Vladimir Zdravkov Petrov – part-time lecturer at the Academy of Fine Arts, chief specialist at the National Institute of Contemporary Art, designer and freelance artist, who obtained his educational and scientific degree "doctor" and his higher education at the University of Applied Sciences and Arts of Bulgaria. He specialized at L'université Paris-Sorbonne (Paris-IV).

ТЕОРЕТИЧНИ ИЗМЕРЕНИЯ НА ХУДОЖЕСТВЕНИЯ СТИЛ В КИТАЙСКАТА НАЦИОНАЛНА ОПЕРА: МУЗИКА И СЦЕНИЧНО ПРЕДСТАВЯНЕ

Бо Чен
АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив

Резюме:

Художественият стил на китайската национална опера не представлява просто натрупване на различни музикални и сценични елементи, а е сложна система, в която, в рамките на специфичен културен контекст, отделните компоненти си взаимодействат и се сливат органично. За да се разбере в дълбочина уникалността на този стил, е необходимо анализът да се издигне до теоретично измерение и да се разгледа от по-абстрактна и същностна перспектива.

Ключови думи:

музика и сценично представяне,Китайската национална опера, художествения стил

THEORETICAL DIMENSIONS OF ARTISTIC STYLE IN CHINESE NATIONAL OPERA: MUSIC AND STAGE PERFORMANCE

Bo Chen
AMDFA “Prof. Asen Diamandiev” – Plovdiv

Abstract:

The artistic style of Chinese national opera is not merely an accumulation of various musical and theatrical elements; it is a complex system in which individual components interact and integrate organically within a specific cultural context. To gain a profound understanding of this style‘s uniqueness, the analysis must be elevated to a theoretical dimension and viewed from a more abstract and essential perspective.

Keywords:

Music and stage performance, The Chinese National Opera, The artistic style

Националната специфика в мелодията и хармонията: онтологичен механизъм за пораждане на стилова самобитност

Мелодията и хармонията, като ключови градивни елементи на музикалния стил, в китайската национална опера не са просто приложение на „национални музикални елементи“, а представляват онтологичният механизъм, който изгражда уникалността на нейния художествен стил. Тази уникалност не се ограничава до повърхностния „национален колорит“, а прониква в дълбочина до нивата на музикалното мислене, естетическите възгледи и културните ценностни ориентации.[Сю Вендзя, 2024]

Употребата на национални ладове е важно проявление на националния характер на мелодията и хармонията в китайската национална опера. За разлика от западната опера, основана на мажоро-минорната система и функционалната хармония, музикалният език на китайската национална опера е дълбоко вкоренен в националните ладове, особено пентатоничните. Този ладов избор не е просто техническа операция, а по-скоро отразява онтологичните характеристики на източното музикално мислене.

В източните музикални традиции изборът на ладовата структура често надхвърля рамките на простата височинна организация или формалните технически норми; той е носител на дълбоки философски, естетически и културни измерения. Например в китайската музика концепциите за „и“ (Yi,意– смисъл/намерение) и „дзин“ (Jing,境 – художествено състояние/свят) не се реализират единствено чрез мелодичната линия или хармоничния език, а по-скоро чрез специфичната атмосфера, емоционалното напрежение и духовното пространство, породени от самия лад. Както се отбелязва в специализираните изследвания, естетиката на „сие-и“ (свободното изразяване на духа) в китайската музика поставя акцент върху триединството на „смисъл“, „образ“ и „идейно-художествено пространство“ (и-дзин,意境).В този контекст ладът, като фундаментален носител на музикалния език, се явява ключово средство за „създиване на състояние чрез звука“. Неговият избор често е дълбоко вкоренен в осмислянето на природата, живота и законите на Вселената, отразявайки философски парадигми като взаимодействието между Ин(yin.阴) и Ян(yang,阳) и диалектиката между пустота и плътност (сю-шъ。xiang sheng,相生).[Ху Нан.2025]

Творчеството на композитора Чен Сяоюн[1] е ярко потвърждение на тази теза. В своите произведения той интегрира китайски и западни инструменти, воден от естетическия стремеж към „заменяне на външната форма с духовната същност“ и „завръщане към изначалната чистота“. При него работата с лада и тембъра не е самоцелна виртуозност или стремеж към структурна сложност; тя цели да пробуди дълбок вътрешен резонанс и духовно преживяване у слушателя, въплъщавайки концепцията за „непосредственост и духовност на звука“. Този подход влиза в рязък контраст със западната функционална хармонична система, където ладът се тре-

[1] *Чън Сяоюн (陈晓勇, род. 1955 г., Пекин) е утвърден китайски композитор и професор в катедра „Композиция“ на Музикалната консерватория „Синхай“.*

тира предимно като граматичен инструмент. По този начин музиката му извежда на преден план източната онтология, според която „музиката по природа е лишена от фиксиран смисъл и именно затова може да съдържа в себе си всички смисли“ – една позиция на пълна отвореност и трансцендентност.[Ху Нан. 2025]

Нефункционалният характер, линейната плавност и фините промени в интервалите съотношения, присъщи на пентатоничния лад, оформят линеарността и поетичността на мелодията в националната опера. Те също така придават на хармонията колоритност и сонорност в естетическия ѝ стремеж, създавайки ярък контраст с логиката и структурността на западната функционална хармония. Например, при анализа на представителни арии от националната опера, е необходимо да се изследва в дълбочина ладовата им структура, употребата на звукореди и ладовите особености на хармонията, за да се разкрие как националният лад онтологично оформя източния дух на музикалния стил.

От друга страна, употребата на национално оцветен мелодичен език, от гледна точка на стилистичната семантика, разкрива културно-референтната функция на националния характер на мелодията. В мелодиите на китайската национална опера често се интегрират различни национално оцветени мелодични изрази с културно-символично значение, като специфични интонации, ритмични фигури, орнаменти и др. Тези изрази не са просто музикални техники, а носят специфична културна семантика, способна да препраща към или да „символизира“ китайската национална култура, националните чувства и националния дух. Интегрирането на регионални интонации придава на музиката ярък регионален стилов маркер; заимстването от вокалните стилове на традиционния театър формира уникален театрален стил; алюзията за тембъра на национални инструменти също може да усили стилово-семантичната насоченост на мелодията. Чрез семантичния анализ на национално оцветения език в мелодиите на националната опера може да се вникне дълбоко в културното съдържание и емоционалното изразяване на нейния стил.

Националната иновация в хармонията от своя страна отразява диалектиката в стиловото изграждане на китайската национална опера. Хармонията в националната опера не е просто имитация на западната традиционна хармония, а иновация, основана на националната музика, която изследва хармоничен език с национални особености. Тази иновация не е пълно отхвърляне на западната хармония, а търсене на пробив и усъвършенстване на хармоничния стил в рамките на диалектическото единство между наследство и развитие, традиция и модерност, национално и световно. Например, изследването на национален хармоничен език, сливането на традиционни и модерни хармонични техники, както и подчертаването на колоритната функция на хармоничния стил, всичко това отразява стиловата диалектика в хармоничния език на националната опера. Анализът на иновативните подходи и стиловите характеристики на хармонията в националната опера може да разкрие нейния диалектичен дух на епохата и културна позиция.

Националният характер на мелодията и хармонията не е просто натрупване на музикални „елементи“, а е онтологичната основа, семантичният носител и диалектичното проявление на уникалността на художествения стил на китайската национална опера. Дълбокото разбиране на този национален характер е единственият начин да се осъзнаят на теоретично ниво същностните характеристики и културното съдържание на музикалния стил на националната опера.

Емоционално-експресивната функция на ритъма и метрума: Теоретично осмисляне на динамиката на художествения стил

В китайската национална опера ритъмът и метрумът са не просто „времевата рамка“ на музиката, а представляват динамичния механизъм за емоционално изразяване и стилово изграждане. За да се разбере тяхната емоционално-изразителна функция, е необходима теоретична интерпретация на този динамичен механизъм.

От гледна точка на “психологията на стила”, ритъмът и метрумът въздействат пряко върху психо-емоционалното преживяване на човека, конституирайки психодинамиката на художествения стил. Темпото на ритъма, метричните модели, промените в плътността на ритъма и други подобни фактори провокират емоционални реакции у публиката както на физиологично, така и на психологично ниво, като по този начин формират специфична стилова атмосфера. Бързото или бавно темпо влияе пряко върху нивото на емоционална възбуда, различните метрични модели определят основния емоционален тон, а промените в ритмичната плътност отразяват динамиката на емоционалното напрежение и отпускане. Чрез психодинамичен анализ на ритъма и метрума в националната опера може да се разкрие психологическият механизъм на емоционалното изразяване и вътрешната движеща сила за формирането на стила.

От гледна точка на “национално-културното кодиране”, емоционалното изразяване чрез ритъм и метрум не е универсална психологическа реакция, а е повлияно и обусловено от специфичната национална култура. Различните народи притежават различни модели на емоционално изразяване и естетически навици, и тези културни различия се отразяват и в употребата на ритъм и метрум. Ритмо-метричните особености на традиционния китайски театър и народните песни са оказали дълбоко влияние върху ритмичния стил на националната опера. Например, характеристиките на стила „бан-цян“ (板腔体,ban qiang ti), свободният ритъм „сан-бан“ (散板，san ban), използването на синкоп и други, носят ярък национално-културен отпечатък и са способни да кодират и предават емоционални модели и естетически вкусове, специфични за китайската култура. Чрез анализ на национално-културното кодиране на ритъма и метрума в националната опера могат да се разкрият културните корени на емоционалното изразяване и националните характеристики на стила.

От гледна точка на “теорията на драматичното напрежение”, ритъмът и метрумът в китайската национална опера изпълняват и важна драматич-

на функция – те изграждат и освобождават драматично напрежение, като по този начин оформят драматични стилови характеристики. Внезапните промени, контрасти и конфликти в ритъма, както и разместванията, трансформациите и нестабилността на метрума, могат да създадат музикални вълнения, съспенс и кулминация, засилвайки драматичния конфликт и изразителността. Националната опера често използва тези драматични похвати в ритъма и метрума, за да изобрази вътрешните конфликти на героите и перипетиите в сюжета, формирайки по този начин стилови характеристики, основани на драматично напрежение. Анализът на драматичното напрежение в ритъма и метрума на националната опера може да разкрие драматичните стратегии на емоционалното изразяване и структурната динамика на стила.

В обобщение емоционално-изразителната функция на ритъма и метрума не е просто „изразяване на емоции", а теоретично въплъщение на динамичния механизъм, който задвижва художествения стил на китайската национална опера. Едва чрез задълбоченото разбиране на психодинамиката на стила, национално-културното кодиране и драматичното напрежение, заложени в ритъма и метрума, можем да осмислим на теоретично ниво емоционалните характеристики и движещите механизми на музикалния стил на националната опера.

Многоизмерната интеграция на изпълнителските изкуства и сценичното представяне: Изграждане на теория за цялостността на художествения стил

Художественият стил на китайската национална опера не се проявява само на музикално ниво, а по-скоро в многоизмерното сливане на изпълнителските изкуства и сценичното представяне. Художественият стил на китайската национална опера не се ограничава единствено до музикалната плоскост, а се разгръща в многоизмерното съчетание и дълбоката симбиоза между изпълнителското майсторство и сценичната изразност. Формирането на този стил е вкоренено в националната история и фолклорното наследство, като синтезира в себе си елементи от традиционния театър, танца, поезията и националния инструментариум. Чрез съвкупност от комплексни сценични похвати, тя вдъхва живот на художествените образи и транслира духа на времето.[8] Това сливане изгражда неговия цялостен художествен стил. За да се разбере тази цялостност, е необходимо да се изгради теоретична рамка за нея.

От гледна точка на "онтологията на стила", изпълнителските изкуства (пеене, актьорска игра, сценично движение и др.) съставляват онтоса (същността) на стила на китайската национална опера. Те са ядрото и душата на националната опера, като вътрешно определят и оформят нейния цялостен стил. Стиловите характеристики на националното вокално изкуство пряко определят основния тон на музикалния стил на операта; стилизацията и експресивността на националното сценично движение и актьорска игра се превръщат във важен белег на сценичния стил. Онтологията на стила при

изпълнителските изкуства подчертава, че стилът на националната опера е преди всичко „стил на изпълнението“ и всички останали сценични елементи трябва да служат за оформянето и представянето на този изпълнителски стил.

От гледна точка на “теорията за стиловата среда”, сценичното представяне (сценография, осветление, костюми, технологии и др.) формира средата на стила на китайската национална опера. Сценичното представяне не съществува независимо от изпълнителските изкуства, а външно подпомага, подчертава и подсилва стиловите им характеристики, като заедно изграждат цялостната атмосфера на сценичния стил. В аспекта на сценичното представяне, китайската национална опера акцентира върху интеграцията на мултиизмерни художествени средства. Сценичната реализация обикновено съчетава традиционни танци, специфични национални костюми, детайлно сценографско оформление и съпровод на автентични инструменти, като по този начин се изгражда наситена етнокултурна атмосфера и исторически контекст. Този комплексен подход не само подпомага развитието на сюжетната линия, но и засилва социалната значимост и усещането за духа на епохата в произведението. Например, операта „Великият поход“ (长征,chang zheng), която отразява историческия период на съпротивата, пресъздава чрез средствата на сценичното изкуство изключително трудния път на революцията. Това позволява на публиката, чрез синергията между визуалното и слуховото възприятие, да долови дълбокото духовно съдържание на историята. Тематичният обхват и музикално-художествените характеристики на китайската национална опера.[8]

Експресивната сценография създава ефирна и сдържана стилова среда, интелигентните осветителни системи подсилват емоционалната изразителност на сценичното изпълнение, а интерактивните костюми разширяват визуалното му измерение. Теорията за стиловата среда подчертава, че сценичното представяне е „катализатор на стила“, който, създавайки специфична стилова среда, подпомага и подсилва стиловите характеристики на изпълнителските изкуства и повишава цялостното въздействие на сценичния стил.

От гледна точка на философията „Хъ-хъ“ (和合,he he), многоизмерното сливане на изпълнителските изкуства и сценичното представяне отразява китайската културна философия на стила, основана на „хармония и единение“. „Хъ-хъ“ набляга на хармоничното единство, взаимното допълване, взаимното проникване и съвместното съществуване на различните елементи. В китайската национална опера различните художествени елементи като музика, пеене, актьорска игра, сценография, осветление и технологии не съществуват изолирано, а си сътрудничат и взаимно се подкрепят, за да изградят стилова сфера на „хармония в различието“ и „съвместно оценяване на красотата“. Тази стилова философия отразява китайските идеи за „единство между небето и човека“ и „хармонично съвместно съществуване“, като същевременно формира дълбокото културно ядро на художествения стил на китайската национална опера.

“Условността и експресивността” също са важни измерения в теорията за цялостността на стила на китайската национална опера. Повлияна от традиционната китайска опера и живопис, сценичната презентация в националната опера често се стреми към условност и експресивност, а не към реализма, характерен за западната опера. Условното изпълнение, експресивната сценография и символичните костюми съвместно създават ефирен, сдържан и поетичен сценичен стил, който отразява експресивния дух на източното изкуство. Условността и експресивността се превръщат във важна стилова характеристика, отличаваща китайската национална опера от западната, и са съществена част от цялостността на нейния художествен стил.

Заключение

В обобщение, многоизмерното сливане на изпълнителските изкуства и сценичното представяне не е просто „комбинация от елементи“, а концентриран израз на теорията за цялостността на художествения стил на китайската национална опера. Едва след задълбочено разбиране на онтологията на стила на изпълнителските изкуства, теорията за стиловата среда на сценичното представяне, стиловата философия „Хъ-хъ“ и стиловите характеристики на условност и експресивност, може на теоретично ниво да се схване цялостността и културното значение на сценичния стил на националната опера.

Използвана литература:

Сю Вендзя, 2024, в-к „Китайска култура“. http://k.sina.com.cn/article_7517400647_1c0126e4705905j7dw.html

Ху Нан (Hu Nan) (2025). За духа на „сиеи“ в китайската музика. Китайска литература и критика (China Literature and Criticism), бр. 10. https://www.zgwypl.com/content/details80_446463.html

Ман СинИн. „История на китайската опера през новото и съвременно време“.Издателство „Китайска федерация на литературата и изкуствата“, 2012. 满新颖:《中国近现代歌剧史》: 中国文联出版社, *2012*版.

Jiang Yihe,Zheng Maoping: The inductive effect of musical mode types on emotions and physiological responses: Chinese pentatonic scales versus Western major/minor modes. FRONTIERS IN PSYCHOLOGY 2024

*Ли, Йенхуей. „Естетически характеристики на оперното вокално изкуство“. Списание „Съчуански театър“, 2006, бр. 6, с. 81.*李艳慧. 歌剧声乐的审美特征[J]. 四川戏剧,*2006(6):81-81.*

*Zhou Chuanming.Кратък анализ на тематиката и музикално-художествените особености на китайската национална опера [J].Spisanie na Tyandzinskata muzikalna konservatoriya, 2002(2): 44-48.*周传明. 浅析中国民族歌剧的题材和音乐艺术特点*[J].*天津音乐学院学报,*2002(2):44-48.*

*Уан, Сяонин. Проучване на сценичното изпълнителско изкуство в националната опера. // Музикален обзор, 2013, бр. 9, с. 191.*王小宁. 民族歌剧舞台表演艺术研究*[J].*音乐大观,*2013,0(9):191-191.*

Тематичен обхват и музикално-художествени характеристики на китайската национална опера. 中国民族歌剧的题材和音乐艺术特点。 *https://ysjx.hati.edu.cn/info/1049/1120.htm (10.01.2026)*

За автора:

Бо Чен,Китай,докторант в Академията за музикално, танцово и изобразително изкуство „Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив,докторска програма «Музикознание и музикално изкуство“ към катедра „Класическо и поп и дуказ изпълнителско изкуство“.

About the autor:

Bo Chen,China,PhD student at the Academy of Music, Dance and Fine Arts “Prof. Assen Diamandiev – Plovdiv”,PhD Program in „Musicology and Musical Arts“ at the Department of „Classical, Pop, and Jazz Performing Arts“.

ФУНКЦИОНАЛЕН И СИМВОЛИЧЕН АНАЛИЗ НА ТЕНОРОВИТЕ РОЛИ В КИТАЙСКАТА НАЦИОНАЛНА ОПЕРА

Бо Чен
АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив

Резюме:
Това изследване предлага задълбочен анализ на многопластовата роля на тенора в китайската национална опера. Разглеждат се не само вокално-техническите изисквания и изпълнителски практики, но и символичните и драматургични функции, които тези персонажи изпълняват. Акцентът е поставен върху начина, по който тенорът се превръща в носител на ключови идеологически, героични и лирични послания, отразявайки културните и социални трансформации в Китай през 20 и 21 век.

Ключови думи:
Китайската национална опера, тенор, роля на тенор.

A FUNCTIONAL AND SYMBOLIC ANALYSIS OF TENOR ROLES IN CHINESE NATIONAL OPERA

Bo Chen
AMDFA “Prof. Asen Diamandiev” – Plovdiv

Abstract:
This study offers an in-depth analysis of the multifaceted role of the high male voice (tenor) in Chinese national opera. It examines not only the vocal-technical demands and performance practices but also the symbolic and dramaturgical functions these characters fulfill. The focus is placed on the manner in which the tenor becomes a vehicle for key ideological, heroic, and lyrical messages, reflecting the cultural and social transformations in China throughout the 20th and 21st centuries.

Keywords:
Chinese national opera, Tenor, The Tenor Role.

Историческо развитие на китайската национална опера

Като безценен компонент на човешката цивилизация, вокалната култура съхранява музикалния дух на нацията и народа [Tang Kai, 2021]. През дългата си история китайската вокална музика е развила уникални традиции и стилове, които я утвърдиха като символ на китайската цивилизация [Hu Mu,2022].

Произходът на китайската национална опера е неразривно свързан със социалния контекст в началото на 20 век. Ако погледнем развитието на китайското вокално изкуство, можем да кажем, че то преминава през пътека, изпълнена с промени и иновации, и е път на жизненост. През различните етапи на историята огромните социални промени имат дълбокото влияние върху вокалното изкуство[YanFeng Li, 2024], като китайското вокално изкуство на основата на наследството и заимстването на китайската отлична традиционна музикална култура преминава през непрекъснато иновации и развитие в определени исторически моменти и етапи за китайската нация[Li K, 2022]. След пристигането на западната опера в Китай китайските артисти започват да експериментират с интегрирането на западни оперни форми и традиционния китайски музикален театър (сицюй. Xiqu. 戏曲). Много от произведенията от този период са експериментални и все още не са формирали самостоятелен артистичен стил.След редица артистични движения и с напредъка на китайското вокално изкуство, китайската национална опера постепенно достига зрелост. Особено през десетилетията след основаването на новия Китай, национална та опера започва да поема все повече политически и социални функции, представяйки теми като революция и строителство. Произведения като „Бялата девойка“ чрез музиката и формите на изпълнение с отличителна етническа специфика демонстрират духа на китайската революция и стават важен символ на национална та опера през този период [Juan Chen. 2024].

С напредъка на социалната модернизация в Китай националната опера постепенно се освобождава от ограниченията на традиционния китайски музикален театър (сицюй. Xiqu. 戏曲) и започва да интегрира повече съвременни изразни средства. В съвременната национална опера вокалните техники на тенора се развиват, като постепенно се свързват с модерната драма, сценичната техника и социалните теми, формирайки разнообразен артистичен стил [Yang & Rodsakan, 2024].

Ролята и функцията на тенора в китайската национална опера

Тенорът е съществен компонент в китайската национална опера, носещ значителен емоционален и артистичен заряд. Чрез задълбоченото изследване на ролята на тенора можем не само да разберем неговото значение за развитието на сюжета, но и да разгледаме взаимодействието му с други персонажи, както и неговата уникалност в артистичното изразяване.

Ролите на тенора в китайската национална опера

Героични роли: Тенорът често изпълнява героични роли, представлявайки силите на правдата в операта [Liu, Jiajie. 2024], като например в ролята на тенора в „Червената жена войник". Тези роли чрез възвишените си арии изразяват твърдостта на вярванията и идеалите на персонажа, като същевременно напредват в развитието на сюжета.

Трагични роли: Някои произведения, в които ролите на тенора носят трагичен оттенък, представят героите като затворени в капана на съдбата или обременени от любовта и идеалите си. Например тенорът в „Бялата девойка" представя чрез трагични арии болката и решенията на персонажа в контекста на социалните промени.

Комплексни емоционални роли: Някои тенорови роли показват сложни вътрешни конфликти, особено по време на ключови моменти на преход или самоосъзнаване, като емоционалните колебания се представят чрез промени в диапазона и тембъра на гласа.

Функции на ролята на тенора

Емоционално изразяване: Ролята на тенора не се ограничава само до напредъка на сюжета, а се състои в емоционалното изразяване чрез музиката, което позволява на зрителите да усетят вътрешния свят на персонажа, мисловните конфликти и психическите вълнения. В националната опера тенор често играе решаваща роля в изграждането на емоционалната идентификация на зрителя с героя.

Напредък на сюжета: Арията на тенора често е ключова за развитието на сюжета в операта, представляваща важен момент в решението на персонажа, емоционалния поврат или кулминацията на конфликта в произведението. Чрез интерпретацията на тенора емоционалният тон и нюанси на целия сюжет се усилват.

Теноровите арии често играят основна роля в кулминационните моменти на операта, като са ключови за напредъка на сюжета. Те не само че са канал за емоционално освобождение, но и отразяват психологическите процеси на персонажа. Например в „Бялата девойка" тенорът чрез своите високи и мощни арии представя психическите промени на героя и сблъсъка му с историческата ситуация.

Тенорът играе и централна роля в изразяването на лични емоционални конфликти, идеали и социални противоречия. В ключовите моменти на операта арията на тенора не е само израз на техническо изпълнение, а и извисяване на емоциите и същността на драматичната интрига [Yang Xiaolin & Rodsakan, 2024].

Тенорът в китайската национална опера има изключителна артистична специфичност, която го прави неотменна част от операта. Със своя широк диапазон и ясен, пробивен тембър тенорът осигурява значително пространство за емоционално изразяване. В контекста на китайската

национална опера теноровите арии са дълбоко свързани с историческите, културните и социалните контексти на произведенията, като стават културни символи на самата опера.

Културната стойност на тенора не се състои само в неговите вокални техники, но също така в това, че той носи китайското културно изразяване. Съчетанието на китайските традиционни вокални стилове и западните оперни техники поставя тенора като ключова фигура в изразяването на социални теми, национален дух и историческа трансформация. [Xiaolin Yang & Rodsakan, 2024]

Контрастът и допълването между тенора и женските роли са често срещана артистична особеност в китайската национална опера. В много произведения тенорът и женската роля формират ярък контраст, особено в изразяването на емоции. [Dong Li. 2014]

Тенорът чрез силата на музиката се преплита с фината и нежна изява на женските персонажи, като заедно водят напред развитието на сюжета. Този контраст не само че е забележим в музикалното изразяване, но и в емоционалните отношения между героите. Тенорът обикновено играе ролята на силния и твърд персонаж, докато женските персонажи често изразяват чувства на нежност, саможертва или интелигентна привлекателност. Този контраст и допълване не само че добавят конфликта в сюжета, но и обогатяват емоционалните слоеве на цялото произведение.

Заключение

Ролята на тенора в художественото изграждане на китайската национална опера далеч надхвърля рамките на обикновена вокална партия. От „говорител на героите“ в революционно-историческия наратив през „идеалния любим“ в лиричните сюжети до изследовател на сложната човешка природа в съвременните творби теноровият персонаж е не само централна драматургична сила, движеща действието, но и ключов символ, носител на духа на епохата, националните чувства и културните идеали.

Настоящото изследване чрез анализ на представителни творби от различни периоди разкрива, че еволюцията на теноровите роли ясно отразява историческия път на китайската национална опера – от подражание и заимстване към съзнателно изграждане на собствена естетическа субектност. Техните търсения в посока „синтез между китайското и западното“ във вокалната техника и влагането на „патриотични и семейни чувства“ (jiāguó qínghuái) в изграждането на персонажите съвместно формират уникалната естетическа стойност на този тип роля. Ето защо задълбоченото разбиране на ролята на тенора е не само необходимо за осмислянето на самата оперна музика, но е и ключ към декодирането на социокултурните промени и конструирането на национална идентичност в нов и най-нов Китай. Може да се каже, че звънкият глас на тенора изпява не просто мелодии и истории, а сърдечния отклик и стремежите на една нация в нейния исторически ход.

Използвана литература:

Yanfeng Li (2024), The Formation And Future Direction Of Chinese Vocal Music In 100 Years Of Development History, Educational Administration: Theory And Practice, 30(4), 4283-4290, Doi: 10. 53555/kuey. v30i4. 219

Li K. THE INFLUENCE OF CHINESE NATIONAL OPERA ON THE DEVELOPMENT OF CONTEMPORARY CHINESE VOCAL MUSIC UNDER MUSIC ANTHROPOLOGY[J]. Psychiatria Danubina, 2022, 34(suppl 4): 770-770.

Tang Kai. Singing a Chinese nation: Heritage preservation, the yuanshengtai movement, and new trends in Chinese folk music in the twenty-first century[J]. Ethnomusicology, 2021, 65(1): 1-31.

Hu Mu. Features of Singing in Chinese Pop and Traditional Music: the Influence of the Music Genre on Vocal Music[J]. Revista Música Hodie, 2022, 22.

Juan Chen. (2024). „Aesthetic Value and Cultural Philosophy in Opera: A Cross-Era Perspective". Cultura: International Journal of Philosophy of Culture. https:// culturajournal. com/submissions/index. php/ijpca/article/view/534

Xinglin Yang, & Rodsakan,T. (2024). „The Artistic Characteristics of Opera Funded by the Chinese National Arts Fund". Journal of Multidisciplinary Studies. https://so04. tci-thaijo. org/index. php/jmhs1_s/article/download/271352/185552

Liu, Jiajie. (2024). Cantonese Opera and the Taiji Composition System in „A General's Dream". University of Miami. https://scholarship. miami. edu/view/ pdfCoverPage?instCode=01UOML_INST&filePid=13436555400002976&download=true

Dong, Li. (2014). „Long-term-average spectrum characteristics of Kunqu Opera singers' speaking, singing and stage speech. „ Logopedics Phoniatrics Vocology.

За автора:

Бо Чен, Китай,докторант в Академията за музикално, танцово и изобразително изкуство „Проф. Асен Диамандиев" – Пловдив,докторска програма „Музикознание и музикално изкуство" към катедра „Класическо и поп и джаз изпълнителско изкуство".

About the autor:

Bo Chen,China,PhD student at the Academy of Music, Dance and Fine Arts "Prof. Assen Diamandiev – Plovdiv",PhD Program in „Musicology and Musical Arts" at the Department of „Classical, Pop, and Jazz Performing Arts".

ВКЛЮЧВАНЕ НА ЕЛЕМЕНТИ ОТ ПОП МУЗИКАТА В КИТАЙСКИЯ МЮЗИКЪЛ „МОЖЕ БИ ЛЮБОВ“

Гу Гуанян
АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив

Резюме:
Китайският мюзикъл „Може би любов“ майсторски интегрира елементи от поп музиката, утвърждавайки се като един от големите шедьоври на китайското филмово музикално изкуство. В настоящата статия се разглежда ролята и значението на елементите от поп музиката в „Може би любов“. Чрез анализ на музикалния стил и на откъси от песни във филма се илюстрира как се постига перфектно сценично представление и се предлагат ценни техники за изпълнение за бъдещи певци.

Ключови думи:
мюзикъл, музикален филм, поп музика

INCLUSION OF POP MUSIC ELEMENTS IN THE MUSICAL “PERHAPS LOVE”

Gu Guangyang
AMDFA „Prof.Asen Diamandiev” – Plovdiv

Abstract:
The Chinese musical *“Perhaps Love”* masterfully integrates elements of pop music into the style of musicals and musical films, establishing itself as one of the irreplaceable masterpieces of Chinese musical theatre. This article examines the role and significance of pop-music elements in *“Perhaps Love”*. Through the study of selected songs and the musical style of the film, the article illustrates how to achieve a compelling stage performance and offers valuable performance techniques for future vocalists.

Keywords:
musical, musical film, pop music

„Може би любов“ (английски Perhaps Love, китайски《如果爱》) е хонконгски мюзикъл от 2005 г., създаден под режисурата на един от най-изявените режисьори на китайското кино - Питър Чан (китайско име Чън Късин), а сценарият е на Лам Ой-уа и Реймънд То. Хореографията на мюзикъла е дело на знаменитата индийска актриса и хореографка Фара Хан, а в главните роли участват големите актьори Джоу Сюн, Такеши Канеширо и Джеки Чун. Филмът е представен на закриването на 62-рото издание на кинофестивала във Венеция през 2005 г. и е спечелил множество престижни награди в Хонконг, Китай и чужбина.

Приложение на елементи от поп музиката в мюзикъла „Може би любов“

Сюжет на филма

Действието на мюзикъла „Може би любов“ се развива в Пекин през 90-те години на миналия век. Лин Дзиендон е студент във Факултета по режисура към Централната филмовата академия. Докато яде нудълси в заведение за бързо хранене, той среща Сун На, която си изкарва прехраната като кабаретна певица. Той е беден студент, изпълнен с недостижими мечти, а тя – мигрантка без перспективи. Двамата се подкрепят взаимно и неусетно между двамата пламва любов и скоро заживяват заедно. Лин Дзиендон, разочарован от неуспехите си в работата, все повече се примирява с съдбата си. Сун На обаче копнее за по-широк свят и е неудовлетворена от обстоятелствата. Един ден Сун На получава възможност да играе в пиеса и го напуска, а Лин Дзиендон няма средства да задържи любимата си. Десет години по-късно Лин Дзиендон, вече известен филмов актьор, пристига в Шанхай за пресконференцията на новия филм на режисьора Ние Вън „Не ме забравяй“. Женската главна роля се играе от не кой да е, а именно от Сун На, която вече е станала популярна актриса и е приятелка на режисьора Ние Вън. И тримата се борят със собствените си дилеми: Лин Дзиендон се опитва да разбере защо бившата му любима се държи толкова отчуждено; Ние Вън, уморен от посредствени филми, се намира в творческа криза, а Сун На се опитва да скрие емоциите си. Любовният триъгълник във филма драматично отразява динамиката на отношенията между Лин Дзиендун, Ние Вън и Сун На. Първоначално Сун На, опитвайки се да забрави скромното си минало, с отчаяние отхвърля любовта на Лин Дзиендон, но с напредването на снимачния процес тя все повече се потапя в ролята си, припомняйки си спомените от миналото и страстната им любов с Лин Дзиедон. Така от ден на ден чувствата ѝ към него се възвръщат с нова сила. Това създава разрив в отношенията ѝ с Ние Вън. Накрая Ние Вън решава да напусне Сун На и постепенно у него отново се възвръща творческата муза. Лин Дзиендон се разделя със Сун На, слагайки край на десетилетната им връзка, а Сун На най-накрая успява да приеме миналото, от което някога се е отрекла, и намира освобождение от своите илюзии за любовта.

Ролята на елементите от поп музиката в песните на филма

В мюзикълите ролята на музиката обикновено служи за подчертаване на емоциите на героите, добавяне на дълбочина и за избягване на общото впечатление за повърхностност на продукцията поради опростения сюжет. Solis 2022 отбелязва, че „музиката трябва да има способността емоционално да ангажира публиката, като я откъсва от ограниченията на реалността и я потапя в наратива на филма“[1]. Стилът на песните и танците в „Може би любов“ носи отличителните характеристики на западните мюзикъли, докато сегментите без озвучена музика представляват художествения израз и оригиналния стил на режисьора Питър Чан. Филмът „Може би любов“ притежава оригинална концепция за съчетаване на мюзикъл и „филм в сюжета на филма“. В тази рамка съществува известно разграничаване между сцената и задкулисната реалност на музиката, танците и действителността. Постмодернистичният романтичен мюзикъл „Мулен Руж!“ (2001) на режисьора Баз Лурман е типичен пример за този жанр. В него също се разказва за любовен триъгълник, като действието е свързано с прочутото кабаре „Мулен Руж“ в Париж, т.е. има сходна идея за „мюзикъл в мюзикъла“. По същия начин в китайският филм „Може би любов“ сцената се превръща във филмов декор, като продукцията, която се снима, служи за музика на самия филм.

Мюзикълите използват два основни метода на пеене и танцуване: единият движи сюжета, както е в мюзикъла „Клетниците“ (2012) на режисьора Том Хупър, в който актьорите пеят на живо по време на снимките; а другият съществува независимо от сюжета и служи като украшение, за да подсили атмосферата и да подчертае емоциите на героите, както е илюстрирано в музикалния драматичен филм „Най-великият шоумен“ (2017) на режисьора Майкъл Грейси. Песните и танците в китайския музикален филм „Може би любов“ постигат баланс между тези два подхода. Те са неразделна част от сюжета, но същевременно с това представляват и неограничени от действието компоненти, като наред с това развиват емоционалната линия на филма. От друга страна Plemenitaš 2016 отбелязва, че „песните във филмовите мюзикъли са склонни да представляват различни независими елементи в генеричната структура на филма“[2].

Може да се вземе за пример песента „Кръстопът“: в сюжета на филма главните герои на пиесата, която се снима, отиват в квартала на червените фенери, където героинята в желанието си да забогатее се поддава на корупция и в крайна сметка потъва в разврат. Извън пиесата, копнеещата за

[1] *Solis, Israel. (Re)Creating a Hero's Narrative through Music: Different Musical Landscapes in Six Live Action Batman Films. University of Arizona. 2022 https://repository.arizona.edu/handle/10150/311589*

[2] *Plemenitaš, K. (2016). Songs as Elements in the Generic Structure of Film Musicals. ELOPE: English Language Overseas Perspectives and Enquiries, 13(1), 31-38. https://doi.org/10.4312/elope.13.1.31-38*

власт и привилегии главна героиня Сун На пренебрегва любовта и постепенно опропастява живота си.

Песента „Кръстопът“[3] 《十字街头》 (текст: Цън Вейдзун; музика: Гао Шъджан) по време на премиерата на мюзикъла „Може би любов“ е приветствана от публиката и музикалните критици, определяйки я като „звездно изпълнение“. Тя пренася драматичната сцена в оживен мегаполис и създава силна атмосфера на „игра в играта“, показвайки вътрешните терзания на героите, чиито чувства и съдби се намират на кръстопът. Тази песен представлява интерлюдия и е написана в тоналност до мажор, темпос = 60 и такт 4/4. Започвайки с речитативен стил, изпълнителите използват прочувствен, дишащ глас, за да предизвикат ефект на шепот:

Няма любов, няма омраза.
Тя нито може да се хване, нито пък да се отхвърли.

След това мелодията преминава в африкански барабанни ритми, комбинирани с боса нова – модерен джаз стил с латино влияние. Смесените вокали създават атмосфера на декадентски лукс. Вокалното изпълнение символизира интимната среща между главните герои, съчетавайки силен ритмичен пулс с усещането за липса на усилие, което допринася за мощен емоционален ефект. Това резонира със звуците от тракащи високи токчета по пода през цялата сцена. Анализирайки структурата на секцията ABABB, всяка фраза, започваща в моста А – като „Няма никой, всичко е прах“ – се отличава с възходящ скок от интервал секста. Това създава вълнение и изненада, като същевременно предава засилени емоции и страсти. Текстът на дуета в песента ясно разкрива разочарованието и критиката на главния герой (Лин Дзиендон) към героинята (Сун На). Той изразява презрение и неразбиране спрямо действията ѝ, съчетани с примирение относно доминиращото ѝ отношение във връзката им. Широкото използване на дисонанси отлично предава потиснатата фрустрация на героинята и нуждата ѝ от катарзис.

След първия припев във втората част тоналността рязко преминава от до мажор към до диез мажор. Преместването на акцента в ритъма създава усещане за напрежение. С цел да се засили драматичността се използва ритмичен мотив в изпълнение на бас барабан и малък барабан. Аранжиментът включва различни инструменти като флейта, тромпет и тромбон, преместващи фокуса от преобладаващо струнните инструменти към доминиране на мотиви в изпълнение на духови музикални инструменти, като по този начин също се засилва драматичната атмосфера и напрежението. В беквокалите се появяват някои думи от шанхайския диалект, което символизира променящата се градска среда и социални кръгове около главните герои. Във вокално отношение изпълнението тук е по-изразено,

[3] *Песента „Кръстопът“ от филма „Може би любов“ https://www.youtube.com/watch?v=CVmPO8R6bPQ, (видяно на 29.01.2026)*

с по-рязка артикулация, придобивайки почти крещящ характер. Контролът на дишането става по-стабилен, а силата на звука се променя значително, ясно изразявайки различното емоционално състояние. Припевът показва началото на емоционален изблик, който излиза извън сдържания тон на куплетите.

В „Може би любов“ се разкрива любовен триъгълник, който е като вградена пиеса в сюжета на филма. За да не се претовари публиката с тежки емоции, в началото са включени няколко ритмични песни като „Песен за съдбата” 《命运曲》, „Забрави кой съм аз”《忘了我是谁》и „Красива история”《美丽故事》. Струнните аранжименти са широко застъпени в целия филм, като на финала се използват цигулки, за да се запази мистичната атмосфера. В съгласие със сюжета мелодиите допълват и разкрасяват сцените. В кадрите, когато драматичното напрежение достига връхната си точка, оркестровият аранжимент претърпява съответни промени. Интегрирането на елементи от поп музиката безспорно е най-завладяващата част на продукцията.

Мюзикълът завършва с песента „Може би любов“[4] (текст: Яо Чиен; музика: Дзин Пейда) в изпълнение на един от най-популярните хонконгски поп певци Джеки Чун (Джан Сюейоу), чиято красива мелодия е изпълнена с меланхолия.

Ако това е любов,
Тогава, ако се обърнеш, означава смелост да останеш.
Дори и да боли, дори и да носи сълзи,
Всичко това е като топла храна за живота.
О, любовта винаги е толкова ясна в спомените;
В сълзите, пролети от обърканата душа;
И в безбройните нощи на чакане.

Нотен пример 1-1. Песента „Може би любов“



[4] *Песента „Може би любов“ https://www.youtube.com/watch?v=sby6hWvBoTs (видяна на 29.01.2026)*

Нека да разгледаме песента „Може би любов“. В първите четири такта се чува само бавното свирене на китарата. Темпото е ♩ = 56 в 4/4 такт, като се използват арпежи с пръсти, за да се изпълни хармоничната прогресия в тоналност ми мажор. Значителна част от песните на любовна тематика се композират именно в тази тоналност, което създава меланхолична и леко тъжна атмосфера. В сюжета на пиесата във филма главният герой Лин Дзиендон седи сам в заведение за бързо хранене. Може би той никога не е съжалявал за решението си да се бори заедно със Сун На в тяхната малка стая под наем, но в крайна сметка остават само спомените за тяхната връзка. Сложните емоции на героя се засилват с вмъкването на струнните инструменти, което усилва чувството за вътрешна празнота – това е важен прийом за създаване на определена атмосфера в композирането на поп музика. По време на изпълнението произношението става по-преувеличено. В сравнение с по-ранното, по-сдържано пеене, този подход създава по-голямо напрежение и по-добре подчертава емоционалния изблик, позволявайки на публиката да разбере и да съчувства по-пряко на героя. Решен да си тръгне, Лин Дзиендон набира по телефона номера на Сун На. Думите му „Не забравяй Пекин“ всъщност са молба да не забравя него. В отговор Сун На бавно прошепва: „Няма да забравя“. Това преминава в първите четири такта от хармоничната прогресия на соло китарата. Когато струните започват да свирят, главният герой изчезва от сцената.

Нотен пример 1-2

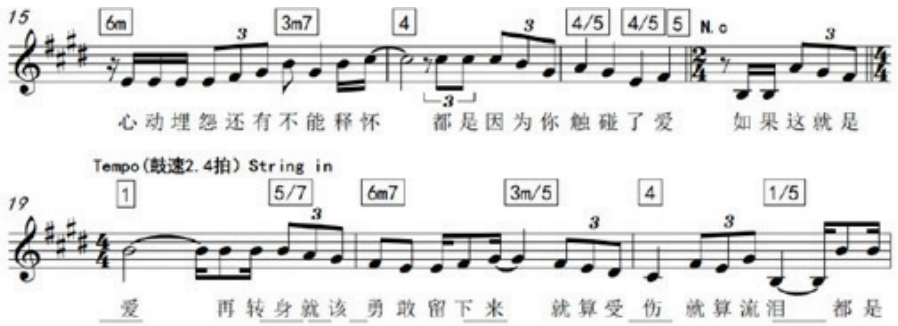


图 1-2

Във фразата „Ако това е любов, тогава, ако се обърнеш, означава смелост да останеш“ (Виж нотен пример 1-2) се долавя краят на връзката между главните герои. Повтарящият се рефрен „Ако това е любов“ в песента е тясно свързан със заглавието и темата на филма, притежавайки експанзивно качество, което остава с усещане за нерешителен копнеж и безразличие към любовта. Тук доста лекото изпълнение на вокала предава тази жажда за пари и слава, представяйки главната героиня по-скоро като безчувствена машина. А ако любовта все още съществува? Припевът изисква значи-

телен контрол на дишането, като не само е свързан с обема на поетия въздух, но и изисква стабилно изградено, многопластово дишане, за да може всяка фраза от текста да се изпълни добре. Тъй като всяка строфа се пее на едно вдишване, резонансът на гърдите изисква строг контрол, което налага бавно и премерено издишване на въздуха. За по-тежките тонове трябва да се изразходва почти цялото предходно дишане, тъй като кратката пауза между фразите налага особено внимание към непрекъснатостта и стабилността на дишането. Тук се използва техниката „заимстване на въздух" – бързо и дискретно вдишване, последвано от силно и мощно издишване, за да се поддържа следващата фраза. Предвид интензивните емоции, предадени в текста, подкрепата на гръдния резонанс тук се оказва особено важна.

Заключение

Развитието на мюзикълите отразява най-популярните културни тенденции на всяка епоха. С появата на съвременните жанрове, интегрирането на елементи от поп музиката на 20-ти век води до надграждане на музикалните концепции, позволявайки на мюзикълите да обхванат различни влияния от други музикални жанрове. В резултат на това в днешни дни заимстването на многобройни елементи от поп музиката в мюзикълите постига хармонична синергия и отразява взаимодействията от различни културни контексти. Прилагането на елементи от поп музиката в мюзикълите играе решаваща роля в развитието на героите. Дълбокото разбиране на тези елементи ни позволява много точно да се улавят музикалните жанрове, като по този начин по-добре се насочва и регулира посоката, в която актьорите оформят своите персонажи. Мюзикълът „Може би любов" със всеобхватното интегриране на елементи от поп музиката в цялата продукция, изиграва новаторска роля в развитието на китайските мюзикъли и музикални филми.

Използвана литература:

Ван, Жуоси. Феминистко изразяване в музиката на филмите на Дисни [J]. Съвременна музика, 2021(10): 45-50.
Ли, Юе. Изследване на кръстосаните практики между мюзикъл и популярната музика [J]. Изследвания в областта на музикалното изкуство, 2022(4): 78-85.
Джан, Тиеню. Създаване на система за обучение за силни техники за смесени гласове при изпълнението на поп песни [D]. Пекин: Централна консерватория, 2023.
Scott, Naomi. Зад песента: Speechless [Z]. Disney Music Vlog, 2019.
Brown, L. Disney и политиката на представянето [J]. Културни изследвания, 2021(3): 112-130.
Plemenitaš, K. Songs as Elements in the Generic Structure of Film Musicals. ELOPE: English Language Overseas Perspectives and Enquiries, 2016, 13(1), 31-38. https://doi.org/10.4312/elope.13.1.31-38
Solis, Israel. (Re)Creating a Hero's Narrative through Music: Different Musical Landscapes in Six Live Action Batman Films. University of Arizona. 2022 https://repository.arizona.edu/handle/10150/311589

За автора:

Гу Гуанян е от Китайската народна република. Понастоящем е докторант в Академията за музикално, танцово и изобразително изкуство „Проф. Асен Диамандиев" – Пловдив, специалност „Изпълнителско изкуство". Като преподавател по вокално изкуство във висше училище, печелила награди по множество национални и международни музикални състезания и съм участвала в редица национални и провинциални артистични научни проекти. По време на докторските изследвания в България, се занимава с интегриране на традиционното китайско вокално изкуство с западните теории на поп музиката, изследвайки иновации в музикалното творчество и изпълнение в междукултурен контекст. Научни резултати са представени на редица международни академични конференции.

About the author:

Gu Guangyang is from People's Republic of China. Currently she is a doctoral student at the Academy of Music, Dance and Fine Arts "Prof. Asen Diamandiev" – Plovdiv in the faculty of Performing Arts (Pop & Jazz).As a university vocal music teacher, I have won awards in numerous national and international music competitions and participated in a number of national and provincial artistic research projects. During my doctoral studies in Bulgaria, I have been integrating traditional Chinese vocal art with Western pop music theories, exploring innovations in musical creation and performance in a cross-cultural context. My research results have been presented at a number of international academic conferences.

СПЕЦИФИЧНИ ХАРАКТЕРИСТИКИ НА НОТАЦИЯТА В КИТАЙСКАТА ХОРОВА МУЗИКА

Гуо Дзъ
докторант в АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив

Резюме:

Нотационната система на китайската хорово-музикална практика се отличава с паралелното съществуване на два стандарта: цифровата нотация (简谱, jianpu) и петолинието (五线谱). Цифровата нотация е широко разпространена, благодарение на своята простота и съответствие с традиционните навици за четене, което я прави основен инструмент в музикалното образование и масовата практика. Петолинието, като международно приета система, осигурява научна точност и възможност за професионален обмен. Съвместното им използване съчетава достъпността на jianpu с универсалността на петолинието, оформяйки единствен по рода си дуален модел на музикална нотация с ясно изразена китайска специфика.

Ключови думи:

петолиние; цифрова нотация (jianpu); система gongchepu

THE SPECIFIC FEATURES OF NOTATION IN THE CHINESE CHOIR MUSIC

Guo Zi
PhD Student, AMDFA “Prof.Asen Diamandiev” – Plovdiv

Abstract:

The notation system of Chinese choral music practice is distinguished by the parallel coexistence of two standards—the numbered notation (简谱, jianpu) and the five-line staff (五线谱). The numbered notation is widely used for its simplicity and compatibility with traditional Chinese reading habits, making it a fundamental tool in music education and popular musical activities. The five-line staff, as an internationally accepted system, provides scientific precision and facilitates professional exchange. Their combined use merges the accessibility of jianpu with the universality of the staff notation, forming a unique “dual-track model” of musical notation characterized by distinctly Chinese specificity.

Keywords:

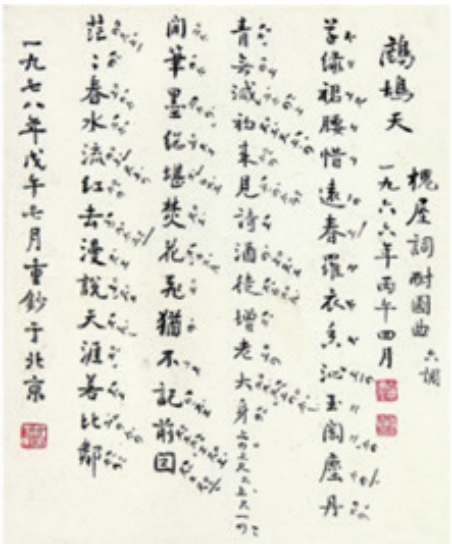
Five-life staff; numbered notation (jianpu); gongchepu system

Историческите нотационни системи в Китай

В историята на Китай са съществували множество традиционни системи за музикална нотация, чието разнообразие отразява богатството на древната китайска музикална култура. Най-авторитетното и актуално изследване по темата, представено в Музея на провинция Ляонин, потвърждава, че в китайската история са използвани тринадесет различни нотационни системи. Те са били предназначени за различни инструменти и вокални практики, като три от тях са били специално разработени за вокална музика.

Сред тях „Люйлюй дзъпу“ **(**律吕字谱**)** и „Цюйсян пу“ **(**曲线谱**)** са две от най-представителните и древни форми на китайска музикална нотация. Тези нотации са изпълнявали важна функция за музикалното документиране в продължение на векове, но днес са почти напълно заменени от съвременните системи, превръщайки се в ценни културни реликви в историята на музикалното развитие.

Особено широк е обхватът на прилагане на системата „Гунчъ пу“ (工尺谱), която се използва широко още от епохата на Мин и Цин. Тя се превръща в основна вокална нотация, използвана за записване на песни, театрална музика и инструментални произведения. Основните ѝ знаци – „上 (шан)“, „尺 (чъ)“, „工 (гун)“, „凡 (фан)“, „六 (лю)“, „五 (у)“, „乙 (и)“ – съответстват на слоговете на относителната солмизация *do, re, mi, fa, sol, la, si*. Тази система е използвана първоначално в трите основни форми на традиционна опера-Пекинска опера, Кунцю и Бандзъ.[1]



Пример за вокална нотация по системата „Гунчъ пу“: „Джъгун тян“ (鹧鸪天)

В Китай „Гунчъ пу“（工尺谱）не е просто нотна система, а символ на културна идентичност, който очертава границата между „изисканото“（雅）и „популярното“（俗）. Тя е едновременно „професионален инструмент“ и „израз на научната естетика“, но не и

---

[1] Кунцю (昆曲) – наричан „прародител на всички оперни жанрове“, възниква в района на Куншан, Сучжоу (провинция Дзянсу). През 2001 г. е включен от ЮНЕСКО в първия списък на нематериалното културно наследство на човечеството. Пекинска опера (京剧) – известна като „национална драма“ на Китай, е най-влиятелният и представителен оперен жанр, чиито художествени принципи оказват дълбоко въздействие върху други местни театрални традиции. Банцзъ (梆子) – не е отделен жанр, а цял вокално-музикален стил, включващ разновидности като Цинцян, Дзинцзюй, Юйдзюй, Хъбей банцзъ и Шандун банцзъ.

масово достъпно умение за широката публика. Обикновените хора – като земеделци и занаятчии – почти не използват системата „Гунчъ пу“, тъй като мнозина от тях не са грамотни и нямат възможност или нужда от системно музикално обучение. Техният досег с музиката се осъществява главно чрез устно предаване („от уста на ухо“) – пеене на народни песни и малки жанрове, или чрез слушане и наблюдение на театрални представления.

Въпреки че широката публика не чете и не записва музика по системата „Гунчъ пу“, музикалният ѝ живот е дълбоко повлиян от нея. Всяка блестяща театрална постановка и всеки впечатляващ инструментален ансамбъл се основават на прецизни нотационни и композиционни принципи, фиксирани чрез тази система. От тази гледна точка, „Гунчъ пу“ влияе индиректно върху музикалния вкус и слуховата естетика на целия китайски народ, като оформя професионалните стандарти, които после се отразяват и в народното възприятие. Нейната „широта“ не се изчерпва само с историческата ѝ дълбочина и разпространеност, а се проявява и в дълбокото ѝ проникване във всички области на традиционната китайска музика.

Причини, поради които гунчъ-пу (工尺谱) не се превръща в хорова нотация

Системата „Гунчъ пу“ не успява да се наложи като средство за запис на съвременна многогласна музика, тъй като нейната структура, замисъл и приложение значително се различават от изискванията на хоровото изкуство. Тя използва опростени ритмични знаци – „бан“ (силно време) и „ян“ (слабо време), но не може точно да отбелязва сложни ритми като нота с точка и синкоп, каквито способности имат петолинието и цифровата нотация. Хоровата музика изисква синхрон между няколко гласа, а петолинието и цифровата нотация позволяват прецизно визуално подравняване на всички партии – нещо невъзможно при линейната форма на „Гунчъ пу“.

Тази система е създадена за едногласна мелодия, докато хорът е многогласна хармонична структура, в която всеки глас има своя вертикална и хоризонтална функция. „Гунчъ пу“ не може да представи ясно тези взаимовръзки, а записът на няколко гласа чрез „заемане на знаци“[2] в паралелни редове силно усложнява четенето. Освен това тя не обозначава интуитивно височината на звука и е тромава при модулации, които в хоровите произведения са чести.

Затова „Гунчъ пу“ остава система, подходяща за мелодични и традиционни жанрове, но несъвместима със сложната многогласна организация на модерната хорова музика.

---

[2] „Заемане на знаци“ (借字) означава използване на други тонове („знаци“) върху съществуваща мелодия в системата „Гунчъ-пу“, за да се промени ладът или тоналността на произведението, а понякога – да се създаде изцяло нова мелодия.

Употребата на цифровата нотация в Китай

Макар „Гунчъ пу“ да не е подходяща за съвременна многогласна хорова музика, нейните принципи повлияват върху избора на цифровата нотация (简谱) като водеща система в Китай. „Гунчъ пу“ е изградена върху т.нар. „подвижно **до**“ методика – система, при която нотите не се свързват с абсолютна височина, а с относителни степени в тоналността. Това развива у музикантите усет към вътрешните отношения между звуците, а не към фиксирани височини, което улеснява разчитането, слуховото възприятие и разбирането на хармонията. Тази „релационна“ концепция напълно съответства на традиционното линейно музикално мислене в китайската култура и обяснява широкото възприемане на цифровата нотация като естествен и практичен избор.

Цифровата нотация (简谱) е система с “подвижна **до**” основа, чийто първообраз води началото си от Средновековието. През 1742 г. френският философ Жан-Жак Русо систематизира идеята в труда си *„Разсъждение за съвременната музика“*, целейки да опрости петолинието и да улесни масовото музикално образование. В края на XIX век нотацията е усъвършенствана и навлиза в Япония, а в началото на XX век китайски интелектуалци, обучавали се там, я пренасят в Китай, където тя става основа на съвременното музикално образование.

Цифровата нотация (简谱) има значителни предимства в музикалното образование благодарение на своята простота и лесно усвояване. Тя използва арабски цифри вместо ноти, което я прави достъпна дори за хора без музикална подготовка — особено важно в Китай в началото на XX век, когато неграмотността е била висока. Нотацията улеснява транспонирането и съответства на китайската традиция на „подвижното **до**“, което помага на певците по-лесно да разбират модулациите. Чрез цифрите тя ясно показва интервалните отношения, подпомага усвояването на петзвуковите ладове и е особено практична за запис на едногласни мелодии. През 1949 г. Министерството на образованието включва цифровата нотация в учебните програми по музика, което утвърждава нейното основно място в китайската музикална култура. Широкото ѝ разпространение не се дължи на „по-висша техничност“, а на съчетанието между историческа традиция, културна съвместимост и практичност.

Развитието на петолинието в китайската хорова практика

Съвременният хор е изкуство, основано на прецизна хармония, контрапункт и ритъм – а петолинието е създадено именно за такива нужди като универсален „музикален език“. То се оформя в Европа след дълга еволюция, достигайки зряла форма през XVI век, когато се утвърждава като основен стандарт за запис на музика. Системата включва различни ключове, размери и ритмични стойности (цели, половини, четвъртини и др.), което позволява точно отбелязване на височина и времетраене на звуците. Благодарение на това петолинието изгражда научно и логично организирана

нотационна система, способна да представя пълната структура на многогласната музика.

Петолинието навлиза в Китай като част от процеса на „пренос на западното знание на изток“[3], свързан с дейността на западните мисионери и стремежа на страната към модернизация. Първите контакти датират от края на XVI – XVII век, когато йезуитите, сред които и Матео Ричи, донасят западната музикална традиция.

Истинското утвърждаване на петолинието обаче настъпва в края на XIX и началото на XX век, когато Китай активно търси пътища за модернизация. След завръщането на китайски интелектуалци, обучавали се в Япония, западната музикална система започва да се въвежда в образованието. Около 1920 г., по време на движението за „училищни песни“ (xuetang yuege), се създават учебници и песни с китайски текстове, записани с петолиние и цифрова нотация. Поради професионалните му предимства, петолинието е възприето от новосъздадените музикални институти като официален стандарт за обучение, което му осигурява централно място в професионалната музикална практика на Китай.

„Китайската специфика“ на петолинието

При използването на петолинието за запис на традиционна китайска музика възникват определени трудности. Много народни песни съдържат плъзгащи се тонове и микроритмични отклонения, чиято подвижна височина не може да бъде точно предадена с класическите ноти. Подобно, в китайската опера често се срещат свободни темпа и „еластичен ритъм“, които могат да се изразят само приблизително чрез допълнителни знаци като стрелки или вълнообразни линии. Тези особености придават на петолинието в Китай собствена „национална адаптация“, съчетаваща западната система с традиционни изразни средства.

На следващата фигура е показан откъс (т.79–85) от хоровата творба „Историята на реката Чуан“[4].

---

[3] „Пренос на западното знание на изток“ (西学东渐) означава постепенен процес, при който западните научни, философски и религиозни идеи – от природни и обществени науки до християнска теология – навлизат, разпространяват се и оказват влияние в Китай.

[4] „Историята на реката Чуан“ е създадена през 2018 г. по текст и музика на Сун Минчжу и Джоу Чанджън; представлява произведение за смесен хор с акомпанимент от бамбукова флейта банди и голям барабан.



Нотен пример: „Историята на реката Чуан“, тактове 79–85

В този пасаж сопрано и алт изпълняват глисандо, обозначено с подчертаване gliss. без конкретна височина или тонален обхват. Продължителността е осем и половина времена, но съответствието между тоновете и ритъма не е уточнено, затова диригентът трябва в репетиционния процес да изясни точните височини и ритми, опирайки се на познания за традиционната китайска музика. Сричките „у-лу" са изпълнени с вибрато на езика според указанието на композитора.

При запис на китайски инструментални партии ограниченията на петолинието стават още по-очевидни – например в 80–83 такт глисандото на бамбуковата флейта не позволява ясно отбелязване на тоновете, броя на звуците или избраната гама; изпълнителят трябва сам да интерпретира детайлите въз основа на нотния контекст.

От примера се вижда, че системата с петолинието среща известни затруднения при запис на китайски произведения. За да изразят по-точно националните особености, композиторите често добавят специални знаци или текстови пояснения, което придава на системата характерна китайска специфика. Въпреки това поради международната ѝ стандартизация и съвместимост, петолинието остава най-влиятелната и широко използвана нотационна система в Китай.

Настоящо състояние на нотационните системи в китайската хорова практика

В съвременния китайски музикален живот цифровата нотация и петолинието съществуват паралелно, оформяйки своеобразна „двуколовозна система". Това отразява стремежа на китайското музикално образование едновременно към масова достъпност и професионална стандартизация. С развитието на обществото и засилените международни културни контакти, петолинието все по-ясно демонстрира своите предимства – висока степен на стандартизация, универсалност и разпознаваемост от музиканти по света. Въпреки че цифровата нотация продължава да има важно място в обучението и популярната музика, в сферата на професионалното образование и международния обмен петолинието постепенно се превръща в доминираща система.



Пример: „Заведи ме на върха на планината“ – отдясно: опростена музикална нотация, отдясно: стан-дартна музикална нотация

Използвана литература:

Ду Ясюн. ***Изследване върху източните и западните системи за музикална нотация.*** *Шанхай: Издателство на Шанхайската музикална академия, 2010.12.*
Хуан Хувей. ***Въведение в цифровата нотация (jianpu)****. Пекин: Народно музикално издателство, 2004.10.*
Ян Чънцюен, Тун Чжунлян. ***Основи на музикалната теория.*** *Пекин: Народно музикално издателство, 2006.10.*
Ли Чжунгуан. ***Основи на музикалната теория****. Пекин: Народно музикално издателство, 2010.12.*
Лиу Дзянпън. ***Съвременни характеристики и перспективи за развитие на хоровото изкуство в Китай.*** *Домът на театъра, 2019.*

За автора:
Гуо Дзъ е родена в Съчуан, Китай, където завършва магистърска степен по Хорово диригиране. Понастоящем е докторант в АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев". Темата на дисертационния ѝ труд „Характеристика и специфични особености на китайската хорова музика"е свързана с хоровото диригиране, което е нейна специалност и обект на научен интерес.

About the author:
Guo Zi was born in Sichuan, China, where she completed her MA in Choral Conducting. He is currently a doctoral student at AMTII "Prof. Asen Diamandiev". The topic of her dissertation work "Characteristics and specific features of Chinese choral music" is related to choral conducting, which is her specialty and object of scientific interest.

ПЪТИЩА ЗА ИНОВАТИВНО РАЗВИТИЕ НА ОБУЧЕНИЕТО ПО МУЗИКА В КИТАЙ

Гуо Юшуай
АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив

Резюме:

Представената статия изследва иновативните пътища за развитие на музикалното образование в Китай в контекста на глобално културно смесване и бурни технологични промени, които трансформират всяка сфера на обществените и образователните процеси. Целта ѝ е да предложи комплексно, научно обосновано решение за преодоляване на дълбоко вкоренени ограничения на традиционния образователен модел, който е фокусиран предимно върху западната класическа музика и техническо усъвършенстване, като пренебрегва културната идентичност, естетическото възпитание и творческия потенциал на учениците. Статията обобщава пет ключови направления за иновации, които формират взаимосвързана система: обновяване на концепцията от „предаване на умения“ към „култивиране на култура“ с акцент върху хуманитарните ценности; разнообразието на учебното съдържание от „единична класика“ към „плурализъм и синтез“ чрез интеграция на традиционна и световна музика, както и междисциплинарни подходи; трансформация на модели и методи от „еднопосочна инжекция“ към „интерактивно творчество“ с помощта на модерни технологии и практически обучения; реформа на системата за оценяване от „технически изпит“ към „процесуално и комплексно оценяване“ за отразяване на цялостното развитие на ученика и изграждане на екосистема от „училищен остров“ към „обществен синергизъм“ чрез сътрудничество между училище, семейство, общество и индустрия. В резултат от тези иновации музикалното образование ще бъде по-достъпно, персонализирано и значимо за всички ученици, независимо от техния професионален план, способствайки за тяхното цялостно развитие, формиране на естетическа компетентност и изграждане на културна увереност, необходима за съвременния глобален контекст.

Ключови думи:

музикално образование, иновации, Китай

INNOVATIVE DEVELOPMENT PATHS OF MUSIC EDUCATION IN CHINA

Guo Yushuai
AMDFA "Prof.Asen Diamandiev" – Plovdiv

Abstract:
This paper explores the innovative development paths of music education in China against the backdrop of global cultural integration and rapid technological changes that are transforming all spheres of social and educational processes. Its purpose is to propose a comprehensive, scientifically grounded solution to overcome deeply rooted limitations of the traditional educational model, which focuses primarily on Western classical music and technical improvement, while neglecting cultural identity, aesthetic education, and students' creative potential. The paper summarizes five key directions of innovation that form an interconnected system: updating the concept from "imparting skills" to "cultivating culture" with an emphasis on humanistic value; diversifying teaching content from "single classic" to "pluralism and synthesis" through the integration of traditional and world music, as well as interdisciplinary approaches; transforming models and methods from "one-way indoctrination" to "interactive creation" using modern technologies and practical learning; reforming the evaluation system from "technical examination" to "process-oriented and comprehensive evaluation" to reflect the all-round development of students; and building an ecosystem from "school island" to "social synergy" through cooperation between school, family, society and industry. As a result of these innovations, music education will become more accessible, personalized and meaningful for all students, regardless of their career plans, contributing to their all-round development, the formation of aesthetic competence and the cultivation of cultural confidence necessary for the modern global context.

Keywords:
Music Education, Innovation, China

Въведение

Музиката е универсален език на човечеството, който пресича временните и пространствените граници, носител е на емоционални, философски и културни стойности, и важен инструмент за оформяне на личността, пробуждане на интелекта и формиране на социална идентичност. От древните цивилизации до съвременното общество музиката е неразделна част от образованието, служеща като мост между миналото и настоящето, между различните култури и народи. В последните две десетилетия при прилива на глобално културно смесване и бурни технологични промени (такива като: изкуствен интелект, виртуална реалност и цифрови платформи), музикалното образование в Китай стои на нов исторически праг, който изисква дълбоки трансформации. Традиционният модел на музикално образование в Китай е формиран през миналото столетие под влияние на западните образователни системи, с фокус върху западната класическа музика (Бетховен, Моцарт, Шуберт и др.) и усъвършенстването на технически умения в изпълнението на западни класически инструменти или пеене. Тази ориентация е довела до няколко сериозни ограничения: първо, пренебрегване на богатата китайска традиционна музикална култура, която включва древни инструменти (гуцин, пипа и др.), народни песни, опера и фолклорни композиции, и като резултат учениците губят връзка със своята национална идентичност; второ, прекомерен фокус върху техническото изпълнение, което превръща музикалното обучение в механично повторение на упражнения, губейки естетическото и творческото начало; трето, липса на интеграция с други дисциплини и практическите нужди на съвременното общество, което прави образованието отдалечено от реалността и четвърто, затворената структура на образователната система, която ограничава достъпът до музикално образование за голям брой ученици и липсата на сътрудничество с външните ресурси. Също така глобализацията носи както възможности, така и предизвикателства за музикалното образование. От една страна, тя предоставя достъп до разнообразие от музикални стилове, технологии и образователни практики от цял свят, а от друга, се създава риск от хомогенизация на музикалната култура и загуба на националните и регионалните особености. В същото време цифровите технологии предоставят безкрайни възможности за трансформация на образователните методи – от пасивното слушане до активно творчество, интерактивно обучение и персонализирани програми. В този контекст традиционният модел вече не може да посреща нуждите от обучение на комплексни и иновативни кадри, които да съчетават техническа компетентност, естетическа чувствителност, културна отвореност и творческа мисъл. Всичко това превръща проучването на иновативни пътища за развитие на китайското музикално образование в належаща, актуална и дълбоко значима задача, която не само ще подобри качеството на образованието, но и ще допринесе за формиране на поколение ученици с висока културна компетентност, способни да се ориентират в глобализирания свят и да защитават и развиват своята национална култура.

Обзор на основните параметри за постигане на иновации в обучението по музика в Китай

Иновационното развитие на музикалното образование в Китай в никакъв случай не е пълно отхвърляне на традицията, а по-скоро многомерно сливане, разширяване и преформулиране на нейната основа в стройна, взаимосвързана система. Основните направления на този път могат да се обобщят в следните точки: Иновации в концепцията: от „пренасяне на умения" към „култивиране на култура"; Иновации в съдържанието: от „единична класика" към „плурализъм и синтез"; Иновации в моделите и методите: от „еднопосочна инжекция" към „интерактивно творчество"; Иновации в системата за оценяване: от „технически изпит" към „процесуално и комплексно оценяване"; Иновации в екосистемата: от „училищен остров" към „обществен синергизъм". Всяко от тези направления е взаимосвързано с другите и формира цялостна стратегия за трансформация.

Иновации в концепцията: от „пренасяне на умения" към „култивиране на култура"

Първата и най-важна крачка към иновация е обновяване на образователната концепция, която определя целите, методите и резултатите на музикалното образование. Наложително е преориентиране на основната цел от обучение на малка група „музикални специалисти" (фокусирани върху техническо изпълнение) към широкообразователна подготовка за повишаване на „естетическата и хуманитарната култура" на всички ученици, независимо от техния бъдещ професионален път. Тази концептуална трансформация се основава на два ключови принципа: връщане към изходната цел на образованието и изграждане на културна увереност.

Завръщане към изходната цел на образованието

Стойността на музикалното образование не се изчерпва с това да култивира умения и знания у ученика свързани с изпълнение на музикален инструмент или пеене, а в това чрез музиката да възприема, разбира и създава красота, като по този начин облагородява характера, омекотява сърцето и стимулира въображението и творчеството. Музиката е мощно средство за емоционално развитие – чрез нея учениците могат да изразят свои чувства, да разберат емоциите на други и да развият емпатия. Например изпълнението на меланхолични произведения като „Ерен Юе" (Лунна нощ на Ерен) може да стимулират учениците да разбират тъга и състрадание, докато радостни народни песни като „Мелодията на сливовия цвят" – да ценят радостта и красотата на живота. Освен това, музикалното образование трябва да стане основна част от естетическото възпитание в рамките на „паралелното развитие на петте аспекта на образованието" [Мао Цзедун, 1999, с. 23], което е основен принцип на китайската образователна система, целящо да осигури цялостното развитие на човека. Петте аспекти са: морално-цивилно възпитание, интелектуално обучение, физическо

образование, естетическо възпитание и трудово обучение, които са взаимосвързани и допълват един друг. Музикалното образование играе ролята на мост между тези аспекти:

Морално-цивилно образование: Осъществява се чрез музикални произведения, които изразяват морални ценности (например древни китайски гътове, посветени на верността и справедливостта), учениците усвояват положителни нравствени качества и формират правилни ценностни възгледи.

Интелектуално обучение: Изучаване на музикална теория, разнообразни ритми и хармония, които развиват логическото мислене, паметта и концентрацията, като същевременно предоставят знания за историята и културата на различни народи.

Физическо образование: Изпълнение на инструменти или пеене, което изисква координация между ръце, очи и тяло, като същевременно тренира волята и упоритостта (например подготовката за концерт изисква дълги часове на упражнения).

Художествено образование: Музиката е основен елемент на естетическото възпитание, чрез нея се култивират способности за учене, системност, концентрация и умения за оценяване и създаване на красота.

Трудово обучение: Чрез създаване на музикални проекти (например композиране на песен, организиране на концерт) учениците усвояват важни организационни и креативни умения и развиват чувство за отговорност.

Изграждане на културна увереност

В преподаването трябва да се утвърди основополагащата роля на китайската традиционна музикална култура, която е богато наследство, съдържащо исторически, философски и естетически стойности. Учениците трябва да познават не само Бах и Брамс, но и да разбират рицарския дух на „Гуанлин Сан“ (Три похвали на Гуан), благородния характер на „Мелодията на сливовия цвят“, изискаността на Кунску (кун опера) и живота на народните песни от различни региони (например северно-китайските песни с мощни гласове, южнокитайските песни с нежни мелодии).

Чрез дълбоко преживяване на традиционната музика следва да се изгради чувство за самоличност и гордост от националната музикална култура. Например изучаването на гутовата музика може да запознае учениците с философските идеи на Конфуций и Лао Цзъ („умиление“ и „хармония с природата“), докато изучаването на народни песни – с различните регионални култури в Китай. Също така, е важно да се насърчи интеграцията на традиционните елементи в съвременната музика, като например създаване на композиции, които съчетават китайските инструменти със западните, или адаптация на традиционни мелодии в поп или джаз стил. Това не само запазва традицията, но и я развива, правейки я по-достъпна за съвремен-

ните ученици. Културната увереност не означава затвореност към света, а обратното – способността да се разбират и ценят собственото наследство, като същевременно се приемат и ценят чуждонародните култури. Музикалното образование трябва да създаде баланс между национална и глобална визия, позволявайки на учениците да се ориентират в многообразния музикален свят и да съучастват в междукултурната комуникация.

Иновации в съдържанието: От „единична класика“ към „плурализъм и синтез“

Обновяването на учебното съдържание е ключът към осъществяването на концепционните иновации. То изисква да разрушим бариерите между различните музикални стилове, дисциплини и култури и да изградим един отворен, плуралистичен и синтезиращ музикален свят. Основните направления са: задълбочаване на „китайския ген“, приемане на „световното разнообразие“ и насърчаване на „междинното пресичане“.

Задълбочаване на „китайския ген“

Системно интегриране на китайската музикална теория, класически творби, местни оперни форми, народни инструменти и др. в учебните програми и занятията. Това изисква създаване на специализирани курсове, като например „История на китайската музика“, „Теория на китайската традиционна музика“, „Изпълнение на народни инструменти“ (гуцин, кзю, суона) и „Композиране на традиционна китайска музика“. Не само възприемане, но и насочване на учениците към разбиране на културното наследство, философските идеи и историческия контекст зад тях. Например при изучаването на „ЭруяН Гуань“ трябва да се обясни не само техническото изпълнение, но и историческият контекст (композицията е създадена през епохата на династия Цин и изразява състрадание към бедните хора) и философските идеи (борбата между добро и зло). Също така, е важно да се организират посещения на музеи за музикални инструменти, концерти с традиционна музика и работилници с наследници на нематериално културно наследство, които да споделят своя опит и знания с учениците.

Приемане на „световното разнообразие“

Заедно с „вкореняването” в традицията, с отворено сърце да се представят музикални направления от различни народи и школи по света – от джаз и блус до африкански барабани и индийска тала. Това изисква включване на курсове като „Многообразие на световната музика“, „Междукултурна музикална комуникация“ и „Адаптация на чуждонародни музикални стилове“. Учениците трябва да разберат многообразието на музикалния израз и да развият поглед за междукултурна комуникация. Например изучаването на джаза може да запознае учениците с афроамериканската култура и принципа на импровизация, докато изучаването на индийската музика – с хиндуистките философски идеи и сложната ритмична система. Също така, е ва-

жно да се организират междукултурни музикални проекти, като например сътрудничество между китайски и европейски ученици за създаване на съвместна композиция или организация на междукултурен концерт. Това не само разширява хоризонтите на учениците, но и развива техните способности за комуникация и сътрудничество в съвременния свят.

Насърчаване на „междинно пресичане“

Насърчаване на сливането на музиката с история, литература, изобразително изкуство, танц, дори физика и математика. Това създава интегрирано образователно пространство, което прави музикалното обучение по-интересно и практично значимо. Примери за междисциплинарни подходи:

Музика и история: Изучаване на музикални стилове в контекста на исторически промени (Например как музиката се е променила през различни династии в Китай или през индустриалната революция в Европа).

Музика и литература: Анализ на връзката между музика и поезия (Например как Танските поети са използвали музика за изразяване на своите емоции, или как Шекспирските пиеси са били съпровождани с музика).

Музика и изобразително изкуство: Сравнение между музикални и художествени стилове (Например как импресионистичната музика на Дебюси се съпоставя с импресионистичната живопис, или как китайската традиционна музика се съпоставя с китайската каллиграфия).

Музика и танц: Сътрудничество между музикални и танцовски групи за създаване на изпълнения, които съчетават музика и движение (Например традиционни китайски танци с народна музика, или съвременен танц с електронна музика).

Музика и физика: Обяснение на акустичните принципи на музикалните инструменти (Например как звукът се създава при изпълнение на китара или пиано, или как се формират хармониите), или използване на физически принципи за създаване на нова музика (Например електронна музика, създадена чрез звуци на природата).

Музика и математика: Изучаване на връзката между музика и математика (Например как ритъмът се основава на числови последователности или как хармонията се съпоставя с геометричните форми).

Иновации в моделите и методите: От „еднопосочна инжекция“ към „интерактивно творчество“

Пълноценно използване на съвременни технологии като изкуствен интелект, виртуална реалност, софтуер за музикално производство и цифровите платформи за обучение.

Изкуствен интелект (AI)

Концепцията за AI е предложена от Алън Тюринг през 1950 г. в работата му „Computing Machinery and Intelligence“. Той обединява различни видове инструменти, които имитират човешките интелектуални функции като обучение, разпознаване и решение на проблеми. В музикалното обучение AI може да се използва по няколко начина:

Индивидуално обучение: Софтуери като Yousician (създаден от естонски стартъп през 2010 г.) анализират изпълнението на ученика в реално време (интонация, ритъм, динамика) и дават персонализирани инструкции за подобрение. Това позволява на учениците да се упражняват самостоятелно, независимо от времето и мястото, и да получават незабавна обратна връзка.

Създаване на персонализирани програми: AI алгоритми могат да анализират напредъка на ученика (напр. техните силни и слаби страни в изпълнението) и да създават персонализирани учебни програми, адаптирани към тяхното ниво на подготовка и интереси.

Автоматично оценяване: AI може да се използва за автоматично оценяване на домашните упражнения (напр. изпълнение на мелодия, решаване на тестове по музикална теория), което спестява време на преподавателите и им позволява да се съсредоточат върху практическото обучение.

Създаване на музика: AI софтуери като Suno AI или Udio могат да създават композиции по зададени параметри (напр. стил, емоция, инструменти), което може да се използва като инспирация за учениците или като материал за изучаване. При използване на такива средства за подпомагане на обучението е необходимо техническо оборудване: компютър или смартфон с интернет връзка и опционален MIDI контролер за по-нататъшно изпълнение.

Виртуална реалност (VR)

Протипът на VR устройството Sword of Damocles е създаден от Ivan Cutherland през 1968 г. Представлява изкуствена триизмерна среда, която се възприема като реална чрез специализирани устройства. В музикалното обучение VR може да се използва за създаване на завладяващи образователни преживявания:

Виртуални концерти и студия: Учениците могат да бъдат „поставени“ в зала „Мюзикаферайн“ във Виена, в древнен китайски двор или в професионална звукозаписна студия чрез устройства като Oculus Quest 2 (създадено от Meta през 2020 г.). Това им позволява да чуят музикални изпълнения в различни акустични среди и да наблюдават професионалните музиканти в действие.

Виртуални уроци с преподаватели: VR може да осигури възможност за уроци с преподаватели от цял свят, без да се налага пътуване. Учениците и преподавателите могат да общуват чрез виртуална класна стая и преподавателят може да демонстрира технически елементи чрез виртуални инструменти.

Исторически реконструкции: VR може да реконструира исторически сцени, свързани с музика (напр. изпълнение на музика в Императорския дворец в Пекин през династия Цин), което помага на учениците да разберат историческия контекст на музикалните произведения.

Учениците използват VR апаратура за навигиране във виртуалната среда и получаване на фокусирано, завладяващо преживяване. Техническото оборудване включва VR апаратура и компютър/смартфон с достатъчна мощност за обработка на триизмерна среда.

Софтуер за музикално производство
Софтуерите за музикално производство са неразделна част от съвременното музикално обучение, тъй като позволяват на учениците да създават и аранжират музика самостоятелно. Ето два основни типа софтуери:

GarageBand: Създаден от Apple през 2004 г., е лесен за употреба софтуер за създаване и аранжиране на музика, с предварително инсталирани инструменти (пиано, китара, ударни, електронни инструменти) и ефекти (реверб, компресор). Учениците могат да създават композиции чрез зареждане на предварително дефинирани звуци и редактиране на тяхната дължина, височина и динамика. GarageBand е особено подходящ за начинаещи, тъй като той е интуитивен и не изисква предварително опит.

FL Studio: Създаден от Image-Line през 1997 г., е професионален софтуер за музикално производство, който поддържа множество формати и плагини. Той позволява сложни аранжименти, записване на живи изпълнения, обработка на звук и създаване на електронна музика. FL Studio е подходящ за напреднали ученици, които искат да се занимават с професионално музикално производство.
При използването на тези софтуери е нужно определено техническо оборудване: компютър (Mac за GarageBand, Windows/Mac за FL Studio) и опционално MIDI контролер, който осигурява по-реалистично изпълнение.

Акцент върху „преживяващото“ и „проектно базираното“ учене
Намаляване на скучните повтарящи се упражнения и увеличаване на груповите дейности като групи, ансамбли, мюзикъли, творчески работилници. Преживяващото учене се основава на идеята, че учениците се учат най-добре чрез директно участие и емоционално преживяване, а не чрез пасивно слушане.
Проектно-базираното учене е един от най-ефективните методи за реализиране на преживяващото обучение. Чрез завършване на цялостен музи-

кален проект, като създаване на саундтрак за класен документален филм, организиране на тематичен концерт, адаптация на традиционна музика в съвременен стил или създаване на музикален клип, учениците прилагат знанията си в практиката чрез сътрудничество. В процеса на изпълнение на проекта те развиват екипен дух, способности за решаване на проблеми, креативно мислене и комуникативни умения. Например при създаване на саундтрак за документален филм учениците трябва да: изучат темата на филма, да определят подходящия музикален стил, да композират или адаптират музика, да записват и редактират звука и да координират работата на екипа. Това не само им помага да приложат техните музикални знания, но и да развият практически умения, които са важни за техния бъдещия им кариерен път.

Изграждане на „смесени" (онлайн и присъствени) класни стаи
Разрушаване на времевите и пространствени ограничения на класната стая, използване на онлайн ресурси за подготовка и разширено обучение, като присъствените занятия се съсредоточават върху дълбока интеракция, индивидуални насоки и подобряване на артистичния израз. Смесеният модел на обучение се състои от два основни компонента:

Онлайн част: Състои се от предварително изучаване на теоретични материали (напр. видео уроци по музикална теория, текстове за историята на музиката, аудио примери за различни музикални стилове) чрез платформи като Moodle, Coursera или собствени онлайн платформи на училището. Учениците могат да изучават тези материали в удобно за тяхно време и да решават тестове за проверка на напредъка си.

Присъствена част: Състои се от практични уроци в класната стая, където преподавателят дава индивидуални насоки за изпълнение, организира групови дейности, критикува и коментира работата на учениците и им помага да подобряват артистичния си израз. Присъствените занятия са важни за развитие на емоционалната връзка между преподавател и ученици, както и за практическо изпълнение на музика.
Това прави музикалното образование по-достъпно за ученици от различни региони, като същевременно запазва качеството на обучението.

Иновации в системата за оценяване: *От „технически изпит" към „процесуално и комплексно оценяване"*
Оценката е диригентската палка в ръцете на педагога – тя определя направлението на образователния процес и влияе пряко върху мотивацията на учениците. Иновационното образование се нуждае от иновационна система за оценка, която му съответства – система, която не е само за класиране, но и за подпомагане на развитието на учениците. Основните направления на реформата са: отслабване на „технократизма", фокусиране върху процесуалното оценяване и създаване на комплексно оценяващо досие.

Отслабване на „технократизма“
Традиционната система за оценяване в музикалното образование е фокусирана върху технически показатели като степен на завършеност на изпитна програма, скорост на изпълнение, точност на интонацията и ритъма. Този „технократичен“ подход на оценяване пренебрегва естетическото изражение, творческите потенциали, емоционалната отдаденост и културната компетентност на учениците и води до това, че учениците се фокусират върху техническото изпълнение, а не върху разбирането и изразяването на музиката. Реформата на оценъчната система изисква отслабване на фокуса върху техническите показатели и включване на други аспекти от развитието на учениците. Например при оценяване на изпълнението на музикално произведение следва да се вземат предвид не само техническата точност, но и естетическото изражение (емоционална отдаденост, динамика, фразировка), разбирането на музикалното произведение (исторически и културен контекст) и творческото прилагане (импровизация, личностно изражение).

Фокусиране върху процесуалното оценяване
Традиционната система за оценяване е „финална“ – тя се основава на изпълнението на ученика в един момент (например изпит в края на семестъра) и не отразява напредъка и усилията му през целия период на обучение. Процесуалното оценяване се основава на идеята, че оценката трябва да отразява цялостното развитие на ученика през целия образователен процес. Процесуалното оценяване включва:

Периодични проверки: Например месечни или сезонни проверки на напредъка на учениците, които могат да бъдат във вид на малки изпити, изпълнения на домашни упражнения или презентации на проекти.

От обратна връзка: Постоянна обратна връзка от преподавателя за работата на учениците, която да включва положителни коментари и предложения за подобрение.
Самооценка: Учениците да оценяват своята работа и да дават обратна връзка на колегите си, което ще им помага да развият критическо мислене и саморефлексия.

Регистрация на напредък: Запис на напредъка на учениците в дневник или електронна платформа, който да включва информация за техните усилия, напредък, силни и слаби страни и цели за бъдещо развитие. Процесуалното оценяване помага на учениците да разберат своите силни и слаби страни, да се мотивират да усвояват нови знания и умения, и да се фокусират върху своя напредък, а не само върху класирането.

Създаване на комплексно оценяващо досие
Включване в обхвата на оценката на различни постижения на ученика, като доклади за музикална appreciation/постижения, оригинални творби,

участие в клубни дейности, сценични изяви и др., за да се отрази цялостно повишаването на музикалната култура на учащия.
Комплексното оценяващо досие (е-портфолио) е електронна или физическа колекция на работите и постиженията на ученика за определен период на обучение. То може да включва:

Доклади за музикална appreciation/ постижения: Текстови или орални доклади, в които учениците анализират музикални произведения чрез разглеждане на техните елементи (мелодия, хармония, ритъм, динамика, инструментация) и емоционална насоченост, както и тяхното историческо и културно значение.

Оригинални творби: Композиции, аранжименти, музикални клипове или други творби, създадени от учениците.

Участие в клубни дейности: Запис на участието в музикални клубове (напр. хор, ансамбъл, джаз група), работилници или семинари.

Сценични изяви: Видео или аудио записи на концерти, изпълнения на фестивали или други сценични дейности, в които е участвал ученикът.

Награди и признания: Сертификати за участие или спечелени награди в музикални конкурси или фестивали.

Саморефлексии: Текстове от учениците, в които те анализират своя напредък, усилия и цели за бъдещо развитие.
Комплексното оценяващо досие дава цялостен преглед върху развитието на ученика, като отразява не само техническите му умения, но и естетическата компетентност, творческия му потенциал, културната отвореност и други важни аспекти на личностното му развитие. То също така помага на преподавателите да разберат силните и слабите страни на учениците и да адаптират образователния процес към техните нужди.

Иновации в екосистемата: От „училищен остров“ към „обществен синергизъм“
Иновацията в музикалното образование не може да се осъществи само със силите на училището – тя изисква участие на всички заинтересовани страни: семейството, обществото, индустрията и научната общност. Трябва да се изгради отворена, съгласувана екосистема, която предоставя ресурси, възможности и подкрепа за иновативното развитие на музикалното образование. Основните направления са: връзка между училищни и външни ресурси, участие на семейството и общността, взаимодействие между индустрията и образованието.

Връзка между училищни и външни ресурси
Активно привличане на професионални артисти, музикални колективи, на-

следници на нематериално културно наследство, които да провеждат майсторски класове и работилници в училищата. Професионалните артисти могат да споделят своя практически опит, да демонстрират високо изпълнение и да дадат индивидуални насоки на учениците. Например могат да провеждат майсторски класове по класическо пеене, докато наследници на китайската традиционна музика – майсторски класове по изпълнение на гуцин или друг фолклорен инструмент. Единовременно с това организиране на учениците да посещават концертни зали, музеи, звукозаписни студия, превръщайки художествените институции във „втора класна стая". Посещението на концерти помага на учениците да чуят прекрасни изпълнения, да се запознаят с различни музикални стилове и да се мотивират към занимания с музика. Посещението на музеи им помага да разберат историята на музикалните инструменти и традицията на музикалното образование. Посещението на звукозаписни студия им помага да се запознаят с професионалните технологии за запис и обработка на звук. Също така е важно да се създават партньорства между училищата и музикалните академии, университети и научни институции. Тези партньорства могат да включват сътрудничество в научни проучвания, разработване на иновативни образователни програми, обмен на преподаватели и ученици, и организация на съвместни проекти. Например училището може да си сътрудничи с университет за разработване на курс по електронна музика или да организира обменни програми за учениците да изучават музика в чужди държави.

Участие на семейството и общността

Насърчаване на семействата да създават музикална среда, която подпомага развитието на учениците. Семейството играе важна роля във формирането на интереса към музика – родителите могат да насърчат учениците да слушат музика, да посещават концерти, да се занимават с музикални инструменти и да участват в музикални дейности. Например родителите могат да организират семейни музикални вечери, да поддържат учениците в техните упражнения и да се интересуват от напредъка им. Подкрепа на общностите да създават хорове, народни оркестри, музикални клубове и др., за да се оформи социална среда на естетическо възпитание. Общинските организации могат да организират местни музикални фестивали, конкурси и концерти, които да предоставят възможности за учениците да се представят и да споделят своите умения. Например общността може да създаде детски хор, който да се състои от ученици от локалните училища или да организира годишен музикален фестивал, в който да участват ученици от различни региони. Както е посочено от Конфуций: „всеки, навсякъде и по всяко време има възможност да учи" [Конфуций, Конфуциански текстове, VI век пр. Хр., с. 45]. Това означава, че образованието не трябва да се ограничава в класната стая, а да се разпространява във всички сфери на живота – в семейството, в общността и в обществото.

Взаимодействие между индустрията и образованието:
Насочване на музикалното образование към взаимодействие с културно-творческите индустрии, културния туризъм, цифровите медии и др., предоставяйки на учениците по-широко поле за практика и професионално развитие. Индустрията може да предостави ресурси, възможности за стажове, практика и кариерно развитие, а образованието може да подготви квалифицирани кадри, които отговарят на нуждиите на индустрията.
Примери за взаимодействие между индустрията и образованието:

Стажове и практика: Учениците могат да стажуват в звукозаписни студия, музикални издателства, концертни агенции или телевизионни студии, където да получат практическо опит и да се запознаят с професионалния свят.

Професионални лектори: Индустриални специалисти могат да се присъединят към преподавателския състав като гост-лектори, да споделят своя опит и да представят актуалните тенденции и нужди на индустрията.

Образователни програми, адаптирани към индустриалните нужди: Разработване на образователни програми, които включват теми, които са важни за индустрията (напр. електронна музика, музикален маркетинг, организиране на събития, звукова дизайн).

Съвместни проекти: Организация на съвместни проекти между училищата и индустрията, като например създаване на музикален клип, организиране на концерт или разработване на музикален продукт.

Заключение
Иновационният път на музикалното образование в Китай е не просто последователност от промени, а дълбока системна трансформация, която обединява концептуални, съдържателни, методични, оценителни и екосистемни елементи в едно органично цяло. Всяко от петте ключови направления, разгледани в предложената статия, изпълнява специфична роля и взаимно допълва другите, образува механизъм за преодоляване на ограниченията на традиционния модел.
Обновяването на концепцията от „предаване на умения“ към „култивиране на култура“ връща музикалното образование към неговата естетична и хуманитарна същност. Разнообразяването на учебното съдържание от „единична класика“ към „плурализъм и синтез“ усилва достъпността на образованието. Това съвпада с изследванията, които доказват, че плуралистичното съдържание подобрява ученическото участие и разбиране на музикалната култура като динамична система.
Трансформацията на моделите и методите от „еднопосочна инжекция“ към „интерактивно творчество“ се дължи на технологичното развитие и превръща пасивното изучаване в активно участие, а проектно-базираните

дейности развиват екипен дух и творчески умения. Тази промяна отговаря на съвременните изисквания за образователни технологии, които се утвърждават като ключов фактор за мотивация на учениците. Реформата на оценъчната система от „технически изпит“ към „процесуално и комплексно оценяване“ премахва ограниченията на традиционния технократичен подход. Тя е съвместима с международните практики, където оценката се разглежда като инструмент за подобряване, а не само за класиране. Изграждането на екосистема от „училищен остров“ към „обществен синергизъм“ усилва устойчивостта на иновациите.

Крайната цел на тези иновации е да направят музиката достъпна за всеки ученик, независимо от неговия потенциал за професионално развитие, и да я върнат към нейната основна същност като израз на човешката душевност.

Използвана литература:

Мао Цзедун. Образователна реформа и развитие. Издателство на Министерството на образованието на Китай, 1999, с. 23.

Конфуций. Конфуциански текстове. Антично китайско издателство, VI век пр. Хр., с. 45.

Българска асоциация за музикално образование. Музикално образование в глобализиран свят: Плурализъм и иновации. София, 2021, с. 47–62.

Петрова, М. Традиционна музика като ресурс за естетично възпитание. Годишник на Музикален институт „Панайот Балкански“, 2020, т. 35, с. 89–103.

Иванов, И. Технологии в музикалното обучение: От виртуална реалност до интерактивно творчество. Образователни технологии и иновации, 2019, № 2, с. 31–45.

За автора:

Гуо Юшуай, Китай, докторант в докторска програма „Музикознание и музикално изкуство“ в АМТИИ – Пловдив.

About the Author:

Guo Yushuai, PhD student in the doctoral program “Musicology and Musical Art” at the Plovdiv Academy of Music and Performing Arts.

ИЗСЛЕДВАНЕ НА ПРОМЯНАТА НА ЦЕННОСТИТЕ В ОБУЧЕНИЕТО ПО ТРАДИЦИОННИ КИТАЙСКИ ТАНЦИ ВЪВ ВИСШИТЕ УЧИЛИЩА В КИТАЙ

Дзян Хайбин

докторант в АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев" - Пловдив

Резюме:

Водени от новата концепция за „образоване на хората чрез естетика и култура", ценностите в традиционните китайски танци във висшите училища в Китай се нуждаят от промяна. Настоящата статия, на базата на практиката в танцовото обучение във висшите училища и обоснована най-вече от гледна точка на нуждата от промяна на ценностите, изследва необходимостта от културно образование в обучението по танцово изкуство в Китай, както и нуждата от трансформация на модела за културно наследяване от *статично опазване на културата* към *живо културно наследяване*. Статията също така демонстрира пътя към реализиране на идеята за промяна на ценностите, която е не само от съществено значение за съживяването на традиционните танци, но и важна практика за висшите учебни заведения да изпълнят своята мисия за културно наследяване и култивиране на културна самоувереност и всеобхватни качества у следващите поколения.

Ключови думи:

китайски народни танци; висше образование по танци; реконструкция на ценностите

A STUDY ON THE CHANGE OF VALUES IN TRADITIONAL CHINESE DANCE TEACHING IN HIGHER EDUCATION IN CHINA

Jiang Haibing

PhD Student, AMDFA "Prof.Asen Diamandiev" – Plovdiv

Abstract:

Guided by the new concept of "educating people through aesthetics and culture", the teaching values of traditional Chinese dance in the colleges and universities in China need to be changed. Based on the practice of dance education in colleges and universities and mainly based on the concept of reconstruction of values, the article explores the need for cultural education in dance teaching and the transformation of the cultural inheritance model from static cultural preservation to living cultural heritage. The article also demonstrates the path to realizing the idea of reconstruction of values, which is not only essential for the revitalization of traditional dances, but also an important practice for colleg-

es and universities to fulfill their mission of cultural inheritance and cultivating cultural self-confidence and comprehensive qualities in future generations.

Keywords:
Chinese folk dance; Higher dance education; Reconstruction of values

Увод

От няколко години насам в Китай голяма популярност придоби концепцията „Образоване на хората чрез естетика и култура“[1]. Основната идея на тази концепция е изкуството, науката и технологиите да се допълват и усъвършенстват взаимно и да се отдава по-голямо значение на ролята на естетиката и културата в съвременното образование, за да се подобрят естетическите и хуманистичните качества на учащите се.

Концепцията за промяна на ценностите в обучението, обсъждана в настоящата статия, може да бъде разбрана от гледна точка на културното наследство и социологията на тялото. Тя не представлява отричане на съществуващите ценности и преподавателски практики, а означава на базата на традиционните методи в обучението по танци във висшите училища да се застъпят нови методи на преподаване, изходящи от гледна точка на естетиката и културното наследство. В днешни дни в Китай се отдава огромно значение на процеса на ***наследяване на традиционната култура*** – как тя да се предава на следващите поколения, за да може не само да бъде опазена и продължена в традиционния ѝ вид, но и да се разгърне чрез иновативни методи. На тази база танцовото образование в университетите и колежите в Китай преминава през процес на трансформация в методите на обучение, като вече се взимат предвид не само техническите умения и художествено майсторство, но и естетиката и културната същност при преподаването и унаследяването на традиционните танци. Това включва изместване на ролята на „тренирането на тялото“[2], разработена от Пиер Бурдийо[3], и преминаване към култивиране на естетическа, хуманистична и

---

[1] *„Образоване на хората чрез естетика и култура“* 以美育人、以文化人– *тази фраза за първи път се появява по време на Националния конгрес по образование в Китай през 2018 г. и оттогава придобива смисъла на важна концепция във висшето образование в Китай.*

[2] *Концепцията на Пиер Бурдийо за „трениране на тялото“ представлява не просто метод за трениране на тялото, а социологическа рамка, според която тялото представлява „телесен капитал“ („физически капитал“). Телесният капитал се оформя от социални практики и може да се използва за получаване на социални предимства. Това включва развиване на физическите качества чрез трениране на тялото. Според Бурдийо телесният капитал може да бъде разменен за други форми на капитал, например пари, социални връзки, облаги или авторитет.*

[3] ***Пиер Бурдийо*** *(Pierre Bourdieu, 1930-2002) е известен френски социолог, автор на 30 книги и над 300 научни статии в сферата на социологията, философията и антропологията.*

визионерска културна грамотност у студентите по танцово изкуство.

Използвайки терминологията на Бурдийо, хората в обществото са част от символно пространство („хабитус“), като всеки индивид се причислява към определени ценности и идеи, които най-добре пасват на неговите разбирания и интереси. В този контекст индивидите принадлежат към дадени социални мрежи (сфери, „полета“), например културно поле, образователно поле, икономическо поле и т.н. Пиер Бурдийо изгражда теорията за културния капитал, в която постулира, че „нефинансовите активи“ като знания, умения, преживявания, изкуство и образование действат като „социални активи“. Според философията на Бурдийо образователните институции и хората с по-голям обем на културен капитал са най-склонни да определят културните вкусове и тенденции в обществото. Концепцията за културен капитал на Бурдийо подчертава, че достъпът до ценностите в културното наследство не е даденост. Това създава културна бариера за онези, които нямат културен капитал, превръщайки ценностите на културното наследство във форма на социални отличия, придобивки и престиж, а не в универсално споделено преживяване. Ето защо е необходимо преразглеждане на обучението във висшите училища и подхода към наследяване на традиционната култура, като целта е да се надхвърлят ограниченията в теорията на културния капитал и да се даде възможност наследяването на традиционната култура да стане възможно най-обективно и цялостно.

От статично съхранение към живо наследство: **промяна на ценностите по отношение на културното наследство**

В процеса на наследяване на традиционната култура целта е да се стимулира трансформацията от музейно културно съхранение към живо действащ цикъл от академични изследвания – учебни практики – разпространение в обществото.

Традиционните китайски танци, като художествен израз на традиционната танцова култура, чрез своя уникален език на тялото представляват отпечатък на различните исторически спомени, културни традиции, философските идеи и естетическите характеристики на всички етнически групи в Китай. Във висшето образование тези танци не само култивират артистична изява и физически умения у танцьорите, но и служат като път към унаследяване на националната култура и затвърждаване на културната идентичност. Традиционните китайски танци са и важно средство за прилагане на естетическо култивиране. Носейки в себе си дълбоката историческа, културна и национална памет на китайската цивилизация, културните ценности във висшето образование постепенно претърпяват дълбока трансформация от преподаване единствено на технически умения към разширяване на практиките и включване на обучение, спомагащо развитието на вътрешни естетически качества и културни ценности.

Интегриране на културна интерпретация и физически практики

Процесът на културното наследяване се проявява не само в признаването и уважаването на традиционните танцови форми и практики, но по-важното – в динамичното прилагане на традиционните културни ценности чрез съвременни методи на преподаване във висшите училища. Това позволява традиционната култура да бъде унаследена и развита в съвременните обществени условия и културна среда. По отношение на обучението по танци във висшите училища целта трябва да бъде наблягане върху интегрирането на културната интерпретация с физическата практика. Ето защо е необходимо университетските преподаватели в своята преподавателска практика по танци да се фокусират върху дълбокото интегриране на теориите свързани с културната антропология, социологията на тялото и фолклористиката. Например при преподаването на танца „Кутия за тютюн“[4] на китайския етнос И, фокусът трябва да бъде не само върху ритмичните характеристики на грациозните движения на тялото и техническото изпълнение на отделните движения, такива като „удар с крак“, „събиране на зърно“ и „усукване на кръста като дълъг червей“, но също и върху анализа на връзката на танца с местната среда и отличителните ѝ културни белези, както и върху присъщата връзка между движенията и древните ритуали, земеделския труд, благодарността на хората за богатата реколта и забавленията на местните жители, предоставяйки важна информация за начина на мислене и ценностната система на етноса И. Тази практика на преподаване и изучаване на символиката на движенията още по-добре ще насърчи студентите да преминат от имитиране на движения към по-дълбоко разбиране на същността на етническата култура, като по този начин в процеса на обучение ще се насърчи предаването на традиционната култура и народните танци на следващите поколения.

Изграждане на система за културно наследство и разширяване на културната приемственост

По отношение на културното наследство колежите и университетите предоставят пространство за унаследяване и развитие на народни танци застрашени от изчезване етноси, намиращи се в отдалечени местности, като за това се изгражда система „три в едно“ за предаване на културното наследство. Тази система има три основни фокуса: академични изследвания; образователни практики и социална комуникация. Добър пример за това представлява изучаването на погребалния танц *Кахунбай* на етноса И жертвения танц на етническата група тудзя „Махане с ръце“. При обучението по народни етнически танци в колежите и университетите, екипи от препода-

---

[4] ***Танцът „Кутия за тютюн“*** *(и дзу йен хъ у 彝族烟盒舞) е традиционен танц на етноса И от китайската провинция Юннан, известен с това, че танцьорите държат в ръцете си кутийка за тютюн. Изящните движения на танца имитират поведението на животните по време на лов. През 2006 г. китайското правителство включи танца „Кутия за тютюн“ към списъка на националното нематериално културно наследство на Китай.*

ватели и студенти могат да провеждат задълбочени теренни изследвания и да записват съответните движения и културния произход на етническите танци чрез видеозаписи, събиране на документи, записване на народните обичаи и т.н. Наред с това преподавателите и студентите могат да създават учебни материали от първоизточника, намирайки се сред местните хора от дадения етнос, трансформирайки ги във висококачествени ресурси за изследване и преподаване. На тази база, чрез изграждане на учебни материали, създаването на нови танцови произведения и въвеждане на програма по танци на нематериалното културно наследство в университетите, ще може да се насърчи прехода на традиционните етнически танци от автентичната им среда към преподаването им в учебните зали във висшите училища, както и към сценични представления. Така ще се реализира разпространението на народната култура на китайските етноси във висшите училища. Този практически път на динамична промяна в методите на обучение и разпространяване на местните етнически култури не само ще продължи културните корени на традиционните етнически танци, но също така ще насърчи популяризирането на националната китайска култура. Това ще осигури солидна подкрепа за изграждането на културната образователна система в колежите и университетите и културната идентичност на китайската нация.

От преподаване на технически умения към културно образование

В задълбочаващата се реформа на образователните концепции в новата ера китайските етнически народни танци, като важен носител на забележителната традиционна култура на Китай, реализира парадигматична реконструкция на традиционните ценности във висшето образование, преминавайки от *преподаване на технически умения* към *културно образование*. Поради образователния си характер китайските народни танци в колежите и университетите в Китай трябва да се отклони от традиционната парадигма на техническото обучение. Известният теоретик на танца Лю Чин-и [Liu Qingyi, 2020: 333] посочва, че „в процеса на развитие човечеството непрекъснато е установявало различни културни форми. Появата на всяка една културна форма има своя начална точка. Започвайки от тази точка, народите постигат различни цели на своето съществуване и развитие... Поради различните нужди и обстоятелства в живота, силата на движенията в танците също е различна, както и началните точки неизбежно са различни“. Следователно студентите по танцово изкуство във висшите училища, ако искат да разберат по-добре традиционните китайски танци, един от най-добрите начини е да изучават произхода на танците според описанията му в древните документи или откритите културни реликви, както и чрез едно по-дълбоко запознаване с културната и историческата среда при възникването и развитието на традиционните танци.

От обучение на умения към всеобхватно качествено развитие.

Водена от концепцията за „образоване на хората чрез естетика и култура", ценностната ориентация на етническите народни танци в университетите се е изместила от фокусиране върху култивирането на високо ниво на физически способности на студентите, изтънчени и усъвършенствани, към допълването им с добра естетическа грамотност и културно съдържание. Тази промяна в ценностната ориентация на етническите народни танци представлява издигане от видими практически физически способности към имплицитни хуманистични и духовни качества. Постига се всеобхватна основа за качествено развитие чрез обучение на физически умения. Народните етнически танци, разчитайки на уникалния език на тялото и чрез строги и ритмични тренировки, ефективно подобряват координацията, контрола и чувството за ритъм на студентите, като същевременно разширяват пространствено им възприятие, кинестетична интелигентност и координация между физическото тяло и ума. По този начин тялото постепенно се трансформира от чисто физиологична същност и носител на умения в активен субект с изразителни и перцептивни способности. Надграждайки тази основа, обучението интегрира *символиките на движенията* и *културните концепции*, което позволява на учениците да издигнат естетическия си разбирания до ниво на хуманистично познание. Когато ученето надхвърля простото имитиране на формата и се задълбочава в духовната същност на танците – например, интерпретирайки уникалния хумор и търпението в селската култура чрез динамичния танц *Хуа гу дън*[5] от провинция Анхуей, характеризиращ се с плавни и контролирани движения, тогава танцовото обучение и практики достигат ниво на „преживяване с тялото и усещане със сърцето". Сетивният опит и реалните знания започват да се сливат. Естетическите възприятия и хуманистичното разбиране се обединяват на физическо ниво и тласкат студентите по танци към постигане на по-високо ниво на естетически и културни възприятия. Този процес трансформира съществуващите разбирания на студентите, надграждайки техническите им знания относно това „как трябва да се танцува" и те започват да схващат същността на въпроса „защо се танцува по този начин". Благодарение на този учебен подход постепенно у тях започва се формира цялостно разбиране за танцовото изкуство. Както казва именития американски танцьор и хореограф Алонзо Кинг, „Емерсън формулира перфектно, когато заявява, че „целта на изкуството е по-висша от изкуството", „Умът и сърцето са тези, които танцуват, пеят и играят. Не тялото."[6]. Студентите по танцово изкуство

---

[5] ***Танцът „Хуа гу дън"*** 花鼓灯 *или „Танцът на фенерите и цветните барабани" от провинция Анхуей е един от най-старите и най-представителни народни танцови стилове в Китай. Често в съпровод се използват ударни инструменти (предимно гонг, чинели и барабани), които създават оживени и празнични ритми. Сложните танцови комбинации съчетават бързо и бавно темпо, малки и големи движения, за да разкрият широк спектър от емоции.*

[6] ***Art Thought by Alonzo King****, https://blog.linesballet.org/2017/05/16/art-thought-by-alonzo-king/ (видяно на 12.11.2025 21:30)*

не само усвояват традиционните танци, но също така придобиват естетически умения и развиват по-издигнати мисли и културални и хуманистични качества. Така се осъществява промяната в ценностите на танцовото образование, преминавайки от обикновено образование, основано само на знания и умения, към образование от по-високо качество.

От физически практики до вътрешно култивиране на характера

Културирането на характера, представено в китайските народни танци чрез серия от процеси, включващи външно обучение и вътрешно култивиране на етични ценности, чрез трениране преминава от външни физически норми към интроспекция на тялото. Това трениране и обучение в крайна сметка води до запаметяване и култивиране на стабилни поведенчески навици и черти на характера у студентите.

В по-широка степен преподаването на колективни китайски народни танци екстернализира физическите практики, култивирайки чувства на отговорност и взаимна подкрепа у студентите. Независимо дали става въпрос за координация на формите или за изразяване на определени движения и чувства, индивидите трябва да се интегрират в колектива и да работят в унисон. Този метод на преподаване не потиска индивидуалността, а по-скоро чрез силно координирани физически практики, студентите многократно си сътрудничат и усъвършенстват разбиранията си за връзката си с колектива, формирайки чувство за групово съзнание, колективна отговорност по отношение на целите на състава и ефективно сътрудничество. Постигнатото от студентите мълчаливо разбиране и колективно съзнание се трансформират в социализирано преживяване, полагайки основите за поемане на социална отговорност. Освен това вътрешното култивиране на характера по време на обучението по народни танци включва целенасочено постоянство и строга самодисциплина, които са ключова стъпка в усъвършенстването на волята и характера на студентите. Многократното трениране на точни движения, емоционално изразяване и физически ограничения е по същество тренировка за сила на волята. По време на този процес учениците се учат да се справят с инерцията и неуспехите и да превъзмогнат егото си, което е важен път за постигане на артистично самоусъвършенстване. Чрез постоянни усилия и позитивно отношение към неуспехите, това се трансформира в стабилни психологически качества и движеща сила за професионално и кариерно развитие. Този процес на култивиране преминава от външно поведение към вътрешно развитие и след това към стабилна личност. Чрез ежедневни физически тренировки обучението по китайски народни танци преминава през процес на трансформация от външното необходимо за социума поведение към изграждащите характера вътрешни качества в стабилен темперамент.

От културна идентичност към изграждане на междукултурна перспектива

В рамките на националната перспектива, преподаването на етнически народни танци в китайските университети носи двойната мисия хем за изграждане на културна идентичност и хем за разширяване на междукултурните перспективи. Това не е едноизмерно развитие, а единен процес на задълбочено ниво и широк обхват.

Основата на културната идентичност се състои в разпознаването и приемането на езика на тялото на собствената нация. Всеки един етнически народен танц е система от културни символи; движенията в него, ритмите и сцените на изпълнение въплъщават специфични етнически култури. Например при изучаването на монголските етнически танци чрез преживяване на характерната за тях широка стойка и подобаващите буйни и необуздани движения, човек не само научава такива движения като „меки ръце" и „разтърсване на раменете", но и истински възприема етническия темперамент на пасищната култура както на физическо, така и на психическо ниво. Това културно потапяне и резонанс, основани на физическа практика, представляват пътя към постигане на стабилна културна идентичност и културна самоувереност. Университетските танцови курсове съзнателно включват в учебната програма танци от различни региони и етнически групи, като например дълбоко въздействащите тибетски танци и финитe и изящни корейски танци, като по този начин от образователна гледна точка се прилага сравнителен метод на обучение. Този „метод на взаимно сравнение" надхвърля контекстуалните ограничения на една единствена култура и насочва учениците към разбиране на представянето на различни стилове на изразяване на езика на тялото от различни географски среди, социални структури и религиозни вярвания. Чрез различните възприятия, изразени посредством тялото, студентите анализират причините им, като по този начин разбират многообразието и особеностите на различните култури. Това също така разширява тяхното отворено и приобщаващо културно мислене и подобрява междукултурното им разбиране и комуникативните умения. Този образователен процес култивира уменията на студентите в културната интеграция, като им се дава възможност не само да бъдат достойни наследници на своята национална култура, но и да бъдат активни участници в културния диалог, улеснявайки комуникацията и обмена между културите от други страни и региони.

Заключение

Промяната на ценностите в обучението по китайските народни танци във висшите училища не е просто „добавяне" на естетическо и културно образование, а по-скоро процес на вътрешна културна трансформация под влиянието на тялото като основна среда. Тази промяна включва преподаване на изкуство и култивиране на личността чрез умения. В бъдеще, на базата на вътрешното култивиране на студентите китайските народни танци ще се превърнат във важен *жив източник* за наследяване и развитие на китайската култура.

Използвана литература:

1.Tsitsou, Lito. Dance, class and the body: a Bourdieusian examination of training trajectories into ballet and contemporary dance. The Scottish Journal of Performance, 2014, 1(2) DOI:10.14439/sjop.2014.0102.05

*2.*徐梅，探索民间舞教材新路 传承民族舞蹈文化——从彝族"烟盒舞"教材建设谈起 *[J].* 吉林艺术学院学报，*2007*（*2.* 第*53-56*页。

Сю, Мей. Изследване на нови пътища за учебни материали по народни танци и наследяване на етническата танцова култура – започвайки от създаването на учебни материали за танца „Кутия за тютюн" на етническата група И. Списание на Академията по изкуства Дзилин, 2007 (2), с. 53-56.

3. 王昕．中国民族民间传统舞蹈文化研究*[M]*，文化艺术出版社，*2024*年，第*187-193*页。

Ван, Син. Изследване на традиционната китайска етническа народна танцова култура. Издателство „Култура и изкуство", 2024, с. 187-193.

4. 刘青弋.现代舞蹈的身体语言*[J].*上海：上海音乐出版社，*2020*（*05*）：*233.*

Liu, Qing-yi. Лю, Чин-и. Езикът на тялото в съвременния танц. Шанхай: Шанхайско музикално издателство, 2020 (05): 233.

5. 杜卫. 美育三义 *[J].* 文艺研究，*2016*（*11*）：*11.*

Ду, Вей. Три аспекта на естетическото възпитание. Литературознание, 2016 (11):11.

6. Art Thought by Alonzo King, https://blog.linesballet.org/2017/05/16/art-thought-by-alonzo-king/ (видяно на 12.11.2025 21:30)

За автора:

Дзян Хайбин е завършила магистратура по танцово изкуство в Художествената академия в Юнан, провинция Юннан, Китай. Тя е лектор в Гуандунския технически педагогически университет в специалност „Танцознание". Области на изследователската дейност са преподаването и творчеството на китайските етнически народни танци. Понастоящем е докторант по хореография в АМТИИ „проф. А. Диамандиев" – Пловдив, Научен ръководител проф. д-р Ж. Табакова.

About the author:

Jiang Haibing completed a master's degree in Dance Art at the Academy of Arts in Yunnan, Yunnan Province, China. She is a lecturer in the Dance Studies program at Guangdong Polytechnic Normal University. Her research areas include the teaching and creative practice of Chinese ethnic folk dances. She is currently a doctoral student in choreography at the Academy of Music, Dance and Fine Arts "Prof. Asen Diamandiev" in Plovdiv, under the supervision of Prof. Dr. Zhelka Tabakova.

ПРИЛОЖЕНИЕТО НА ВОКАЛНИТЕ ТЕХНИКИ ОТ ПОПУЛЯРНАТА МУЗИКА В МЮЗИКЪЛА „ХАМИЛТЪН“ И ТЯХНОТО ЗНАЧЕНИЕ

Джан Хуан

АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив

Резюме:

Мюзикълът „Хамилтън“ (Hamilton) от премиерата си през 2015 г. насам се превърна в глобален културен феномен благодарение на своя революционен художествен стил. В творбата в голяма степен се използват съвременни популярни вокални практики и стилове като хип-хоп (Hip-Hop), рап (Rap), R&B, соул (Soul) и поп (Pop). Това е не просто формална новост, а и дълбоко осмислен наративен подход и средство за смислообразуване. Настоящата статия систематично анализира конкретните начини, по които популярното пеене се прилага в „Хамилтън“, и задълбочено разглежда неговото ключово значение на три равнища: изграждане на персонажите, обновяване на повествованието и културна експресия. В заключение се аргументира как чрез тези практики мюзикълът преосмисля и пренарежда естетическата парадигма на съвременния музикален театър.

Ключови думи:

„Хамилтън“; популярно пеене; изграждане на персонажите; обновяване на повествованието; културна експресия

THE APPLICATION OF POP SINGING IN THE MUSICAL “HAMILTON” AND ITS SIGNIFICANCE

Zhang Juan

AMDFA “Prof.Asen Diamandiev” – Plovdiv

Abstract:

Since its premiere in 2015, the musical Hamilton has become a global cultural phenomenon thanks to its revolutionary artistic style. The work makes extensive use of contemporary popular vocal practices and styles such as hip-hop, rap, R&B, soul, and pop. This is not merely a formal innovation; it is also a deeply considered narrative approach and a means of producing meaning. This article systematically analyzes the specific ways in which popular singing is employed in Hamilton and examines in depth its core significance on three levels: character construction, narrative innovation, and cultural expression. Finally, it argues that through these practices the musical rethinks and reshapes the aesthetic paradigm of contemporary musical theatre.

Keywords:

Hamilton; pop singing; characterization; narrative innovation; cultural expression

През последните години мюзикълът все по-осезаемо печели възторжена популярност сред публиката по цял свят. Той постепенно се придвижи от периферията на сравнително нишово изкуство към центъра на масовото внимание и се превърна в забележима културна тенденция. В основата на този процес стоят появата и широкият отзвук на редица класически произведения. Сред тях се откроява „Хамилтън", създаден от Лин-Мануел Миранда. Мюзикълът често е определян като „първият велик мюзикъл на XXI век" и успява да превърне биографичния разказ за американския баща-основател Александър Хамилтън в културна вълна с глобален мащаб.

Традиционните мюзикъли на историческа тематика (напр. „Клетниците") обикновено разчитат на монументални оркестрови аранжименти. Вокалната им стилистика е предимно в оперно-класическа манера (белканто), което създава усещане за историческа тежест и тържественост. „Хамилтън" избира противоположна стратегия: чрез най-съвременното и максимално „близко до улицата" популярно пеене той разказва една от най-ранните и фундаментални истории за основаването на Съединените щати.

Представяне на мюзикъла „Хамилтън"

Мюзикълът „Хамилтън" е създаден от изключително талантливия Лин-Мануел Миранда, който е автор на текста влиза и в личния му свят: брака му с Елайза, сексуалния скандал, свързан с Мария Рейнолдс, както и смъртта на първородния му син Филип след дуел. Накрая повествованието неизбежно води към прочутия дуел от 1804 г., в който Хамилтън загива от изстрела на стария си противник Бър. В заключителните сцени мюзикълът насочва вниманието към духовното наследство, което той оставя, и към усилията на Елайза, която посвещава целия си живот на продължаването на неговото дело.

Конкретното приложение на популярното пеене в „Хамилтън"

Музиката на „Хамилтън" представлява сложна, междужанрова сплав. Вокалното изпълнение последователно следва особеностите на звукоизвличането и естетическите стандарти на популярната музика, а не традиционната театрална (класическа) вокална школа.

Приложение на рапа (Rap)като начало на повествованието

Рапът е тип в рамките на популярното пеене, при който водещи са ритъмът и езиковата ритмика. Най-отличителната му черта е високата информационна плътност на текста и гъвкавите ритмични промени. В „Хамилтън" приблизително 90% от съдържанието се реализира чрез рап. Така спектакълът едновременно разказва историческите събития с висока ефективност и прецизно очертава характерите на персонажите.

Наративен рап (Storytelling Rap): В откриващия номер Alexander Hamilton героите, чрез плътен текст, стабилен пулс и ясна дикция, за по-малко от

четири минути скицират трудното детство на Хамилтън, имигрантския му произход и поразителните му амбиции. Повествователната ефективност е изключително висока. Този тип рап, действащ като „информационна лавина“, мигновено въвлича публиката в бърз ритъм на разказа и създава силно очакване за следващото развитие.

Технически бърз рап (Technical Rap): В номера Guns and Ships куплетът на маркиз дьо Лафайет достига впечатляваща скорост от 6,3 думи в секунда. Така се демонстрират изключителни умения за артикулация и контрол. Подобна техника не само изгражда зрелищен драматургичен връх, но и прави характера на персонажа ясно разпознаваем.

Битка-рап (Battle Rap): Cabinet Battle е една от най-иновативните сцени в структурната организация на творбата. Тя директно превръща политическия дебат между Хамилтън и Томас Джеферсън в рап дуел. Двамата разменят римувани реплики, атакуват и опровергават аргументи, а езикът е наситен с импровизационен заряд, провокация и словесна изобретателност. Тази форма превръща иначе „сухия“ политически спор в силно зрелищен сблъсък със съвременно усещане за конфликт и позволява на зрителите непосредствено да почувстват интензивната идейна борба между държавниците от епохата на основаването на държавата.

Приложение на R&B и соул (R&B/Soul): като носител на емоцията

Когато драматургията изисква проникване във вътрешния свят на персонажите и изразяване на дълбоки чувства, техниките на R&B и соул се оказват най-подходящият вокален избор. В Satisfied Анджелика Скайлър по време на сватбата си припомня емоционалните си преплитания с Хамилтън. В изпълнението ѝ широко се използват придихателен звук (пеене „на дъх“), прекъснати фрази с оттенък на задавена реч и напрегнат „плачевен“ тембър. Така осезаемо се усилват внушенията за разкаяние, безсилие и самоотричане.

Номерът Burn разкрива състоянието на Елайза, след като научава за скандала около съпруга си. Песента е сред най-съкрушителните в целия спектакъл. Вокалната линия се развива от студен шепот към гневно „изригване“, като се използват характерни за соула вокални пречупвания (vocal break) и дрезгав тембър. Така болката от предателството, отчаянието и разрушителният импулс се предават с максимална изразителност.

Приложение на попа (Pop): като разширяване на стила и характеристика на персонажите

При първата поява на сестрите Скайлър, в Helpless и в припева на Satisfied, мелодията е лесно запомняща се. Сладкото хармонизирано звучене успешно изгражда романтична и лека атмосфера и показва наивно-сияйната емоция на влюбването.

You'll Be Back на крал Джордж III използва британски поп-рок стил от 60-те години. Неговият вокален подход не е „чист“ поп, а силно театрализирано

поп-мюзикълно пеене (Pop-Belt): във високия регистър звукът се носи от плътен белт (belt) в гръден режим. Резултатът е тембър, който звучи сладникаво, но изкривено — едновременно комично и смущаващо.

Хип-хоп и джазови техники (Hip-Hop & Jazz): ритмично богатство и импровизационност

В епизоди като Cabinet Battle могат да се чуят елементи от джазовото скат пеене (scatting). Това естествено се свързва с хип-хоп културата, която също поставя акцент върху ритъма и импровизационното усещане.

Смисълът на приложението на популярното пеене в „Хамилтън"

Приложението на популярното пеене в мюзикъла „Хамилтън" напълно надхвърля чисто формалната новост. То получава по-дълбоки повествователни функции и отчетлива смислова тежест, свързана с духа на епохата.

Повишаване на повествователната ефективност

Историята на основаването на всяка държава, когато служи за фон на мюзикъл, по необходимост представлява мащабен исторически материал. В нея се преплитат множество личности, събития и политически понятия, а при разказването лесно се стига до риск от „разтеглено повествование и неясна информация". Рапът като елемент на популярното пеене, благодарение на високата си способност да „носи" голям обем информация, ефективно преодолява този проблем.

Например в The Room Where It Happens рапът на Бър в рамките на пет минути ясно подрежда връзките и събитийната логика между Хамилтън, Джеферсън и Мадисън. Така сложната политическа игра се превръща в „разказ с ритъм", а зрителят бързо разбира ключови моменти от американската политическа история. Този тип „рап повествование" не само ускорява разказа. То също така пренася събитията от 18 век в контекста на съвременната популярна музика и ги съотнася с навиците на възприятие на днешната публика. Така се постига „осъвременяване на историческата тематика": младите зрители престават да се чувстват отчуждени от сюжети за „бащите основатели", а започват да разбират историята през самите личности. В резултат се засилва и интересът на младата аудитория към историческото познание.

Извеждане на идентичността на персонажите и прецизно изграждане на образите

В „Хамилтън" различните музикални стилове се превръщат в „гласови етикети" на персонажите. Благодарение на това историческите фигури се появяват пред публиката като живи, близки, неотдалечени индивиди. Рапът на Хамилтън е наситен с страст и усещане за спешност и така отразява психологията на човек, който „бърза да докаже себе си". Рапът на Джеферсън

е по-лежерен и елегантен, което подчертава неговата обаятелна, хедонистична природа. Рапът на Бър, напротив, звучи разсъдливо, колебливо и изчислително. В Wait For It репликата: Im not waiting for it, Im not waiting for you, чрез умерен ритъм и несигурна интонация разкрива вътрешното му противоречие – „предпазлив, но в крайна сметка стигащ до крайност".

Подобна вокално-стилистична конструкция разрушава стереотипа „бащи основатели = безупречни герои". Зрителят вижда едновременно силните и слабите страни на образите: амбицията и уязвимостта на Хамилтън, сдържаността и ревността на Бър. Така историческите персонажи придобиват по-голяма убедителност и психологическа достоверност.

Засилване на непосредствеността и автентичността на емоцията

Популярното пеене поставя акцент върху мигновеното емоционално изразяване и „истинността" на гласа, а не върху неговата „съвършеност". Техники като пеене на дъх (придихателен звук), „плачевен" тембър и вокални пречупвания (vocal break) търсят именно „несъвършената" автентичност. Те позволяват на изпълнителя да покаже уязвимост, болка и гняв и да „разтвори" вътрешния свят на персонажа пред публиката без посредници. Затова историческите фигури престават да бъдат просто имена от учебника. Те се превръщат в хора от плът и кръв, способни на радост, гняв, тъга и страх.

Когато Елайза се разпада в Burn, а Филип в Blow Us All Away умира, задъхан, зрителят не чува изящна ария. Чува се трагичният вик на живота. Именно тази пряка емоционална сила прави преживяването едновременно дълбоко и съвременно.

Разширяване на аудиторията и „популяризиране на мюзикъла"

Използването на популярното пеене в „Хамилтън" осезаемо понижава естетическия праг за възприемане. Формите на изразяване са близки до музиката, с която съвременните млади хора се срещат ежедневно, затова публиката може бързо да влезе в драматургията без специализирани познания за мюзикълния жанр. След появата си в медийните платформи оригиналният саундтрак бързо набира огромна популярност. Номера като My Shot и Burn се превръщат в поп хитове и привличат вниманието на множество хора извън кръга на „традиционните" почитатели на мюзикъла.

Освен това турнетата и филмовата версия (пусната през 2020 г.) допълнително разширяват обхвата на разпространение. Особено филмовата версия позволява на зрителите да гледат при по-нисък разход и така подпомага прехода на „Хамилтън" от „бродуейски хит" към „глобален културен феномен". В този смисъл спектакълът реално реализира „масовото разпространение на мюзикъла".

Заключение

Популярното пеене в „Хамилтън“ не е декоративен елемент, а ключов драматургичен инструмент, който обслужва изграждането на персонажите, ритъма на повествованието и емоционалната експресия. То разрушава границите между художествените форми, редуцира дистанцията между историята и настоящето и позволява на мюзикъла като жанр действително да „живее в настоящето“. В този смисъл спектакълът показва как можем да използваме езика на днешния ден, за да преоткрием и разберем наново историческото минало.

„Хамилтън“ осъществява успешна революция във формата на мюзикъла. Той е не само важен етап в историята на жанра, но и пример за резултатен културен диалог. В перспектива, с по-нататъшното сближаване между популярната музика и сценичните изкуства, мюзикълът има потенциал едновременно да съхрани художествената си дълбочина и да разшири значително своето поле на разпространение, превръщайки се в изкуство, което действително „принадлежи на всички“.

Използвана литература:

Миранда, Л.-М.; Маккартър, Дж. Hamilton: The Revolution. Grand Central Publishing, 2016.

Ууд, Г. „Музиката на „Хамилтън“: между хип-хопа и историята“. Прев. Чжан Юе. – Списание за театрално изкуство, № 4, 2017, с. 88–95.

Стайн, М. „Разчупване на четвъртата стена: поп-вокалната техника и емоционалната директност в „Хамилтън“.“ – Американски музикални изследвания, т. 42, № 2, 2018, с. 201–220.

Цяо, Г. История на западния мюзикъл. Шанхай: Шанхайско музикално издателство, 2020.

Кейз, Джилиан. Пеенето и актьорът (Singing and the Actor). Прев. Джао Циан. Пекин: Китайско театрално издателство, 2018.

Едуардс, Ан. Гласът на бродуейския мюзикъл: исторически и стилов анализ от 1900 г. до днес. Oxford University Press, 2009.

За автора:

Джан Хуан е преподавател в Колежа за предучилищни учители в Шанси в Китай. В момента е докторант по джаз и поп пеене в АМФА „Проф. Асен Диамандиев“ в град Пловдив.

About the author:

Zhang Juan is a lecturer at Shaanxi Preschool Teachers College in China. She is currently pursuing a doctorate in jazz and pop singing at AMDFA „Prof. Asen Diamandiev“ in Plovdiv.

ТЕНДЕНЦИИ И ПЕРСПЕКТИВИ ПРЕД ПОП ВОКАЛНАТА ТЕХНИКА В МУЗИКАЛНИЯ ТЕАТЪР В ДИГИТАЛНАТА ЕРА

Джан Хуан
АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив

Резюме:

Итеративното развитие на цифровите технологии дълбоко променя начина, по който мюзикълът се създава, продуцира, разпространява и се възприема. На фона на дълбокото проникване на 5G, изкуствения интелект (AI) и виртуалната реалност (VR) в културните индустрии, мюзикълът като синтетична сценично-музикална форма преживява цялостна трансформация. Настоящият текст разглежда развитието на поп вокалната техника в мюзикъла през три аналитични измерения: историческата ѝ еволюция в жанра; новите ѝ характеристики в дигиталната епоха; както и бъдещите посоки на развитие и свързаните с тях изследователски размишления. Паралелно се предлага диалектична рефлексия върху латентните предизвикателства, стоящи зад технологичните процеси.

Ключови думи:

Дигитални технологии; поп вокална техника; мюзикъл; бъдещи възможности.

TRENDS AND FUTURE PROSPECTS FOR POP SINGING IN MUSICAL THEATRE IN THE DIGITAL AGE

Zhang Juan
AMDFA “Prof.Asen Diamandiev” – Plovdiv

Abstract:

The iterative advance of digital technologies is profoundly reshaping the creation, production, dissemination, and reception of musical theatre. Against the backdrop of 5G, artificial intelligence (AI), and virtual reality (VR) permeating the cultural industries, musical theatre—as an integrated performing art—is undergoing a sweeping transformation. This article examines the development trajectories and future possibilities of pop vocal technique within musical theatre in the digital era along three dimensions: its historical evolution in the genre; the new characteristics it assumes under digitalization; and prospective directions together with critical reflections. In parallel, it offers a dialectical appraisal of the challenges latent in technological change.

Keywords:

Digital technologies; pop vocal technique; musical theatre; future possibilities.

Някога сцената на мюзикъла беше храм, в който доминираше белкантото. Мощният, закръглен и проникващ глас се приемаше за основен критерий, по който се измерва професионалната сила на изпълнителя. С навлизането в дигиталната епоха обаче тази картина беше изцяло преобърната. Когато „Шестте кралици" превръща спектакъла в поп концерт и наелектризира залата, когато „Скъпи Евън Хансен" с деликатна фолк изразност рисува вътрешния портрет на съвременния млад човек, и когато в „Чикаго" джазовият ритъм и пулсация дълбоко увличат публиката, става пределно ясно: поп вокалната техника вече не е периферна украса, а се е издигнала до един от водещите гласове на разказването в съвременния мюзикъл.

В дигиталната епоха, подпомагана от стремителния и непрекъснато обновяващ се научно-технологичен прогрес, поп пеенето в мюзикъла престава да бъде просто избор на стил на пеене. То се превръща в ключов двигател на модернизирането на наратива, „подмладяването" на емоционалния регистър и разширяването на разпространението и публичната достижимост на жанра. Бъдещото му развитие неизбежно ще се преплита все по-дълбоко с технологиите и ще се насочва към по-крайни форми на персонализация и към по-силни потапящи преживявания.

Настоящата статия има за цел да очертае тенденциите и бъдещите възможности за развитието на поп вокалната техника в мюзикъла в условията на дигиталната епоха. Паралелно с това тя предлага диалектически размисъл върху предизвикателствата, заложени зад технологичния напредък, така че певците и създателите на мюзикъл да могат да извлекат практически ориентири и по-прецизно да прилагат дигиталните технологии в жанра.

Историческа еволюция на поп вокалната техника в мюзикъла и нейната историческа неизбежност

През по-голямата част от XX век и преди него, белкантото, наследено от традицията на класическата оперета, заедно с оркестрацията за голям симфоничен оркестър, изграждаха основата на звуковата естетика на мюзикъла. Дори в епохите, когато джазът и рокът започнаха да набират сила и да се развиват бурно, и когато мюзикъли като „Коса" предприемаха смели експерименти, поп вокалната техника в общ план продължаваше да се възприема като допълнение към „немейнстрийм" сценична практика и дълго време оставаше в периферията.

Повратният момент в развитието на мюзикъла настъпва в края на XX и началото на XXI век, а в центъра на този преход стои „Наем" — спектакъл с ясно изразено, етапно значение. Той не просто пренася рока на сцената. По-важното е, че утвърждава естетически принцип, според който „начинът на пеене обозначава идентичност". По-реалистичният вокален изказ позволява на публиката да разбира и оценява по-дълбоко произведението, а именно тази „истинност" започва да разклаща господството на традиционния вокален модел. От този момент нататък мюзикълите, които поставят поп музиката и поп вокалната техника в центъра на сценичното повествование, започват да се появяват един след друг и да печелят широка попу-

лярност. Тази тенденция е резултат от съвместното действие на няколко фактора.

Първо, променя се публиката. Новото поколение млади хора, израснало в среда, наситена с разнообразни стилове популярна музика, естествено усеща близост до поп пеенето. В много случаи тези зрители познават рок звездите далеч по-добре от Пучини. Когато на сцената звучат песни и вокални подходи, които принадлежат към познатата им естетика, мюзикълът престава да бъде за тях „високо" или „аристократично" изкуство, към което трябва да се гледа отдолу нагоре. Така именно те се превръщат в основната сила на съвременното театрално потребление.

Второ, променя се и творческият субект. Новото поколение композитори на мюзикъл – например Лин-Мануел Миранда – израства и твори в полето на популярната култура. Техният музикален „майчин език" е поп, хип-хоп и сродни жанрове, а не италианската опера. Ето защо те естествено използват поп вокалната техника като основен носител на музикалното повествование.

Трето – и най-съществено – настъпва дигиталната епоха. Понижаването на технологичния праг и масовото разпространение на звуковите технологии решават по практичен начин вродените слабости на поп пеенето, свързани със силата и пробивността на гласа. Това насърчава изпълнителите да изразяват емоциите по-фино и нюансирано, така че да постигат по-пряка съпричастност и резонанс у публиката.

Нови характеристики на поп вокалната техника в дигиталната епоха

Под въздействието на дигиталните технологии употребата на поп пеенето в мюзикъла вече не се изчерпва с „изпяване" в тесния смисъл. Тя демонстрира поредица от сложни и дълбоки нови характеристики.

Многообразно стилово приложение

Поп музиката в дигиталната епоха е в състояние на „разцвет във всички посоки". Композиторите вече не се придържат към единен, стандартизиран „звук на мюзикъла". Вместо това те избират конкретен поджанр на популярната музика като обща звукова основа според тематиката на либретото. В „Хамилтън" например се използват ритмиката и поетиката на хип-хопа, както и изключително високата езикова плътност, характерна за рапа. Така се повишава ефективността на повествованието и сухите, отдалечени исторически сюжети и фигури оживяват пред зрителя.

В „Шестте кралици" почти напълно се изоставя традиционната структура на мюзикъла и на нейно място се предлага форматът на поп концерт. Шестте кралици се „надпяват" в стилове като поп, денс и R&B, а вокалният им модел е изцяло съотнесен към съвременните поп звезди. Това дава на публиката непосредствено, силно и потапящо развлекателно преживяване.

В „Скъпи Евън Хансен" авторите използват деликатните качества на инди

фолка и поп рока. Вокалният изказ е сдържан и крехък; широко се прилагат „пеене на въздух“ (breathy voice) и разговорна артикулация. Така се изобразява прецизно вътрешният свят на персонажите и се предизвиква емоционална съпричастност. Именно тази стилова множественост позволява на мюзикъла точно и дълбоко да се свързва с публики с различни естетически предпочитания.

„Достъпност“ и „истинност“ на изпълнението

За разлика от традиционното белканто, което преследва съвършенство и единен тембър, поп вокалната техника в дигиталната епоха силно утвърждава персонализирана „автентичност“. „Несъвършенствата“ на гласа – например преглъщане на сълзи в емоционален момент, дрезгавина, краткотрайно „пречупване“ на тона или дори плач – вече не се разглеждат като технически дефекти. Напротив, те се превръщат в знак за най-висша искреност на чувството и радикално съкращават психологическата дистанция между изпълнителя и публиката.

Този ефект е пряко свързан с технологичния напредък. Хедсет микрофоните и миниатюрните „невидими“ микрофони осигуряват стабилно и последователно озвучаване в танцови сцени. Така се преодолява проблемът, че ръчният микрофон създава у зрителя усещане за „откъсване“ от драматургичния свят. В резултат все по-популярна става поп-ориентираната практика на „танц и пеене като едно“: актьорите могат да поддържат устойчиво пеене дори при висок физически интензитет.

Дигитално прецизно „овластяване“ на певческите техники

Най-съществената технологична промяна в дигиталната епоха е, че поп вокалната техника влиза в неразделна симбиоза с микрофона, миксерния пулт и софтуера за звукозапис и обработка. Микрофонът се превръща в продължение на „вокалния орган“ на актьора. Вокалната изразност вече не се опира единствено на гърлото и тялото, а се „простира“ и в микрофона. Чрез контрол върху дистанцията и ъгъла към микрофона изпълнителят създава фини изменения на тембъра и динамиката. Този „електроакустичен“ глас се утвърждава като художествен медиум с богата изразителност.

Постпродукцията, която някога оставаше скрита зад кулисите, постепенно се включва като част от самото сценично представяне. Ефекти като реверберация, дилей и хармонизатор се използват масово, за да моделират пространствеността и драматичната атмосфера на гласа. Тонрежисьорът на живо добавя ефекти в реално време според нуждите на сюжета, превръщайки обработката на вокала в активен елемент на звуковия дизайн на сцената. Под въздействие на изкуствения интелект това достига още по-висока степен на иновативност. Например в мюзикъли, които използват VR технологии, пространственият звук позволява „пеенето на въздух“ да се променя според виртуалната позиция на зрителя и да се създава потапящ ефект от типа „звукът следва човека“.

До момента развитието на AI насочва обучението по поп пеене от предаване на опит към модел, основан на данни. В традиционната подготовка преходът през смяната на регистрите (passaggio) често зависи от субективната преценка на педагога. Днес AI системи могат да го анализират количествено: улавят параметри като честотата на вибрация на гласните гънки при различни певци и генерират персонализирани тренировъчни планове. Това прави вокалната подготовка по-научно обоснована и позволява технологията действително да служи на изкуството.

Иновации в изпълнителските форми чрез сливане на реално и виртуално

Приложението на виртуални технологии поражда нови форми на сценично съществуване на поп пеенето, които в общ план могат да се разделят на два типа: „пеене от виртуален персонаж" и „изпълнение с комбиниране на реално и виртуално".

При пеенето от виртуален персонаж техническите екипи събират образци от поп вокалната техника на реален певец и използват AI за синтез на звук, така че виртуалната фигура да изпълнява мюзикълни фрагменти с висока точност.

„Реално-виртуалното" изпълнение наслагва живото пеене върху виртуални елементи. В китайския мюзикъл „Дзи Кан" например, когато актьорът изпълнява ключовите музикални части с поп вокална техника, AR технологията едновременно проектира виртуални светлинни и сенчести ефекти. „Пеенето на въздух" кореспондира с ефирните светлинни образи, а обработката с приглушен тембър се наслагва върху исторически сцени, като усилва усещането за житейска износеност на персонажа и повишава драматичното напрежение. Въвеждането на motion capture допълнително позволява прецизна синхронизация между пеене и сценично действие: системата може в реално време да анализира влиянието на движенията върху ефекта на изпълнението и да гарантира целостта на сценичната изява.

Бъдещо развитие и размисли

В бъдеще, с узряването на технологии като изкуствен интелект и виртуална реалност, приложението на поп вокалната техника в мюзикъла ще стане още по-въображаемо. Възможно е по-дълбоко взаимодействие между човек и машина: по време на живо изпълнение AI може да анализира гласа на водещия певец в реално време, мигновено да генерира и „изпее" сложни беквокали или да обработва гласа на солиста на момента, за да изгради по-богати звукови пластове.

Включването на биометрични технологии може допълнително да повиши прецизността на израза. Чрез улавяне в реално време на пулс и данни от мозъчни вълни AI би могъл да подпомага настройването на дихателната опора и тембровата „текстура", така че да се постигне по-научно оптими-

зирано сценично състояние. Възможни стават и напълно виртуални мюзикълни персонажи. Те могат да надхвърлят ограниченията на човешкия глас и тяло, да извършват всякакви въобразими действия и звукови трансформации и, когато е нужно, да реализират преувеличени сценични ефекти, които човек не може да изпълни.

С напреднали технологии за виртуална сценография звуковата „материя" на поп пеенето може да се свърже в реално време с визуалните ефекти на LED сцената. Например силата на гласа може да задейства промени в светлината и образите, постигайки по-точен художествен резултат от типа „звук и образ с общ източник".

Но докато дигиталната епоха непрекъснато стимулира технологични обновления и иновации в изпълнението, тя изисква и критическа рефлексия. Паралелно с новаторството трябва да се пази границата на художествената същност. Прекомерната зависимост от софтуер за автоматична корекция на интонацията може да лиши гласа от естествена фактура и да обезсили емоционалното ядро на поп пеенето. Пеенето на виртуални актьори може да достигне техническо съвършенство, но трудно ще замени емоционалната топлина и импровизационната спонтанност на живия изпълнител. Освен това, в процеса на вокална подготовка прекаленото упование на технологии може да подтикне актьора да преследва техниката сама за себе си, да намали размисъла как чрез техника се изразява чувство и дори да отслаби способността за самостоятелно изграждане и поддържане на гласа.

Заключение

В контекста на непрекъснатата итерация на дигиталните технологии мястото на поп вокалната техника в мюзикъла вече се е променило: от „стилово допълнение" тя се превръща в „наративно ядро". Паралелно с това тя изгражда стабилна симбиоза със системите за озвучаване, звуковия дизайн и дигиталната продукция. От една страна, чрез микрофон и тонрежисура на живо поп пеенето осигурява по-фина „грануларност" на емоционалния изказ и по-висока съвместимост между танц и пеене, така че изразът на мюзикъла да се доближи до слуховия опит и естетическите навици на съвременната публика. От друга страна, способността на поп вокалната техника да интегрира множество стилове (хип-хоп, R&B, инди фолк и др.) подпомага мюзикъла да придобие по-силен реалистичен фокус и по-голяма разпространителна еластичност по отношение на теми, ритъм и изграждане на персонажи. Така се разширяват границите на аудиторията и осезаемо се повишава пазарната приемаемост.

В перспектива AI, VR/AR, пространственият звук и виртуалните персонажи допълнително ще разширят сценичните форми на „звук–образ в синхрон" и „сливане на реално и виртуално", като ще открият по-въображаеми пътища за персонализирано обучение, за генериране на хармонии в реално време и за потапящи преживявания. Но е необходимо да се пазим от обра-

тното действие на технологиите върху „истинността“. Прекомерната зависимост от автоматична обработка и виртуализирани форми на представяне може да отслаби най-ценните качества на поп пеенето – емоционалната топлина и живата импровизационност. Затова дигиталните инструменти следва да се разбират като усилвател и катализатор на художествения изказ, а не като власт, която заменя човешката емоция и естетическата преценка. Само при условие че се съхраняват драматургичната същност и етиката на изпълнението, синергията между поп вокалната техника и дигиталните технологии действително ще тласне мюзикъла към по-модерно, по-отворено и по-жизнено бъдеще.

Използвана литература:

Сторм, У. Дж. (2018). Раждането на представлението: история на театъра от древна Гърция до кибер епохата. *Пекин: Китайско драматично издателство.*

Ван, Сяолу. (2020). „Влиянието на цифровите технологии върху звуковия дизайн в мюзикъла“. Вестник на Пекинската филмова академия*, (5), 102–109.*

Тейлър, М. (2019). Музикален театър и микрофонът: усиленият глас и еволюцията на жанра. *Ан Арбър: University of Michigan Press.*

Джан, Сиен. (2024). Изследване на иновационните модели за разпространение на мюзикъла в условията на дигитални медии *[Дисертация]. Шанхай: Шанхайска консерватория за музика.*

Ли, Жан. (2025). „Приложение на виртуалните технологии в сценичното представяне на мюзикъла“. Изкуство и технологии*, 38(2), 45–47.*

Джан, Или. (2021). „Полистилистичното развитие на вокалните стилове в мюзикъла през призмата на Hamilton*“*. Театрално изкуство*, (4), 78–85.*

Кей, Д., и Лебрект, Дж. (2021). Звук и музика за театъра: изкуство и техника на дизайна. *Лондон/Ню Йорк: Routledge.*

За автора:

Джан Хуан е преподавател в Колежа за предучилищни учители в Шанси в Китай. В момента е докторант по джаз и поп пеене в АМФА „Проф. Асен Диамандиев“ в град Пловдив.

About the author:

Zhang Juan is a lecturer at Shaanxi Preschool Teachers College in China. She is currently pursuing a doctorate in jazz and pop singing at AMDFA „Prof. Asen Diamandiev“ in Plovdiv.

ПЕСНИТЕ В КИТАЙСКИ СТИЛ „ДЖУНГУО ФЪН“ И РОЛЯТА ИМ ЗА ПОВИШАВАНЕ НА КУЛТУРНАТА ИДЕНТИЧНОСТ В КИТАЙ

Дани Лу
Докторант в АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив

Резюме:
Музиката играе жизненоважна роля в разпространението и наследяването на културата. С непрекъснатия икономически растеж в Китай националното и културно самочувствие на китайския народ значително се засилва, което води до развитие и на културата, включително и на обособяването на новия песенен жанр – „песни в китайски стил“ *джунгуо фън*. Песните в китайски стил заемат сравнително високо място на китайската музикална сцена. В настоящата статия се посочват какви са разликите в понятията за „китайски стил“ в Европа и Китай от историческа гледна точка и се разглеждат културните символи на новия жанр „песни в китайски стил“ *джунгуо фън* и връзката им с националната идентичност на китайците.

Ключови думи:
песни в китайски стил, културна идентичност

CHINESE STYLE ZHONGGUO FENG SONGS AND THEIR ROLE IN ENHANCING THE CULTURAL IDENTITY IN CHINA

Danni Lyu
PhD Student, AMDFA “Prof.Asen Diamandiev” – Plovdiv

Abstract:
Music plays a vital role in the dissemination and inheritance of culture. With the continuous economic growth in China, the national and cultural self-esteem of the Chinese people has significantly increased, which has led to the development of culture, including the emergence of a new song genre – “Chinese-style songs” *zhongguo feng*. Chinese-style songs occupy a relatively high place on the Chinese music scene, which is why they are the subject of this study. This article indicates the differences in the concepts of “Chinese style” in Europe and China from historical perspective and examines the cultural symbols of the new genre “Chinese-style songs” and their relationship with the national identity of the Chinese.

Keywords:
Chinese-style songs, cultural identity

Непрекъснатото развитие на икономиката в Китай значително засилва културното самочувствие и националната идентичност на китайците, като това води до истинско възраждане на традиционната китайска култура. През последните две десетилетия в Китай песните в китайски стил, китайските народни танци, разхождането навън с традиционни китайски дрехи *ханфу* и редица други традиционни културни елементи придобиват значителна популярност.

Различните понятия за „китайски стил" в Европа и Китай

Терминът „китайски стил" е тясно свързан с националната културна идентичност на китайците, като той съдържа множество пластове на значение в различни исторически периоди и региони. Така например през 18-ти век в Европа става изключително модерен китайският стил в европейското изкуство и декорация, известен като *Chinoiserie*, съчетаващ романтизирана и идеализирана версия на китайското изкуство и дизайн със съвременния по това време стил рококо. Това европейско увлечение по източната екзотика се характеризира с използването на такива мотиви като пагоди, дракони, феникс и китайски фигури върху синьо-бял порцелан, мебели, керамика, архитектура и текстил. *Chinoiserie* е по-скоро фантазията и екзотичната представа на европейците относно Изтока, а не представлява точно изобразяване на китайската култура. Подобно музикално течение на „китайски стил" се наблюдава и в редица произведения на европейски композитори от началото на 20-ти век, характеризиращи се с въображаема представа за Китай. Това ясно се вижда в известни музикални творби като „Пагоди" на Клод Дебюси, „Песен за земята" на Густав Малер, операта „Турандот" на Джакомо Пучини и др.

Може да се каже, че по отношение на древната китайска култура „китайският стил" представлява едно обобщено понятие за принципите и характеристиките на древната китайска философия, естетиката, обичаите, културата и изкуството. В традиционната китайска култура и естетика музиката се разглежда като начин за балансиране на личните желания с етичните норми в обществото, както и метод за вътрешно култивиране и насочване на индивидите към добродетелно поведение и постигане на по-голямо изящество и хармония. Видният философ и литератор Джоу Дуън-и (1017-1073) концептуализира принципите на китайската космология и разгръща конфуцианските идеи за ролята на музиката и изкуството за развитието на обществото. Той разглежда музиката като инструмент за постигане на хармония и култивиране на характера и се застъпва за следването на спокойствие и хармония. В своя философски трактат „Тоншу" Джоу Дуън-и отбелязва: „Тоновете на музиката са нежни и не вредят, те са хармонични и не водят до разврат. Влизайки в ухото, те докосват сърцето и оставят усещане едновременно за спокойствие и хармония. Спокойствието успокоява ума, а хармонията успокоява неспокойното сърце. Нежността и умереността

са върхът на добродетелите.“[1] Именно тези принципи за търсене на хармония, спокойствие и изящество определят идеята за „китайския стил“ в древната култура на Китай, която продължава да е водеща в продължение на векове.

След Движението „Четвърти май“ за нова култура през 1919-1920 г., чиято цел е въвеждане и разпространяване на западните ценности, наука и култура в Китай, китайската културна идентичност преминава през големи трансформации. Една част от китайското общество по това време започва да следва всичко западно и ново и силно се разграничава от традиционната китайска култура. Това неминуемо води до големи промени в обществото, мисленето и възприятията за култура и културна идентичност. През 50-те години на миналия век, с популяризирането на марксистката идеология, голяма част от традиционната култура избледнява от живота на китайците. Десетгодишната Културна революция (1966-1976) в Китай създава голям разрив между реалния живот и традиционната китайска култура, което в последствие води до ниска степен на идентичност с традиционната култура, естетика и поглед към живота. През 80-те години на миналия век със започването на реформите и отварянето към света, Китай не само тръгва по пътя на икономическото развитие, но и отбелязва началото на възраждане на традиционната култура, което води до възстановяване на идентичността на китайския народ със своите традиции. В края на 20 и началото на 21 век ентусиазмът за изучаване на традиционната култура започва да нараства значително и се превръща в истинско явление от нов тип.

Като нова културна тенденция, зараждаща се в Китай през 21 век, „китайският стил“ в музиката се основава на съчетаване на традиционните културни елементи със съвременната популярна култура, като това дава силно отражение върху музиката и танците и оказва широко влияние върху младите хора. През последните години новият „китайски стил“ в музиката, наричан *джунгуо фън* 中国风на китайски език, набляга на представянето на традиционните културни характеристики, чрез които Китай да се откъсне от западния модерен дискурс и да създава свой собствен наратив. Песните от „китайски стил“ *джунгуо фън* заемат важна част от развитието на съвременната китайска култура и са тясно свързани с националната културна идентичност на съвременните младежи. Популярността на този нов стил сред младите поколения в Китай показва важното им значение за националната културна идентичност, особено сред тийнейджърите и младежите.

Културни символи и национална идентичност в песните от китайски стил *джунгуофън*

Песните в китайски стил *джунгуо фън* съчетават традиционни китайски музикални елементи със съвременна поп музика. За тях е характерно да се

[1] “故乐声淡而不伤，和而不淫。入其耳，感其心，莫不淡且和焉。淡则欲心平，和则躁心释。优柔平中，德之盛也” 《通书 . 乐上第十七》周敦颐。*Джоу Дуън-и, “Тоншу“, гл. 17. https://www.xiaoledeng.com/2024/11/11/tongshu/ (видяно на 12.11.2025 20:48)*

създават мелодии от класическата китайска пентатоника и да се използват традиционни музикални инструменти, такива като гуджън, пипа и арху, и наред с това да се изпълняват с модерни стилове на пеене и модерен аранжимент. Културните елементи се проявяват по много гъвкав начин в съдържанието и стила на изпълнение на тези песни. Това, което отличава този нов жанр от другите песенни жанрове е, че текстовете на песните обикновено са по класическа китайска поезия или са написани в изискан и книжовен стил, а тематиката е свързана най-вече с древната китайска култура – изящни предмети на изкуството, красиви природни пейзажи, любов, изразена по фин и изискан начин, възхвала на родния край и на велики личности от древността, деликатно изразяване на вътрешни чувства и т.н. Често в песните в китайски стил се използват методи на пеене от китайската традиционна опера и се включва акомпанимент от народни музикални инструменти. Това позволява на младите поколения в Китай, които са имали много малък досег с китайските оперни традиции да оценят чара на китайската класика. От друга страна, използването на текстове от класическата китайска поезия от династиите Тан и Сун помага на съвременните китайци да се насладят на изящната красота на китайската култура чрез грациозните ритми на поезията. Това от своя страна прави традиционната култура по-достъпна за младите поколения и им позволява да изпитат естетическа наслада и да се вдъхновят от философските мисли на древните хора.

Сред най-представителни песни от този жанр са „Синьо-бял порцелан“ (*Чин хуа ц*ъ《青花瓷》) от Джей Чоу, „Дъжд в периода Чинмин“ (*Чинмин юй шан* 《清明雨上》) от композитора и певец Сю Сон, „Картина на планините и реките“ (*Шан хъ ту*《山河图》) и „Хуася“《华夏》. Мелодиите в тези песни са написани в класически китайски музикален стил, но съдържат съвременен аранжимент. Инструменталният състав често представлява смесица от традиционни китайски и съвременни западни музикални инструменти.

Например песента „Картина на планините и реките“[2] 《山河图》от 2019 г., по текст и музика на Gem, в изпълнение на дуото Phoenix Legend (*Фънхуан Чуанчи*), изразява възхвала на красивите китайски пейзажи. В тази песен монголският стил на пеене с дълги мелодии перфектно се съчетава с традиционния китайски стил на рап и традиционното китайско изкуство *шуочан* („говорене и пеене“). Тази песен отлично представя характеристиките и символите на номадската култура на монголските пасища. Чувството за необятност и величие е типично за монголските песни, при които гласът разчита до голяма степен на контрол на дишането. Текстът на песента започва така:

Вижте тези планини, безброй клисури и скали,
Една река след друга; нека тези реки текат като звезди,
Виещи се и извиващи, завой след завой;

[2] *https://youtu.be/hheeyX4Tr00?si=lTJMROe68ADMpoqs (видяно на 12.11.2025 21:47)*

Нека този пейзаж се разгръща като танцуващи феникси,
Извисяващите се върхове са сякаш непреодолими.
Нека тушът се лее свободно, четката да се движи енергично и с размах
И да рисува нашите великолепни планини и реки.

Тук под „планини и реки" се има предвид родината, като по този начин се подчертава идентичността на китайския народ с красивите природни пейзажи на Китай. В текста се използват специални идиоми от китайския език и се вмъкнати традиционни елементи на китайската култура като рисуването на пейзажи с туш и четка.

Друга популярна песен в китайски стил *гуофън* е „Хуася"[3]《华夏》, чието заглавие може още да се преведе като „Китай". Написана е през 2019 г. от композиторите Жън Хайбин и Чън Дзявей по текст на Ли Шу. Първи изпълнител на песента е GAI (Джоу Йен), който я включва като последна част в неговата песенна „Трилогия за китайския дух". През януари 2022 г. популярният певец Ли Юйган прави нова версия на песента[4]. В нея той съчетава традиционни музикални инструменти (*гуджън*, *конхоу* и *сяо*) и детски хор, въплъщавайки силно чувство за културна идентичност и патриотизъм. Централна тема на песента „Хуася" е китайската цивилизация – възхваляват се богатата история и култура на страната и се използват лирични образи като „облаци, носещи се по полетата" с цел да се засили емоционалния ефект у слушателите. В текста на песента се пее: „Не съжалявам, че съм роден в Китай, и в следващия живот пак ще се родя в Китай", предизвиквайки у слушателите чувство за национална гордост. Припевът също е доста показателен:

Искам да яздя бърз кон през планина Тяншан
И след това да опъна лък на бреговете на юг.
Слънцето изгрява над Златния дворец на планина Ъмей,
Луната се отразява в Пътя на коприната край Лоулан.

---

[3] Терминът „Хуася" първоначално се е отнасял до древните племена, населяващи басейна на Жълтата река. По-късно той става синоним на „Китай" и на китайците. Значението му се е развивало с течение на времето и в днешни дни се отнася до целия регион и култура на Китай. Според древния текст „Дзуо джуан" в книгата „Хроники на периода Пролети и Есени" „Хуа" се отнася до красотата на изтънченото облекло, а „Ся" означава елегантност. Тъй като Китай е известен като земя на етикета и изящните изкуства, „Хуася" първоначално се е отнасял и до етническа група „хан" (най-многобройния китайски етнос), притежаваща красиво облекло и изискани маниери.

[4] https://youtu.be/0S3c4s7Jgb0?si=GTEWSyndPwlh01dR (Видяно на 12.11.2025 19:24)

В песента се използват четири силно представителни символа на китайската култура – планина Тяншан в Северозападен Китай, Южнокитайско море, планина Ъмей на югозапад и оазиса Лоулан в пустинята Такламакан, за да се опише обширната територия на Китай. Акцентът върху националната идентичност се проявява чрез изразите, обозначаващи територията на страната („планини и реки“) и термини като „Хуася“ (Китай). Те представляват прийоми за изграждане на обич към родината и по конкретен и осезаем начин засилват чувството за единна нация. Тези културни символи предизвикват колективни емоционални реакции у слушателите, като съзнателно свързват собствената им съдба с тази на общността и спомагат за придобиването на чувство за културна и национална идентичност.

Друга песен в китайски стил *джунгуо фън* е „Рядко-срещани йероглифи“[5] (*Шън пи дзъ*《生僻字》, създадена от Чън Къюй през 2019 г. В нея се съдържат над 70 рядко-срещани йероглифа и това позволява на много китайци да открият дълбочината на китайските йероглифи. Авторът на текста и музиката, Чън Къюй, в продължение на половин година създава тази песен. Той специално събира над 200 рядко използвани йероглифа и идиома и след дългото им подреждане, взимайки предвид и сложното римуване, най-накрая се спира на 70 от тях. Целта на Чън Къюй е посредством йероглифите да популяризира традиционната китайска култура. Песента бързо се превръща в хит и много ученици и студенти използват пеенето на „Рядко срещани йероглифи“ като начин да се покажат. Ето как тази оригинална песен неусетно допринася за укрепване на културната идентичност.

Заключение

За всеки един човек културата е ключов маркер за самоидентичност. Културата представлява координатна система за определяне на тяхната идентичност и граници, както и основа за интеграцията в обществото. Песните от „китайски стил“ *джунгуо фън* заемат важна част от развитието на съвременната китайска култура и допринасят за укрепване на националната културна идентичност на китайците.

[5] *https://youtu.be/YGmH7eanIQI?si=FvYYqL8dzsUjN70v (видяно на 12.11.2025 10:20)*

Използвана литература:

馬蕾. 傳統文化符號與高校青年文化身份認同*[J]*. 當代青年研究,*2019(03):26-32.*

Ма, Лей. Традиционни културни символи и културна идентичност на студентите. Съвременни изследвания за младежта, 2019 (03):26-32.

晏青, 羅小紅. 流動的意義：傳統文化移動傳播的符號學闡釋 *[J]*. 中州學

刊, *2019(10):166-172.*

Йен, Чин & Луо, Сяохун. Значението на потока: Семиотична интерпретация на мобилното предаване на традиционната култура. Списание „Джунджоу“, 2019 (10):166-172.

严嘉澍 . 民族音乐与流行音乐的整合探究—以“中国风”歌曲为例 *[J]*. 江西电力职业技术学院学报 ,*2021,34(08):144-145.*

Ян, Дзяшу. Изследване на интеграцията на етническата музика и популярна музика – пример с песни в „китайски стил“. Журнал на Педагогическия университет по електротехника в Дзянси, 2021, 34 (08): 144-145.

Patt-Shamir, G. (2022). The Voice of Peace: Philosophical Musicality as a Promoter of Peace in Confucianism. Religions, 13(11), Article 1063. https://doi.org/10.3390/rel13111063.

За автора:

Дани Лу е завършила бакалавърска степен по пиано в Музикалната академия към Педагогическия университет в Харбин, Китай, след което специализира в Royal Welsh College of Music and Drama в Кардиф и Royal Irish Academy of Music. Понастоящем следва докторантура със специалност музикална педагогика (Методика на обучението по музика) в АМТИИ – Пловдив, с научен ръководител е проф. д-р Цветанка Коловска.

About the author:

Danni Lyu graduated with a Bachelor of Music degree in Piano from the Music Academy at Harbin Normal University, China, and then specialized at the Royal Welsh College of Music and Drama in Cardiff and the Royal Irish Academy of Music. She is currently pursuing a PhD in Music Pedagogy (Methodology of Music Education) at the Academy of Music, Dance and Art “Prof. Asen Diamandiev” - Plovdiv, under the supervision of Prof. Dr. Tsvetanka Kolovska.

ПРЕГЛЕД НА РАЗВИТИЕТО НА КИТАЙСКИЯ ДЕТСКИ ХОР ОТ 1912 ДО 1919 ГОДИНА

Жанг Сюелян

докторант в АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев" – Пловдив

Резюме:

Периодът от 1912 до 1919 г. бележи решаващ преход за китайските детски хорове – от колективно унисонно пеене към полифонични ансамбли. Тази трансформация е обусловена от комбинация от институции, изкуство, учебни материали и философия: училищната система „Ренци и Гуейчоу" включва музикалното обучение в образованието; композитори като Ли Шутун се откъсват от модела на „избрана музика и текстове" и създават полифонични произведения; създават се учебници и образователни пособия по музика, чрез което се насърчава стандартизираното преподаване; политиката на „петстранно образование" ръководи естетическото развитие на подрастващите. Всички тези фактори допринасят за началото на съвременното китайско детско хорово образование.

Ключови думи:

китайски детски хор; Ранна китайска република

AN OVERVIEW OF THE DEVELOPMENT OF THE CHINESE CHILDREN'S CHOIR FROM 1912 TO 1919

Zheng Xuelian

PhD Student, AMDFA "Prof.Asen Diamandiev" – Plovdiv

Abstract:

The period from 1912 to 1919 marked a crucial transition for Chinese children's choruses, from collective unison singing to polyphonic ensembles. This transformation was driven by a combination of institutions, art, teaching materials, and philosophy: the Renzi and Guichou school system incorporated music instruction into the school system; composers like Li Shutong broke away from the „selected music and lyrics" model and created polyphonic works; music textbooks began to be systematically compiled and graded, promoting standardized teaching; and the „five-pronged education" policy guided aesthetic education. These four factors collectively contributed to the beginnings of modern Chinese children's choral education.

Keywords:

Chinese Children's Chorus; Early Republic of China

Периодът от основаването на Китайската република през 1912 г. до навечерието на Движението на Четвърти май през 1919 г. е критичен етап в съвременната трансформация на Китай. С консолидирането на новата образователна система, политиката на Цай Юанпей за „петстепенно образование" издига естетическото образование до национална цел, а целите и формите на училищното музикално образование претърпяват дълбоки промени. Водени от това, музикантите вече не се задоволяват с творческия модел на „избор на музика и писане на текстове" за училищната музикална сцена, а изследват многогласни хорови форми с по-сложно музикално съдържание, целящи да „култивират добродетел и да развиват чувства" чрез изкуството. Именно на базата на това обновяване на системата и концепцията се създава детският хор, чиято плавна еволюция осъществява прехода от стандартното училищно колективно пеене до художествено-артистичния хор.

Институционални гаранции за детския хор, осигурени от промените в училищната система

На 19 януари 1912 г. новосъздаденото Министерство на образованието на Временното правителство на Нанкин обнародва „Временни мерки за общо образование". Стандартите на учебната програма постановяват, че най-важните предмети в началните училища са морално образование, китайска литература и др. Ако се добавят един или повече предмети като рисуване, ръкоделие и пеене, те се преподават веднъж седмично. Предметите в гимназията включват морално образование, китайска литература и география. Могат да се добавят курсове по пеене и чужди езици. Ако се предлага пеене, то може да се преподава два пъти седмично.

През 1913 г. Министерството на образованието обнародва „Правилник на монголските и тибетските училища", който гласи: „Монголските и тибетските училища имат за цел да развиват знанията на народа на Монголия и Цинхай... Музиката и пеенето са задължителни предмети в подготвителните курсове." [璩鑫圭,唐良炎,2007,605-617] Часовете по музика (пеене) са официално включени в учебната програма на обикновените начални и средни училища и дори се предвижда те да станат задължителни предмети в средните и нормалните училища. От декрета на Министерството на образованието става ясно, че значението на музиката става все по-голямо, а изискванията са все по-детайлни и стандартизирани. Това осигурява солидна институционална гаранция за широкото развитие на детските хорови дейности в училищата, превръщайки пеенето вече не в просто забавление, а във важен начин за естетическо и морално възпитание.

Образователните политики в ранните години на Китайската република създадават благоприятна среда за развитие на детското хорово изкуство, позволявайки му да премине от традиционно спонтанно състояние към целенасочена и популярна форма на изкуство.

Артистично популяризиране на детския хор от композиторите

Ранните години на Китайската република (1912-1919) са критичен етап в трансформацията на китайската музика от традиционна към модерна. Създаването на училища в нов стил и въвеждането на западната музика дават началото на нова вълна на музикално просвещение, представена от „училищната музика". В резултат на съвместното култивиране на тази поредица от образователни политики и идеи за естетическо образование се появява творчеството на Ли Шутун, емблематична фигура в историята на съвременната китайска музика.

Ли Шутун е първият композитор в Китай, който използва западни композиционни техники за създаване на хорови произведения, като например „Добра реколта" (двугласен хор), „Пролетен излет" (тригласен хор), „Западно езеро" (тригласен хор), „Бране на лотос" (тригласен хор), „Човек и природа" (тригласен хор), „Сбогом" (двугласен хор), „Вечерният звънец" (тригласен хор) и др. Неговите произведения са включени във Втори том на сборника с песни за средношколци, съставен от Джоу Линсун, а някои са подбрани от Фън Дзъкай и Циу Менгън, за да бъдат включени в сборника с песни „Петдесет известни китайски песни", съвместно редактиран от тях. ［丰子恺,1932］

„Пролетна разходка", тригласна песен, композирана от Ли Шутонг през 1913 г., е първото полифонични хорово произведение в Китай, композирано с помощта на западни композиционни техники. То бележи и началото на съвременната китайска хорова музика. Съвременният музикален критик Лян Маочун (Maochun Liang) коментира: „Пролетната разходка представлява най-високото ниво на музикална композиция през периода на „училищната музика". През 1993 г. творбата неслучайно е избрана за една от „Класиките на китайската музика през 20 век". Ли Шутун е използвал свои собствени седемсимволни стихотворения. Текстът и музиката са безпроблемно съчетани, а простата композиционна техника пресъздава убедително образа на пролетта. Както коментира Цян Ренканг, „Във връзката между текста и музиката, структурата на стихотворението и структурата на музиката се съчетават перфектно. Песента използва семпла и естествена мелодика, която да съответства на красивия и елегантен текст. Мелодията, хармонията и формата са просто безупречни." ［钱仁康,2001,15］

Текстовете и мелодиите на хоровите произведения, създадени от Ли Шутун, са близки до детските мисли, емоции и възприятие на света. Произведенията се отличават с ясен език и дълбока художествена концепция, а съотношението на текста и музиката е естествено и логично. Той съзнателно използва западни композиционни техники, за да създава китайски хорови произведения, в които националната традиция се претворява чрез нови методи. Създадените от Ли Шутун песни имат изключително съществен принос за създаването и развитието на китайската детска хорова музика.



Съставяне и създаване на учебни материали по музика и стандартизиране на преподавателската практика.

В ранните години на Китайската република училищната система „Рен Дзъ Гуейчоу“ прави предметите „Музика” и „Пеене“ задължителни в началните и средните училища. Това води до създаване на множество помагала и пособия, чрез които се осигурява систематичност и широкообхватност на знанията и уменията на учениците.

Композиторът Шен Сингун се придържа към образователната философия „преподаване без разлика“ и се фокусира върху всестранното развитие на морала, интелигентността, физиката и естетиката на учениците. През 1912 г. той публикува „Ревизирана колекция от училищни песни” в 6 тома, която е градирана според училищната възраст. Томове от 1 до 4 са за „начални училища“, а томове от 5 до 6 са за „горни начални училища“. Тя следва принципа на преподаване за „постепенен напредък“ и е разделена на Група А и Група Б според техния вокален диапазон. [沈心工,1937] Повечето произведения използват мелодии с примарен диапазон и ярък ритъм, които са съобразени с вокалните способности и когнитивните нива на децата. Обръща се внимание на психологическите характеристики и рецептивни-

те способности на децата и се въплъщава конкретна идеология, фокусирана върху детето и духа на времето. Произведенията имат както образователна, така и възпитателна функция и служат като модел за съвременните учебници по музика.

През 1914 г. е издадена „Хармония" на Гао Шоутиен, съставена и публикувана като учебник за нормални и средни училища. Тя е ключово пособие по музикална теория в ранния модерен Китай. Обхващайки всичко - от основни интервали и гами до тризвучия и септакорди, техните разновидности и обръщения, книгата бележи промяна в китайското училищно музикално образование от фокус върху вокалните умения към систематичното преподаване на музикална теория, полагайки необходимата теоретична основа за развитието на детските хорове.

През 1918 г. списание „Образование" публикува статия, озаглавена „Изследване на иновациите в обучението по пеене". Авторът Юсюан подчертава, че вокализацията на децата трябва да се основава на основния принцип „лекота без напрежение". По отношение на учебния процес той се застъпва за използването на прогресивен път на преподаване: „слушане → осъзнаване→ анализ на партитурата". Той също така посочва, че учителите трябва „постоянно да изучават учебните материали" и да подобряват собствената си музикална грамотност, за да реализират ефективно естетическата образователна функция на песните.［俞玉滋,张援,2000,242-250］От трите измерения на методите на вокализация, системата на преподаване и грамотността на учителите, той предоставя теоретични насоки за научното и стандартизирано вокално обучение. Учебниците от този период не само решават проблема „какво да се преподава", но и активно изследват „как да се преподава", целейки да внедрят нови образователни концепции и специфични практики в класната стая. Съставянето и създаването на учебници показват начална тенденция на систематизация, специализация и научен подход към образованието.

Естетическото възпитание посочва посоката на развитие на детския хор

През април 1912 г. Цай Юанпей публикува „Мнения за образователната политика", в които предлага образователната политика на „петстепенно образование" т.е., „военно и национално образование, прагматично образование, образование за граждански морал, образование за мироглед и естетическо образование". Според него „пеенето е също естетическо образование и съдържанието му може да включва и различни доктрини".

［俞玉滋,张援,2011,22-27］

Неговите идеи за естетическо образование оказват дълбоко влияние върху практиката на музикалното образование по това време, подтиквайки преподавателите да осъзнаят уникалната стойност на изкуството за култивиране на емоциите и формиране на устойчив характер.

През юни 1913 г. Ю Джен публикува кнгата „За естетическото възпитание",

в която застъпва тезата, че „целта на образованието е да балансира физическото и психическото развитие на децата и да развие присъщите им умствени сили“. По отношение на музикалното естетическо възпитание той твърди, че „първо покълват пъпките на естетическото чувство, а след това се развива и интуицията”. Тъй като децата имат вродена чувствителност и спонтанен интерес към музиката, учителите трябва да култивират внимателно естетическия импулс“, което е важна задача на ранното образование.［俞玉滋,张援,2011,32-37］

През 1917 г. Уошенг публикува в списание „Юнанско образование“ статия, озаглавена „Стойността на музиката и песента“, в която систематично се излага ключовата роля на музикалното образование в развитието на децата. Той подчертава, че музиката е форма на естетическо образование, която е в съответствие с детската природа и се възприема най-лесно. Той се застъпва за това, че музикалната основа трябва да се положи в детството с „чисти песни и елегантни мелодии“ и изяснява многобройните ценности на музиката, която може да „култивира естетическите представи на децата“, „подобри интересите им“ и „култивира добродетелите им“ на духовно ниво.［俞玉滋,张援,2000,31-36］Статията на Уошенг показва, че музиката е най-ефективният инструмент за всестранно образование на децата и, че хармоничното развитие на техния морален характер, социални умения, физическо и психическо здраве трябва да се постигне чрез ранно естетическо възпитание.

След Синхайската революция, съвременната трансформация на китайското общество създаде историческа възможност за училищното художествено образование. Първоначалното развитие на детския хор между 1912 и 1919 г. е резултат от координирания напредък в институционалното изграждане, художественото творчество, съставянето на учебници и образователните концепции. На институционално ниво, часовете по музика са включени в учебната програма на обикновените начални и средни училища, полагайки правна основа за въвеждането на хорово обучение в класната стая. На артистично ниво, композитори като Ли Шутун активно изследват творчески пътища, които интегрират китайската и западната музика, преминавайки от едногласни мелодии към полифонични хорови произведения, и създават хорови творбис висока художествена стойност, осигурявайки важна подкрепа за преподавателската практика. На практическо ниво, съставянето и създаването на музикални учебници постепенно се стандартизира. Учебниците започват да се класифицират и съставят според академичната система, въплъщавайки принципа „от стабилна основа към възходящо развитие“. На концептуално ниво, постепенно се утвърждават понятията „естетическо възпитание“ и „детецентрализация“, насочвайки хоровите дейности към преминаване от просто обучение по пеене към всеобхватно образование.

В заключение трябва да се обобщи, че в периода 1912-1919 г. изкуството, учебните материали, четирите измерения на системата и новите образователни концепции са ефективно преплетени, насърчавайки развитието на

детския хор в реалностите на съвременното китайско образование. Активното развитие и трансформацията на училищния обучителен процес отразяват актуалните тенденции на времето и залагат бъдещи перспективи за неговата еволюция.

Използвана литература:

璩鑫圭,唐良炎. 中国近代教育史资料汇编：学制演变*[M]*. 上海:上海教育出版社,*2007*年*4*月*1*版,*p.605-617. Фън Дзъкай. Петдесет известни китайски песни [M]. Шанхай: Книжарница Каймин, 6-то издание, октомври 1932 г.*

丰子恺. 中文名歌五十首*[M]*. 上海:开明书店,*1932*年*10*月六版. *Цян Ренканг. Изследване напроизхода на училищната музика [M]. Шанхай: Шанхайско музикално издателство, 2001,15.*

钱仁康. 学堂乐歌考源*[M]*. 上海:上海音乐出版社,*2001*年版,*p.14-16. Цян Ренканг. Изследване на произхода на училищната музика [M]. Шанхай: Шанхайско музикално издателство,2001,15.*

沈心工. 心工唱歌集(原名学校唱歌集*)[M]*. 上海*:* 文瑞印书馆*, 1937. Шен Сингун. Сборник песни. М. Шанхай, Wenrui Press, 1937.*

俞玉滋,张援.中国近现代学校音乐教育文选（*1840-1949*）*[M]*.上海:上海教育出版社,*2000*年*5*月*1*版,*p.31-36,242-250. Ю Юдзъ, Джан Юан. Избрани трудове върху училищното музикално образование в съвременен Китай (1840-1949) [M]. Шанхай: Shanghai Education Press,1-во издание, май 2000 г., стр. 31-36, 242-250.*

俞玉姿,张援. 中国近现代美育论文选*(1840-1949)[G]*. 上海*:* 上海教育出版社*, 2011*年*1*月*1*版,*p.22-27,32-37. Ю Юдзъ и Джан Юан. Избрани трудове върху училищното музикално образование в съвременен Китай (1840-1949) [M]. Шанхай: Shanghai Education Press, 1-во издание, май 2000.*

汪毓和. 中国近现代音乐史*[M]*. 北京:高等教育出版社,*2005*年版. *[7] Уанг Юхе. История на съвременната китайска музика [M]. Пекин: Higher Education Press, 2005.*

钱仁康. 弘一大师歌曲集*[M]*. 台北:东大图书公司,*2014*年*8*月二版.*Цян Ренканг. Сборник с песни от майстор Хонги [M]. Тайпе: Dongda Book Company, Второ издание, август2014 г.*

杨虹偲. *20*世纪我国合唱音乐的历史发展*[D]*. 中国艺术研究院,*2006. Ян Хонгсъ. Историческото развитие на хоровата музика в моята страна през 20-ти век [D]. Китайска академия на изкуствата, 2006 г.*

康宇丹. 论学堂乐歌中的合唱*[J]*. 中国音乐学,*2009. Канг Юдан. За хора в училищната музика [J]. Китайска музикознание, 2009.*

杨思彬. *1902-1919*中国学校音乐教育发展史研究*[D]*. 中北大学,*2022. Ян Сибин. Изследванена историята на развитието на училищното музикално образование в Китай от 1902 до 1919 г. [D]. Северен университет на Китай, 2022.*

杨三林. 李叔同合唱音乐创作的历史经验与当代价值研究*[J]*. 文艺争鸣,*2024.Ян Санлин. Изследване на историческия опит и съвременната стойност на хоровото музикално творчество на Ли Шутун [J].Литературни и художествени спорове, 2024.*

За автора:

Жанг Сюелян е преподавател по хорово дирижиране в колежа Тианпинг към Университета за наука и технологии в Суджоу. Участва активно в професионални обучения за напреднали, включително в Програмата за обучение по хорово дирижиране на Националния фонд за изкуства и в хоровия тренировъчен лагер Тианконг. Има първо място в конкурса за учители по хорово дирижиране на провинциалния колеж в Дзянсу и е диригент на множество хорове, спечелили отличия от престижни хорови форуми в Китай.

About the author:

Zheng Xuelian is a lecturer in choral conducting at Tianping College, Suzhou University of Science and Technology. She actively participates in advanced professional studies, including the National Arts Fund Choral Conducting Training Program and the Tiankong Choral Training Camp. She won first place in the Jiangsu Provincial College Art Teachers Competition for choral conducting. She is the conductor of numerous choirs that have won awards from prestigious choral forums in China.

ЗА НАРОДНОСТНИЯ КОЛОРИТ В МУЗИКАТА НА РАХМАНИНОВ

Джао Фей
АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев" – Пловдив

Резюме:
Като изтъкнат представител на руската музика от края на 19 и началото на 20 век, произведенията на Сергей Рахманинов са дълбоко вкоренени в почвата на руската култура. Настоящата статия предоставя задълбочен анализ на уникалния народностен колорит, съдържащ се в музиката на Рахманинов. При анализ на мелодическите, хармоническите, ритмическите и други аспекти на неговите произведения, се разкрива специфичното пречупване на елементи от руската народна музика в творчеството на Рахманинов и се изследва степента и значимостта на влиянието на народностния колорит върху неговия музикален стил и художествена ценност.

Ключови думи:
Сергей Рахманинов, народностен колорит, патос, музикален национализъм

ON THE FOLK COLOR IN RACHMANINOFF'S MUSIC

Zhao Fei
AMDFA „Prof.Asen Diamandiev" – Plovdiv

Abstract:
As a prominent representative of Russian music of the late 19th and early 20th centuries, the works of Sergei Rachmaninoff are deeply rooted in the soil of Russian culture. This article provides an in-depth analysis of the unique folk flavor contained in Rachmaninoff's music. By analyzing the melodic, harmonic, rhythmic and other aspects of his works, the specific refraction of elements of Russian folk music in Rachmaninoff's work is revealed and the extent and significance of the influence of folk flavor on his musical style and artistic value is explored.

Keywords:
Sergei Rachmaninoff, national color, pathos, musical nationalism

Сергей Рахманинов (1873 – 1943) е забележителен композитор, диригент и пианист от края на 19 и началото на 20 век. Музиката му се характеризира с руски народностен колорит и е изпълнена с много страст и красива мелодичност. В интервю в американското издание Etude Рахманинов подчертава: „Аз съм руски композитор и родината ми е оставила своя отпечатък върху характера и възгледите ми. Музиката ми е плод на характера ми и затова е руска музика.“[1]. Тази кратка изповед на Рахманинов много точно отразява първоосновата на неговото творчество. Музиката му е едновременно израз на лични чувства и звуково въплъщение на руския национален дух. Въпреки че рядко цитира народни мелодии, всеки аспект от музикалния му език е пропит с руски народностни характеристики. Това национално качество се отразява не само по отношение на традиционни аспекти, засягащи организирането на водещи композиционни елементи, като мелодия и хармония. То е дълбоко преплетено и с православната духовност, руските литературни традиции и националната психология, формирайки уникалното естетическо качество „руски патос“. Настоящата статия има за цел да разкрие, проследи и коментира проявленията на народностния колорит и участието им във формиране на художествената стойност на музиката на Рахманинов от три гледни точки: културни корени, характеристики на музикалния език и индивидуално пречупване на парадигмата „руски патос”.

Развитие на националната култура: сливане на разнообразни традиции

Музикалното вдъхновение на Рахманинов често произлиза от руския национален епос, народните легенди, приказки, литературни поеми. Комбинирайки ги с образи от руската литература, живопис и други форми на изкуството, композиторът изгражда оригинален, строго индивидуален музикален език, за да изобрази природните пейзажи и духа на народните обичаи на Русия. Творенията на поета-романтик Александър Пушкин оказват дълбоко влияние върху композитора. Пушкин е изключителен представител на руската култура през 19 век и както отбелязва Белински, неговите литературни творения представляват истинска енциклопедия на руското общество по това време[2]. Първата опера на Рахманинов – „Алеко“ (1892) е адаптирана по поемата „Цигани“ на Пушкин. Описанието на Пушкин на красивия пейзаж в Южна Русия, търсещият свобода герой и романтично-трагичната любовна история вдъхновяват творческата страст на композитора и „Алеко“ става първата му успешна творба.

По стихове на Пушкин Рахманинов създава романса „Не пей, красавице“ и

---

[1] *Rachmaninoff, S. Poem Music Should Speak from the Heart (interview with Sergei Rachmaninoff). The Etude, USA: Volume 59, Number 12 (December 1941).*

[2] 别林斯基. 别林斯基论普希金*[M]*. 李邦媛, 译. 北京: 人民文学出版社, *2018: 56.*
Белински, В. Белински за Пушкин. Превод от Ли Банюан. Пекин: Изд. „Народна литература“, 2018, стр. 56.

операта „Скъперникът-рицар“. В тях композиторът перфектно съчетава музиката с художествената концепция на текста. Произведенията му се открояват с емоционална дълбочина. Именитият психиатър и пианист Ричард Коган отбелязва: „Музиката на Рахманинов понякога е толкова „монотонна“, колкото люлеещите се листа, течащата вода на реките и руските пасбища. Въпреки това, точно както е в действителност, този „монотонен“ език на природата е толкова гладък и съдържа толкова богат живот.“[3] В романса „Люляци“ из „Дванайсет романса“, оп. 21, красивата и стегната мелодия въплъщава руската душевност и изобразява простите и тихи природни пейзажи на Русия. Чрез романсите Рахманинов проявява руския романтичен дух, любовта си към руските пейзажи и красиви очаквания за живота.

В началото на 20 век руското общество преживява смутни времена. Ленинският режим изземва имението на Рахманинов и през 1918 г. той се премества в Съединените щати. Става имигрант и никога повече не се завръща в Русия, но мислите и спомените за родината остават с него през целия живот. В САЩ Рахманинов сътворява такива великолепни музикални произведения като „Четвърти концерт за пиано“, „Три руски песни“, „Вариации по тема от Корели“ и „Рапсодия върху тема от Паганини“, в чиито мелодии отчетливо се долавят руски народни мотиви. „Три руски песни“ е един от редките образци, в които композиторът интерпретира оригинален фолклорен напев. Но ритмоинтонационният строй и на останалите творби включва широки мелодически линии с „въздишащи” низходящи ходове на малки секунди, или, както във „Вариации по тема на Корели“ - свободни ритми и меланхолични хармонии под бароковата тема, които внасят *руски* колорит в музиката. Всички те са изпълнени с дълбока носталгия по родината и сантиментални чувства на самота след напускането на родния край.

Културната среда на Русия изиграва важна роля за формирането на народностния колорит в музиката на композитора.

На 9-годишна възраст Рахманинов постъпва в младежкото отделение към Консерваторията в Санкт Петербург, където получава професионално обучение по музика. За да облекчи напрежението от ученето, баба му често го води в близката църква. Младият Рахманинов силно е привлечен от красивите химни и мелодично звучащите камбани на църквите в Новгород. Православното християнство е от решаващо значение за развитието на руската цивилизация и нейните културни характеристики. Православната вяра става източник на руските духовни и културни традиции, на руския народен бит, норми на поведение и модели на мислене. Като вярващ православен християнин, Рахманинов често композира религиозна музика – сред най-известните му творби от този жанр са „Литургия на св. Йоан Златоуст“ (1910) и „Всенощно бдение“ (1915). „Всенощно бдение“ е акапелна творба, състояща се от тържествени православни химни. Те се отличават с прекрасна хармония и създават усещането за душевен мир и божестве-

[3] 格里高利·科冈：《论拉赫玛尼诺夫》，李嘉译，北京：音乐出版社，*1962*年，第*180*页
Коган, Р. За Рахманинов, превод на китайски: Ли Дзя, Пекин: изд. Музика, 1962, стр. 180.

но проникновение. Затова не е случайно, че „Всенощно бдение“ на Рахманинов е смятано за най-великото музикално постижение, вдъхновено от руската православна църква и истински шедьовър на духовната музика като цяло. Рахманинов е събрал в своите творби стотици години музикални традиции, за да донесе духовна утеха и надежда на страдащите руснаци през най-интензивните и трудни години на Първата световна война. Композиторът отбелязва: „Как може изкуството да мине без религията... Религията представлява принцип на вярата. Според мен изкуството разчита на емоциите, а не на вярата, и същото важи и за религията.“ Смята се, че това широко разпространено твърдение е произнесено в разговор между Рахманинов и неговия биограф Оскар вон Райсман.

В допълнение към конкретно религиозната музика, много от светските музикални произведения на Рахманинов интерпретират елементи от религиозни химни не само от православни извори. Средновековният химн Dies irae е мелодия, към която Рахманинов неколкократно се обръща в своите композиции. „Денят на Страшния съд“, като част от католическия реквием, символизира мъртвите и божественото наказание. Темата за смъртта често се появява в музикалните произведения на редица композитори от средата до края на 19 век. Сред тях са петата част „Сън в нощта на Сабат“ от „Фантастична симфония“ на Берлиоз, танцът на скелетите в симфоничната поема „Танцът на смъртта“ на Сен-Санс, Симфония № 3 на Малер и др. Под въздействието на тогавашната атмосфера и влиянието на предшестващите го композитори, Рахманинов имплицитно или експлицитно вмъква в своите музикалните творби мелодията от католическия реквием „Денят на Страшния съд“, за да изрази мрачните чувства на разочарование, безпокойство и страх, породени от бурните времена. Това ясно проличава в Симфония №1, Симфония № 2, симфоничната поема „Островът на мъртвите“, Концерт за пиано № 2, „Рапсодия върху тема от Паганини“.

Интересно е да се отбележи, че в произведенията на Рахманинов често се включват инструментални решения, вдъхновени от камбанен звън – например в кантатата „Камбаните“, но също и в други негови произведения – „Симфонични танци“ оп. 45, „Етюди-картини“, „Втори концерт за пиано“, „Рапсодия на тема на Паганини“ и др. Във всички тях звученето на камбаните се изразява по различни начини. Чрез въвеждането на камбани в музиката си Рахманинов подчертава руската душевност и самосъзнание, понеже камбаненият звън съпровожда живота на всеки православен християнин от раждането до смъртта му. Методът на биене на камбаните в руските православни църкви е специфичен. Звънарят дърпа специални въжета и използва чукче, за да бие камбаните, които са с различна големина. Техниката наподобява музициране на инструмент, а ритъмът на камбаните е специфичен и предава на миряните различни чувства и вести, като понякога звукът им е свеж и приятен, а в други случаи – плътен и тежък. Камбаненият звън присъства в много от музикалните произведения на Рахманинов, като е представен с различно темпо, хармония и мелодии и деликатно изразява емоционалните възприятия на радост, тъга и други състояния на човешката душа. Това ясно проличава в повтарящите се погребални кам-

бани на панихидата в „Симфонична танци“, в мрачните и тежки акорди от първата част на „Концерт за пиано и оркестър №2“, които звучат като потискащ и тежък траурен камбанен звън, както и в скокливите, начупени гами в двойни ноти от „Етюди-картини“ (оп.33 №7 Es-dur) наподобяващи леките и жизнерадостни малки камбани.

Обобщеният образ на камбанния звън е често срещен в творчеството на руските композитори романтици (Чайковски, Мусоргски, Римски-Корсаков и други). Именно за Рахманинов обаче той се е превърнал в образ-символ. Именно Рахманинов съумява да изведе този образ извън Русия, намирайки такива негови превъплъщения, които да завладеят въображението на неруския слушател. И понеже тези превъплъщения имат свои първообрази както в реалната традиция, така и в нейната интерпретация по различни поводи в Русия, всъщност самият Рахманинов става съществена част от звуковата артикулация на представата за „руска душа” първо на Запад, а впоследствие – и в Русия.

Рахманинов счита кантатата „Камбаните“ за едно от най-добрите си произведения. Четирите части на „Камбаните“ демонстрират разностранното разбиране на Рахманинов за камбаните и тяхната символика в живота на човека. Докато акомпаниментът продължава да се променя, мелодиите на камбаните през четирите теми се проявяват последователно: леки и жизнерадостни „сребърни звънчета на шейната“ – символизиращи детството и младостта; нежните и продължителни „меки сватбени камбани“, които означават любовта и брака; настойчивата и силна „медна камбана за тревога“, олицетворяваща нестабилността и фантазията; меланхоличният и скучен „железен камбанен звън на смъртта“, символизиращ страха и смъртта. Идейната концепция, възприела за своя основа многозначното, дълбоко вкоренено и затова комуникативно въздействието на различните видове камбанен звън и перфектната акустика, получена в оригиналното авторово интерпретиране на този образ предизвикват дълбок резонанс у публиката.

Произведенията на Рахманинов, в съзвучие с традицията, установена от знакови представители на руския романтизъм, са дълбоко повлияни от традиционната руска народна музика, а мелодиите му включват интонацията и духа на народните песни. Въпреки че рядко използва пряко съществуващи народни мелодии, композиторът косвено отразява националните характеристики чрез ладове, ритми и мелодични форми. Например, дългата, вълнообразна мелодия във „Вокализ“ (Op. 34 No. 14), съпроводена от редуващи се $^{2}/_{4}$ и $^{4}/_{4}$ размери, имитира вокализирането в руската народнопесенна традиция.



Авторът на настоящата статия смело предполага, че народните песни от този тип, които са интонационна симбиоза от натурален минор и църковни ладове, съдържащи асиметрични ритми, трагични емоции и културни символи на източното православие, могат да задействат в най-голяма степен пресъздаването на „националната памет“ от композитора и в крайна сметка да генерират звуци, които са едновременно вкоренени в традицията и са изключително персонализирани. Острото лирично усещане на епохата, присъщо на Рахманинов неизменно се свързва с образа на любимата Родина, с нейните безгранични простори, с мощта на нейните стихийни сили, с нежността на пролетната природа. Същевременно композиторът използва интерпретации на руски фолклорен ритмо-интонационен строй за да отрази представите си за някои типични изяви на руския дух и на характер. В Симфония №2 Рахманинов използва близки до народните мелодия и ритъм, за да изрази упоритостта и оптимизма на руския народ. Третата част от късното произведение на Рахманинов, „Симфонични танци“ (Оп. 45) съдържа православен химн от „Всенощно бдение“ и чрез вариации го включва в симфоничната сцена на народна веселба.



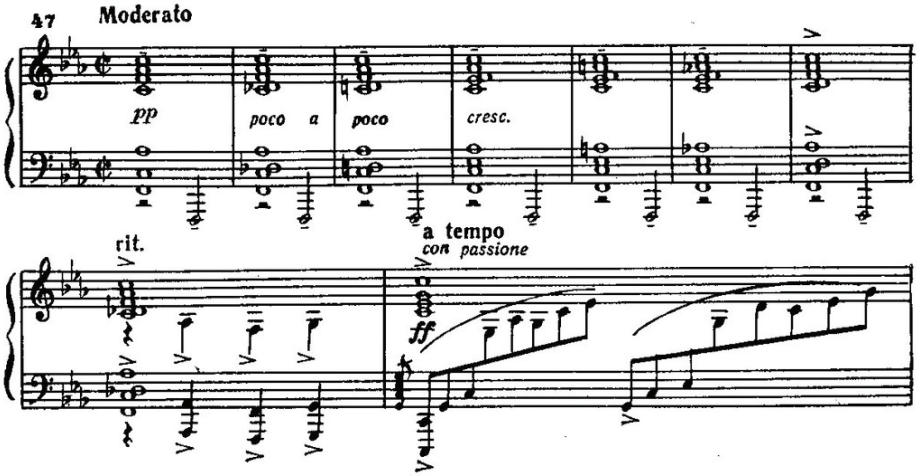
Патос в руски стил

Рахманинов е роден в бурната епоха на границата между стария и новия век, живеейки в сурови природни условия и човешки бедствия. Ето защо страховете за живота, оцеляването и неяснотите за бъдещето са дълбоко запечатани във всички аспекти на руското общество и култура по това време. Ситуацията в Русия на границата между 19-и и 20 век е изключител-

но тежка. Русия претърпява няколко поредни национални катастрофи, а именно загуба в Руско-японската война (1905), участие в Първата световна война (1914-1918), неспирни размирици, стачки и бунтове, последвани от Февруарската и Октомврийската революции (1917), ликвидирането на царското семейство и последвалите години на гражданска война, интервенция и повсеместен терор. Сантименталното и меланхолично настроение обгръща почти всички дейци на културата, било то композитори, художници или поети, като мнозина от тях използват своите индивидуални методи и поетичен стил на творчество, стремейки се да превъзмогнат унинието и негативизма и заедно да изградят всеобщ национален колорит в сантименталния тон на руския хуманистичен дух през тази епоха. Рахманинов не е изключение. Животът му преминава през множество трудности, лични загуби, психическата криза на творческите затруднения и мъката от напускането на родния дом. Той преживява болка, животът му е изпълнен с противоречия, вътрешна борба и съпротива. Роден в края на третата четвърт на 19 в., Рахманинов е свидетел и в една или друга степен участник в онзи социален, културен и национален подем, който обхваща Русия след отмяната на крепостничеството. Затова, хуманистичният дух на отминалия век, изстраданият житейски опит и рефлексията върху разбития илюзорен идеал са интегрирани неразривно в музикалното му творчество. В писмо до свой приятел Рахманинов отбелязва: „Измежду двете теми за тъгата и щастието предпочитам първата." Изразяването на тъжните емоции се превръща в основна линия на по-голямата част от неговото творчество. В музиката му тревожността е като облак, витаещ сред мелодии, текстура, хармония и ритъм, представяйки сантиментално, болезнено, блуждаещо и меланхолично състояние на ума. Например на мелодическия строй в много произведения на композитора са присъщи фрагменти с преобладаваща интонация на малка секунда, защото звуковият обхват на малката секунда е много тесен и дисонантен, което често създава у хората потискащо усещане и показва силна болка, оплакване и дълбоко смирение[4]. Рахманинов умело формира илюзия за центростремителна сила, като поставя музикалния център върху определен тон, който се опява от мелодията. Тъй като звуците на центростремителните мелодии обикновено са по-плътни по тембър и диапазонът на движение е относително тесен, те често създават у слушателя усещането за депресия и огромна мъка, които няма къде да се освободят или за чувство на вътрешно безпокойство под голямо напрежение. Зад мрачните и меланхолични мелодии на Рахманинов се крие мощна сила, която изразява упоритото търсене на себе си и красивите идеали. Както отбелязва руският мислител Николай Бердяев: „Сърцето на руската нация е свързано по-скоро с убежището на Богородица, отколкото със стра-

[4] Низходящата и възвратната малка секунда са типични интонации на погребалните оплаквания

далческия път и мъченическия опит на Христос."[5] Това съждение може да бъде отнесено и към музиката на Рахманинов. Например в първата част на Концерт за пиано и оркестър № 2 в до минор водещото пиано свири осем такта тежки и потискащи акорди, а мрачният и монотонен бас с низходяща мелодия отразява жестоката реалност.



Естетическата интерпретация на тематичния материал позволява развиване на изложените идеи. Оркестровата експозиция на първата тема в до минор влива енергия и мощ, докато клавирното изложение на втората тема в ми бемол мажор създава звучене, изпълнено с чистота и меланхолия.



[5] *Бердяев, Николай. Руската идея. Велико Търново: Фабер, 2001.*

„Рапсодия върху тема от Паганини“, която е композирана години след установяването на Рахманинов в Съединените щати, също разкрива подобни емоции. Дълбоките противоречия и конфликти вдъхват трогателни емоции в богатите и сложни вариации на музиката на Рахманинов. Те изразяват желанието на композитора да преодолее мрачната реалност и да се втурне към едно по-духовно осветено бъдеще.

Например темата в третата част на Симфония №2 използва низходящите модели на въздишки в секунда или малка терца, често срещани в руските народните песни, пресъздавайки по този начин руската меланхолия в поетапно низходяща траурна мелодия.



Елементите от народни песни в творчеството на Рахманинов са по-скоро стилистично преоткриване отколкото строго аранжиране на фолклорни мотиви. Композиторът деконструира и реконструира същността на народната музика през „филтъра“ на езика на романтизма, създавайки в крайна сметка уникален израз, който съчетава народни мотиви с личен стил.

Въпреки че произведенията на Рахманинов често се описват като автентично руски, композиторът се противопоставя на механичното възпроизвеждане на народни песни. В своите композиции Рахманинов се стреми да издигне звученето над земните, приложно-битови характеристики на напева. Например за неговия „Вокализ“, макар и да не е базиран специално върху народни напеви, се смята, че улавя тъжния характер на руската народна музика. Този подход е отразен и в писмата му: в писмо до Наталия Мек той се възпротивява срещу суровата критика на Рубинщайн към ранните му произведения, подчертавайки важността на творческата вярност към личния израз, а не към външните правила, което предполага, че отношението към народните музикални елементи също се подчинява на този принцип.

Музиката на Рахманинов е дълбок израз на руския национален дух. Чрез интегриране на личния опит с националната съдба и комбиниране на традиционни елементи със съвременни техники, той създава музикален език, който е едновременно национално отличителен и универсално привлекателен. Руският патос – устойчивата сила, вкоренена в дълбока меланхолия, националната съдба, въплътена в лично страдание – се превръща в най-трогателното качество на неговата музика. Именно този дълбок национален характер и дълбока човешка емоция са позволили на музиката на Рахманинов да надхвърли ограниченията на времето и пространството, превръщайки се в истинско богатство, което е част от световната музикална съкровищница. В контекста на глобализацията, художественият път на Рахманинов предлага ценни прозрения за това как да се запази културната идентичност и същевременно да се постигне глобално значение.

Използвана литература:

Беляев, В.М. Древнерусская музыкальная письменность. Советский композитор, 1962.
Скафтымова, А. О мелодике Рахманинова. / Страницы истории русской музыки. Статьи молодых музыковедов. Л., 1973.
Воспоминания о Рахманинове. М., 1974.
„Воспоминания о Рахманинове“. Т. 11. М., 1967.
Оксфордски музикален речник. Велики пианисти. Пълни записи на Рахманинов. 牛津音乐辞典，伟大钢琴家，拉赫玛尼诺夫录音全集
Джу, Яфън. Руските композитори през късния романтичен период (част 1 и 2). Пекин: Клавирно изкуство, 2004
*Коган, Т. За Рахманинов. Превод: Ли Дзя. Пекин: Изд. Музика, 1962: 180. Т·*科冈.论拉赫玛尼诺夫*[M].*李嘉译.音乐出版社,*1962:180.*
Бердяев, Николай. Руската идея. Велико Търново: Фабер, 2001.
Rachmaninoff, S. Poem Music Should Speak from the Heart (interview with Sergei Rachmaninoff). The Etude, USA: Volume 59, Number 12 (December 1941).
别林斯基. 别林斯基论普希金*[M].* 李邦媛, 译. 北京*:* 人民文学出版社*, 2018: 56.*
Белински, В. Белински за Пушкин. Превод от Ли Бангюан. Пекин: Изд. „Народна литература“, 2018, стр. 56.

За автора:

Джао Фей е родена в гр. Сиан, Китай. През 2015 г. се дипломира като Бакалавър по Композиция в Музикалната консерватория в гр. Сиан, пров. Шаанси, а през 2018 г. – като Магистър по Музикален анализ и Композиция в същото висше училище. Джао Фей преподава в Музикалния факултет на Педагогическия университет в Шанси и е заместник-директор на отдела за теоретично обучение и изследвания. В АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ е докторант по направление 8.3. редовна форма, платено обучение към катедра „Музикална педагогика и дирижиране“ по докторска програма „Музикознание и музикално изкуство“.

About the author:

Zhao Fei was born in Xi'an, China. In 2015, she graduated with a Bachelor's degree in Composition from the Xi'an Conservatory of Music in Xi'an, Shaanxi Province, and in 2018 she obtained a Master's degree in Musical Analysis and Composition from the same institution. Zhao Fei teaches at the Faculty of Music of Shanxi Normal University and serves as Deputy Director of the Department for Theoretical Instruction and Research. At the Academy of Music, Dance and Fine Arts "Prof. Asen Diamandiev", she is a full-time (regular-mode) doctoral student in professional field 8.3, enrolled in a tuition-based programme within the Department of Music Pedagogy and Conducting, under the doctoral programme "Musicology and Musical Art".

СЕКВЕНЦИИ ПРИ КОМПЮТЪРНОТО ГЕНЕРИРАНЕ НА ДЖАЗОВА ИМПРОВИЗАЦИЯ

Иван Драголов
Пловдивски университет „Паисий Хилендарски“

Резюме:
Статията изследва структурните особености на музикалните секвенции в контекста на компютърното генериране на джазова импровизация. Представени са основните параметри, които описват секвенцията – моделът като градивна единица, отместването по височина и време на звената, броят им и тяхното вариране. Чрез множество примери от импровизации на водещи джазови музиканти се демонстрират различни типове секвенции – строги и свободни, хроматични и диатонични, включително вложени и „знакови“ секвенции и случаи на скрита полифония. Предлагат се статистически данни за честотата на срещане на различни типове секвенции в корпуса на Системата за генериране на джазова импровизация. Обсъдено е влиянието на секвенционните структури върху музикалното възприятие, както и ролята им при автоматичното изграждане на мелодия. В заключение е споменат специализиран модул в системата, който прилага изведените закономерности за създаване на нови импровизационни решения, които не се срещат в корпуса.

Ключови думи:
музика, джаз, генеративен изкуствен интелект

SEQUENCES IN COMPUTER GENERATION OF JAZZ IMPROVISATION

Ivan Dragolov
Plovdiv University „Paisii Hilendarski“

Abstract:
This paper explores the structural features of musical sequences in the context of computer-generated jazz improvisation. The main parameters that describe a sequence are presented: the pattern as a building unit, the pitch and time offset of the units, their number and their variation. Various types of sequences are demonstrated through numerous examples of improvisations by leading jazz musicians - strict and free, chromatic and diatonic, including nested and “sign” sequences and instances of hidden polyphony. Statistical data on the frequency of occurrence of different sequence types in the corpus of the Jazz Improvisation

Generation System is offered. The influence of sequence structures on musical perception is discussed, as well as their role in automatic melody construction. Finally, mention is made of a specialized module in the system that applies the derived regularities to create new improvisation solutions not found in the corpus.

Keywords:
Music, Jazz, Generative Artificial Intelligence

Системата за генериране на джазова импровизация (СГДИ) е компютърна програма, която е основана на машинно обучение (*machine learning*). Най-обща представа за програмата може да се получи от статията „Система за генериране на джазова импровизация чрез машинно обучение – основания“([1]). Представянето на музикалните данни е описано в статиите „Прилагане на честотни речници при компютърното оценяване на мелодия“([2]) и „Представяне на акордите в системата за генериране на джазова импровизация“([3]).

Михаил Люцканов в „Основи на тонрежисурата“ пише за музикалната художествена информация: „Информацията се „съдържа“ в *целесъобразното структуриране* (групиране, подреждане) на повече от един музикален звук, респ. тон – както едновременно (хармонично), така и последователно (мелодично) по време.“ [Люцканов, 1977, с. 23] Музикалните секвенции са форма на такова структуриране – повтаря се определен модел като някои негови характеристики се запазват непроменени, докато други претърпяват промяна. Колкото повече характеристики на модела се запазват, толкова по-разпознаваем остава той при неговите повторения. Съчетанието между променливи и постоянни характеристики на модела напомнят за диалектическия принцип за движение (развитие) по спирала – явленията се повтарят циклично, но при всяко повторение нещо се е променило и повторението е на ново ниво.

---

[1] „Система за генериране на джазова импровизация чрез машинно обучение - основания“, списание „Докторантски изследвания“ бр. 7. УИ „Паисий Хилендарски“. Пловдив, 2023. ISSN 2367-7309

[2] „Прилагане на честотни речници при компютърното оценяване на мелодия“, Пролетни научни четения 2024, АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив, първо издание – 2024 г., ISSN 1314-7005 (Print), ISSN 2738-7720 (Online). Линк към онлайн версията: https://www.artacademyplovdiv.com/amtii/Proletni%20cheteniq/Proletni%20cheteniq%202024.pdf

[3] „Представяне на акордите в системата за генериране на джазова импровизация“, сп. Докторантски изследвания“, бр. 8, с. 143-155, УИ „Паисий Хилендарски“. Пловдив, 2024. ISSN 2367-7309

Има различни определения за секвенция в музиката, но винаги става дума за неколкократно повтаряне на сравнително кратко музикално построение от различна височина. Това кратко построение е градивният блок, от който е съставена секвенцията, така както стената е изградена от тухли. В различни източници то се нарича по различен начин – модел, образец (*pattern*), мотив и др. Моделът е поредица от два или повече тона. Той се мултиплицира като се отмества по време и височина (може и да варира), образувайки звената на секвенцията. Моделът е по-скоро абстракция, която се проявява (манифестира) в звената. Той включва общите, устойчивите характеристики на звената. За простота обикновено първото звено се разглежда като модел. Това има смисъл във връзка със слушателското възприятие – това е първата проява на модела и именно с нея могат да се съпоставят следващите. При аналогията с тухлите, моделът е калъпът, с който са формирани те – той не може да се види пряко (в стената), но се е отразил върху тухлите, които се виждат. Секвенцията е последователност от две или повече звена. На Фигура 1 е показан фрагмент от импровизация на Винсънт Херинг, в който има секвенция. Моделът на тази секвенция се състои от 4 тона, той се появява три пъти изцяло и един път частично от различни височини.

В примера от Фигура 1 всяко следващо звено е транспонирано (отместване по височина, p-отместване) цял тон нагоре и е четвъртина по-късно (отместване по време, t-отместване) от предишното. Последното повторение на звеното е непълно – присъстват само първите два тона от модела (c^3, $a\flat^2$).

Фигура 1

Фрагмент от импровизацията на Винсънт Херинг върху Elation



В Таблица 1 са поместени поредните номера (*i*), височините (*p*) и интервалите (*dp*) между тоновете на секвенцията от Фигура 1. Това е строга хроматична секвенция понеже интервалите от модела не се променят в различните звена. Те запазват количествената и качествената си характеристика, а следователно и тоновия си обем. Първият интервал от модела – низходящата голяма терца – си остава такъв във всичките звена на секвенцията. Така е и с останалите интервали от модела. В СГДИ интервалите се изразяват само с обема си в полутонове като отрицателната стойност показва, че интервалът е низходящ. Всеки интервал dp_i се получава като от височината на съответния тон p_i се извади височината на предходния тон $p_{i\text{-}1}$ ($dp_i = p_i - p_{i-1}$, за $i \geq 1$). Понеже секвенцията е строга, интервалите от модела (-4, 4, 3) се повтарят без промяна във всяко звено. След първото звено се появява и един нов интервал. Това е интервалът между последния тон на звеното и

първия тон на следващото звено. В случая той е -1 полутон (полутон надолу) и *също се повтаря без промяна* между всеки две звена (в таблицата – в началото на всяко следващо звено). Така всеки интервал в секвенцията е равен на интервала, чийто индекс е с 4 по-малък от неговия. Интервалът с индекс 5 е равен на интервала с индекс (5 − 4) = 1, интервалът с индекс 6 е равен на интервала с индекс (6 − 4) = 2 и т. н. Ако *m* е борят на тоновете в модела, за всеки интервал с индекс *i*, където *i* > *m*, е в сила: $dp_i = dp_{i-m}$. Това свойство е в сила само при строгите секвенции. Следователно, ако са налице тоновете на първото звено (модела) плюс първия тон на следващото звено, строгата секвенция може да се продължи до пълната си дължина.

Таблица 1

Поредните номера/индексите (i), височините (p) и p-интервалите (dp) между тоновете(4) на секвенцията от фигура 1.

i	0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13
	f♯^{2}	d^2	f♯^{2}	a^2	g♯^{2}	e^2	g♯^{2}	b^2	a♯^{2}	f♯^{2}	a♯^{2}	c♯^{3}	c^3	a♭^{2}
p	18	14	18	21	20	16	20	23	22	18	22	25	24	20
dp		(-4	4	3)	-1	(-4	4	3)	-1	(-4	4	3)	-1	(-4
	модел (звено 0)				звено 1				звено 2				звено 3	

Интервалът между съответните тонове на две съседни звена е една от основните характеристики на секвенцията и показва как се отмества по височина звеното на секвенцията. В примера от фигура и Таблица 1 (разглеждайки първите тонове на съседните звена 0 и 1) този интервал е 20 – 18 = 2 полутона (или един цял тон). Същият резултат (2 полутона) се получава и разглеждайки вторите тонове (16 – 14 = 2) и т. н. Това е p-отместването на секвенцията. Както p-интервалът между два тона показва каква е разликата между височините им, така p-отместването на секвенцията показва каква е разликата между височините на две съседни звена. В различните секвенции този интервал е различен. Интервалите на модела и p-отместването на секвенцията са във взаимна връзка, която не е строга, но съществува. Тя не е строга, в смисъл че интервалите на модела не определят еднозначно какво трябва да е p-отместването на секвенцията. Но за да звучи като цяло, секвенцията не е просто механично повтаряне на модела от различна височина. В корпуса[5] на СГДИ са срещнати 8 хроматични секвенции, чийто

[4] В джазовия нотопис е прието тонът „си“ да се означава с „B“, а не с „H“, както е при класическия нотопис. – Бел. Авт.

[5] Към момента корпусът на СГДИ се състои 1050 единици – джазови импровизации, ликове, музикални пиеси и др. – Бел. авт.

модел съвпада с модела на секвенцията от фигура 1. При 6 от тях p-отместването на секвенцията е 2 полутона (както е в разглеждания пример), при една – p-отместването е 3 полутона и при една – то е 0 полутона (звената са от една и съща височина, тоест моделът просто се повтаря). В много случаи p-отместването в секвенцията е на такъв интервал, че между края на едно звено и началото на следващото да се получи естествена мелодична връзка. Моделът от фигура 1 е изграден от тоновете на мажорен квинтакорд, който първо е в ре мажор, после – в ми мажор, фа диез мажор и ла бемол мажор (в последното, непълно звено). Но връзката между съседните звена е гладка понеже двата последни тона от първото звено ($f♯^2$, a^2) и тоновете на второто звено ($g♯^2$, e^2, $g♯^2$, b^2) формират проста диатонична мелодия в ми мажор. Даже всичките тонове на първото и второто звено формират диатонична мелодия в ла мажор. Поради механизма за построяване на секвенция тази свързаност е налице между всеки две съседни звена – тоновете на второто и третото звено са изцяло в си мажор, а на третото и четвъртото – в до диез мажор (c^3, $a♭^2$ са енхармонично равни на $b♯^2$, $g♯^2$). За връзката между модела и звеното след него в Баховите двугласни инвенции Димитър Христов пише: „При изработването на модела се оставя празно последно време, поставя се следващото първо секвентно звено и едва тогава се доработва моделът, дописва се последното време – за да се направи връзката с първото секвентно звено.“ [Христов, 2012, с. 136]

Всичко казано дотук се отнася до височината на тоновете (*p*) в секвенцията, разположението им по височина. Закономерностите в секвенциите са аналогични и при разположението на тоновете по време (*t*) – ритмичния аспект на мелодията. Таблица 2 отразява разположението във времето (*t*) на тоновете от разглеждания пример. Отместването на звената по време е 48 – 24 = 24 тика (една четвъртина). Това е t-отместването на тази секвенция. Нотните стойности на всички тонове в секвенцията са шестнадесетини, затова целият ред на t-интервалите (*dt*) съдържа само стойността 6 тика (шестнадесетина).

Таблица 2

Поредните номера/индексите (i), времето (t) и t-интервалите (dt) между тоновете на секвенцията от Фигура 1. Времето (t) и t-интервалите (dt) са в тикове (24 тика отговарят на 1 четвъртина)

i	0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13
	$f♯^2$	d^2	$f♯^2$	a^2	$g♯^2$	e^2	$g♯^2$	b^2	$a♯^2$	$f♯^2$	$a♯^2$	$c♯^3$	c^3	$a♭^2$
t	24	30	36	42	48	54	60	66	72	78	84	90	96	102
dt		(6	6	6)	6	(6	6	6)	6	(6	6	6)	6	(6
	модел (звено 0)				звено 1				звено 2				звено 3	

Ако t-отместването на разглежданата секвенция вместо 24 беше 30 тика (5 шестнайсетини) тя щеше да изглежда както е показано на Фигура 2. Съответните *t* и *dt* стойностите са в Таблица 3. При това различните звена, макар да са с еднаква ритмика, започват в различни метрични моменти. Това е много често срещано в джаза.

Фигура 2

Секвенцията от Фигура 1 с t-отместване 30 вместо 24 тика



Таблица 3

Поредните номера/индексите (i), времето (t) и t-интервалите (dt) между тоновете на секвенцията от Фигура 2. Времето (t) и t-интервалите (dt) са в тикове (30 тика отговарят на 5 шестнадесетини)

i	0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13
	f♯^{2}	d^2	f♯^{2}	a^2	g♯^{2}	e^2	g♯^{2}	b^2	a♯^{2}	f♯^{2}	a♯^{2}	c♯^{3}	c^3	a♭^{2}
t	24	30	36	42	54	60	66	72	84	90	96	102	114	120
dt		(6	6	6)	12	(6	6	6)	12	(6	6	6)	12	(6
	модел (звено 0)				звено 1				звено 2				звено 3	

От 47,026 секвенции в корпуса (при които моделът има поне 3 тона) най-често срещаното t-отместване е 18 тика (3 шестнадесетини). Те съставляват 25.9% от случаите. Следва t-отместване от 24 тика (четвъртина) – 19.5%, 30 тика (5 шестнадесетини) – 7.4%, 36 тика (3 осмини) – 7.2%, 48 тика (половина) – 5.9%, 12 тика (осмина) – 4.3% и т. н. Следват t-отмествания от 42, 54, 72, 60 и т. н. тика. При t-отместване кратно на 12 тика (осмина) звеното запазва положението си спрямо силните времена от метрума. В противен случай относително силните времена попадат на различни места в звената, което създава приятно проследимо метроритмично разнообразие в секвенцията. Така е при t-отмествания от 18, 30, 42, 54 и т. н. тика, чийто дял е значителен при секвенциите в джазови импровизации.

Важна характеристика на секвенцията е общият брой (*n*) на тоновете, които участват в нея. Естествено този брой е по-голям от броя на тоновете (*m*) в модела. В разглеждания пример *n* = 14. Ако всички звена включват всички тонове от модела, общият брой на тоновете е кратен на броя на тонове в модела. Тоест, *n* се дели точно на *m* (остатъкът от делението на *n* / *m* е 0),

което в математиката се записва така: *n* mod *m* = 0 (остатъкът при деление на *n* на *m* е нула). Често последното звено е непълно. Тогава остатъкът от делението на *n* / *m* е различен от 0 и показва колко тона от модела присъстват в последното непълно звено. В разглеждания пример това число е 2 (14 mod 4 = 2). Непълното последно звено осъществява гладък преход от секвенцията към мелодията след нея. От една страна то е свързано със секвенцията, понеже започва с началния или началните тонове на модела, от друга – продължава мелодията по различен начин. Ако последното звено съдържа само първия тон от модела, мелодията нататък е различна от модела, но продължава от тона, до който е стигнала секвенцията. В корпуса от 3,037 секвенции с 6-тонови модели, около половината от случаите (50.6%) са с пълно последно звено. От случаите с непълно последно звено най-много (19.6%) са тези със само един тон в него, при 11% – последното звено е с 2 тона, 7.7% – с 3 тона, 6.7% – с 4 тона и 4.4% – с 5 тона.

Дължината на секвенцията (*n*) е характеристика, която може да варира в много широки граници. Минималната дължина на секвенция е 4 тона – секвенция с двутонов модел и две звена. Това е най-често срещаната дължина в корпуса (39.8% от всички секвенции). Срещат се и секвенции с голяма дължина, които се простират в много тактове. В соло на Ерик Александър върху Soft Impressions (минорен блус) строга хроматична секвенция с тритонов модел е разгърната в 10 звена, които са разположени в първите 4 такта на блус фòрмата. С подобна дължина (30-39 тона) в корпуса са открити 691 секвенции. С дължина 40-49 тона – 197 секвенции и т. н. При дълги секвенции най-често се среща нулево p-отместване (звената са от една и съща височина). При секвенции с дължина по-голяма или равна на 30 тона това са около половината от случаите (49.3%). Следват p-отмествания от полутон надолу – 9.7%, полутон нагоре – 5.8%, цял тон надолу – 4.9%, цял тон нагоре – 3.2% и т. н.

Фигура 3

Секвенцията от Фигура 1 като тоновете,
които са извън ре миксолидийски лад (сол мажор) са понижени с полутон:
g♯ → g, a♯ → a, c♯ → c, за да са в лада



Строгите хроматични секвенции често водят до появата на тонове, които са извън лада, който е съответен на текущия акорд. В примера от Фигура 1 тоновете g♯, a♯, c♯ и a♭ (= g♯) са извън ре миксолидийски лад, който е най-близкият съответен лад на акорда D7(sus4). Така мелодията изпада в конфликт с акорда, което обикновено се коментира като проява на извес-

тен драматизъм. Това излизане може лесно да се избегне като тоновете, които са извън лада (в случая) се понижат с полутон и g♯ → g, a♯ → a, c♯ → c. На Фигура 3 е показана така преработената секвенция. Първият тон от третия такт (c^3 в оригинала) също е понижен с полутон, за да се запази от една страна низходящата секунда между звената и от друга – низходящата терца (първият интервал) от модела.

Таблица 4

Поредните номера/индексите (i), височините (p) и p-интервалите (dp) между тоновете на секвенцията от Фигура 3

i	0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13
	$f♯^2$	d^2	$f♯^2$	a^2	g^2	e^2	g^2	b^2	a^2	$f♯^2$	a^2	c^3	b^3	g^2
p	18	14	18	21	19	16	19	23	21	18	21	24	23	19
dp		(-4	4	3)	-2	(-3	3	4)	-2	(-3	3	3)	-1	(-4
	модел (звено 0)				звено 1				звено 2				звено 3	

Ако се съпоставят интервалите (*dp*) от оригиналната секвенция с тези на промененатa: (-4, 4, 3) -1 (-4, 4, 3) -1 (-4, 4, 3) -1 (-4,) – интервалите (*dp*) в оригиналната секвенция (-4, 4, 3) -2 (-3, 3, 4) -2 (-3, 3, 3) -1 (-4,) – интервалите (*dp*) в промененатa секвенция, се забелязва, че интервалите от модела варират в различните звена на модифицираната секвенция. При оригиналната секвенция интервалите от всяко звено стриктно повтарят интервалите на модела. От друга страна различието между съответните интервали на двете секвенции не надвишава 1 полутон. Низходящата малка секунда (-1 полутон) понякога става низходяща голяма секунда (-2 полутона), голямата терца (4 полутона) става малка терца (3 полутона) и обратно и т. н. Тези различия се получават, понеже височините на тоновете и в двете секвенции са описани като степени на хроматичната скала. Строгостта на хроматичната секвенция вече е нарушена като максималното отклонение от строгия вариант е най-много 1 полутон. Така към параметрите на секвенцията се добавя още един – максимално dp-отклонение между съответните dp-интервали. При строгата секвенция dp-отклонението е 0 полутона.

Таблица 5

Поредните номера/индексите (i), височините (p) и p-интервалите (dp) между тоновете на секвенцията от Фигура 3, изразени като степени в сол мажор (g^1 – 0, a^1 – 1, b^1 – 2 и т. н.)

i	0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13
	$f♯^2$	d^2	$f♯^2$	a^2	g^2	e^2	g^2	b^2	a^2	$f♯^2$	a^2	c^3	b^3	g^2
p	6	4	6	8	7	5	7	9	8	6	8	10	9	7
dp		(-2	2	2)	-1	(-2	2	2)	-1	(-2	2	2)	-1	(-2
	модел (звено 0)				звено 1				звено 2				звено 3	

Ако обаче височините на тоновете от променената секвенция се опишат като степени на сол мажор (g^1 – 0, a^1 – 1, b^1 – 2, c^2 – 3, d^2 – 4, e^2 – 5, $f♯^2$ – 6, g^2 – 7 и т. н.) ще се получат стойностите показани в Таблица 5. При това описание на тоновете, интервалите (*dp*) отново се повтарят точно във всички звена: (-2, 2, 2) -1 (-2, 2, 2) -1 (-2, 2, 2) -1 (-2,); секвенцията е отново строга като е разгледана като диатонична. И така, до секвенцията показана на Фигура 3, която е изцяло в ре миксолидийски лад (сол мажор) се стигна по два различни начина: (1) като тоновете на една строга хроматична секвенция се отклониха с не повече от 1 полутон (нарушаване на строгостта) и (2) като се построи една строга диатонична секвенция в сол мажор. Това е един от безбройните случаи, при които до един и същ резултат може да се е стигнало по различни начини. В случая резултатът е определеното подреждане (по височина) на музикалните тонове в секвенцията, а различните начини за достигане до него са двата алтернативни начина за построяване на тази секвенция. Предвид големия слухов опит, който има съвременният слушател във възприемането на диатонични мелодии по-вероятно е секвенцията да се възприеме като строга диатонична секвенция, отколкото като свободна хроматична секвенция. В примера диатоничната секвенция беше построена по мажорна скала (сол мажор). Естествено във всяка скала може да се построи секвенция – пентатоника, мажорна хексатонична скала, мелодичен и хармоничен минор, умалена скала (тон/полутон), целотонна скала, бибоп скалите и т. н. Когато е представена хроматично (както се представят височините на тоновете в СГДИ), строгата диатонична секвенция има отклонения не по-големи от 1 полутон (малката секунда може да стане голяма и обратно, малката терца – голяма и обратно и т. н.) Същото се отнася и за секвенцията по пентатоника, мелодичен минор, умалена скала и бибоп скалите. При хармоничния минор отклонението може да достигне до 2 полутона (примерно ако в ла хармоничен минор е – f се отмести степен нагоре и стане f – g♯). При целотонната скала няма отклонения.

Има секвенции, които са строги както хроматично така и диатонично. На Фигура 4 е показан фрагмент от импровизация на Джейкъб Колиър върху Isn't She Lovely. Секвенцията е с четиритонов модел и 2 пълни звена. Ако то-

новете се опишат в сол мажор (d^1 – -3, e^1 – -2, $f\sharp^1$ – -1, g^1 – 0, a^1 – 1, b^1 – 2, c^2 – 3, d^2 – 4, и т. н.) височините на тоновете (*p*) ще са (-3, -2, -1, 1) (0, 1, 2, 4) а p-интервалите – (1, 1, 2) -1 (1, 1, 2). Интервалите от модела (1, 1, 2) се повтарят точно в двете звена. Същото става и ако тоновете са описани по хроматичната скала (c^1 – 0, $c\sharp^1$ – 1 и т. н. както се представят височините на тоновете в СГДИ). Тогава височините (*p*) ще са (2, 4, 6, 9) (7, 9, 11, 14), а p-интервалите – (2, 2, 3) -2 (2, 2, 3) – интервалите от модела (2, 2, 3) се повтарят точно.

Фигура 4

Фрагмент от импровизация на Джейкъб Колиър върху Isn't She Lovely



Може би заради специалното си свойство (да е строга както хроматично така и диатонично) тази секвенция се среща 110 пъти в корпуса при 40 различни музиканти: при Джон Колтрейн – 23 пъти, Винсънт Херинг – 7 пъти, Крис Потър – 6 пъти, Ралф Боуън, Кени Барън, Патрик Бартли, Джо Пас, Матео Манкузо, Баптист Ербен, Елдар Джангиров, Кийт Джарет и т. н.

Така както бяха променени p-интервалите (*dp*) на строгата хроматична секвенция от Фигура 1, за да се получи секвенцията от Фигура 3, така и t-интервалите (*dt*) в дадена секвенция може да не се повтарят точно (както са в модела).

Фигура 5



Фрагмент от импровизация на Боб Минцер върху Donna Lee

На Фигура 5 е показан фрагмент от импровизация на Боб Минцер върху пиесата Donna Lee. Секвенцията е с модел от три тона, като p-отместването е 0 полутона, тоест, тоновете от модела просто се повтарят (без да се променя височината им). Последното звено е непълно и включва само първия тон на модела. При това p-интервалите (*dp*) в звената се повтарят точно:

(-2, -3) 5 (-2, -3) 5 (-2, -3) 5 (-2, -3) 5 (-2, -3) 5 (-2, -3) 5 () (6). Не е така обаче при ритмиката – t-интервалите (*dt*) се променят в различните звена: (32, 8) 8 (32, 8) 8 (8, 8) 8 (8, 8) 8 (24, 8) 8 (32, 8) 8 (). Променя се t-интервалът между първия и втория тон на модела – в първите две звена той е 32 тика (четвъртина + триолова осмина), в третото и четвъртото звено е 8 тика (триолова осмина), в петото звено е 24 тика (четвъртина), а в последното пълно звено е отново 32 тика. Последният t-интервал на звеното обаче винаги остава 8 тика (триолова осмина). Без промяна остава и t-интервалът, който възниква между последния и първия тон на всеки две съседни звена – 8 тика (записан извън скобите, между всеки две последователни звена). Такива промени в интервалите на модела напомнят за това, че звената са само *подобни* на модела и между себе си. Случаите на еднаквост (при строгите секвенции) са краен (специален) случай на подобието, когато нито един интервал не е променен. И така, секвенцията от Фигура 4 е строга като височина на тоновете и свободна като ритмика. Разбира се, секвенцията би могла да се разглежда и като поредица от три секвенции, като първите две ще бъдат строги в ритмично отношение, но строго повтарящият се модел по височина не подсказва такова разделяне. Понякога ритмиката на секвенцията може да е толкова разнообразна, че секвентността се проявява единствено във височината на тоновете.

Броят на тоновете в модела (*m*), който определя *дължината на модела*, е важна характеристика на секвенцията. Секвенциите с по-малка дължина на модела се срещат по-често от тези с по-дълги модели. В корпуса на СГДИ от 108,738 секвенции с поне две пълни звена 56.8% са с модел от 2 тона, 21.6% – с модел от 3 тона, 11.5% – с 4 тона, 3.6% – с 5 тона, %2.8 – с 6 тона и т. н.

На Фигура 6 е показан фрагмент от импровизация на Матео Манкузо върху пиесата Donna Lee. Първите 8 тона от примера могат да се разгледат като секвенция с двутонов модел и 4 пълни звена. Интервалите (*dp*) на тази секвенция са (2) -3 (1) -3 (2) -4 (2). Чрез отклонения не по-големи от един полутон секвенцията попада изцяло в ла бемол мажор. От друга страна, така изградената секвенция се явява модел (и първо звено) на секвенцията, която съдържа всички тонове от такта. Тя е с осемтонов модел (вече разглежданата секвенция) и две пълни звена. Интервалите (*dp*) на тази секвенция са (2, -3, 1, -3, 2, -4, 2) -1 (2, -4, 2, -3, 1, -3, 2). Чрез отклонения не по-големи от 1 полутон второто звено попада изцяло в ми мелодичен минор, който съответства на акорда E♭7alt. Освен това тоновете ($b♭^1$, c^2, $a♭^1$, $b♭^1$) и (a^1, b^1, g^1, a^1) оформят строга хроматична секвенция с р-отместване -1 полутон и р-интервали (2, -4, 2) -1 (2, -4, 2). Строгостта на тази секвенция осъществява особено здрава и ефектна връзка между звената на секвенцията с 8-тоновия модел. Това „позволява две възможности за слушане“ [Христов, 2012, с. 23]. Този фрагмент е ярък пример за вложени секвенции, когато самият

---

[6] Празните скоби в края съответстват на последното непълно звено на секвенцията. В скобите са интервалите между тоновете на звеното, които (естествено) са с един по-малко от тоновете в звеното. Последното звено на обсъжданата секвенция е непълно, само с един тон, затова интервалите в него са нула, няма интервали. – Бел. авт.

модел на една по-дълга секвенция е построен като секвенция.



Фигура 6
Фрагмент от импровизация на Матео Манкузо върху Donna Lee

Промяната на t- или p-интервалите от модела, която бе прилагана дотук е само един от възможните начини за вариране на модела на секвенцията. В музикалната практика се прилагат различни начини за вариране. На Фигура 7 е показан фрагмент от импровизация на саксофонистката Ерена Теракубо върху I'll Remember April.



Фигура 7
Фрагмент от импровизация на Ерена Теракубо (Erena Terakubo) върху I'll Remember April

Секвенцията е с модел от 7 тона, 4 звена и p-отместване 0 полутона (повечето от тоновете в звената запазват височината си). Първите два тона от модела обаче плавно променят височината си – от (a♯, b) в първото звено те се придвижват с полутон нагоре към (b, c) във второто звено, после – отново полутон нагоре към (c, c♯) в третото и с полутон надолу към (b, c) в четвъртото звено. При това движение интервалът между тези два тона винаги остава полутон, а придвижването им заедно от звено към звено е минимално (1 полутон). На силно метрично време попадат тонове b^1 – c^2 – $c♯^2$ – c2, които очертават ясен мелодичен профил. Такова вариране на звената се проследява слухово много лесно понеже устойчивостта на непроменените елементи осигурява „четливост" и подчертава промените, които настъпват. Моделът е ясно очертан и от строго повтарящата се в звената ритмика. Следват p-интервалите на секвенцията написани звено под звено – само числата във втората и седмата колона варират като промяната (dp-отклонението) в съседните звена не надвишава полутон:

(1, 5, 2, 1, -1, -2) -5
(1, 4, 2, 1, -1, -2) -4
(1, 3, 2, 1, -1, -2) -5
(1, 4, 2, 1, -1, -2)

Такива промени в звената на секвенция може да се възприемат и като

проява на скрита полифония.

Много често се наблюдава и обратното – звеното се отмества по височина, а един (или повече) от тоновете на звеното не променят височината си. Такъв е примерът на Фигура 8 – фрагмент от импровизацията на Кийт Джарет върху Autumn Leaves. Моделът на секвенцията е четиритонов, като първият тон от всяко звено остава винаги d^1, докато трите останали тона се качват постѐпенно в сол хармоничен минор: ($f\sharp^1$, a^1, g^1) → (g^1, $b\flat^1$, a^1) → (a^1, c^2, $b\flat^1$) → ($b\flat^1$, d^2, c^2). Такива секвенции често създават усещане за скрит оргелпункт (педал, *pedal point*), както и за проява на скрита полифония.



Фигура 8

Фрагмент от импровизацията на Кийт Джарет (Keith Jarrett) върху Autumn Leaves (1986)

В разгледаните дотук примери бяха показани различни начини за вариране на модела в различните звена. Строгата хроматична секвенция от импровизацията на Винсънт Херинг (Фигура 1) беше превърната в диатонична чрез полутонова промяна на височините на някои от тоновете. Промяната на височината на тоновете би могла да бъде и по-голяма (от полутон) стига да се запазва посоката на интервала (възходяща или низходяща). Обикновено това не нарушава усещането за подобие между звената – поредицата се разпознава от слуха и „преживява" като секвенция. Такава секвенция се нарича „знакова" и е разглеждана от Зарипов като елементарно преобразование при варирането на мелодия: „Знакова секвенция – пренос на последователността на знаците на интервалите в някоя мелодическа фигура, когато величините на интервалите, най-общо казано, се променят." [Зарипов, 1983, с. 105] В примера от Фигура 9 някои от интервалите на модела от секунди стават терци, но поредицата от знаците на интервалите в модела (– + – –) се повтаря точно.

Фигура 9



Фрагмент от импровизацията на Кени Барън (Kenny Barron) върху Softly, As In A Morning Sunrise. Повтаря се поредицата (– + – –) от знаците на интервалите; низходящ (–), възходящ (+)

В СГДИ е имплементиран специален модул (секвентор), който е основан на закономерностите в строежа на музикалните секвенции разгледани в тази статия. Секвенторът е алтернатива на класификаторите, към които строителят на мелодия се обръща за „следващ тон" (при доизграждането на мелодия). Така следващият тон, вместо да произлиза от обучителния корпус, може да следва логиката за построяване на секвенция. При това възникват секвенции, които (в общия случай) може и да не се срещат в корпуса. Строежът и техническите детайли на секвентора излизат извън обхвата на настоящата статия.

Използвана литература:

Зарипов, Рудольф. Машинный поиск вариантов при моделировании творческого процесса. Москва: Издательство „Наука", 1983, с. 105.

Люцканов, Михаил. Основи на тонрежисурата. 1 част. Въведение в тонрежисурата. София: Издателство музика, 1977, с. 23.

Христов, Димитър. Баховите двугласни инвенции: структури и процесуалност. Теория на композицията. София: Музикално общество „Васил Стефанов", 2012, с. 23 – 136.

За автора:

Иван Драголов е докторант в Пловдивския университет „Паисий Хилендарски" под научното ръководство на проф. д-р Веселин Койчев. Завършил е Българската държавна консерватория (днес Национална музикална академия „Проф. Панчо Владигеров") в София през 1983 г. със специалност тонрежисура. Интересите му са насочени към изследване на връзката между музикалната теория, компютърното моделиране и изкуствения интелект. Автор е на публикации, посветени на алгоритмичното генериране на джазова импровизация.

About the autor:

Ivan Dragovol is a PhD student at Plovdiv University „Paisii Hilendarski" under the supervision of Prof. Dr. Veselin Koychev. He graduated from the Bulgarian State Conservatoire (now the National Music Academy "Prof. Pancho Vladigerov") in Sofia in 1983 with a degree in Music Production and Sound Engineering. His research interests are focused on the relationship between music theory, computer modelling and artificial intelligence. He is the author of publications on the algorithmic generation of jazz improvisation.

ХУДОЖЕСТВЕНАТА ПЕСЕН „ЦЗИНЬ СЕ”

Кун Дъдзиен
докторант в АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“, гр. Пловдив

Резюме:
Художествената песен “Цзинь Се” е образцов пример за съвършено сливане на едноименната поема на Ли Шанъин с музика. Настоящата статия анализира в дълбочина “Цзинь Се” от гледна точка на творческия фон и литературното съдържание на поемата, музикалната мелодия и структура, както и взаимодействието между пеене и съпровод. Това произведение има значителна културна стойност – то не само предава същността на китайската класическа култура, но и чрез иновации в музикалния език предлага нов път за модерното разпространение на традиционната култура. “Цзинь Се” се смята за една от най-трудните за разбиране поеми в китайската класическа литература; ако не бъде тълкувана логично, не може да се предаде емоцията от китайската поезия. Тя е една от любимите поеми и на самия автор. Мелодията на “Цзинь Се” с фините си мелодични линии и спокоен ритъм придава точно лиричността и атмосферата на поемата. Мелодията е красива, диапазонът – умерен, а емоционалният взрив в кулминационните части и преходните обработки изящно разкриват дълбочината и скръбта в текста. В ритмически план произведението притежава симетричен и спокоен характер, като някои епизодични промени засилват емоционалния израз и се свързват с метриката на текста, създавайки мечтателна атмосфера. Сътрудничеството между певеца и съпровода следва да бъде хармонично и балансирано, като солистът трябва да притежава отличен дихателен контрол и фина емоционална изразителност, докато съпроводът чрез хармонични и ритмични похвати подчертава мелодията, създавайки многопластовост. Чрез анализа на “Цзинь Се” статията разкрива уникалното ѝ очарование като художествена песен в емоционалния израз, създаването на атмосфера и културното наследство, предлагайки изчерпателна перспектива за вокални изпълнители, музикални изследователи и любители, както и вдъхновение за съвременния творчески процес.

Ключови думи:
Цзинь Се, Уанг Лонг, Ли Шанъин, изпълнение на художествени песни

THE ART SONG "JIN SE" – A STUDY OF THE WORK

Kong Dejian
PhD Student, *AMDFA "Prof.Asen Diamandiev" – Plovdiv*

Abstract:

Wang Long's art song "Jin Se" is a masterful fusion of Li Shangyin's renowned Tang Dynasty poetry with contemporary musical composition. This paper conducts an in-depth analysis of "Jin Se" from multiple perspectives: the creative background, the literary essence of the poem, the melodic and structural elements of the music, and the dynamic interplay between vocal performance and instrumental accompaniment. As one of the most enigmatic poems in classical Chinese literature, "Jin Se" demands profound interpretation—without logical comprehension, one cannot claim a true appreciation of Chinese poetry. The song's delicate phrasing and measured rhythm perfectly capture the poem's lyrical melancholy, while its tonal beauty and restrained vocal range allow for emotional intensity in climactic passages. Subtle rhythmic elasticity enhances expressive depth, mirroring the poem's meter and evoking a dreamlike atmosphere.

He synergy between singer and accompaniment is exemplary—the vocalist must exhibit refined breath control and nuanced expressiveness, while the piano's harmonic and rhythmic choices enrich the melodic narrative, creating a richly layered texture. Through this analysis, the paper reveals "Jin Se"'s unique artistic charm in emotional conveyance, atmospheric construction, and cultural legacy, offering valuable insights for vocal performers, musicologists, and enthusiasts alike. Furthermore, it provides inspiration for modern creative processes in adapting classical poetry into contemporary musical forms.

Keywords:
Jin Se, Wang Long, Li Shangyin, art song performance

Въведение

Художествената песен е музикален жанр, който дълбоко интегрира поезия и музика, изисквайки от музиката да придаде точно емоциите и атмосферата на текста, а от изпълнителя – висше техническо майсторство и художествен израз. Художествените песни са въведени в Китай в началото на XX век и показват голяма жизненост в началото на въвеждането им в Китай. Голям брой изявени композитори използват и се учат от западните композиционни техники и сливат китайската класическа поезия и култура, за да създадат голям брой отлични произведения. След един век усилена работа китайските музиканти са разработили стил, който се корени в националната култура, но се стреми да достигне световните стандарти. „Цзинь Се" като класическа художествена песен привлича вниманието със своята уникалност. Базирана на поемата на Ли Шанъин, тя пресъздава древния текст чрез музика, вдъхвайки му нов живот.

Творчески фон и литературно съдържание на поемата "Цзинь Се"

Ли Шанъин (ок. 813 г. - ок. 858 г.), с прякор Йишан и литературен псевдоним Юси Шенг, известен също като Фан Наншенг, е роден в Джънджоу Синян (сега град Синян, провинция Хенан) и е поет от късната династия Тан. Ли Шанъин е един от най-изтъкнатите поети от късната династия Тан. Известен е като "Малкия Ли Ду" заедно с Ду Му, "Уен Ли" и Уен Тинюн. Стиховете на Ли Шанъин са добре обмислени, като използват фин символизъм, изтънчена и богата реторика и нежна и хармонична римова схема, за да изразят дълбоки емоции по фин начин. На средна възраст губи любимата си жена, поради което е осмиван за това, че пише стихове, за да изрази скръбта си. Това стихотворение е написано от автора в по-късните му години и има много различни хипотези относно намерението за съставяне на "Цзинь Се". Някои казват, че това е прочувствено стихотворение, в което авторът изразява житейската си несполука, нереализирания талант и неосъществените амбиции. Други смятат, че това стихотворение е свързано по някакъв начин с неговата съдба и заминаването на съпругата му, така че метафората за „петдесет струни"[1] има тъжно и меланхолично значение. Втората хипотеза е по-вероятна, тъй като думата "Цзинь Се" се появява в началото на текста във възхвала на съпругата му. Но дори и така, всяка дума и всеки ред в стихотворението са достатъчни, за да изразят очакването и копнежа на поета за едно по-добро време.

"Цзинь Се" на Ли Шанъин е един от шедьоврите на класическата китайска поезия, с красиви думи и носталгичен характер. Стихотворението възприема "Цзинь Се" като въведение и чрез метафорите за "Петдесет струни без причина" и "Една струна и един стълб, мислещи за минали години" очертава една мечтателна картина, изразяваща спомените и чувствата на по-

[1] *В древността „се" (瑟) е струнен инструмент от рода на цитрата. В най-ранните епохи той наистина е имал 50 струни. (бел. авт.)*

ета от изминалите години. Казват, че в древността "Се" първоначално е бил инструмент с 50 струни, който по-късно се е превърнал в инструмент с 25 струни, а нашите обикновени струнни инструменти обичайно имат две струни, четири струни, седем струни и т.н. Този 50-струнен "Се" по своята същност е по-уникален от другите инструменти, което съответства на чувствителността на поета към сантименталност от другите. Както инструментът със своите петдесет струни внушава изключителна чувствителност, така и самият поет е бил по-раним и сантиментален от своите съвременници. Именно тази дълбока емоционалност е оставила трайни следи в творчеството му и се превръща в символ на неговите най-лични спомени. Алюзиите за "Мечтата на Чжуан Шън за пеперудите" и "Пролетното сърце на Уан Ди е в кукувицата"[2] допълнително обогатяват конотацията на стихотворението, правейки го изпълнено с философска и емоционална дълбочина. Историята на русалката, чиито сълзи се превръщат в перли и чието минало е скъпоценно като перла, и нефритът на "Лантян", който е с мечтателно настроение. Животът изглежда нереален и реален, тя е неразгадаема, но и гравирана, а тази емоция напредва пласт след пласт и накрая – Финалният стих „Тази любов може да се превърне в спомени, ала тогава не знаех да я ценя" изразява болезненото прозрение, че истинската стойност на преживяното става ясна едва когато е вече отминало. Онзи момент на любов и близост, който в миналото е изглеждал неясен и объркан, впоследствие се превръща в най-скъпия спомен. Тази идея разкрива един от централните мотиви в поезията на Ли Шанъин – човешката неспособност да разпознае смисъла на щастието, докато то все още е пред него.

Мелодия и структура на музиката

Мелодията на "Цзинь Се" е красива и разнообразна, като напълно отразява емоционалните възходи и падения на стихотворението. Композиторът възприема деликатна мелодична линия, която ярко изобразява настроението в стихотворението чрез високите и ниските ноти и промените в ритъма. Например в стиха "петдесет струни без причина" мелодията започва с бавни, ниски ноти и постепенно се изкачва нагоре, сякаш води слушателя в тайнствен свят. В стиха "Тази любов може да се превърне в спомени" мелодията става енергична и мощна, изразявайки силните вътрешни чувства на поета.

В структурно отношение цялата художествена песен "Цзинь Се" на композитора Уанг Лонг е изградена в двуделна форма (A–B) и е написана в тоналност B♭ dur, с метрум 4/4. Прелюдията (1-4) завършва с доминантов акорд,

---

[2] *Алюзиите към класически образи от китайската културна традиция – като притчата за сънуваната пеперуда на Чжуан Дзъ или легендата за Уан Ди, чието „пролетно сърце" се е превърнало в кукувица – допълнително разширяват смисловите пластове на стихотворението. Макар тези мотиви да не присъстват буквално в текста, те са дълбоко вписани в художествените послания на поезията на Ли Шанъин и обогатяват философската и емоционалната дълбочина на „Цзинъ Се". (бел. авт.)*

подготвяйки се за въвеждане на първия дял А (т. 5-12). Той е разделен на две фрази, а цялостната структура е фраза 4+4.Параграф А1 (13-20) е повторение на параграф А. Той е разделен на две изречения и продължава стилистичните характеристики на параграф А. Като цяло дял В (21-28) е разделен на две строфи и се провежда в главната тоналност B dur. Накрая, в 27-и такт, ритъмът е повторен от раздел А.

Втората част по същество е същата като първата, но раздел В1 (49-54) засилва цялостното усещане за завръщане към произведението, като го допълва и цитира хармоничната част на прелюда в допълнителните пасажи.

Взаимодействие между пеене и съпровод

Що се отнася до пеенето, "Цзинь Се" изисква от певеца да осъществява контрол върху основните принципи на певческото дишане и да изразява деликатни емоции. Тъй като мелодията на песента е по-сложна, певецът трябва точно да улови времето и височината на всяка нота с помощта на дишането и същевременно да предаде емоцията на стихотворението към слушателя чрез динамични нюанси и трансформация на тембъра. Когато се изпълнява това произведение, никога не трябва да се пее с яркия, величествен глас на италианската ария, а по-скоро, чрез контрол на дъха и позицията, трябва да се възпроизведе фин и спокоен глас, за да се подчертаят мелодичните и езиковите ритми на древните китайски стихотворения чрез щриха стакато. Например звуковият образ на "Петдесет струни без причина" трябва да бъде мъглив и тих, за да изрази меланхоличните и тъжни чувства на композитора. В кулминационната точка на песента, "Тази любов може да се превърне в спомени", изпълнителят трябва постепенно да надгради емоцията от предишните фрази и постепенно да се увеличи динамиката, така че настроението на пеенето да достигне своя връх. В последния стих: "Но по онова време не знаех как да го оценя", певецът трябва да се върне към спокойствието и да пее с тон на лека тъга и безпомощност, показвайки вътрешното объркване и отчаяние на поета чрез мекотата и треперенето на гласа му.

Акомпаниментът също играе важна роля в песента, като не само осигурява музикална подкрепа на пеенето, но и допълнително обогатява многопластовостта и триизмерността на песента чрез хармонични и ритмични промени. Например в кулминацията на песента акомпаниментът контрастира на пеенето чрез силни акорди и бързи ритми, за да подчертае емоцията.

Културна стойност

Художествената песен "Цзинь Се" е не само забележително съчетание на музика и литература, но и наследство и иновация на традиционната китайска култура в съвременността. Творбата приема класическата поезия за свой модел и я интерпретира чрез музика, вдъхвайки нов живот на древната литература. Тази кръстосана форма на творчество не само обогатява изразяването на художествените песни, но и предоставя нов начин за

разпространение на традиционната култура. В същото време "Цзинь Се" отразява и уважението и любовта на съвременните музиканти към традиционната култура. Те изследват напълно конотацията на традиционната култура в своите композиции и я интегрират в съвременните си музикални композиции, за да я накарат да заблести с нов блясък в новата епоха.

Заключение

Със своя уникален артистичен чар и дълбок културен оттенък художествената песен "Цзинь Се" се е превърнала в класика в съкровищницата на китайските художествени песни. Творбата на Уанг Лонг е мост между миналото и настоящето, вдъхновявайки нови поколения да търсят баланс между традиционни ценности и художествена свобода. Чрез прецизната интерпретация на поезията, умелото създаване на музика и перфектната координация на пеенето и акомпанимента, творбата успешно съчетава класическата литература със съвременната музика, предоставяйки нови идеи и методи за унаследяване и обновяване на традиционната китайска култура. В днешната епоха е необходимо да се обърне повече внимание върху създаването и разпространението на художествени песни, чрез които традиционната китайска култура да достигне до повече хора и същевременно да допринесат китайската мъдрост да даде своя принос за развитието на световната музика и култура.

Използвана литература:

Шанг Чунлай. "Анализ на художествената песен "Цзинь Се", 2022.

Джанг Шудзяо. "Интерпретация на темата на "Цзинь Се" чрез исторически препратки", 2021.

Янг И. "Развитието на художествените песни, базирани на класическа поезия: пример със "Цзинь Се"", 2023.

Су Мин. "Музикални характеристики и изпълнителски анализ на „Цзинь Се", 2022.

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.

ПРОБЛЕМИ И ЕВЕНТУАЛНИ РЕШЕНИЯ ПРЕД КИТАЙСКАТА ОПЕРА

Ли Ганг
докторант, АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив

Резюме:

В началото на XXI век, китайската опера навлиза в изключително активен период, въздействие, което е тясно свързано с икономическото и цялостното развитие на страната. Новите произведения се плодят едно след друго. През този период китайската опера прави крачка към разнообразие и привлича широко международно внимание. Въпреки това, зад външния ѝ разцвет се крият редица проблеми, които не могат да бъдат пренебрегнати. Настоящата статия проследява развитието на съвременната китайска оригинална опера, обобщава нейните художествени особености и трудностите, пред които е изправена, като предлага някои виждания и препоръки с цел да допринесе за по-нататъшното развитие на китайското оперно изкуство.

Ключови думи:

Китайска опера, оригинални произведения, национален характер, аудитория.

THE PROBLEMS AND COUNTERMEASURES FACING CHINESE OPERA

Li Gang
PhD student, AMDFA “Prof. Asen Diamandiev” – Plovdiv

Abstract:

Since entering the twenty-first century, Chinese opera has entered an unprecedented period of vitality, closely related to the nation’s economic and overall development. New works have emerged in abundance, like mushrooms after the rain. During this period, Chinese opera has taken significant steps toward diversification, attracting wide international attention. However, behind this apparent prosperity lie a number of unresolved issues. This paper reviews the current development of original Chinese opera, summarizes its artistic characteristics and the challenges it faces, and proposes several observations and suggestions in order to contribute to the advancement of China’s operatic art.

Keywords:

Chinese Opera, Original Works, National Character, Audience Base, Marketization

През май 2023 година в провинция Джъдзян е открит Петият китайски оперен фестивал – най-високото по ранг събитие в областта на китайското оперно изкуство. Двадесет и четири подбрани спектакъла от цялата страна са представени последователно, демонстрирайки най-новите и най-високи постижения на китайската опера. Над 75% от предложените произведения са новосъздадени, което позволява на любителите на операта в рамките на шестнадесетдневния празник на изкуството да станат свидетели на величието на съвременната китайска опера и да се насладят на изпълнителския блясък на многобройните изтъкнати артисти. Провеждането на Петия оперен фестивал ясно показва напредъка на оригиналната китайска опера, но същевременно разкрива и проблемите и недостатъците, скрити зад нейния привиден разцвет. Трябва да изтъкнем, че само чрез открито изправяне пред съществуващите трудности е възможно да се преодолеят предизвикателствата и да се открие пътят към устойчивото развитие на оперното изкуство в Китай.

Ограничения при избора на теми

Операта често се определя като „високо изкуство, неразбираемо за народа“. Може да се чуе, че тя е „твърде трудна за възприемане“ – зрителите не я разбират, а дори когато певците пеят с пълна отдаденост на сцената, публиката често остава объркана, трудно възприемаща лиричното изкуство. Ако се върнем във времената, когато постановката „Белокосото момиче“ привличаше хиляди зрители и препълваше залите, днешните оперни творци могат само с въздишка да си припомнят онзи ентусиазъм. Западната опера по своята същност се основава на музиката – това е просто съчетание от диалог и мелодия. Китайската публика обаче е свикнала да възприема разказа, сюжета. Ето защо въпросите как да се разкаже една добра история, както и каква история да се разкаже, са от решаващо значение.

През последните години китайската опера се съсредоточава прекомерно върху исторически сюжети, като често избира за творческа основа исторически личности и легендарни разкази. На Петия оперен фестивал например постановките „Поемата за Мулан“, „Ханският пратеник Съ У“, „Сиракът от рода Джао“ и „Високи планини и течащи води“ са вдъхновени от исторически събития; „Снежната равнина“, „Синовете и дъщерите на Китай“, „Цъфтят османтусите през август“ разглеждат теми, свързани с антияпонската война; единствено „Завръщане у дома“ и „В името на зелените планини“ са съвременни произведения. От Суей Янди и Диочан до Съ У, Боя и Хуа Мулан – историческите герои, разбира се, могат да бъдат обект на сценично творчество, но те са твърде отдалечени от реалността на днешния живот и лесно пораждат чувство на отчуждение у зрителя. Изкуството произлиза от живота и е негово истинско отражение – само като изобразява историите на обикновените хора, техните радости и страдания, може да предизвика искрено емоционално съпреживяване. Ключът при избора на тема е да се вземе предвид публиката, тоест въпросът „за кого се играе“. Китайската опера трябва да бъде приятна за гледане и слушане, за да бъде приета, обикната и търсена от народа. Затова как да се привлече внима-

нието на съвременния зрител, как да се съчетае с неговия естетически вкус и как да се създадат произведения, които публиката наистина харесва и разбира – това е неотложен въпрос, който днес стои пред творците на китайската опера.

Отклонения в музикалната композиция

Особено важен елемент от операта е музиката – тя има решаваща роля за развитието на действието, за изграждането на образите и за изразяването на емоциите. Общата черта на всички класически опери е, че те притежават красива музика и изящна мелодия; техните прочути арии остават дълбоко в съзнанието и се предават от поколение на поколение. Музиката е сърцевината на оперното творчество, а нейната мелодичност е най-силната гаранция за успеха на едно произведение. Истински добрата музика може да „докосне сърцето" – онази мелодия, която наистина вълнува душата, е именно душата на операта. В днешно време обаче оперната музика прекалено подчертава симфоничността и масово се подражава на Вагнер. Атоналната и додекафонична композиционна техника на западната школа се превръща в мода и се смята за висша форма на изразност. Макар тези произведения да изглеждат „модерни и западни", те често се откъсват от асимилиращите навици на китайската публика и попадат в неудобното положение на „високо изкуство, което малцина разбират". Някои композитори не притежават собствен музикален стил, прекалено разчитат на технически похвати и механично натрупват или съчетават западни музикални символи, в резултат на което творбите им стават „формални" и лишени от вътрешна цялост. Напоследък дори се разпространи т.нар. „мозаечен" метод на създаване, при който един човек пише мелодията и хармонията, а друг се занимава с оркестрацията. Това сериозно подкопава интегритета и единството на музикалната структура. Така без да се вземат предвид вкусовете на публиката и с едностранно стремление към „висок стил" и „западност", китайската опера неизбежно се отдалечава все повече от своята аудитория.

В музикалното творчество днешните композитори могат да се поучат от опита на своите предшественици – онези, които черпеха вдъхновение от живота, търсеха национален стил и умело съчетаваха народни мотиви, традиционни театрални интонации и западни оперни композиционни техники. Техните произведения са мелодични, изящни, лесни за възприемане и се пеят и разпространяват широко сред народа. Да вземем за пример операта „Отрядът на Червеното езеро", представена на Петия оперен фестивал. Макар че това „старо произведение", поставяно многократно от 1958г. насам, изглежда познато, представлението премина при препълнена зала. Когато прозвучаха познатите мелодии, мнозина зрители тихо запяха заедно – вълнуваща сцена, доказваща непреходната сила на музиката. Днес, повече от половин век след премиерата, музикалното и вокално изкуство на тази творба продължава да пленява публиката със своята жизненост и въздействие. Добрата музика е най-завладяващата част от операта. Ако могат да се създадат нови песни, подобни на „Северният вятър духа", „Вял-

ните на езерото Хунху“ или „Ода за червената слава“, това несъмнено би допринесло за по-широкото разпространение на оперното изкуство, за повишаване на музикалната култура на масовата публика и за възпитаване на ново поколение зрители, способни да оценяват операта в нейната дълбочина.

Заблуди в сценичното представяне

Друг съществен фактор, който ограничава развитието на оригиналната китайска опера, е непрекъснатото нарастване на постановъчните разходи. В наши дни поставянето на една опера струва от няколко милиона до десетки милиони юана. Но къде отиват всички тези средства? Освен необходимите разходи за творческия процес, голяма част се изразходва за прекомерно „ефектно“ сценично оформление, което води оперното изкуство в погрешна посока. Днес повечето оперни постановки се стремят към мащабност и зрелищност – въртящи се сцени, реалистични кораби, дори изкуствени планини и морета се появяват на сцената. Между отделните театри възниква дори съперничество по разкош, сякаш само пищната и бляскава сценография може да бъде белег за успеха на едно оперно произведение. Всъщност това разбиране е в пълно противоречие с основната същност на оперното изкуство. За да се създадат висококачествени оригинални опери, е необходимо да се изхожда от самата природа на операта – да се обръща повече внимание на драматургията, музиката и актьорското изпълнение, върху тяхната вътрешна изразителност и художествена стойност. Само тогава цялостното представяне може да придобие плътност, емоционална дълбочина и истинско въздействие. Сценографията, разбира се, е важен елемент, но тя е второстепенно средство за изразяване и не бива да „засенчва“ основното съдържание. Прекомерно пищната сцена дори може да предизвика естетическа умора у зрителя и да отслаби художествената сила на самата опера.

Новата постановка на операта „Дивата пустош“ (《原野》) предлага смела и успешна експериментална практика в тази насока. Нейният сценографски дизайн е изключително авангарден и използва сюрреалистични изразни средства, които придават на реалните елементи като камъни и извори символично значение. Чрез майсторска игра на светлина и сянка се изгражда силна драматична атмосфера, сцената придобива обем и напрежение, а цялото представление достига впечатляващ художествен ефект. Често говорим за „голяма опера“, но „голяма“ не означава външна разточителност на сцената, а се отнася до величието на самата опера – до мощта на нейната музика и емоционалния ѝ размах. Убеден съм, че всеки, който е имал възможността да се запознае с новата версия на „Дивата пустош“, би променил представата си за това, какво представлява истинската опера.

Недостиг на оперни кадри

Когато се обсъжда бъдещето на китайската опера, не може да се избегне въпросът за подготовката на кадри. Липсата на таланти се превръща в общ проблем за цялата оперна общност в Китай. Режисьорката Цао Цид-

зин, постановчик на мащабната опера „Снежна равнина“ (《雪原》), дори и на над седемдесетгодишна възраст лично показва на актьорите всяко движение и всяка реплика по време на репетициите. Тя споделя с дълбоко чувство: *„В наши дни много певци не умеят да играят. Дори когато изпълняват главна роля, те изглеждат сковани на сцената. Причината е, че във вокалните факултети на музикалните академии не се обръща внимание на актьорското майсторство, а така подготвените студенти не могат да се адаптират към изискванията на оперната сцена – това е сериозен проблем*.“ Всъщност повечето оперни театри се сблъскват с подобна неловка ситуация – онези, които пеят добре, не умеят да играят, а добрите актьори не могат да пеят. Към това се прибавя и сериозният отлив на кадри, което прави подготовката на ново поколение оперни артисти изключително належаща. Изискванията към професионалните качества на оперните кадри са особено високи – освен отлична певческа техника, артистът трябва да притежава и определени актьорски способности. „Да пееш, докато играеш“ е несравнимо по-трудно от „да говориш, докато играеш“, тъй като изисква умения за контрол на драматичния ритъм и емоционалната динамика.

Подготовката на оперни кадри трябва да започва от основата, като се акцентира върху професионализираната система на образование. В Китай има множество музикални академии, но само малка част от тях предлагат специализирани програми по опера, докато повечето разполагат единствено с вокални отдели. Това структурно ограничение е основната причина за острия недостиг на професионални оперни изпълнители. Развитието на операта зависи преди всичко от хората. Нужно е не само да се промени отношението към значението на кадрите, но и да се предприемат конкретни действия. Трябва да се създаде благоприятна среда за техния растеж – чрез организиране на обучения, посещения на представления и запознаване с най-новите тенденции в световната оперна практика, за да се разшири артистичният им хоризонт. Оперните театри следва да предоставят повече възможности за сценична практика на младите артисти, за да се усъвършенстват в реална творческа среда, както и периодично да канят утвърдени майстори за лекции и уъркшопи, с цел обмен на опит и бързо повишаване на професионалното равнище. От своя страна, музикалните академии трябва да поемат отговорността за подготовката на оперни кадри – да откриват нови специалности по опера и да засилят обучението по сценично майсторство. Оперните артисти също трябва да ценят всяка възможност за учене и изява, без да изоставят художествените си стремежи в името на краткосрочни материални изгоди. В крайна сметка, развитието на операта в Китай е свързано с множество трудности. За да се посвети човек на това изкуство, трябва да бъде готов на скромност, безкористност и постоянство. Да се работи за възраждането на китайската опера – това е не само професионален дълг, но и свещена мисия на всеки китайски оперен творец.

Използвана литература:

Цзюй Цихун. Съвременното представяне на синтетичната красота в операта [M]. Пекин: Издателство на Централната музикална академия, 2006.

Шао Цичин. Китайска музикална критика [M]. Пекин: Издателство на Китайския народен университет, 2013.

Лю Сяоюй. Как китайската опера да изиграе добре картата на оригиналността [OL]. Jingchu Net, 2014.

Лун Бин. След наградените опери липсва последваща сила [N]. Вестник „Бейдзин младеж“, 2014.

Гао Кай. Голямата опера, изпълнена с китайски вкус – рецензия на „Ло Туо Сянцъ“ [OL]. China News Service, 2014.

За автора:

Ли Ганг, тенор, Докторант по вокална музика в Академия за музикално, танцово и изобразително изкуство „Проф. Асен Диамандиев” – Пловдив.завършва бакалавърска и магистърска степен в музикалната консерватория към Хънанския университет .Учи при известния сопрано певец и педагог по вокална музика в областта- професор Хуан Хуейхуей. Публикува две научни статии по време на магистратурата си.След като се дипломира през юни 2018 г. работи в колежа Анян като вокален педагог. През август 2017 г. печели втора награда за професионално фолклорно пеене във Втория национален финал на „Музикалната награда Тиенгун“.През юни 2017 г. печели бронзова награда в младежката група във финалите на High China Youth Tenor Vocal Competition в Хънан.

About the author:

Li Gang, tenor, Ph.D. student in vocal music at AMTII “Prof. Asen Diamandiev” - Plovdiv. He completed his bachelor’s and master’s degrees at the Conservatory of Music at Henan University. He studied with the renowned soprano singer and vocal music teacher in the field, Professor Huang Huaihui. He published two scientific articles during his master’s degree. After graduating in June 2018, he worked at Anyang College as a vocal teacher. In August 2017, she won second prize for professional folk singing in the Second National Final of the Tiangong Music Award. In June 2017, she won a bronze award in the youth group in the finals of the High China Youth Tenor Vocal Competition in Henan.

ЕВОЛЮЦИЯ НА КУЛТУРНИТЕ ИНДИКАТОРИ: СРАВНИТЕЛЕН АНАЛИЗ НА ЦЕННОСТИТЕ В ПУБЛИЧНАТА СРЕДА НА ФЕОДАЛНО-РЕЛИГИОЗНАТА СКУЛПТУРА И МОДЕРНАТА ГРАДСКА СКУЛПТУРА В КИТАЙ

Ли Линджие

Докторант, АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ - Пловдив

Резюме:

Тази статия разглежда трансформацията на феодалната религиозна скулптура, съвременната градска скулптура и свързаните с тях ценности на обществената среда в Китай от древността до наши дни. Исторически погледнато, феодалните религиозни скулптури, като будистките статуи в пещерите Лонгмен, са служили като централни елементи на свещени пространства за колективно поклонение и духовна медитация. За разлика от тях съвременните градски скулптури, като емблематичните произведения в Олимпийския парк в Пекин, често отразяват националната идеология и търговската жизненост. Чрез казуси на будисткото пещерно изкуство и съвременните системи за градска скулптура, проучването анализира разликите в институционалните рамки, пространствената интеграция, общественото участие, материалността и дългосрочното културно въздействие. Институционалната рамка се е преместила от религиозните организации към ръководените от правителството комитети за градско планиране, което влияе върху първоначалната цел и регулирането на скулптурата. Пространствената интеграция вече дава приоритет на естетическата привлекателност и градската функционалност пред свещената география, променяйки ежедневното преживяване на публичното взаимодействие със скулптурата. Сравнението разкрива преход от свещена, ритуализирана интеграция в ландшафта към политически ориентиран, естетически и търговски мотивиран градски дизайн. Тази трансформация се дължи на по-широки обществени промени, включително секуларизация и маркетизация, които са пренасочили символичното значение на скулптурата от вечна вяра към временна изложба. Резултатите подчертават как променящите се социални приоритети променят екологичното значение на скулптурата и как историческите модели могат да дадат информация за бъдещи устойчиви практики в публичното пространство. Например, интегрирането на древни пещери в естествената среда може да предостави дизайнерски референции за съвременно публично изкуство, което минимизира екологичните нарушения.

Ключови думи:

феодално-религиозна скулптура; съвременна градска скулптура; ценности на обществената среда

THE EVOLUTION OF CULTURAL SIGNIFIERS: CONTRASTING THE PUBLIC ENVIRONMENTAL VALUES OF FEUDAL-RELIGIOUS SCULPTURE AND MODERN URBAN SCULPTURE IN CHINA

Li Linjie
PhD Student, AMDFA "Prof.Asen Diamandiev" – Plovdiv

Abstract:
This article examines the transformation of feudal-religious sculpture, contemporary urban sculpture, and the associated values of the public environment in China from ancient times to the present. Historically, feudal-religious sculptures, such as the Buddhist statues in the Longmen Grottoes, served as central elements of sacred spaces for collective worship and spiritual meditation. In contrast, modern urban sculptures, like the iconic works in Beijing's Olympic Park, often reflect national ideology and commercial vitality. Through case studies of Buddhist cave art and contemporary urban sculpture systems, the study analyzes differences in institutional frameworks, spatial integration, public engagement, materiality, and long-term cultural impact. The institutional framework has shifted from religious organizations to government-led urban planning committees, influencing the original purpose and regulation of sculpture. Spatial integration now prioritizes aesthetic appeal and urban functionality over sacred geography, altering the daily experience of public interaction with sculpture. The comparison reveals a shift from sacred, ritualized landscape integration to politically oriented, aesthetically and commercially driven urban design. This transformation is driven by broader societal changes, including secularization and marketization, which have redirected the symbolic meaning of sculpture from eternal belief to temporary display. The findings highlight how changing social priorities alter the ecological significance of sculpture and how historical models can inform future sustainable practices in public space. For example, the integration of ancient grottoes with the natural environment can provide design references for contemporary public art that minimizes ecological disruption.

Keywords:
Feudal-religious sculpture; Modern urban sculpture; Values of the public environment

Въведение

В Китай скулптурата винаги е била не просто декоративен елемент, а средство за изразяване и осъществяване на социални, религиозни и градски ценности във външния свят. През феодалния период религиозните скулптури са толкова вплетени в свещените ландшафти, че чрез тях се осъществява взаимодействие между хората, природата и божествата. В днешно време китайската градска скулптура все по-често се превръща в характерна черта на публичното пространство, която се формира чрез планиране, брандиране и изграждане на гражданска идентичност. Настоящото изследване проследява как ценностите, продиктувани от публичната среда на скулптурата в Китай, се преобразяват през хилядолетията – от средновековните будистки скални храмове до програмите за съвременна скулптура в китайските метрополиси от XXI век. Анализът се фокусира върху следните конкретни случаи: гигантския Буда в Лешан, пещерните храмове в Юнган, скулптурната програма на Шанхай и планирането на градската скулптура в Пекин, както и общата национална политика. Най-важният въпрос е: Какви са разликите във въздействието на скулптурата върху публичното пространство в Китай преди 1000 години в сравнение с днес?

Феодално-религиозната скулптура: Институционален и пространствен контекст

Пример за това са будистките скални релефи в Северен Съчуан (Гуанюан, Мианян, Баджун), които през първата половина на VII век поставят началото на мащабната пещерна дейност в Китай (Yang 2024). Будистките общности, местните елити и официалните власти участват в поръчителството и изпълнението на скалните скулптури, издълбавани в естествени скални масиви, които интегрират архитектура, пластика и природен ландшафт в общо ритуално пространство (Yang 2024). Въпреки административната подкрепа пространственото разпределение на скулптурите и организацията на изпълнението се определят от установените институционални рамки, включително манастирската йерархия и мрежите на будистките общности, като светски градоустройствени институции не участват в процеса. Друг значим обект – пещерните храмове в Юнган – демонстрира как дворът на Северната Уей използва будистката скулптура за трансформация на ландшафта и самовъзприятието на хората, като издълбава в дълбоките скални масиви богато украсени с религиозни изображения пространства, разположени по ключови поклоннически и транспортни маршрути (Guo & Bai 2025). В този контекст скулптурата изпълнява функцията да формира сакрално пространство, да направлява движението на хората в зависимост от ландшафта и да впише религиозното усещане в природата и обществото.

Феодално-религиозната скулптура: Ценности в публичното пространство

Скулптурата на Гигантския Буда в Лешан (завършена през 803 г. сл. Хр.), изсечена в скалата, над мястото на сливане на три реки, господства над територията и водния път, като наблюдава движението на водите. Поклонниците са пристигали по река и по суша, превръщайки скулптурата в неразделна част от природния и ритуалния ландшафт (Yang 2024). Размерът и позицията на скулптурата на Буда предполагат въздействие върху околната среда (контрол над речното течение) и духовно господство, превръщайки скулптурата в елемент на общото пространство, което е едновременно религиозно, общностно и вкоренено в местната среда. По подобен начин скалните храмове Лунмън (Хънан) включват десетки хиляди изсечени в скалите изображения по речни брегове, представяйки скулптурите в динамични природни ритуали и предоставяйки пространства за поклонение, съзерцание и изграждане на общностна идентичност (Li et al. 2025; Guo & Bai 2025). Обществено-пространствената стойност на тези скулптури се изразява в тяхната устойчивост, ролята им за морално възпитание, развитието на общността и социалното обвързване на ландшафта. В този контекст скулптурата не е пасивен или статичен елемент, а функционален: тя ръководи процесии, очертава поклоннически маршрути и дефинира сакралното пространство.

Съвременна градска скулптура: Институционални и пространствени рамки

Съвременната градска скулптура в Китай, в контраст с миналото, се интегрира основно в системите за градско планиране, комерсиализация, изграждане на брандове, както и в държавно ръководени културни политики. Примерът с Шанхай предоставя достатъчно доказателства: както посочва Zheng (2019), развитието на градската скулптура в Шанхай се осъществява с помощта на институционалните структури, които координират производството, избора и разположението на скулптурите в града. Това формира система за производство на градска скулптура, състояща се от планиращи органи, изпълнители и художествени институции (Zheng 2019). Освен това, Zheng & Zheng (2022) подчертават, че централизираното планиране в Шанхай има тенденция да ограничава участието на гражданите в скулптурните програми, което води до противоречиво обществено възприемане. От гледна точка на политиката Liu et al. (2018) обясняват, че примерът със системата за планиране на градската скулптура в Китай, като част от устойчивото управление на градските пространства, илюстрира философията на урбанистичното планиране, насочена към подобряване качеството на градската среда. Тези инфраструктури се различават коренно от манастирско-ритуалните системи на миналото.

Съвременна градска скулптура: Ценности в публичното пространство

Съвременната стойност на градската скулптура се изразява чрез естетика, създаване на място, идентичност и преживяване на града. Това ѝ придава модерност и я отличава от религиозната и ритуална функция на историческите паметници (Lu-ming & Huai-liang 2020). Като пример, скулптурният парк Пудун край езерото Дишуей в Шанхай е създаден, за да доближи изкуството до градската публика; място, което предлага както възможности за фотография, така и естетическо обучение (Zheng 2019). В този случай скулптурата е насочена към потребление, туризъм, социални медии и отдих сред хората. Въпреки това, изследванията в областта на градското планиране показват, че Китай разполага със силна политическа и планова рамка, но реализацията, общественото участие и устойчивостта остават слаби (Zheng 2019). Така стойността на средата за широката общественост е по-скоро краткосрочна, по-зависима от градската трансформация и по-малко свързана с ритуална трайност. Тези ценности частично се трансформират в икономически – свързани с туризъм, бранд и градски имидж, вместо да бъдат чисто морални или общностни.

Сравнителен анализ на казусите: Лешан и Юнган спрямо Шанхай и Пекин

Сравнителният анализ на Гигантския Буда в Лешан и градската скулптурна система в Шанхай показва както очевидни различия, така и сходства. Колосалната статуя в Лешан е изсечена в речната скала, превръщайки се в част от ландшафта, формирайки потоци от поклонници и определяйки географското разположение на свещените места (Yang 2024). Нейната институционална логика е била посветена на предаността; дългият живот, инициирането на ритуали и трансформацията на ландшафта са били важни за обществено-пространствената ѝ стойност. В контраст системата за градска скулптура в Шанхай се характеризира с поръчкови, обикновено абстрактни обекти, разположени на площади, край булеварди и в търговски зони, където те могат да бъдат премествани и заменяни (Zheng 2019). Градският брандинг заедно с планирането формира институционалната логика, която е добре структурирана и създава рамка, в която скулптурите регулират движението на хората, организират откритото пространство и изграждат смисъл, както се е наблюдавало и при историческите религиозни скулптури. Разликата се състои в доминиращите ценности: свещеност и общност срещу естетика и комерсиализация.

Политиките за градската скулптура в големите градове като Пекин демонстрират националните амбиции. Съвременното китайско изкуство представя историческата памет и градската културна идентичност в контекста на интензивна урбанизация (Mirra 2022). За разлика от феодално-религиозната епоха, съвременните скулптури функционират като носители на памет, средства за гражданско образование и инструменти за публично брандиране, като се различават коренно по своите материали, разположение и зрители. Докато древните творби са били използвани от вярващи

и поклонници, съвременните са предназначени за пътници, туристи и потребители на социални медии.

Сравнителен анализ: аудитория, материалност и значение

Промяната в аудиторията е от ключово значение. Скулптурата през феодално-религиозния период е обслужвала както монаси и поклонници, така и местните жители, за които ритуалните образи са били част от всекидневието; преживяването е било физическо, сетивно и ритуализирано (Yang 2024). Съвременната градска скулптура, от друга страна, се обръща към хетерогенна публика: служители, туристи, потребители на социални медии, при което преживяването често е изключително визуално и ефемерно (Cheng 2023). По отношение на материалите древните пластики са били изсичани от камък и вграждани в естествения ландшафт с цел дълговечност, докато съвременното изкуство, изработено най-често от стомана, композити, търси естетика, а не трайна ритуална функция. (Liu et al. 2018). Космологически, древните творби са носели значения и символика, докато градската скулптура е предимно репрезентация на модерност, бранд, имидж на града и устойчивост (Zheng 2019; Mirra 2022). Следователно семиотичните логики на двата вида скулптура се различават, въпреки че и двете маркират публичните пространства и формират обкръжаващата среда.

Сравнителен анализ: Пространствена и времева устойчивост

Пространствената устойчивост на скулптурите през феодалния период генерира социални ценности за обкръжаващата среда през столетията: запазени са поклонническите маршрути, споменът за свещените места и чувството на принадлежност (Yang 2024). В съвременната епоха обаче градските скулптури, макар и видими, често стават обект на реконфигуриране, преместване и подчинение на нови естетически порядки. Според изследователи планирането на градската скулптура в Китай се отличава със стабилни политически рамки, в съчетание с недостатъчно ефективно дългосрочно поддържане и интегриране на общността. Следователно модерните творби може да имат висока стойност за хората в краткосрочен план, но не постигат същата междупоколенческа трайност. Въпреки това съвременни проекти, включващи местна история, обществено участие и устойчивост (като например еко-тематични скулптурни коридори), сочат възможности за по-нататъшно интегриране (Liu et al. 2018).

Обобщение и практически насоки

Еволюцията на ценностите на публичната среда, свързани със скулптурата в Китай, отразява общите трансформации: от религиозно-ритуалното към градско-икономическото, от свещеното към градските площади, и от моралното към бранда и свободното време (Zhu 2024). Феодално-религиозната скулптура, обвързана с общността, се е базирала на ритуална приемственост и перманентна ландшафтна интеграция. Съвременната

градска скулптура има за основа планирането, пазарната логика и динамичните публични пространства. Предизвикателството пред дизайнерите, урбанистите и специалистите по културно наследство е да гарантират, че съвременната скулптура не е само визуално привлекателна, но също така носи смисъл, става част от обществения живот и устоява във времето. Древните примери демонстрират, че вграждането на скулптурата в ландшафта, социалните мрежи и ритуалните практики създава по-стойностни за обществото обекти на средата. Тези уроци могат да бъдат съществен принос за съвременната практика: чрез активно включване на публиката, контекстуализиране чрез местни разкази и дългосрочна грижа при градските скулптурни инициативи (Mirra 2022). Работата по съвременен проект за градска скулптура може да се разглежда като синтез между създаването на естетически ефекти и по-силна интеграция в общността, трансформирайки заобикалящото пространство в нещо повече от обикновена среда за потребление.

Заключение

Сравнителният анализ на феодално-религиозната скулптура и съвременната градска пластика в Китай разкрива еволюцията на културните индикатори и променящите се ценности на обществото спрямо околната среда. Историческите паметници са носили религиозно значение, били са вградени в ландшафта и са тясно свързани с общността и ритуалите. В модерната китайска скулптура са вплетени естетически символизъм, градско брандиране и политики, насочени към публичното пространство, но същевременно се наблюдават трудности в постигането на устойчивост, обществено участие и смислова дълбочина. Разбирането на тази еволюция дава ключови прозрения за това как скулптурата продължава да оформя архитектурния пейзаж и социалния живот в Китай. Това сочи, че бъдещото развитие може да включва синтез между устойчивостта на миналите ритуални форми и динамиката на съвременните публични пространства.

Използвана литература:

Cheng, Y., Chen, J., Li, J., Li, L., Hou, G., & Xiao, X. (2023). Research on the preference of public art design in urban landscapes: Evidence from an event-related potential study [Проучване на предпочитанията за дизайн на публично изкуство в градските ландшафти: данни от ERP изследване]. Land, 12(10), 1883. https://doi.org/10.3390/land12101883

Guo, H., & Bai, B. (2024). Cultural inheritance and application of Yungang Grottoes statues in art education [Културно наследство и приложение на скулптурите от пещерите Юнган в художественото образование]. Arts Educa, 38.

https://artseduca.com/submissions/index.php/ae/article/download/287/89

Li, Y., Hu, B., & Gao, M. (2025). A cross-cultural comparative study of Buddhist monumental art: The Borobudur Temple Complex (Indonesia) and the Dazu Rock Carvings (China) [Крос-културно сравнително изследване на будистко монументално изкуство: храмовият комплекс Боробудур (Индонезия) и скулптурите Дазу (Китай)]. Cogent Arts & Humanities, 12(1), 2576550. https://doi.org/10.1080/23311983.2025.2576550

Liu, Z., Uyttenhove, P., & Zheng, X. (2018). Moving urban sculptures towards sustainability: The urban sculpture planning system in China [Придвижване на градската скулптура към устойчивост: системата за планиране на градската скулптура в Китай]. Sustainability, 10(12), 4802. https://doi.org/10.3390/su10124802

Lu-ming, W. A. N. G., & Huai-liang, W. A. N. G. (2020). Cultural interpretation of thematic sculpture in urban landscape design [Културна интерпретация на тематичната скулптура в дизайна на градския ландшафт]. Journal of Anhui University of Technology (Social Sciences), 37(2), 49–51. https://doi.org/10.3969/j.issn.1671-9247.2020.02.013

Mirra, F. (2022). Urban imaginaries: Contemporary art and urban transformations in China since 2001 [Градски въображаеми светове: съвременно изкуство и градски трансформации в Китай след 2001]. (PhD diss., Birmingham City University). https://www.open-access.bcu.ac.uk/id/eprint/13429

Yang, X. (2024). Between North and South: Buddhist cliff sculpture in Northern Sichuan in the first half of the seventh century CE [Между север и юг: будистки скулптури по скалите в северен Съчуан през първата половина на VII в.]. Religions, 15(9), 1123. https://doi.org/10.3390/rel15091123

Zheng, J. (2019). Producing Chinese urban landscapes of public art: the urban sculpture scene in Shanghai [Създаване на градски пейзажи на публично изкуство в Китай: сцената на градската скулптура в Шанхай]. The China Quarterly, 239, 775–803. https://doi.org/10.1017/S030574101900002X

Zheng, J., & Zheng, X. (2022). Does public participation matter to planning? Urban sculpture reception in the context of elite-led planning in Shanghai [Има ли значение общественото участие за планирането? Възприемането на градската скулптура в контекста на елитно-ориентирано планиране в Шанхай]. Sustainability, 14(19), 12179. https://doi.org/10.3390/su141912179

Zhu, Y. (2024). Evolving heritage in modern China [Еволюция на наследството в съвременен Китай]. https://doi.org/10.1186/s43238-024-00152-1

За автора:

Ли Лин Джие е роден на 5 юли 1998 г. в град Дзинин, провинция Шандонг. През 2015 г. е приет в Националната академия за изящни изкуства, където започва седемгодишно обучение по метална скулптура при професор Емил Бачийски, със специалност дизайн на метални медали. По време на следването си той постоянно получава високи оценки от своите преподаватели и участва в множество училищни изложби. Завършва навреме с отлични оценки. В момента е докторант в АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“, град Plovdiv, България. e-mail: llj1690936745@gmail.com.

About the author:

Li Linjie was born on July 5, 1998, in Jining City, Shandong Province.In 2015, he was admitted to the Bulgarian National Academy of Fine Arts, where he began a seven-year study of metal sculpture under Professor Emil Bachiyski, majoring in metal medal design. During his studies, he consistently received high praise from his professors and participated in numerous school exhibitions. He graduated on time with excellent grades. He is currently pursuing a doctoral program at the AMTII „Prof. Asen Diamandiev“, town Plovdiv, Bulgaria. e-mail: llj1690936745@gmail.com.

ТРАНСФОРМАЦИЯ НА КИТАЙСКОТО ТАНЦОВО ИЗКУСТВО ПРЕЗ ПЕРИОДА НА КУЛТУРНАТА РЕВОЛЮЦИЯ

Лиу Ифън

докторант в АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив

Асистент в Колеж „Тан Ка Кий“ към Сямънския университет – Китай

Резюме:

Настоящата статия изследва дълбоките трансформации в китайското танцово изкуство по време на Културната революция (1966–1976). Анализиран е процесът, при който танцът е превърнат в ключов инструмент за политическа пропаганда, което води до потискането на традиционните форми и налагането на строго цензурирано, революционно съдържание. Разгледан е феноменът на „революционния модерен балет“, илюстриран с емблематични произведения като „Червените женски войници“ и „Белокосата жена“, които съчетават западната балетна техника с китайска революционна тематика. Статията твърди, че въпреки строгите идеологически ограничения, този период парадоксално създава условия за артистични иновации, като сливането на танца с опера, театър и кино, и формирането на уникална китайска танцова идентичност, която по-късно оказва влияние върху модернизацията на танца в страната.

Ключови думи:

китайско танцово изкуство, културна революция, революционен балет, пропаганда, трансформация.

THE TRANSFORMATION OF CHINESE DANCE ART DURING THE CULTURAL REVOLUTION

Liu Yifei

PhD Student, AMDFA „Prof.Asen Diamandiev” – Plovdiv

Lecturer at Xiamen University Tan Kah Kee College – China

Abstract:

This article examines the profound transformations in Chinese dance art during the Cultural Revolution (1966–1976). It analyzes the process by which dance was turned into a key instrument of political propaganda, leading to the suppression of traditional forms and the imposition of strictly censored, revolutionary content. The phenomenon of “revolutionary modern ballet” is examined, illustrated by emblematic works such as “The Red Detachment of Women” and “The

White-Haired Girl," which combine Western ballet technique with Chinese revolutionary themes. The article argues that despite strict ideological constraints, this period paradoxically created conditions for artistic innovations, such as the fusion of dance with opera, theater, and cinema, and the formation of a unique Chinese dance identity that later influenced the modernization of dance in the country.

Keywords:
Chinese dance art, Cultural Revolution, Revolutionary ballet, Propaganda, Transformation

Увод

Взаимодействието между изкуство и политика е една от най-динамичните и сложни теми в културната история. В периоди на радикални социални и политически промени изкуството често се оказва на предна линия – като инструмент за пропаганда, форма на съпротива или огледало на обществените сътресения. Културната революция в Китай (1966–1976) е един от най-ярките примери за тоталното подчиняване на културата на идеологията. В този контекст танцовото изкуство със своята силна визуална и емоционална изразност е подложено на безпрецедентна трансформация.

Целта на настоящото изследване е да анализира този процес, като проследи как танцът е преосмислен – от форма на естетическа наслада и културно наследство до мощно оръжие в служба на маоистката идеология. Ще бъдат разгледани както разрушителните аспекти на този период, свързани с цензурата и потискането на традиционните форми, така и неочакваните творчески иновации, породени от стремежа за създаване на ново, „революционно" изкуство. Статията защитава тезата, че макар Културната революция да нанася тежък удар върху китайското танцово наследство, тя парадоксално катализира създаването на хибридни жанрове като революционния балет и поставя основите за бъдещи дискусии относно националната идентичност в китайския танц.

Началото на Културната революция: сътресения и цензура

Културната революция (1966–1976) е специален период в историята на Китай, който оставя дълбоки следи върху културния, социалния и политическия живот на страната. Танцовото изкуство също не остава незасегнато, като е подложено на безпрецедентни сътресения и предизвикателства. На 16 май 1966 г. Централният комитет на ККП издава директива, с която започва тази историческа кампания, и тя бързо оказва огромно въздействие върху творчеството и практиката на китайския танц. Националните медии спират да отразяват нови танцови произведения, а професионалните танцови училища и ансамбли прекратяват нормалната си дейност. Същест-

вуващите структури и институции в танцовата област са разрушени, като доминиращите групи и организации, които дълго време са ръководили китайския танц, стават обект на политически критики. Много артисти са арестувани или изпратени в трудови лагери.
Традиционните форми и съдържание на танца са подложени на строга цензура и ограничения. Много произведения, смятани за „феодални", „капиталистически" или „ревизионистки", са забранени. Например някои древни дворцови и религиозни танци, свързани с феодалната или религиозната култура, са определени като „реакционни" и са или забранени, или значително модифицирани, за да отговарят на политическите изисквания на времето. Това явление обуславя загубата или промяната на голяма част от традиционното танцово наследство.

Политизация на танца и възходът на революционния балет
През този период ранните социалистически танцови проекти са потиснати, докато новият революционен балет става доминиращ. Танцът като артистична форма и културна памет почти изчезва. Много танцови техники и реквизити също са забранени. Елементи, които традиционно са били използвани за изразяване на майсторство и естетика, по време на Културната революция са смятани за свързани с феодализма и затова са ограничени. [Wilcox, 2019b, p.156] Единствено танци, които се смятат за съответстващи на революционните идеи, са разрешени за изпълнение. Например Танцът на верността към партията (Loyalty Dance)[1] и Танцът на Червената армия (Red Army Dance)[2] са специално създадени за възхвала на революцията и Червената армия. Те са широко популяризирани и разпространявани през този период. [Чжоу Син, 2015, с. 5–20]



Снимка 1. *Петгодишно дете изпълнява Танца на верността към партията*[3]

[1] „Zhongzi Dance" е традиционен китайски танц, символизиращ лоялност към партията. Вж.: Wikipedia, „Zhongzi Dance", https://en.wikipedia.org/wiki/Zhongzi_Dance

[2] „Red Army Dance" е революционен танц от периода на китайската борба, символ на патриотизма и духа на Червената армия. Вж.: Wikipedia, „Red Army Dance", https://en.wikipedia.org/wiki/Red_Army_Dance

[3] Лин, Дж. (2009). „Танцувайки за Мао". Smithsonian Magazine. Достъпно на: https://www.smithsonianmag.com/history/dancing-for-mao-123906664.

Въпреки екстремната политическа обстановка, балетът намира нов живот в Китай и бързо е преосмислен като важна част от революционната култура. През този период творчеството и изпълненията на танцовото изкуство претърпяват силна политизация – танцът вече не е просто художествена изразна форма, а се превръща в ключов инструмент за политическа пропаганда. Всяко движение и всяка сцена са натоварени с дълбоки политически послания, като танцьорите са задължени да предават революционен ентусиазъм и лоялност към партията чрез своите изпълнения.

Танцовото изкуство от този период беше дълбоко повлияно от идеологията на Мао Дзъдун. Традиционният китайски танц беше подложен на потискане и заменен от множество „революционни танци" и „образцови опери"[4]. Тези произведения не само популяризираха ценностите на Комунистическата партия, но също така подчертаваха духа на колективизма и силата на народа. Например чрез героите и борбите, изобразени в *Червените женски войници* (The Red Detachment of Women, 1964, The National Ballet of China) и *Белокосата жена* (The White-Haired Girl, 1965, Shanghai Dance School), се отправят критики към феодалната експлоатация и се възхвалява победата под ръководството на партията.

Революционният модерен балет като културен символ

С разпространението на революционния танц елементите на балета също претърпяха преосмисляне. В този контекст възникна нова форма на танц – революционният балет. Тази форма не само носи революционните идеи, но чрез локална адаптация придава на балета ново революционно значение, превръщайки го в израз на китайската идентичност. Тази трансформация означава, че балетът вече не е просто имитация на западната танцова форма, а след революционно преосмисляне се превръща в изкуство със специфично революционно значение.

Тази промяна не се изразява само във формата, но и в съдържанието. Китайските танцьори чрез локалната адаптация на балета успяват да постигнат автономност в художественото творчество, въпреки че все още използват външни танцови езици. По този начин китайските танцови артисти успяват да заемат равноправно място в глобалния обмен на балетното изкуство и се утвърждават като важни участници в международната танцова сцена.

По време на Културната революция танцовото изкуство в Китай претърпява силна трансформация, като акцентът се поставя върху колективизма. Хореографиите и изпълненията подчертаваха синхронизираните движения и унифицираните форми, чрез които танцьорите демонстрират силата на единството. Дизайнът на музиката, костюмите и реквизита също беше

---

[4] *„Образцовите опери" (Model Operas) са музикално-сценични произведения от времето на Културната революция, насочени към прокарване на революционни идеали. Вж.: Wikipedia, „Model Operas", https://en.wikipedia.org/wiki/Model_Operas.*

изцяло съобразен с революционната тематика, като целта е да се засили ефектът от политическата пропаганда. Тази серия от промени, особено след 1966 г., се превърна в част от системната реорганизация на танцовата сфера в Китай, отбелязвайки значителен преход в танцовото изкуство.

Сред тях „революционният модерен балет" става основен символ на тези трансформации. *Червените женски войници*, чиято премиера е организирана от новосъздадения Китайски балетен театър, е пионер на тези промени. Представлението използва елементи от китайския танц, но основно разчита на изразните средства на балета. Следващите продукции включват ***Белокосата жена***, както и по-късните ***Песен за спомени*** (Song of Remembering Dreams, 1980, Beijing) и ***Децата на степта*** (Children of the Grassland, 1961, Beijing). Тези произведения, които адаптират популярни по това време китайски революционни филми, включват елементи на балет, макар че използването на китайски танцови елементи е ограничено. Критиците широко определят тези произведения като балет, а не като традиционни китайски танцови драми и това мнение продължава да доминира в академичните среди.

Нови хоризонти: сливане на танца с други изкуства

Академичните изследвания върху революционните балетни произведения от периода на Културната революция са сравнително богати.[Ли Сун, 2008, с.98–99] Изследователите най-често анализират естетическите им форми, наративното съдържание и връзката им с филма и театъра. Въпреки това, връзката между тези произведения и другите художествени жанрове в китайската танцова сфера по онова време е слабо разгледана в литературата. Както посочва Пол Кларк в своята книга „Културната революция: една история", тези революционни балетни произведения са само една от формите на изразяване на социалистическата култура в китайското танцово изкуство. За да се разбере напълно историческото значение на революционния балет, е необходимо той да бъде разгледан в по-широкия контекст на танцовата история на Китайската народна република и да се изследва връзката му с традиционния китайски танц – това именно представлява ядрото на настоящото изследване.

По време на Културната революция популяризирането и развитието на балета в Китай придобиват изкривен характер. Въпреки че този процес е силно политизиран, той отразява и сложните промени, настъпили в китайското танцово изкуство в рамките на конкретния исторически контекст. Макар революционният балет до известна степен да отслабва позицията на традиционния китайски танц, той също така създава нови възможности за китайските танцьори да изградят собствено артистично пространство, което им позволява да заемат място в световната танцова сцена.

Революционният балет не беше само революционна интервенция в западната балетна форма, но представляваше и процес на самоидентификация на китайските танцьори в глобалния обмен на балетното изкуство.

Въпреки огромното въздействие на Културната революция върху танцовото изкуство, този исторически период предоставя и нови възможности за иновации и развитие в танцовото изкуство. За да отразят по-добре живота и емоциите на широките народни маси, много танцови произведения започват да експериментират със сливането на танца с други форми на изкуство. Например комбинирането на танца с операта превръща танца в нещо повече от чисто физическо движение, като включва музика и пеене, което засилва неговата изразителност и емоционална дълбочина.

По същия начин интеграцията на танца с театралното изкуство придава на танца по-голям акцент върху сюжетността и разказа. Танцьорите вече не само трябваше да демонстрират майсторство в танцовите техники, но и да притежават актьорски умения, за да представят характерите и емоциите на персонажите по убедителен начин. Освен това появата и популяризацията на киното осигуряват на танцовото изкуство съвсем нова платформа за изразяване. Много танцови произведения започнаха да се снимат и продуцират във филмов формат, което позволяваше танцът да достигне до по-широка публика чрез големия екран. Това отваряше нови възможности за творческо изразяване и представяне на танцовото изкуство.

Този уникален стил на „народен танц", макар и в известна степен повлиян от политиката и идеологията на времето, се основава предимно на фокус върху реалния живот и емоциите на обикновените хора. Тази ориентация не само приближава танцовото изкуство до широките маси, но и предоставя ценен опит и материал за бъдещото развитие на танцовото изкуство. Чрез това внимание към народния живот и чувствата на хората танцът придобива по-голяма популярност и става по-близък до публиката, като същевременно създава основа за по-нататъшни творчески постижения.

Драстични промени в танцовото образование

Промените в танцовото образование през периода на Културната революция са особено драстични. Съществуващите образователни системи и учебни програми са подложени на строга цензура, което води до това, че много танцови училища и институции с дълбоки исторически корени и традиции са принудени да прекратят дейността си или да преминат през значителна реорганизация. Балетът зае водеща роля в обучението на нови танцьори, докато танцовите филми, създадени преди Културната революция, бяха подложени на цензура и изчезват от публичното пространство.

Тези внезапни промени оказват не само непосредствено въздействие върху учениците и преподавателите по това време, но оказват и дълбоки последствия върху системата на танцовото образование и моделите на обучение в Китай. Революционният балет стана единствената форма на социалистически танц, с която много деца и младежи са запознати. За кратко време фокусът на танцовото образование се измести от развитието на техника и артистичност към съдържание, което съответства на революционните идеи. Тази промяна трансформираше начините и посоките на подготовка на поколения танцови артисти.

Този период на сътресения и трансформации оказва сериозно въздействие върху развитието на китайския танц. Танцовите професионалисти са принудени да преосмислят своята мисия и идентичност в постреволюционния период. Това преосмисляне става решаващ фактор за бъдещето на танцовото изкуство в Китай.[Wilcox, 2019a, p.160]

Едновременно с това много танцьори с изтъкнато положение в танцовото изкуство понасят сериозни удари през този исторически период. Техните произведения, които не съответстват на тогавашните политически идеологии, са обявени за „реакционни" или „феодални", което води до различни форми на критика и преследване. Някои танцьори дори са принудени да се откажат от своята любима танцова кариера. Техните съдби са не само лични трагедии, но и загуба за цялото танцово изкуство. Тези преживявания и съдби служат като ярък пример за директното и дълбоко въздействие на Културната революция върху танцовата сцена и оставят на бъдещите поколения материал за сериозни размисли.

Танцът и масовата култура: безпрецедентна връзка

Връзката между танца и масовата култура през периода на Културната революция придоби безпрецедентна значимост.[Ли Сун, 2010, с.34-36] Танцът не само се използваше като основен инструмент за политическа пропаганда, но и се сливаше в дълбочина с масовата култура. През този период широки маси от хора не само участваха като публика, но и активно се включваха в създаването и изпълнението на „бунтовнически танци" и „танци на верността". Това масово участие правеше танца по-близък до хората и по-свързан с техния реален живот и емоции, като демонстрира хармоничното преплитане между танцовото изкуство и масовата култура.

Освен това през този период взаимодействието между танца и други форми на изкуство достига нови висоти. Танцът вече не беше изолиран художествен жанр, а влизаше в дълбоко взаимодействие с музика, театър, живопис и други изкуства. Това интердисциплинарно сътрудничество открива нови пътища за иновации в танцовото изкуство, правейки произведенията по-богати, по-изразителни и по-впечатляващи.

Възраждане и рефлексия след Културната революция

След края на Културната революция танцовото изкуство преживява нов възход. Въпреки огромните сътресения и предизвикателства, които то изпитва през този период, след неговия край танцът бързо се възстановява, демонстрирайки изключителна жизненост. Не само че забранените и изгубени традиционни танци са преоценени и възстановени, но и множество нови танцови произведения се появяват, като дават свежа енергия и нови възможности за бъдещето на танцовото изкуство.

В същото време танцовата общност провежда дълбока рефлексия върху танцовото изкуство през периода на Културната революция. Тази рефлексия не само помага за разбирането и оценяването на танцовото изкуство

от този специфичен исторически период, но също така предоставя ценни уроци за неговото бъдещо развитие. Танцьорите осъзнават, че във всяка епоха танцът трябва да запази своята артистичност и независимост и да не бъде прекалено повлиян от външни фактори. Това осъзнаване има важно ръководно значение за дългосрочното развитие на танцовото изкуство.

Тези два значими исторически периода, особено тяхното влияние върху танцовото изкуство, създават благоприятни условия за навлизането на танцовия театър в Китай през периода на реформите и отварянето. Иновациите в танца от периода на Четвъртомайското движение и трансформациите през Културната революция натрупват ценен опит за китайската танцова общност, позволявайки ѝ в периода на реформите и отварянето по-открито да приема и интегрира международните танцови форми. Това важи особено за танцовия театър, който представлява нов художествен жанр. Постигнатите танцови успехи през този период несъмнено предоставят мощен тласък за процеса на модернизация на китайския танц, утвърждавайки го на международната танцова сцена.

Заключение

Периодът на Културната революция представлява един от най-драматичните и противоречиви етапи в историята на китайското танцово изкуство. Той демонстрира как една мощна политическа идеология може почти изцяло да заличи вековни традиции и да превърне изкуството в свой рупор. Потискането на традиционния танц, преследването на артисти и налагането на „образцовите опери“ и „танците на верността“ оставят дълбоки белези върху културния живот на Китай.

Въпреки това анализът показва, че дори в условията на строга цензура и политически натиск творческият дух намира пътища за проява. Създаването на революционния балет, макар и идеологически мотивирано, води до уникална симбиоза между западната форма и местното съдържание, което по парадоксален начин допринася за утвърждаването на специфична китайска идентичност на световната балетна сцена. Сливането на танца с театъра, киното и операта отваря нови хоризонти за сценичното изкуство, чиито последствия се усещат и след края на този мрачен период.

Рефлексията върху Културната революция след нейното приключване позволява на китайската танцова общност не само да възстанови изгубеното наследство, но и да извлече ценни уроци за необходимостта от запазване на артистичната независимост. Така този травматичен исторически опит, макар и разрушителен, се превръща в катализатор за по-нататъшното развитие и модернизация на китайския танц, подготвяйки почвата за неговия нов възход в епохата на реформи и отваряне.

Използвана литература:

周星, 秧歌舞/忠字舞/广场舞——现代中国的大众舞蹈. 内蒙古艺术学院学报, *2015, (2), p.5–20./Джоу, Син, Янге/Червеният „танц със символа джун“ Танцът на площада – масови танцови форми в съвременен Китай, Журнал на Академията за изкуства на Вътрешна Монголия, 2015, бр. 2, стр. 5–20.*

李松, 近十年来中国大陆革命「样板戏」研究述评. 艺术评论, *2008, (15)/Ли, Сун, Преглед на изследванията върху революционните „образцови пиеси“ в континентален Китай през последното десетилетие, Художествена критика, 2008, бр. 15, стр. 98–99.*

李松, 政治社会化视野中的“样板戏”. 文化艺术研究, *2010, 2./Ли, Сун, Политическата социализация в „образцовите пиеси“, Изследвания върху културата и изкуството, 2010, т. 2, стр. 34-36.*

Wilcox, Emily, Revolutionary Bodies: Chinese Dance and the Socialist Legacy. California: University of California Press, 2019b. p.322.

Интернет източници

Танц на лоялността (Zhongzi Dance):

https://en.wikipedia.org/wiki/Zhongzi_Dance (последно използване: 23.06.2025; 12:05 часа).

Танц на Червената армия (Red Army Dance): https://en.wikipedia.org/wiki/Red_Army_Dance (последно използване: 23.06.2025; 12:05 часа).

Танцувайки за Мао (Dancing for Mao): https://www.smithsonianmag.com/history/dancing-for-mao-123906664 (последно използване: 23.06.2025; 12:05 часа).

Образцови опери (Model Operas):

https://en.wikipedia.org/wiki/Model_Operas (последно използване: 23.06.2025; 12:07 часа).

За автора:

Лиу Ифън е китайска изследователка, докторант трета година в Академията за музикално, танцово и изобразително изкуство „Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив, специалност „Хореография“, и асистент в Колежа „Тан Ка Кий“ към Сямънския университет.

About the author:

Liu Yifei is a Chinese researcher, a third year PhD student at the Academy of Music, Dance and Fine Arts “Prof. Assen Diamandiev“ – Plovdiv, major “Choreography”, and a Lecturer at Xiamen University Tan Kah Kee College.

ИНТЕРПРЕТАЦИЯ И МУЗИКАЛНО ИЗПЪЛНЕНИЕ НА АРИЯТА „ЖИВЯХ ЗА ИЗКУСТВОТО, ЖИВЯХ ЗА ЛЮБОВТА“ ОТ ОПЕРАТА „ТОСКА“

Лиу Сицин
АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“- Пловдив

Резюме
Арията „Живях за изкуството, живях за любовта“ е забележителен елемент от операта „Тоска“ на известния италиански композитор Пучини. Понастоящем, „Тоска“ е сред „Десетте най-изпълнявани опери“ в големите оперни театри по целия свят. Като известна ария, изпълнявана от героинята Тоска, това произведение заема значимо място в световната вокална музикална общност. Настоящият анализ на арията „Живях за изкуството, живях за любовта“ от гледна точка на вокалното изпълнение и музикалната интерпретация, има за цел да консолидира личния опит в пеенето и да усъвършенства знанията по вокална теория.

Ключови думи:
Пучини, ария, музикален анализ

INTERPRETATION AND MUSICAL PERFORMANCE OF THE ARIA “I LIVED FOR ART, I LIVED FOR LOVE” FROM THE OPERA „TOSCA“

Liu Xiqing
AMDFA “Prof. Asen Diamandiev” – Plovdiv

Abstract:
The aria ‚Vissi d‘arte, vissi d‘amore‘ (For art, for love) is a remarkable element of the opera ‚Tosca‘ by the famous Italian composer, Puccini. Currently, *Tosca* is among the ‚Top Ten Most Performed Operas‘ in major opera houses worldwide. As a renowned aria performed by the heroine Tosca, this piece holds a significant place in the global vocal music community. The present analysis of the aria ‚Vissi d‘arte, vissi d‘amore‘ from the perspective of vocal performance and musical interpretation aims to consolidate personal singing experience and to perfect knowledge of vocal theory.

Keywords:
Puccini, aria, music analysis

Драматичният конфликт в арията „Живях за изкуството, живях за любовта“

Арестът на Каварадоси

Художникът Каварадоси е арестуван за укриване на избягалия политически затворник Ангелоти. Полицейският началник Скарпиа се възползва от възможността да заплаши Тоска: или тя трябва да жертва тялото си, за да осигури „снизходителност” за Каварадоси, или той ще бъде екзекутиран[1].

Отчаянието на Тоска

Дълбоко предана на Каварадоси, Тоска не може да понесе смъртта му, но отказва да компрометира достойнството си, като се подчини на унижението на Скарпиа. В пълно отчаяние тя се втурва в църквата, за да излее мъката си пред Мадоната: защо, след като е посветила живота си на изкуството („За изкуството”) и е останала вярна в любовта („За любовта”), трябва да понася такава несправедливост?

Противоречия в молитвата

В тази ария Тоска размишлява върху живота си: като артистка тя е пожънала аплодисменти и слава; като любовница тя се е отдала изцяло на страстта. Но сега и изкуството, и любовта са изправени пред унищожение. Тя се пита защо Бог остава незаинтересован от нейната преданост, докато моли Дева Мария за милост, за да спаси и любимия си, и себе си.[2]

Музикалната структура на арията „Живях за изкуството, живях за любовта“

Арията „Живях за изкуството, живях за любовта“ може да бъде разделена на два дяла. Първият дял, в ми бемол минор, започва със спокойна музикална атмосфера. Мелодията е нежна, низходяща и пропита с чувство на тъга. Нейният лаконичен и спокоен ритъм, съчетан с разгръщащия се сюжет, разкрива вътрешния свят на Тоска. Този дял може да бъде разгледан и като затишие пред бурята, сякаш Тоска тихо плаче. Освен това, текстът на арията ярко изобразява една жива картина, в която героинята изразява състрадание към всички живи същества и съчувствие към страдащото човечество. Въпреки това, несправедливата съдба я потапя в дълбока скръб,

---

*[1] Ли Дзя. За художествения стил и вокалната интерпретация на оперната ария „Живях за изкуството, живях за любовта“. Youer Thesis Network, 2022.*李佳. 论歌剧咏叹调〈为艺术，为爱情〉的艺术风格及演唱处理. 优尔论文网*2022*

*[2] Джан Джин. Изследване на характера на Тоска в операта „Тоска“: на примера на арията „Живях за изкуството, живях за любовта“. Renren Library, 2023]*张金. 试论歌剧〈托斯卡〉中托斯卡的人物塑造——以咏叹调〈为艺术，为爱情〉为例》人人文库，*2023*

изправяйки я пред избор между живота и смъртта. Това олицетворява осъждането на съдбата от страна на Тоска и нейната безпомощност пред обстоятелствата.[3]

Вторият дял в ми бемол мажор засилва емоционалното вълнение. Вътрешната мъка и объркване на Тоска се превръщат в пряко предизвикателство към божественото. Нейните благочестиви молитви и непоколебима вяра не са ѝ осигурили щастлив живот или радостта да споделя съществуването си със своя любим; вместо това тя се сблъсква с безкрайни страдания в реалността. Предизвикателството на Тоска към божественото не е просто естествено развитие на сюжета, а и осъждане от страна на Пучини, насочено към мрачното общество на своето време и опровержение на религиозния догматизъм.

Двата дяла в арията „Живях за изкуството, живях за любовта" представляват различни слоеве: започвайки нежно и спокойно, те постепенно достигат кулминация, преминавайки от сдържан финес към катарзисен изблик. Композиторът майсторски улавя сложните, дълбоки емоции на Тоска чрез гениалната музикална структура, богатите тонални вариации и разнообразните мелодични линии, притежаващи проникваща сила, която удря директно в сърцето. Разгръщащият се сюжет и дизайнът на текста вдъхват възхищение и уважение към тази жена, което прави цялата ария, а и цялата опера, още по-завладяващи и пропити с дълбок артистичен ефект.[4]

От композицията на арията „Живях за изкуството, живях за любовта" е видно, че Пучини е положил значителни усилия в това произведение, като е използвал множество иновативни композиционни техники. Например, прогресивната мелодия създава силни емоционални контрасти между различните линии на сюжета. Умелото включване на речитатив във фразите им придава богат израз и дълбочина; а формата тип ABA, свързваща началото и края, осигурява непрекъснатост в сюжета, действията на героите и вътрешните емоции. Това придава съвършенство на наратива, вокалното изпълнение и цялостното представяне на арията. Тази ария притежава дълбока културна значимост и богато музикално съдържание, като особено трогва публиката с богатата си гама от емоции. Мелодията, ритъмът и хармоничната тъкан служат за оформяне на характера. Чрез жалостната, променяща се музика се усещат сложните емоции на Тоска: дълбока привързаност към любимия ѝ Каварадоси, отвращение и омраза към подлото лице на Скарпиа, протест и съпротива срещу несправедливата съдба,

---

[3] *Джан Джин. Изследване на характера на Тоска в операта „Тоска": на примера на арията „Заради изкуството, заради любовта". Renren Library, 2023]*张金. 试论歌剧〈托斯卡〉中托斯卡的人物塑造——以咏叹调〈为艺术，为爱情〉为例》人人文库，*2023*

[4] *Джан Джин. Изследване на характера на Тоска в операта „Тоска": на примера на арията „Заради изкуството, заради любовта". Renren Library, 2023]*张金. 试论歌剧〈托斯卡〉中托斯卡的人物塑造——以咏叹调〈为艺术，为爱情〉为例》人人文库，*2023*

непоколебима решимост да убие началника на полицията, и отчаяние и безпомощност пред опасността за живота на нейния любим. С развитието на сюжета, емоционалните промени на героинята стават все по-чести. Придружени от изящни мелодии и навременни тонални промени, те постигат прецизно нюансирано представяне на нейния характер и чувства. Макар и кратка, тази широко призната ария потапя публиката в мрачния социален контекст на цялата опера, предизвиквайки дълбока съпричастност към съдбата на Тоска. Тя доставя не само естетическо удоволствие, но и предизвиква психологически реакции, подтиквайки към съвременни размисли за тази трагична романтична история и насърчавайки по-голямо признание за трудно спечелената красота и чистота на любовта днес.[5] Като емблематична сопранова ария от второ действие на „Тоска“, „Живях за изкуството, живях за любовта“ притежава дълбока художествена изразителност. Нейното изобретателно музикално майсторство тласка сюжета към кулминацията, като същевременно освобождава емоционална интензивност чрез вокалното изпълнение, създавайки дълбоко трогателно въздействие, което потапя публиката и оставя траен естетически отзвук.

За вокалната техника в арията „Живях за изкуството, живях за любовта“

Тази ария използва проста двуделна форма (Въведение – Дял А –Дял Б – Кода), като тоналността преминава от ми бемол минор (Дял А) към ми бемол мажор (Част Б). Емоционалният преход от потискане към изблик в „Тоска“ се изразява чрез промени в музикалния колорит.



Дял А (тактове 3–15): Характеризира се предимно с леко низходяща мелодия и мотиви от четири тона, имитиращи „въздишка”. Пеенето трябва да започне с възможно най-меката динамика (ppp), поддържайки плавно дишане и използвайки мек, приглушен тембър, за да предаде безпомощността и скръбта на Тоска[6].

---

[5] *Уан Оу. Композиционни характеристики и вокален анализ на оперните арии на Пучини. Original Force Document, 2023.*王欧. 普契尼歌剧咏叹调的创作特点和演唱分析. 原创力文档，*2023*

[6] *Чен Джин.Артистични характеристики и вокални техники на арията „O Brillant Star“ в операта „Тоска“. Reference Network, 2025.* 陈锦. 歌剧〈托斯卡〉中咏叹调〈星光灿烂〉的艺术特征及演唱技巧. 参考网，*2025*



Дял Б (тактове 16–37): След модулация към мажорна тоналност, триолите, повтарящите се тонове и аподжатурите предизвикват образи на „молитва“ и „плач“. Например, октавовият скок (към ла бемол) при текста „perché, Signore“ (Защо, Господи) изисква силна форте (f) атака, последвана от рязък преход към пиано (p), създавайки силен драматичен контраст.

Анализ на основните вокални техники

Контрол и непрекъснатост на дишането

Удължената фраза Vissi d'arte, vissi d'amore в дял А изисква стабилна диафрагмена опора, за да се предотврати прекъсване на мелодичната линия от прекъсвания в дишането. Триолният ритъм con man furtiva в дял Б изисква еластично дишане, за да се симулира ефект на хлипане. При обработката на високите тонове, кулминационната фраза perché me ne rimuneri così? изисква низходящо движение към ла бемол. Това трябва да бъде направено с crescendo, комбинирано с decrescendo, като се използва гръдният резонанс, за да се подобри вокалната проекция. Последващото внезапно diminuendo изразява вътрешното отчаяние на Тоска.[7]

[7] *Чен Джин.Артистични характеристики и вокални техники на арията „O Brillant Star“ в операта „Тоска“. Reference Network, 2025.*陈锦. 歌剧〈托斯卡〉中咏叹调〈星光灿烂〉的艺术特征及演唱技巧. 参考网，*2025*

Артикулация и езиков стил

Италианският език изисква чисти, продължителни гласни – „o" в amore трябва да поддържа вертикална форма на устата – и прецизни, артикулирани съгласни като „p". Двойните съгласни като „ll" във fedelle трябва да удължават звука, за да подчертаят искреността на молбата. Повтарящото се perché в текста трябва да става все по-силно, като се използва вокален импулс, за да се предаде страстното предизвикателство на Тоска към Бога.

Контрол на тембъра и резонанса

В своята интерпретация, известната италианска сопрано певица Мария Калас използва гласов резонанс в дял А, за да предаде крехкостта на молитвата, докато в дял Б се смесва гръден резонанс, за да покаже напрежението на неподчинението. Тя умишлено използва „груб тембър", за да повиши автентичността. Китайската сопрано певица Чжан Липин съчетава западния белканто стил с източната лиричност, като използва ритмично разширяване на триолите в дял Б, за да засили драматичния конфликт.

Емоционално изражение и развитие на характера

Психологическо развитие: емоциите на Тоска трябва да еволюират от „благочестива молитва" (дял А) до „яростна конфронтация" (дял Б). Например, когато Калас пее perché, тя изразява вътрешен конфликт чрез внезапно намаляване на динамиката (от f до p), докато в края, при così, използва дихателни тонове, за да симулира хлипане, олицетворяващо отчаяние.[8] Координация на сценичното представление: Изпълнителят трябва да усили емоцията чрез физическата си изразителност. В интерпретацията на Калас Тоска се срива на пода, с очи, пълни със сълзи. В кулминационния момент, треперещите ѝ ръце изразяват мъка, която достига върхната си точка, когато тя се срива на земята, за да постигне трагична сублимация.

Заключение

Арията „Живях за изкуството, живях за любовта" изисква дълбок синтеза на емоция и техника при изпълнение, за да предаде напълно музикалната атмосфера, замислена от композитора. Чрез кратки мелодии и богати хармонии Пучини издига трагедията на героите във веристката опера до философско ниво. Изпълнителят трябва да разбере дълбоко фаталистичното чувство на Тоска за „жертвата за любовта", като използва техниката в услуга на емоцията. Само по този начин може да се реализира крайната изразителна сила на вокалното изкуство, с цел подобряване както на техническото майсторство, така и на емоционалното представяне на героя.

---

[8] *[5]Julian Haylock.Puccini His Life and Music* 李慧翻译. 湖南文艺出版社.*2016.8*

Използвана литература:

*Ли Дзя. За художествения стил и вокалната интерпретация на оперната ария „Заради изкуството, заради любовта“. Youer Thesis Network, 2022.*李佳. 论歌剧咏叹调〈为艺术，为爱情〉的艺术风格及演唱处理. 优尔论文网*2022*

*Джан Джин. Изследване на характера на Тоска в операта „Тоска“: на примера на арията „Заради изкуството, заради любовта“. Renren Library, 2023]*张金. 试论歌剧〈托斯卡〉中托斯卡的人物塑造——以咏叹调〈为艺术，为爱情〉为例》人人文库，*2023*

*Уан Оу. Композиционни характеристики и вокален анализ на оперните арии на Пучини. Original Force Document, 2023.*王欧. 普契尼歌剧咏叹调的创作特点和演唱分析. 原创力文档，*2023*

*Чен Джин. Артистични характеристики и вокални техники на арията „O Brillant Star“ в операта „Тоска“. Reference Network, 2025.*陈锦. 歌剧〈托斯卡〉中咏叹调〈星光灿烂〉的艺术特征及演唱技巧. 参考网，*2025*

Julian Haylock. Puccini His Life and Music 李慧翻译. 湖南文艺出版社.*2016.8*

За автора:

Лиу Сицин е сопрано, завършила Музикалната консерватория в Комо, Италия. Преди това е работила в Китайската национална опера, където е участвала в много опери. След това е работила като преподавател по вокал в Музикалното училище към Хунанския педагогически университет.

About the author:

Liu Xicheng is a soprano who graduated from the Conservatory of Music in Como, Italy. She previously worked at the Chinese National Opera, where she participated in many operas. She then worked as a vocal teacher at the Music School of Hunan Normal University.

ТРАНСФОРМАЦИЯТА В ИЗРАЗЯВАНЕТО НА ЧОВЕШКАТА ПРИРОДА В ОПЕРИТЕ „БЯЛАТА КОСА“ И „ДИВОТО ПОЛЕ“ И ОТРАЖЕНИЕТО Ѝ В ОБЩЕСТВЕНАТА МИСЪЛ НА КИТАЙ

Мънци Тиен

Докторант, АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив

Резюме:

Развитието на съвременната и модерната китайска опера е типичен образец на взаимодействието между изкуството и обществената мисъл. Настоящата статия се фокусира върху две опери, считани за важни етапи в развитието на жанра – „Бялата коса“ (1945) и „Дивото поле“ (1987), и има за цел да разкрие фундаменталната трансформация в техните творчески модели и начините на изразяване на човешката природа. „Бялата коса“, като основополагащо произведение в националната опера, предлага персонажи, които служат на мащабен политически наратив и демонстрират ясно изразена символизация на човешката природа, по същество представлявайки своеобразен глас на класата. „Дивото поле“, от друга страна, представлява естетически пробив, преместваики фокуса на сюжета от обществената критика към изследването на вътрешния свят на индивида, стремейки се към „гласа на сърцето“. Статията изтъква, че движещата сила на тази трансформация от идеологически обобщен образ към вътрешния свят на човека не е просто еволюция на художествената автономия, а концентрирано отражение в областта на оперното изкуство на историческия преход на Китай през XX век от епоха на революция, война и колективизъм към епоха на реформи, отваряне и пробуждане на индивидуалното съзнание.

Ключови думи:

китайска опера, „Бялата коса“, „Дивото поле“

THE TRANSFORMATION IN THE EXPRESSION OF HUMAN NATURE IN THE OPERAS “THE WHITE-HAIRED GIRL” AND “THE WILDERNESS”, AND ITS REFLECTION IN CHINA’S SOCIAL THOUGHT

Mengqi Tian

PhD student, AMDFA “Prof. Asen Diamandiev” – Plovdiv

Abstract:

The development of modern and contemporary Chinese opera represents a characteristic example of the interaction between art and social thought. This article focuses on two operas regarded as key milestones in the evolution of the genre – The White-Haired Girl (1945) and The Wilderness (1987). It aims to reveal the fundamental transformation in their creative models and in the ways hu-

man nature is expressed. As a foundational work of national opera, The White-Haired Girl presents characters that serve a grand political narrative, embodying a clear symbolization of human nature and functioning as a collective "voice of the class." The Wilderness, on the other hand, marks an aesthetic breakthrough, shifting the focus from social critique to the exploration of the individual's inner world, seeking instead the "voice of the heart." The article argues that the driving force behind this transformation – from the ideologically generalized image to the inner human world–is not merely an evolution of artistic autonomy but a concentrated reflection, within operatic art, of China's historical transition throughout the 20th century: from an era of revolution, war, and collectivism to one of reform, openness, and the awakening of individual consciousness.

Keywords:
Chinese opera, The White-Haired Girl, The Wilderness

Въведение

Операта, като всеобхватен художествен жанр, винаги е успявала да улови и отрази духа на времето чрез своята уникална изразителност. В еволюцията на съвременната и модерната китайска култура, развитието на операта особено ясно очертава сложните и динамични взаимоотношения между изкуство и политика, индивид и колектив. От ясното насочване на изкуството към подчиняване на политически цели в средата на XX век до завръщането към художествената автономия и дълбочината на човешката природа в новия период, сцената на китайската опера се превръща в арена на идеен сблъсък относно вътрешния свят на човека.

В този исторически процес, „Бялата коса" (съвместна творба на Лу Син, Яньан) и „Дивото поле" (композитор Дзин Сиан, драматург Уан Фан) са две отдалечени, но взаимосвързани крайъгълни камъка. Първата, с основния си наратив „*старото общество превръща хората в духове, новото общество превръща духовете в хора*", установява творчески модел, при който класовата принадлежност има приоритет над сложната човешка природа, а героите до голяма степен са символи на конкретни политически концепции. Втората, адаптация на едноименната пиеса на Цао Ю, премества фокуса на сюжета от външна обществена критика към дълбоко изследване на вътрешния свят на персонажите – техните любовни желания, омраза, страх и съвест. Героите престават да бъдат типизирани социални образи и се превръщат в многопластови личности, чиито конфликти произтичат от собствената им вътрешна борба.

Съществуващите проучвания, макар и да са разглеждали подробно художествените характеристики и историческото значение на двете произве-

дения поотделно, все още не предлагат достатъчно системно сравнение и задълбочен анализ на причините за трансформацията в модела на изразяване на човешката природа в контекста на историята на обществената мисъл. Основният аргумент на настоящата статия е, че дълбоката разлика между „Бялата коса“ и „Дивото поле“ по същество е концентрирано отражение в областта на оперното изкуство на историческия преход в Китай през XX век от епоха на колективизъм към епоха на пробудено индивидуално съзнание. Преходът от т.нар. „глас на колектива“ към „глас на сърцето“ бележи не просто естетическа революция, а проявление на по-широка промяна в общественото мислене и културните ценности на китайското общество.

„Бялата коса“: Символизация на човешката природа в политическия наратив

Успехът на „Бялата коса“ се дължи на забележителното интегриране на художествената форма в мащабната цел на политическата мобилизация, като изразът на човешката природа придобива високо символистичен характер.

От конкретни страдания към абстрактни символи: Трансформацията на образа на Сиър

Историята на „Бялата коса“ започва в нощта на Нова година, изпълнена с житейски дух, но бързо се превръща в мощна политическа алегория. Трагедията на Сиър започва с конкретната човешка трагедия – смъртта на баща ѝ и преживяното от нея насилие. Личната ѝ съдба и емоционална травма обаче бързо се поглъщат и възвисяват до рамката на по-широк политически наратив. След нейното преживяване, музикалният фокус не е върху детайлното изобразяване на психическата ѝ травма, а бързо се насочва към пламенна обвинителна реч срещу класата на земевладелците. нейните страдания вече не са само индивидуално нещастие, а колективна травма на целия потиснат клас.

Когато тя избягва в планината, косата ѝ побелява и се превръща в „Бял призрак“, тази физическа трансформация завършва с преобразяването ѝ от „човек“ в „дух“ и накрая на „политически символ“. „Бялата коса“ става мощна визуална метафора – жестоката отчужденост на старото общество към човека. И когато тя е спасена от Осмата армия и си връща идентичността на човек, нейното изкупление не се дължи на никакви индивидуални усилия, а на политическата сила, представляваща „новото общество“. Този процес ясно отразява, че личната съдба и изкупление зависят изцяло от правилната политическа принадлежност. По този начин Сиър престава да бъде пълнокръвен човешки образ и се превръща в идеологически символ, чрез който се очертава границата между старото и новото общество.

Хуан Ширен: „Маската на злодея“ – стереотипният антагонист

В противопоставяне на Сиър, образът на Хуан Ширен е изграден изцяло като еднопластов антагонист, без лична дълбочина и вътрешни мотиви.

Неговата роля е да представя социалната несправедливост, а не индивидуалния психологически свят. Музикалната тема на Хуан Ширен е изградена чрез изкривени интонации и рязък тембров контраст спрямо лиричните народни мелодии, свързани с образите на Сиър и Янг Байлао. Тази контрастна характеристика елиминира възможността за емпатия от страна на публиката – персонажът е представен не като психологически сложна личност, а като еднопланов символ на социалното зло.

Музиката като инструмент на идеологическо послание

Музикалният успех на „Бялата коса“ е необикновен, но нейните естетически избори винаги са насочени към ясни политически цели. Използването от композиторите на северни народни мелодии като „Малкия бял зеленчук“ е високо политическа естетическа стратегия, целяща да предизвика широк класов емоционален отзвук чрез познатите на селяните интонации. Най-вълнуващите хорови пасажи в операта, като „Слънцето изгрява“, често пресъздават решителността на колективна воля и възхвала на новата епоха. Функцията на музиката тук е да създаде неудържим емоционален поток, който да въвлече и разтопи индивидуалните емоции на зрителите в колективното самоопределяне.

Историческа необходимост и естетическа стойност

Символизацията на човешката природа в „Бялата коса“ е неизбежен продукт на специфичния исторически контекст – тя отлично изпълнява своята историческа мисия: социална мобилизация и политическо просвещение. Този творчески модел, в който човешкият образ се свежда до идеологически символ, има и своята естетическа цена. Той води до унифициране на героите, схематизиране на драматичните конфликти и ограничаване на емоционалната дълбочина в редица последвали оперни произведения. „Бялата коса“ се превръща в културен еталон за времето си, но заедно с това задава рамка, която едва с появата на „Дивото поле“ близо половин век по-късно започва да бъде преосмисляна отвътре.

Исторически обрат: Идейно освобождение и естетическа промяна през 80-те години

Между „Бялата коса“ и „Дивото поле“ се простира дълбока обществена и идеологическа трансформация. 80-те години на XX век са „размразяващо“ време, подготвило необходимия духовен климат и художествена почва за раждането на „Дивото поле“.

Интелектуално пробуждане и преоткриването на човека

Дискусията около принципа „Практиката като единствен критерий за истина“ отключва дълго затвореното пространство на мисълта. Потиснатите дотогава теории за човешката природа и хуманистичните идеи отново се превръщат във фокус на интелектуалния интерес, а навлизането на западни модерни течения като екзистенциализма и психоанализата предоставя на художниците нови перспективи за наблюдение на човешката личност. В областта на литературата „литературата на раните“ и „рефлексивната лите-

ратура“ са първите, насочили вниманието си към вътрешния свят на индивида, и това „преоткриване на човека“ бързо се разпространява в цялото изкуство.

Криза и възможности в оперното изкуство

В същия период традиционният модел на китайската опера се изправя пред сериозни предизвикателства. Разпространението на телевизията, нарастващата популярност на поп музиката и общата естетическа умора от повествователния модел „висок, велик, пълен“ поставят под въпрос жизнеспособността на жанра. Тази криза обаче поражда и нови възможности. Композиторът Дзин Сиан споделя: „Искам да пиша за истински хора, не за символи“ [Сиан: 2003] – израз, който символично бележи пробуждането на ново творческо съзнание. Постепенно оперните среди започват целенасочено да търсят нови посоки, изместваики акцента от външните социални теми към вътрешния свят на човека и стремежа към по-дълбок психологически реализъм.

„Дивото поле“: Завръщане към човека и неговия вътрешен свят

В напълно новата идеологическа и художествена атмосфера „Дивото поле“ осъществява фундаментална промяна в модела на изразяване на човешката природа в китайската опера.

От социална алегория към душевна трагедия

Макар че „Дивото поле“ запазва фона на социалното потисничество, то е изтласкано на заден план, докато вниманието се насочва към вътрешните преживявания на героите. Пътят на отмъщение на главния герой Чоу Ху вече не е просто търсене на справедливост, както в модела на „Бялата коса“, а процес на вътрешно раздвояване, морална криза и духовно разпадане. Неговата дилема е заплитане на закон и чувство, омраза и обич. Героинята Дзинзъ е надарена със силен инстинкт за самоопределяне и жизнени желания – нейната известна ария „О, мой Ху“ е пламенен и директен израз на индивидуалния живот, контрастиращ рязко с пасивно приетата съдба на Сиър. Дори отрицателният герой, майката Дзяо, притежава сложна вътрешна логика – изкривената ѝ майчина любов, която я прави не само омразна, но и жалка. Всеки се води от най-примитивните си желания, страхове и борби, разкривайки вечни човешки теми.

Музикално изграждане на психологически сложни образи

В операта „Дивото поле“ Дзин Сиан създава индивидуализирани музикални характеристики, които отразяват вътрешните противоречия на героите. Партията на Чоу Ху се отличава с драматични контрасти между фрагментирани, почти речитативни интонации и широколинейни лирични фрази, които изразяват раздвоението между гнева и съвестта. Мелодичният материал на Дзинзъ се основава на оживени ритми и внезапни динамични избухвания, подчертаващи нейната импулсивност и подозрителна емоционалност. Тембровото изграждане на образа на майката Дзяо, доминирано от сухи, стегнати вокални линии и сдържана оркестрация, внушава

вътрешна студенина – психологически по-убедителна от символичното „зло“ на Хуан Ширен.

Функцията на модерните музикални техники при изграждането на психологическия образ

Революционният пробив на „Дивото поле“ се състои в това, че той успешно превръща западните модерни композиционни техники (като дисонантни интервали, политоналност, тембри) в инструменти за задълбочено психологическо изграждане на образите. Острите дисонантни интервали отразяват изкривяването и болката в душевния свят на героите, а симфоничният оркестър вече не изпълнява функцията на съпровод, а се превръща в „невидим персонаж“ – коментиращ, предсказващ и участващ в развитието на действието. Чрез гъвкави модулации и изразителни темброви контрасти операта преминава свободно между реалност, спомени и илюзии, позволявайки на публиката да усети непосредствено потока и напрежението на подсъзнанието. С това „Дивото поле“ доказва, че китайската опера притежава пълния потенциал да изрази най-сложните човешки състояния, утвърждавайки своята художествена модерност.

Заключение

Промяната от „Бялата коса“ към „Дивото поле“ е много повече от еволюция на художествен стил – тя е дълбока естетическа революция, ясно маркираща следата на промяната в китайската обществена мисъл през XX век.

В епохата на „Бялата коса“ силното търсене на колективизъм образува мощно идеологическо магнитно поле, строго регламентиращо посоката и формата на художествения израз. Основната задача на творците дълго време е била да бъдат „глас на колектива“ – индивидуалната уникалност и психологическа сложност са били подчинени на колективния политически наратив. Появата на „Дивото поле“ бележи разпадането на тази едностранна зависимост. Когато творците получават относителна свобода да изследват вътрешния свят на човека, те успяват по-дълбоко да отразят и общия духовен климат на времето – епоха, преживяла дълбока травма и устремена към преоткриване на собствената си идентичност. В този смисъл „Дивото поле“ не само дава „глас на сърцето“ на своите герои, но и се превръща в художествен отпечатък на епохата на промяна.

Поглеждайки назад към това художествено пътуване от колективното („ние“) към личното („аз“), величието на „Бялата коса“ се състои в това, че тя успешно изпълнява мисията, поверена ѝ от времето, и създава влиятелен творчески модел чрез мощна политическа алегория. Пробивът на „Дивото поле“ се състои в това, че тя смело разбива този модел, преоткрива безкрайната сложност на човешката природа и тържествено заявява, че сърцето на всеки човек е непроницаема дива земя, която си струва да бъде изследвана.

Този път на изследване на човешкия израз продължава и до днес. А „Бялата коса“ и „Дивото поле“, като две светлини по този път, непрекъснато ни

напомнят за неразривната връзка между изкуството и човешката природа, и как обществената мисъл оставя най-дълбокия си отпечатък в най-изисканите художествени форми.

Използвана литература:

Дзин Сиан. Обърканост и търсене: Размисли на един композитор [M]. Шанхай: Шанхайско музикално издателство, 2003.
Мън Юе, Дай Дзинхуа. „Изплувайки на повърхността на историята: Изследване на модерната женска литература“ [M]. Джънджоу: Хенанско народно издателство, 1989. (Анализът на „Бялата коса“ в нея е основополагащ).
Ли Янг. Преразглеждане на класиките на китайската литература от 50-те и 70-те години [M]. Дзинан: Издателство по образование на Шандун, 2003.
Дзю Цихун. История на музиката в Новия Китай [M]. Чанша: Хунанско художествено издателство, 2002.
Цао Ю. Дивото поле [M]. Пекин: Народно литературно издателство, 1994.

За автора:

Мънци Тиен е родена в Тиендзин, Китай. Тя получава своето висше музикално образование в Националната музикална академия „Проф. Панчо Владигеров“, където през 2022 г. завършва бакалавърска степен по специалност „Класическо пеене“, а през 2023 г. придобива магистърска степен в същата специалност. По време на обучението си взема активно участие в концертния живот на Академията, включително в задължителните студентски концерти в края на всеки семестър. Участва и като солистка във Видинската филхармония, което допринася за нейното сценично развитие като млад вокален изпълнител. Понастоящем е докторант в АМТИИ “Проф. Асен Диамандиев” - Пловдив.

***About the author**:*

Tian Muntsi was born in Tianjin, China. She received her higher musical education at the National Academy of Music “Prof. Pancho Vladigerov”, where in 2022 she graduated with a bachelor’s degree in “Classical Singing”, and in 2023 she obtained a master’s degree in the same specialty. During her studies, she took an active part in the concert life of the Academy, including in the mandatory student concerts at the end of each semester. She also participated as a soloist in the Vidin Philharmonic, which contributed to her stage development as a young vocal performer. She is currently a doctoral student at the “Prof. Asen Diamandiev” Academy of Music and Performing Arts - Plovdiv.

МОСТ МЕЖДУ ТРАДИЦИЯТА И ДИГИТАЛНИТЕ СЪВРЕМЕННИ ПОДХОДИ В ОБУЧЕНИЕТО ПО ДЪРВЕНИ ДУХОВИ ИНСТРУМЕНТИ

Надежда Андреева
докторант, АМТИИ "Проф. Асен Диамандиев" - Пловдив

Резюме:
Статията разглежда процеса на дигитална трансформация в обучението по дървени духови инструменти и възможностите за прилагане на хибриден модел на преподаване. Акцент е поставен върху съчетаването на традиционни педагогически методи с виртуални уроци, дигитални платформи, интерактивни технологии и аудиовизуален анализ. Анализирани са основните предимства и ограничения на дигиталното обучение, както и ролята на личния контакт между преподавател и ученик. Представени са практики и инструменти, които подпомагат техническото и артистично развитие на учениците в съвременна среда.

Ключови думи:
хибридно обучение, дървени духови инструменти, дигитална трансформация

THE NEW TONE IN MUSIC EDUCATION: HYBRID APPROACHES AND DIGITAL TRANSFORMATION IN WOODWIND INSTRUMENT TRAINING

Nadezhda Andreeva
PhD student, AMDFA "Prof.Asen Diamandiev" – Plovdiv

Abstract:
The article explores the digital transformation in the education of woodwind instruments, focusing on the integration of hybrid teaching models that combine traditional pedagogical approaches with virtual lessons, digital platforms, interactive technologies, and audiovisual analysis. It outlines the main advantages and challenges of digital learning and emphasizes the role of personal interaction between teacher and student. The paper presents various practices and tools that support the technical and artistic development of students in a contemporary educational context.

Keywords:
hybrid learning, woodwind instruments, digital transformation

Понятието „дигитална трансформация“ се утвърди като универсален етикет, свързан с прогрес, знание и иновации. В действителност дигиталната трансформация е комплексен процес, включващ интеграцията на електронни, цифрови, компютърни и комуникационни технологии постепенно заменящи традиционните подходи в различни сектори на обществото. Образованието не е изключение от този процес. Мисията му предполага използване на нови технологии и обучение на хора от всички възрасти. Това поставя предизвикателството да се съчетаят утвърдените традиционни модели с иновациите. Дигиталната трансформация на традиционното обучение се очертава като неизбежен етап в развитието на образователните системи. Тя „*влияе върху педагогическите взаимоотношения в процеса на обучение, стимулира познавателната активност на учениците и професионалната удовлетвореност на учителите.*“ [Лазарова, С., Лазаров, Л., 2014]. С разрастването на цифровите технологии се отварят нови възможности за подобряване на учебния процес, персонализиране на обучението и по-ефективна подготовка на учениците за живота в информационното общество. Дигиталната трансформация в образованието не следва да се разбира единствено като внедряване на технологии, а като цялостна промяна в педагогическите модели, институционалната логика и целите на образователните системи, насочена към адаптация към динамична информационна среда.

Днешните ученици са израснали в среда, доминирана от интернет, дигитални игри и визуални медии, което формира специфичен начин на възприятие и учене. Информационните и комуникационни технологии (ИКТ) са сред най-мощните инструменти за подпомагане на съвременното образование. Наблюдава се трайна и нарастваща тенденция към тяхното интегриране в учебния процес в национален международен мащаб. Интеграцията на информационните и комуникационните технологии в образованието представлява устойчива глобална тенденция, която води до повишаване на достъпността, гъвкавостта и ефективността на учебния процес в различни образователни контексти. Използването на ИКТ в образованието се превръща в глобален феномен с нарастващо значение за качеството и ефективността на преподаването и ученето. Днес ролята на учителят е различна. Той не е единствен източник на информация. Както подчертават Пейчева-Форсайт, Мизова и Господинов, съвременният преподавател постепенно преминава от ролята на централен носител на знание към функцията на медиатор, фасилитатор и организатор на учебната среда, в която обучаемите активно конструират собственото си знание.

В контекста на тези промени се утвърждава необходимостта от високо ниво на дигитална компетентност сред педагогическите специалисти. Авторите разглеждат дигиталната компетентност като комплекс от знания, практически умения и нагласи, необходими за ефективна работа в дигитална образователна среда, включително критично използване на технологии и адаптиране на педагогическите методи към нови условия. Усвояването и прилагането на ИКТ в образователния процес се превръща в предимство и основно условие за ефективно преподаване. Учителите следва да бъдат

информирани и активно ангажирани с процесите на интеграция на ИКТ. Разгръщането на ИКТ в системата на образованието е устойчив и глобален процес.

Предимства на дигиталната трансформация в образованието

Дигиталната трансформация на традиционното обучение въвежда редица предимства и иновации. Обобщените основните ползи са:

- Електронни учебни материали и образователни платформи предоставят ресурси, като съществен елемент от дигиталното преобразяване на обучението. Учебните материали в дигитална форма осигуряват възможност за учене по всяко време и от всяко място повишавайки достъпността и индивидуализацията на образователния процес. Дигиталните образователни ресурси създават условия за индивидуализиране на обучението чрез адаптиране на съдържанието, темпото и формите на работа спрямо конкретните потребности и напредък на обучаемите.
- Интерактивните технологии и виртуалната реалност трансформират учебната среда в пространство насърчаващо ангажираността, креативността и мотивацията на учениците. Тези технологии предоставят нови методи за възприемане и осмисляне на учебното съдържание чрез симулации и визуализации. Изследванията в областта на дигиталната педагогика показват, че визуалните и интерактивните технологии подпомагат активното когнитивно участие на учениците и повишават тяхната мотивация чрез ангажиране на различни сетивни канали и симулационни модели на учене.
- Адаптивно обучение на база дигитални системи, базирани на изкуствен интелект, предоставят възможност за персонализиране на учебния процес, като се проследява индивидуалния напредък на учениците, чрез анализ на постиженията и предоставяне на целенасочени уроци и упражнения, съобразени със специфичните нужди на всеки обучаем. Интелигентните дигитални системи позволяват проследяване на индивидуалния напредък на обучаемите и предоставяне на персонализирана обратна връзка, което значително повишава ефективността на обучението.
- Облачните технологии стимулират обмена на знания и съвместното обучение. Те позволяват съхранение, споделяне и съвместна обработка на образователни ресурси. Изгражда се глобална и взаимосвързана образователна общност.

Учителите трябва да бъдат подготвени технически и методически за използване на новите технологии по начин, който отговаря на индивидуалните потребности на учениците и съчетава иновации с утвърдени педагогически практики.

В контекста на преподавателската дейност, дигиталните технологии предоставят значителни възможности за достъп до разнообразни образователни ресурси. Насърчава се и обмена на идеи и добри практики между преподаватели и обучаеми. Виртуалната образователна среда създава ус-

ловия за засилена самостоятелност и концентрация, като „*..индивидуалната работа подпомага концентрацията и качеството на изпълнението ѝ*“ [Кръстев, А., 2021]. Интегрирането на ИКТ в обучението по музика разкрива нови перспективи за интерпретация, оптимизира съществуващи дейности и създава възможности за прилагане на нови методи и форми на обучение. Несъмнено тези технологии привличат вниманието на учениците. В резултат на това, новите технологии подпомагат обучителния процес и значително повишават мотивацията и ангажираността на учащите.

Основни роли на личния контакт по време на обучението по дървени духови инструменти

Индивидуалният подход и прецизният физически контрол върху постановката при свирене на дървени духови инструменти са от съществено значение за формирането на качествен звук, техническа стабилност и физически комфорт по време на изпълнение. Всяко тяло реагира по различен начин на специфичните изисквания на тези инструменти, като анатомичните особености на учениците имат роля в този процес. Всеки изпълнител притежава уникална форма на устните, структура на зъбите, дължина и гъвкавост на пръстите, което изисква индивидуализиран педагогически подход. Основна задача на преподавателя е адаптирането на амбушюра съобразно индивидуалните физически характеристики на обучаемия. Това включва непрекъснато наблюдение и корекция на технически неточности още в ранните етапи на обучението. Различията в гъвкавостта на пръстите при отделните ученици влияят пряко върху инструменталната техника. Контролирането на дишането – и по-специално овладяването на диафрагменото дишане – е от съществено значение. Всеки ученик има специфични физически и когнитивни особености, което изисква гъвкава и адаптивна методика на преподаване. Ролята на учителя е да идентифицира индивидуалните потребности и да разработи персонализирани упражнения за дишане, амбушюр и артикулация, като насочва ученика към репертоар, съответстващ на неговото ниво, физиологични особености и музикален потенциал. Правилната стойка на тялото при свирене на дървени духови инструменти е фактор за постигане на добър звук, техническа стабилност и комфорт по време на изпълнение изискваща прецизна позиция и добър контрол върху въздушната струя. Присъствието на преподавателя в реална среда позволява своевременно откриване и коригиране на грешки в стойката или техниката. Обучението в присъствена форма осигурява и по-добро възприемане на динамиката, тембъра и нюансите в звукоизвличането – аспекти, важни при ансамблово свирене и камерна музика. В реална среда ученикът има възможност да развива чувство за синхрон, баланс и взаимодействие с други изпълнители – умения, които онлайн уроците трудно могат да възпроизведат в пълнота. Личният контакт изгражда доверие и стабилна педагогическа връзка. Създава се и основа за ефективен обмен на знания и мотивацията на ученика и създава вдъхновяваща и подкрепяща образователна среда.

Дигитални възможности и инструменти в обучението по дървени духови инструменти

Дигиталната трансформация в обучението предоставя широк спектър от иновативни решения, значително обогатяващи учебния процес. Технологиите разширяват достъпа до различни образователни подходи и създават условия за по-ефективна самостоятелна практика, анализ и творческо изразяване. Дигиталните технологии в образованието разширяват спектъра от педагогически подходи, като създават условия за автономна работа, аналитично мислене и творческо участие на обучаемите в учебния процес. Основните направления на приложение включват:

Виртуални уроци и международен обмен. Онлайн обучението чрез видео платформи като Zoom, Skype и Google Meet са възможност за работа с утвърдени музиканти, преподаватели и професионалисти от различни национални и стилови школи. Според Лазарова и Лазаров виртуалните образователни платформи улесняват трансграничния обмен на знания и добри практики, като предоставят възможност за обучение с преподаватели от различни образователни и културни контексти, без ограничения, свързани с физическата дистанция.

Самостоятелна практика и технологична подкрепа. Разнообразието от дигитални приложения подпомага музикалната подготовка на учениците по отношение на интонационната точност, динамиката и ритмичната стабилност. Приложения като Tonal Energy, Tunable, Soundbrenner и Pro Metronome са широко използвани за развиване на слухова прецизност и метрономна дисциплина. Те предлагат разнообразни режими на работа и визуални индикатори за обратна връзка в реално време. Както подчертават изследванията в областта на дигиталната педагогика, използването на интерактивни приложения за слухова и ритмична подготовка подпомага изграждането на самоконтрол, осъзнатост и регулярност в индивидуалната практика на обучаемите. SmartMusic представлява интерактивна платформа предлагаща работа с дигитални партитури, съчетавайки слушане, изпълнение и анализ в среда, подходяща както за индивидуална подготовка, така и за педагогическа дейност. Цифровите нотни библиотеки като ForScore, MuseScore и Newzik улесняват достъпа до нотни материали и предлагат възможност за нотиране на партитурите директно върху екрана на устройството. Авторите акцентират, че интегрирането на дигитални партитури и интерактивни платформи за изпълнение и анализ улеснява връзката между слушане, изпълнение и рефлексия, което е ключово за ефективното инструментално обучение. Допълнително предимство е възможността за интегриране на виртуален акомпанимент чрез системи като PlayAlong, които създават усещане за съвместно музициране и развиват ансамблови умения.

Интерактивни и виртуални среди

Внедряването на технологии за виртуална и добавена реалност (VR и AR) създава нови възможности за усъвършенстване на инструменталната техника и пространствената осъзнатост на изпълнителя. Приложения като Mirror Practice позволяват визуален контрол върху стойката и движенията, като спомагат за корекцията на постановката в реално време. По този начин се развиват навици за правилна моторика и се предотвратява натрупването на вредни технически навици. Според съвременни педагогически изследвания виртуалните симулации на ансамблова и оркестрова среда подпомагат развитието на умения за синхрон, баланс и комуникация между изпълнителите, особено в ранните етапи на подготовка. Тези иновативни решения създават безопасно и адаптивно пространство за експериментиране и усъвършенстване на изпълнителските умения в условия, близки до реалните концертни ситуации.

Анализ и дигитално сътрудничество

Използването на дигитални аудиоработни станции и софтуер за спектрален анализ разширява възможностите за задълбочено изследване на звука и насърчава музикалното взаимодействие както в индивидуален, така и в колективен контекст. Програми като GarageBand, Audacity, Logic Pro X, Soundtrap и BandLab предоставят платформи за висококачествен запис, обработка и анализ на музикални изпълнения, които стимулират колективното учене и обмена на идеи, като създават условия за активно взаимодействие между участниците в образователния процес.

Допълнително, специализирани приложения като Spek и Sonic Visualiser улесняват визуализацията и анализа на спектралните характеристики на звука, като тембър, атака и динамични промени допринасящо за по-прецизна интерпретация и техническо усъвършенстване. За обучението по флейта конкретно приложение като Simply Flute предлага структуриран и геймифициран подход към ежедневните упражнения, съчетавайки игрови елементи с методическа последователност и аудиовизуална обратна връзка развивайки аналитичните умения на обучаващите се инструменталисти.

Изява и международни колаборации

Платформи като YouTube, Instagram и TikTok, наред с дигитални среди за съвместно музициране като Soundtrap и BandLab, предоставят възможност за участие във виртуални концерти, онлайн представления и международни музикални проекти. Те стимулират обмена на идеи, създаването на творчески колаборации и формирането на глобални мрежи от музиканти и преподаватели. Както отбелязват Лазарова и Лазаров, дигиталните платформи за споделяне и публична изява подпомагат развитието на дигитална култура, сценична увереност и професионална идентичност у обучаемите в сферата на изкуствата.

Обобщени ползи от дигиталната трансформация в музикалното обучение

Дигиталната трансформация в обучението при дървените духови инструменти, предоставя широк набор от предимства значително допринасящи за модернизирането и ефективността на педагогическия процес. Тя осигурява разширен достъп до образователни ресурси и възможност за работа със световно признати преподаватели, независимо от локация. Спомага за създаване на условия за задълбочен анализ на звука, динамиката и интонацията, което подпомага техническото усъвършенстване на изпълнителите. Индивидуалният характер на тези технологии улеснява персонализираната самостоятелна работа и позволява адаптиране на обучението спрямо конкретните нужди на обучаемия. Цифровите платформи насърчават и екологичния подход предлагайки удобство при съхранение и нотиране на партитури. Участието във виртуални концерти и онлайн музикални проекти развива сценични умения и артистична увереност. Съвременните изследвания разглеждат дигиталната трансформация в музикалното образование като фактор за повишаване на мотивацията, автономността и ангажираността на обучаемите, както и като средство за изграждане на устойчиви професионални мрежи и международни колаборации.

Основни предизвикателства и ограничения на дигиталното обучение

Въпреки множеството предимства, които дигиталната трансформация предлага, съществуват и редица съществени предизвикателства и ограничения, които следва да бъдат отчетени при планирането и прилагането на виртуални обучителни модели.

На първо място, липсата на физически контакт между преподавател и ученик значително затруднява процеса на корекция на постановката. Тази липса на директно наблюдение и тактилен контрол може да доведе до трайно затвърждаване на грешни навици, особено в началния етап на обучението. Видеозаписите и дигиталните огледала предлагат частична алтернатива, но не могат напълно да заместят живата корекция. Виртуалното обучение е свързано и с технически ограничения - забавяне на аудио- и видеосигналите, компресиране на звука и нестабилност на интернет връзката. Онлайн платформите често не предават в пълнота нюансите на тона, динамиката и тембъра, което затруднява прецизната оценка на изпълнението. Микрофоните не винаги улавят детайли като различни атаки или динамични преходи, а забавянето на видеото възпрепятства синхронното свирене и диалогичното взаимодействие между ученик и учител. Липсата на живо присъствие ограничава емоционалната връзка между участниците в обучителния процес. Намаленото междуличностно общуване води до занижаване на доверието, мотивацията и дългосрочната ангажираност на ученика. Това е особено критично при обучението по музика, където личното взаимодействие има съществена роля. Въпреки всичко „*независимо от противоречивото възприемане на технологиите, тяхното развитие*

не може да бъде спряно. А този факт поставя образованието и училището пред предизвикателството да подготвят учениците за живот и реализация в една непрекъснато променяща се и технологизираща се среда." [Гюрова, В., 2020].

Заключение

Дигиталната трансформация в обучението по дървени духови инструменти разкрива значими възможности за обогатяване на традиционната педагогика чрез иновативни технологии и хибридни модели. Интегрирането на виртуални уроци, подпомага техническото развитие на учениците и тяхната артистична изява и международна свързаност. Въпреки множеството предимства се налага внимателен и балансиран подход. В този контекст хибридният модел, който съчетава силните страни на присъственото и онлайн обучението, се очертава като най-ефективна и устойчива стратегия. Необходима е последователна подкрепа за учителите в посока на техническа подготовка и по отношение на педагогическа адаптация. По този начин музикалното образование ще може да отговори адекватно на нуждите на съвременното общество, като същевременно запази своята дълбока връзка с традицията, човешкия контакт и живото изкуство.

Използвана литература:

Гюрова, В. 2020. Е-списание „Педагогически форум“, брой 4.
Кръстев, А. 2021. Електронната образователна среда като фактор при изграждането на виртуален Аз.

Пейчева-Форсайт, Р., Мизова, Б., Господинов, Б. 2021. Предизвикателства пред развитието на професионалните дигитални компетенции на учителите – българска перспектива.

Лазарова, С., Лазаров, Л. 2014. Обучение и технологии. Педагогически алманах, том 22.

Sinai, V., Yunnanda, N. 2023. The Impact of Digital Transformation on Educational Systems. Journal of Innovative Learning.

За автора:

Надежда Андреева завършва средното си образование в СМУ „Проф. Веселин Стоянов“ – Русе, в класа по флейта на Иван Евстатиев. Висшето си образование завършва в Шуменски университет „Епископ Константин Преславски“ в специалността Музикална педагогика. През 2019 година се дипломира със степен Магистър – изпълнителско изкуство в АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив в класа на проф. д-р Борислав Ясенов. От 1999 година е в състава на Русенска филхармония, с която участва в многобройни гастроли и концерти в Европа и Америка. Като солист е участвала в програми на Русенска и Пловдивска филхармонии. Член е на духов квинтет „Формантик“ и на ансамбъл „Енигма“. Носител е на Кристална лира за камерна музика. От 2017 година е и преподавател по флейта и камерна музика в НУИ „Проф. Веселин Стоянов“ – Русе.

About the author:

Nadezhda Andreeva completed her secondary education at the “Prof. Veselin Stoyanov” State Musical Academy – Ruse, in the flute class of Ivan Evstatiev. She completed her higher education at the “Bishop Konstantin Preslavski” University of Shumen in the specialty of Music Pedagogy. In 2019, she graduated with a Master’s degree in Performing Arts at the “Prof. Asen Diamandiev” State Musical Academy – Plovdiv in the class of Prof. Dr. Borislav Yassenov. Since 1999, she has been a member of the Ruse Philharmonic, with whom she has participated in numerous tours and concerts in Europe and America. As a soloist, she has participated in programs of the Ruse and Plovdiv Philharmonics. She is a member of the “Formantik” wind quintet and the “Enigma” ensemble. She is a recipient of the Crystal Lyre for Chamber Music. Since 2017, she has also been a teacher of flute and chamber music at the “Prof. Veselin Stoyanov” National Musical Academy – Ruse.

ХАРАКТЕРИСТИКИ НА ИТАЛИАНСКАТА ОПЕРА И ВЛИЯНИЕТО Ѝ ВЪРХУ РАЗВИТИЕТО НА КИТАЙСКАТА ОПЕРА

Ду Синджуй
АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив

Резюме:

Статията изследва основните характеристики на италианската опера и тяхното влияние върху формирането и развитието на оригиналната китайска опера. Чрез сравнителен анализ на езиково-вокалната техника, творческите модели, тематиката и музикалния език се проследява процесът на адаптация и синтез между западната оперна традиция и китайската национална музикална култура. Изследването идентифицира ключовите предизвикателства и перспективи пред съвременната китайска опера, като подчертава важността на създаването на автентичен художествен език, способен да изрази както националната идентичност, така и универсални човешки ценности. Акцентът е поставен върху необходимостта от органично сливане на композиционни техники и културни елементи за постигането на световно признание на китайската оперна школа.

Ключови думи:

италианска опера, китайска опера, сравнителен анализ

CHARACTERISTICS OF ITALIAN OPERA AND ITS INFLUENCE ON THE DEVELOPMENT OF CHINESE OPERA

Du Xinjui
AMDFA „Prof. Asen Diamanviev“ – Plovdiv

Abstract:

This paper examines the core characteristics of Italian opera and their influence on the formation and development of original Chinese opera. Through a comparative analysis of linguistic-vocal technique, creative models, thematic content, and musical language, the study traces the process of adaptation and synthesis between the Western operatic tradition and Chinese national musical culture. The research identifies key challenges and prospects for contemporary Chinese opera, emphasizing the importance of creating an authentic artistic language capable of expressing both national identity and universal human values. The focus is on the necessity of an organic fusion of compositional techniques and cultural elements to achieve worldwide recognition for the Chinese operatic school.

Keywords:

Italian Opera, Chinese Opera, Comparative Analysis.

Език и вокална техника

Певческият стил на всяка нация е тясно свързан с нейния език. Италианският език има само пет гласни, обикновено всяка дума завършва на гласна, което го прави по-подходящ за пеене, и освен това основно не изисква използването на фонетични символи, може директно да се чете по срички. Като важен културен медиум по време на Ренесанса, той има голямо влияние в западноевропейските страни и е наречен най-красивия език в света. В сравнение с това китайското произношение е по-сложно, съставено от 23 инициали и 24 финали, което изисква по-точна и ясна артикулация при пеене. Характерните особености на езиковите и фонетичните навици определят, че певческите методи трябва да им служат и да правят повече разумни корекции.

Терминът bel canto идва от италианската дума bel canto и неговата научна обосновка е безспорна. От Движението „Четвърти май" bel canto навлиза в Китай. Няколко поколения китайски певци провеждат непрекъснати изследвания и проучвания относно това как да го използват по-добре. Дали това е „народният bel canto", комбиниращ bel canto с народния певчески стил, или овладяването на това как да се използват методите на bel canto за постигане на ясна артикулация и произношение на китайски, много от проблемите, които са били предизвикателство в процеса на изследване, вече са разрешени един по един. Известният баритон Ляо Чанюн казва: „Bel canto не е просто певческа техника, техниката е въпрос на умение. Истинското значение на bel canto е „красиво пеене." Bel canto разделя мъжките и женски гласове съответно на тенори, баритони, баси, сопрани, мецосопрани и контраалти и след това ги прецизира според типа глас, като лиричен тенор, драматичен баритон, колоратурно сопрано и т.н. След като всеки глас овладее техниката, се изисква плавно дишане и единен тембър, пълно използване на резонансните кухини на тялото, за да може звукът да достигне до всеки ъгъл на залата без помощта на усилвателна техника.

Творчески модел

Италианската опера умело обединява музикалното развитие с развитието на драматургичното действие. Една пълна опера обикновено се състои от самостоятелни, но взаимносвързани части като увертюра, интермецо, арии, речитативи, ансамбли, хорове и т.н. Обикновено най-силната изразителност на чувствата на персонажите се съдържа в ариите, изпълнявани от певците соло, които издигат емоциите на героите в операта до кулминация. Италианската опера разполага със завършени системи за интерпретация и композиционни техники, като „моделът на Моцарт", „моделът на Верди", „моделът на Пучини" и др. За китайската опера в това отношение все още се намира на път на изследване и проучване. Италианската опера също претърпява непрекъснати промени в процеса на своето развитие и разпространение. Например когато Моцарт композира италиански опери, речитативите обикновено са придружени от мелодия; докато в неговите немскоезични опери, речитативите се превръщат в говорна форма, която

следващите композитори продължават да използват. В операта си „Травиата“ Верди проектира монолога на героинята Виолета, докато чете писмо, като говорен речитатив, подобен на драматична декламация, придавайки му дълбоко чувство. Това е именно брилянтният похват на Верди, който подсилва тъжната атмосфера на операта и увеличава трагичния ефект. Когато италианската опера се разпространява в други страни, тя естествено претърпява локална еволюция. Например при навлизането ѝ във Франция тя се слива с френската култура, като отхвърля някои от оригиналните си елементи и включва елементи на френския балет, което я отвежда в епохата на Голямата френска опера с нейната уникална характеристика.

Новата китайска опера се развива на основата на народната музика, като черпи от западната опера. През 1945 г. се ражда новата опера „Белокосата девойка“, създадена от Института по изкуства „Лу Син“ в Янан. Тя използва народни мелодии като основен материал, комбинира традиционния начин на пеене и говор в китайската опера с техниките на западната оперна композиция, и перфектно съчетава поезия, песен и танци. Този исторически пробив я превръща в знаково произведение, представляващо оригиналната китайска опера. През 2009 г. Националният център за изпълнителски изкуства поставя своята първа голяма продукция „Си Шъ“. Композиторката Лей Лей използва западен оперен модел на композиция, смесвайки го с народни музикални ладове и смело използвайки речитативи, без да използва нито един говорен речитатив в цялата опера, в комбинация с красива светлина и сценография, великолепна сцена, което отново определя добра цел за развитието на китайската опера. Италианският композитор Верди излага идеята за „вокално доминиране, със силни страни в мелодичността“, настоявайки за запазване на традициите на италианската опера, което е важна причина той да надмине съвременните си композитори и да се издигне до световно ниво. През 2018 г. се състоя премиерата на оригиналната народна опера „Планината Имън“, създадена от Танцовия театър на Шандун. Мелодиите са лесно запомнящи се, много арии и дуети са широко изпети, което издига оригиналната китайска опера на нова висота. Възможността да се създадат повече отлични, популярни класически произведения съществува, като се работи в рамките на оригиналната структура на западната оперна концепция, активно се събират елементи на новата епоха и се вплитат народни музикални елементи.

Сюжетна тематика

Италианският композитор Глук казва: „Операта е драма, написана с музика.“ По отношение на тематиката под влиянието на културните течения през различните периоди италианската опера постоянно реформира съдържанието на своите либрета. Съдържанието на италианската опера обхваща основно революционни теми, любовни истории, митове и легенди и т.н. Когато родината на Верди страда от тежестта на австрийското владичество, той извежда романтичния патриотизъм в своите опери до значими висоти; оперите на Пучини, повлияни от литературата на реализма, смело

разкриват тъмната страна на социалното неравенство и описват живо и ярко трагичната съдба на хората от дъното на обществото. Някои либрета са създадени на базата на литературни класики, като операта „Травиата“ е адаптация от романа на Александър Дюма-син, а оперите на Верди „Макбет“, „Отело“ и „Фалстаф“ са адаптации от пиеси на Шекспир. Операта на италианския композитор Пучини „Турандот“ е базирана на „Хиляда и един ден“ и използва масово китайски елементи. През 1934 г. Ние Йъ и Тиен Хан създават първата нова опера „Бурята на река Янцъ“, която е и първата опера с революционна историческа тема. Тя разказва историята за това как докерите в Шанхай, под ръководството на Комунистическата партия на Китай, се възправят срещу японската империалистическа агресия след Инцидента „28 януари“. Впоследствие се появяват опери с революционни исторически теми като „Белокосата девойка“, „Лю Хулан“, „Сватбата на Малкия Черен“, „Червената охрана на езерото Хунху“, „Сестра Дзян“, „Дъщерята на партията“, „Дива огън, пролетен вятър в древен град“ и др. В дългата история на нашата страна също има широко исторически теми, като „Легендата за белия змей“, „Съма Цен“, „Поема за Мулан“ и др. В областта на творческите теми също следва концепцията за „използване на древността за днешни цели, използване на чуждите за китайските цели“. Операта „Марко Поло“ е оригинална опера, създадена от Гуанджоуския оперен театър. Тя разказва за легендарните истории, преживени от Марко Поло и семейството му, пътуващи до Китай и обратно по сухопътния и морския Път на коприната, като по този начин демонстрира културната стойност и хуманното великолепие на Пътя на коприната.

Музикален език и сливане с националните елементи

Музикалният език е сърцевината на художествената идентичност на операта. Музикалното развитие на италианската опера винаги е било тясно свързано с еволюцията на хармоничната система и техниките на оркестрация. Откакто Монтеверди въвежда експресивния стил (seconda pratica), италианските оперни композитори са майстори в използването на модулации, лайтмотиви и симфоничен оркестър, за да подчертаят драматичния конфликт и психологията на персонажите. Например в късните произведения на Верди оркестърът вече не е просто акомпанимент, а драматична сила, участваща в повествованието и лиризма; Пучини още по-майсторски вплита екзотични тонове (като китайските мелодии в „Турандот“, японските мотиви в „Мадам Бътерфлай“) в италианския вокален стил и хармонията на късния романтизъм, създавайки колоритен и емоционално обединен свят.

В ранния етап на своето търсене оригиналната китайска опера използва главно народни песни и театрални мелодии като тематичен материал, докато хармонията и оркестрацията заемат техники от западния романтизъм нататък. Този модел „народна песен + оркестър“ постига исторически успех в произведения като „Белокосата девойка“. Въпреки това, какво да се надмине простото цитиране на материали и да се постигне органично сливане на националния музикален език с западната оперна форма на дълбоко

структурно ниво е по-висше ниво на предизвикателство. Някои успешни опити през последните години показват различни пътища на интегриране: Първо, произведения като „Рикшата Сянцзъ“ (композитор Гуо Вендзин), които, запазвайки същността на пеещото изкуство като „Дзинън дагу“, използват съвременни композиционни техники за деконструкция и развитие на народните мелодии, придавайки на оркестровия език изключителна наситеност и живописност, докато вокалните части естествено вплитат артикулацията и фразировката на традиционния театър в ариите и речитативите. Второ, произведения като „Вечната раздяла“ (композитор Йе Сяоган), които, макар и да не цитират директно народни песни, с вълнообразните си мелодични линии, деликатните промени в тембъра и широкото използване на пентатонични хармонии и звучности в оркестрацията са дълбоко вкоренени в естетиката на китайската класическа музика, постигайки модерна трансформация на националния дух в контекста на симфоничната опера.

Това сливане се проявява не само на ниво мелодия и хармония, но и в обработката на цялостната музикално-драматична структура. Съществува фундаментална разлика между структурата на италианската опера с „номерни“ части и структурата на китайския театър с „банцян“ и „цюпай“. Китайските оперни творци се опитват да създадат структура, която едновременно отговаря на драматичната последователност и има китайска музикално-повествователна логика. Например в „Планината Имън“, макар ключовите арии да използват песенна форма за лесно запомняне, големите дуети и ансамбли между героите заемат техники за конфликтно развитие от западната опера, докато в оркестровите интерлюдии се развиват мотиви от народната музика на Шандун, което придава на цялостното музикално-драматично развитие както западно напрегнато натрупване, така и китайско линейно повествователно изкуство.

Следователно сливането на музикалния език не е просто „етикет“, а изисква творческа трансформация на множество нива: композиционна техника, драматургична концепция, естетически дух. Това изисква композиторът да владее не само западната оперна композиция, но и да има дълбоко разбиране на вътрешната логика на китайската традиционна музика. Италианската опера, с нейната дълбока традиция, притежава мощна способност за асимилация на музикалния език; предимството на китайската опера лежи в огромните и разнообразни национални музикални ресурси, които стоят зад нея. Бъдещият ѝ уникален характер зависи точно от успешното създаване на собствена система „китайски диалект“ в „световния език“ на операта.

Изграждане на продуцентски екипи в оперните театри

В днешната епоха на развити мултимедии, успехът на една отлична опера вече не може да зависи само от творчеството на композитора и писателя, а се нуждае от съвместните усилия на продуцентските и оперативните екипи на оперния театър, за да бъде операта перфектно представена на сце-

ната. Това включва всеобхватно сътрудничество в сценично оформление, осветление, реквизит, звук и т.н. В същото време, качествена търговска експлоатация и добра промоция на билетите са необходими за постигане на по-добра посещаемост. Професионалните продуцентски и рекламни екипи в оперните театри в Китай са създадени сравнително отскоро и все още търсят пътя си напред. Под експертното ръководство на Националния център за изпълнителски изкуства местните театри в различни провинции и градове следват примера, като организират оперни лекции, неделни концерти и други форми на оперни популяризаторски дейности, безплатни за обществеността, като например Оперния театър в Сиан, провинция Шанси, които получават ефективен отзвук. От XXI век, много италиански оперни театри са на ръба на фалита поради икономически причини. Основната причина е, че системата на италианските оперни театри е различна от тази на американските. Приходите на американските оперни театри основно зависят от самостоятелно набиране на средства и приходи от билети, докато италианските оперни театри разчитат основно на държавни субсидии. Когато италианската икономика запада и правителствените субсидии рязко намаляват, много известни оперни театри, включително театър „Белини", са принудени да затворят. Пред лицето на бързо развиващите се изисквания за обществена забавна култура, как да се привлекат зрители в театрите, как да се използват ефективно държавните субсидии, как да се стимулира интересът на обществеността към оперното изкуство, това са големите предизвикателства, пред които са изправени оперативните и мениджърските екипи на оперните театри и трупи. Италианският композитор Верди веднъж казва: „Успехът или провалът на една опера може да се види само след приходите от билетите от първите четири-пет представления." Италианската опера, преминала през стотици години, има добра аудитория, но при изпитанието на пазарната икономика дори в нея се срещат много оперативни проблеми, на които трябва да се обърне внимание в бъдещото развитие на оригиналната китайска опера.

Заключение

С това как все повече и повече отлични оригинални китайски опери постепенно излизат на сцената, все повече хора започват да разбират и да харесват този вид изкуство. Докато изучава композиционните техники на италианската опера, сравнява и анализира нейната система и се учи от нейния процес на развитие, китайската опера трябва да се придържа към интегриране на национални културни елементи, да създава елитни продуцентски и оперативни екипи, като едновременно с това служи на социализма и народа и повишава музикалните естетически способности на хората. Необходимо е да се постигне целта за комбиниране на художествената същност на операта с нейното обществено значение. Фокусирайки се върху отлични композитори, рационално упражнявайки художествена свобода и съчетавайки се с характеристиките на закономерностите в развитието на националната култура, оригиналната китайска опера в крайна сметка ще процъфти.

Обсъждане и перспективи

Настоящото сравнително изследване подчертава както различията, така и диалогичните възможности между италианската и китайската оперна традиция. Въпреки че двете произхождат от различни културни и исторически контексти, тяхното съвременно развитие се изправя пред сходни предизвикателства: как да се запази художествената автономия в условията на пазарна икономика, как да се привлече и образова млада публика, и най-вече – как да се тълкуват съвременните теми чрез музикално-драматичен език, който е едновременно автентичен и достъпен.

Бъдещото проучване в тази област би могло да се насочи в няколко ключови направления. Първо, необходим е по-детайлен анализ на рецепцията: как китайската аудитория възприема класически италиански опери и как западните зрители приемат китайски оригинални продукции. Това би помогнало да се идентифицират универсалните и специфичните елементи на оперното изкуство. Второ, изследването на ролята на дигиталните технологии и новите медии в промяната на производството, разпространението и консумацията на операта предлага плодотворна почва. Виртуалната реалност, стрийминг платформите и социалните мрежи вече трансформират начина, по който операта достига до публиката, което поставя нови въпроси пред традиционните модели на театрална организация.

От теоретична гледна точка взаимодействието между италианската и китайската опера предоставя богат материал за изследване на междинните културни процеси. Това не е просто еднопосочно влияние или заемка, а сложен феномен на превода, адаптацията и творческото преосмисляне. Китайската опера не следва пасивно западен модел, а активно търси своя път, като превръща външното влияние в съставна част от собствената си художествена идентичност. Този процес може да се анализира чрез концепции като „локализация“, „хибридизация“ и „културна синергия“.

Перспективата за развитието на оригиналната китайска опера изглежда тясно свързана с нейната способност да генерира не само исторически или фолклорни сюжети, но и съвременни истории, които резонират с глобалната публика. Успехи като „Планината Имън“ показват, че силната местна идентичност и високият художествен стандарт не са взаимноизключващи се. Бъдещето на жанра може да зависи от способността на композиторите, либретистите и режисьорите да създадат съвременни опери, които да говорят както за специфичния китайски опит, така и за универсални човешки дилеми, като по този начин затвърдят мястото на китайската опера на световната сцена не като екзотична curiosity, а като жизнена и необходима глас в съвременния музикално-театрален диалог.

Използвана литература:

Rosselli, John. 1992. Singers of Italian Opera: The History of a Profession. Кеймбридж: Cambridge University Press.

Stark, James. 1999. Bel Canto: A History of Vocal Pedagogy. Торонто: University of Toronto Press.

Budden, Julian. 1992. The Operas of Verdi, Vol. 2: From Il Trovatore to La Forza del Destino. Оксфорд: Oxford University Press.

Ashbrook, William, and Harold Powers. 1991. Puccini's Turandot: The End of the Great Tradition. Принстън: Princeton University Press.

Mackerras, Colin. 1997. Peking Opera: A Short History. Оксфорд: Oxford University Press.

Kraus, Richard Curt. 1989. Pianos and Politics in China: Middle-Class Ambitions and the Struggle over Western Music. Оксфорд: Oxford University Press.

Parker, Roger. 1994. The Oxford Illustrated History of Opera. Оксфорд: Oxford University Press.

*Чен Фан (*陈芳). 1990. „Размисли върху историята и настоящето на китайската опера." Драма*тично изкуство (*戏剧艺术*) 2: 91–101.*

*Дзю Цихун (*居其宏*). 2011. „Пишейки опери за публиката, създавайки основно течение, което се радва на високи и популярни оценки: Още веднъж за това как оригиналната китайска опера трябва да се учи от Верди." Хуанджун (*黄钟*) 1.*

*Го Въндзин (*郭文景*). 2014. Рикшата Сянцзъ (*骆驼祥子*) – пълна партитура. Пекин: Народно музикално издателство (*人民音乐出版社*).*

*Лей Лей (*雷蕾*). 2009. „Творчески бележки за ‚Си Шъ'." Музикално творчество (*音乐创作*) 3: 45–52.*

*Шандунският танцов театър (*山东省歌舞剧院*). 2018. Инструкция за представление и творчески разговори за ‚Планината Имън' (*沂蒙山*). Дзинан: Шандунско литературно и художествено издателство (*山东文艺出版社*).*

Нотни текстове и либрета

Верди, Джузепе. 1853. Травиата (La Traviata). Милано: Рикорди (Ricordi).

Пучини, Джакомо. 1926. Турандот (Turandot). Завършена от Франко Алфано. Милано: Рикорди (Ricordi).

Творческа група на ‚Бялокосата девойка' (《白毛女》创作组*). 1945/1950. Либрето и основни мелодии на ‚Бялокосата девойка' (*《白毛女》剧本与主旋律谱*). Пекин: Народно музикално издателство (*人民音乐出版社*).*

Доклади и политически документи

*Национален център за изпълнителски изкуства (*国家大剧院*). 2009. Доклад за артистичния обобщение на първата оригинална опера ‚Си Шъ' на Националния център за изпълнителски изкуства (*国家大剧院首届原创歌剧〈西施〉艺术总结报告*). Пекин.*

*Министерство на културата и туризма (*文化和旅游部*). 2020. План за развитие на*

*китайската опера (2020–2025) (*中国歌剧发展规划（*2020–2025*）*). Пекин.*

За автора:

Ду Синджуй завърши бакалавърска и магистърска степен в Консерваторията в Монополи, Италия, със специалност „Италианска опера и изпълнителско изкуство“ в магистратурата. В момента следва докторантура в Националната музикална и танцова академия „Проф. Асен Диамандиев“ в Пловдив, България.

About the Author:

Du Xinjui earned her Bachelor‘s and Master‘s degrees from the Monopoli Conservatory of Music in Italy, with her Master‘s specialization in Italian Opera and Performance. She is currently pursuing her Doctoral studies at the Plovdiv Academy of Music, Dance and Fine Arts in Bulgaria.

ЗА НЯКОИ ПРОБЛЕМИ НА ДЕТСКОТО ХОРОВО МУЗИКАЛНО ОБРАЗОВАНИЕ В КИТАЙ

Сю Син

АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ - Пловдив

Резюме:

Детският хор като форма на музикално изпълнение демонстрира очарованието на музиката с ясния и искрен тембър и е съкровище в областта на изкуството. Детският хор не е просто форма на хорово пеене, но и проява на детското музикално образование. Тази статия разглежда основно историческия произход на детския хор в Китай, влиянието на западната култура върху китайския детски хор и съвременните тенденции и проблеми в местните и международните изследвания на детския хор.

Ключови думи:

Детски хор, музикална история, образование

ABOUT SOME PROBLEMS OF CHILDREN'S CHORAL MUSIC EDUCATION IN CHINA

Xu Xin

AMDFA "Prof.Asen Diamandiev" – Plovdiv

Abstract:

Children's choir, as a form of musical performance, showcases the charm of music with its clear and sincere timbre, and is also a treasure in the field of art. Children's choir is not merely a form of choral singing, but also a manifestation of children's music education. This article mainly discusses the historical origins of children's choir in China, the influence of Western culture on Chinese children's choir, and the current trends and problems in domestic and international research on children's choir.

Keywords:

Children's choir, musical history, education

Възникване и развитие на детския хор в Китай.

В най-общ смисъл, детският хор е певчески колектив от деца на възраст от 5 до 18 години, чиито гласове не са променили генерално диапазона и тембровата си специфика. Първоначално детските хорове са били съставени от момчета под 13-14-годишна възраст (до мутация). Тези гласове се отличават с ясен и чист тембър, широка теситура, подвижност и лекота, а репертоарът им включва предимно религиозна музика от различни жанрове.

В Китай детският хор датира появата си от времето на династията Западен Хан[1] (202 г. пр.н.е. - 8 г. сл.н.е.). В „Книга Хан: Ритуали и музика" е записано следното[2]: „Първоначално, след като император Гаодзу обединил империята, той минал през Пей и поздравил стари приятели и старейшини. Докато бил замаян и опечален, той съчинил стихотворението „Песента на големия вятър[3]" и наредил на 120 деца от Пей да го научат и пеят. По време на управлението на император Сяохуей дворецът Пей станал главният храм и на всички деца било наредено да пеят в хармония, с постоянен хор от 120 души. Между царуването на императорите Вен и Дзин ритуалните служители били просто обучавани. На първия ден от първия лунен месец, през първия месец от лунния календар, на кръглата могила Ганцюан, на 70 момчета и момичета било наредено да пеят, принасяйки жертви от здрач до зори. През нощта често се появявали божествени светлини като падащи звезди, събиращи се пред олтара. Императорът поглеждал нагоре от Бамбуковия дворец и отдавал почит, докато стотиците служители, присъстващи на хора, били изпълнени със страхопочитание и емоция." Това е „Великата песен на вятъра", композирана от император Гаодзу от Хан, Лиу Бан. Той организира хор от 120 деца, който да свири, под акомпанимента на самия император Гаодзу. В същото време споменаването на „седемдесет

---

[1] Западната династия Хан (28 февруари 206 г. пр.н.е. или 28 февруари 202 г. пр.н.е. – 10 януари 9 г. сл.н.е. или 23–25 г. сл.н.е.) е първата част от династията Хан, както я наричат съвременните историци, и заедно с Източната династия Хан е известна като Двете династии Хан.

[2] „Трактатът за обредите и музиката" в Книгата Хан е написан от Бан Гу по време на управлението на Западната династия Хан. Той описва подробно процедурните правила и музикалните аранжименти за жертвени обреди, съдебни събрания и други подобни събития. Той е бил важен политически инструмент в древен Китай за поддържане на йерархичната система и класовия статус.

[3] „Песента на великия вятър" е стихотворение, написано от Лю Бан, император на династията Хан. За първи път е записано в „Записите на великия историк: Анали на император Гаозу" и е известно още като „Стихотворението на преминаващия Пей". Стихотворението се състои от три реда, всеки от които съдържа частицата „хі", показваща характеристики на песенния стил Чу. Пълното стихотворение гласи: „Големият вятър се издига, облаците летят високо; Мощта ми се простира из цялата земя, завръщам се в родината си; Къде мога да намеря смели воини, които да пазят четирите посоки!"

момчета и момичета да пеят заедно“ е достатъчно, за да покаже, че дворцовата музика по това време е имала фиксиран брой детски хорове.

С достигането на своя връх по време на династията Тан, богатство от западна култура започва да навлиза в Китай, влияейки и трансформирайки музиката. По време на династията Юан, плавното течение на древния Път на коприната донася богатство от западна култура, позволявайки на огромно разнообразие от предмети, идеи и вярвания да се разпространяват между Изтока и Запада. Търговци, пратеници и мисионери се стичат в Китай, носейки познания за математика, медицина, различни науки и изкуства. След това европейските мисионери започват да основават църкви и да разпространяват западната култура и вярвания. Един от тях е Джовани Монтекорвино, римокатолически свещеник, който е пионер на мисията в Китай през 1298 г. По време на престоя си той основава църква и приема над 40 сираци, като ги учи на латински, музика и религиозни ритуали, сформира и детски хор.

След Опиумните войни по време на династията Цин голям брой западни мисионери пристигат в Китай и основават нови църкви. През този период западната култура навлиза масово в Китай. Създават се множество нови училища, предлагащи музикални курсове и осигуряващи солидна образователна основа за бъдещото развитие на китайските детски хорове. През този период традиционната китайска музика е повлияна от различни култури, което води до значителни промени в нейните форми, стилове и мелодии.

След средата на 18 век християнството постепенно се разпространява в Китай. Със създаването на множеството църкви и мисионерски училища религиозното пеене също се популяризира. Формирането на хорове и появата на училищни песни насърчават развитието на детските колективи, давайки възможност на подрастващите да получат солидно западно музикално образование, основано на музикалната теория. Историческите записи сочат, че през 1842 г. училището „Морисън Мемориал“, основано от британски и американски имигранти в Китай, се премества от Макао в Хонконг. Това начално и средно училище, предлагащо музикални курсове, е създадено в памет на д-р Робърт Морисън, мисионер в Китай. Морисън завършва публикуването на сборника си с китайски химни „Стихотворения за подхранване на сърцето и духа“ през 1818 г. През 1833 г. той си сътрудничи с китайския мисионер Лян Фа, за да състави „Молитви в прослава на Бога“. След това през 1852 г. д-р Уилям Йънг издава „Химни за подхранване на сърцето“ на диалекта на Сямън. Уилям К. Бърнс съставя и публикува „Химни на Жунцян“ на диалекта на Фуджоу през 1861 г. През 1862 г. излизат „Химни на Чаоцян“ на диалекта на Чаошан и „Химни на Сяцян“ на диалекта на Сямън, а през 1872 г. Х. Блодгот и К. Гудрич представят „Химни към Господа“ (английското заглавие е „Химни на Блодгот и Гудрич“) в Пекин. Тази

колекция е най-изчерпателната и влиятелна китайска колекция от химни преди публикуването на „Хвала на всички небеса“ през 30-те години на миналия век и е препечатвана многократно в различни издания.

Тъй като много от тези стихосбирки са били придружени от нотни партитури, тези християнски песни са оставили значителен културен отпечатък, позволявайки на китайските християни да получат по-задълбочено разбиране за западното колективно пеене, западната музикална нотация и музикалните стилове. Това влияние не се е ограничавало до големите пристанищни градове на Китай, но е достигнало и до определени райони на етнически малцинства във вътрешността на Китай, като например етническите групи Лису и Буланг в Юнан. Теренно проучване от 1989 г. разкрива, че етническата група Лису в Юнан все още поддържа традицията да пее четиригласни хорови християнски песни, предавани от поколение на поколение. Това показва широко разпространеното влияние на християнските химни в Китай през тези два века и отразява дълбокото въздействие на традиционните западни религиозни химни върху развитието на китайските детски хорове.

Типично за ранния период на влияние на западната музикална култура е ограничаването предимно до дейност в църковни хорове или църковни училища. Църквите организират и провеждат специални концерти, изпълнявайки много известни религиозни музикални произведения (като ораторията „Месия“ на Хендел). Освен това в края на династията Цин някои църковни образователни институции (като „Училището за момичета Джунси“ в Шанхай) създават курсове „цин“, подготвяйки много млади жени, които обичат западната музика. В същото време училищата провеждат и голям брой концерти и други дейности, като хоровото пеене е съществена част от тях.

В обобщение може да се каже, че детският хор бележи зараждането си от времето на династията Западен Хан (202 г. пр.н.е. - 8 г. сл.н.е.). Той е част от дворцовата музика, често се появява на големи празненства и изпълнява мелодии в унисон. Разпространението на западната култура постепенно оказва влияе върху развитието на детските хорове в Китай. Това влияние се разширява по време на късната династия Цин и ранната Китайска република, когато се появява плеяда от композитори на детски хоров репертоар. Именно те полагат основите за последващото развитие на детските хорове в Китай. След основаването на Китайската народна република, със стабилизирането на международната обстановка и просперитета на страната, детският хор процъфтява. В момента китайските певчески колективи се ползват с международен авторитет и заемат видно място в световния хоров музикален свят.

За някои проблеми на хоровото обучение в Китай

Тъй като изпълнителите са деца, музиката, която създават, е по-чиста и красива. Лекотата и нежните тембри, напомнящи „ангелско звучене", предоставят на слушателите дълбока естетическа наслада. Освен вродените качества, чрез дългосрочно обучение с правилната вокална техника, членовете на детския хор развиват определено ниво на певчески способности и култивират умения като контрол на дишането, разширяване на диапазона, увеличаване на подвижността на гласа, владеене на динамичната скала, щрихи, полифоничен и хармоничен слух и др. Изключително важно е да се съблюдава съответната хигиена на гласа, която предпазва нежния и раним „инструмент" от преумора и заболяване.

По време на системното обучение в хора децата получават солидно образование по музикална история и теория, което обогатява знанията им за изкуството. Чрез репетициите и концертната дейност тези теоретични натрупвания се прилагат на практика, което допринася за задълбочено разбиране на различните форми на изкуство, подобрявайки не само артистизма и сценичното присъствие, но и култивирането на творчески способности и естетически вкус.

Днес детското хорово пеене в Китай заема важно място в системата на музикалното образование. В момента методите на преподаване са свързани основно със следното:

- предимно локализирано обучение, използващо пеене на китайски песни, което има определени езикови предимства в артикулацията и произношението и е комбинирано с техники за интерпретация на китайски народни песни, задължителни в обучението на подрастващите

- репертоарът, изпълняван от детския хор, включва предимно детски песни, адаптирани от китайската народна музика или авторски произведения по традиционни китайски древни стихотворения, композирани от творци, чийто стил се отличава с национален колорит и автентично звучене

- тъй като Естетическо образование[4] постепенно навлиза в класните стаи на началните и средните училища и е включено в изпитната система, учениците трябва да получат по-богата музикална култура по време на задължителното си образование. Под влияние на този образователен модел, както и на многобройните хорови конкурси, фестивали и прегледи на хоро-

[4] Естетическото образование съчетава преподаване на естетическа оценка и преподаване на естетическо чувство. Целта му е да подобри способността на хората да разпознават, разбират, ценят и създават красота. То е ключов фокус в култивирането на всестранно развити социалистически строители и наследници в новата ера, играейки уникална и незаменима роля в „култивирането на морала и насърчаването на таланта". Изкуството е най-концентрираната и типична форма на естетическо образование.

вите състави, децата получават добро пространство за развитие, което им осигурява повече възможности за практика след училище и извънкласни дейности.

- стабилното обществено развитие стимулира детския хор да надхвърли училищното си предназначение и да навлезе в етап на подготовка на бъдещи диригенти и певци, които ще продължат да работят за музикалното образование и художественото изпълнение в Китай.

- в наши дни, с настъпването на ерата на интернет и развитието на изкуствения интелект, серия от нововъзникващи модели като обучение с помощта на AI и онлайн хор постепенно навлизат в образователния и преподавателски модел, което създава нови перспективи и ресурси за развитие.

Въпреки че развитието на детския хор в Китай се отличава с нарастваща бързина и разнообразие, той все още е в етап на еволюция. Ако направим кратък сравнителен анализ на западноевропейското и китайското детско хорово изкуство, можем да заключим, че:

- Западната система за обучение на детските хорове има вековна история и е значително по-зряла от тази в Китай. Репертоарът на западните детски хорове се фокусира предимно върху религиозна и класическа музика като класическата музика остава основен елемент в музикалното образование. В Китай системата на музикално образование се фокусира върху националните традиции и фолклора.

- Поради всеобхватната и утвърдена музикално-теоретична западна система, изследванията върху музикалното образование също са сравнително всеобхватни. Следователно, западните методи на преподаване на детски хорове, като музикална теория и вокално обучение, са по-научни и ефективни. В Китай се попълват лисващите музикално-теоретични ресурси, като е необходимо да се осигурят обучени професионални кадри за всички райони на страната.

- Западноевропейските страни са интегрирали в образованието ресурси от дисциплини като педагогика, психология и социология, за да осигурят целенасоченост и ефективност в обучението на деца от различни възрасти. Отвъд традиционните методи на преподаване, се дава приоритет на психичното здраве и социалната осъзнатост на учениците, като фокусът пада върху комфорта и благополучието на децата. В Китай предстои задълбочаване на работата в тази насока, както и усъвършенстване на методическия подход към децата.

В настоящия етап на развитие на музикално-хоровото образование в Китай се забелязват редица проблеми, като например: липса на разнообразен репертоар, недостатъчно добро развитие в сферата на музикалната теория, недостиг на учители, липса на мотивация у децата и др. Настоящата система на музикално образование в Китай до голяма степен следва западните

принципи, а не местните китайски теории за музикално образование. Това затруднява учениците в ранна възраст да интегрират теорията с практиката.От друга страна, поради географски ограничения и липса на достатъчно информация, по-голяма част от изпълнявания репертоар е създаден от китайски композитори и не е нов. Ограниченият брой чуждестранни произведения, достъпни за китайските деца, води до поддържането на относително еднообразен репертоар и стил, което не стимулира подрастващите. Друг проблем се съдържа във факта, че китайските деца, занимаващи се с хорово пеене като хоби след училище, пренебрегват музикалните знания и пеят механично, без разбиране. Несъмнено учителите играят ключова роля в хоровото обучение на децата. Ограничените им познания за хоровия репертоар и скромният им професионален опит възпрепятстват ефективното развитие на певческите способности на децата, особено в отдалечени райони на Китай, където преподавателските ресурси са оскъдни. Необходима е по-висока квалификация на кадрите, както и създаване на условия за мотивация и личностно развитие на всеки учител.

Това са настоящите недостатъци и проблеми, пред които са изправени детските хорове в Китай. За съжаление те са малко изследвани и анализирани, което доказва необходимостта от бъдещи задълбочени проучвания в тази област.

Използвана литература:

Уанг Юхе. История на съвременната китайска музика.[M]Пекин:Китайска консерватория за музикална преса.2009.33-35

Сун Джинан. Хронологична история на съвременното китайско музикално образование (1840-2000). Шанхай:Шанхайска консерватория за музикална преса.2012.3-9

Ю Джиган. Кратка история на западната музика.[M] Пекин: Higher Education Press. 2026.4-20

Ли Юнджие. Преглед на литературата върху развитието и текущото състояние на детските хорове в Китай и Запада [J]. Yellow River Voice, 2022(21):158-160

Ю Пенгбо. История на развитието на китайския детски хор [J]. Северна музика, 2015, 35(16):7+97.

Уанг Ангуо. Изследване на стратегиите за реформа и развитие на училищното музикално образование в моята страна [J]. Списание на Централната музикална консерватория, 2004(04):3-12.

Гуо Шъндзян. Актуалното състояние на художественото образование в началните и средните училища в моята страна и идеите за реформа на учебната програма по изкуства [J]. Китайско списание за образователни изследвания, 2000, (06): 31-33.

Boynton, S., & Rice, E. (Eds.). Young Choristers: 650-1700.(2008). The Boydell Press.3-18

Rudolf Steiner.The Education of the Child: And Early Lectures on Education. Anthroposophic Press.1996 64-88

За автора:

Сю Син завършва университета Шандонг през 2012 г. с бакалавърска степен. През 2016 г. става директор на Центъра за обучение по култура и изкуство Jinan Baipinyuan. През 2023 г. завършва Белоруския държавен университет за култура и изкуства със степен магистър. Понастоящем изучава Хорово дирижиране и е докторант в АМТИИ„Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив.

About the author:

Xu Xing graduated from Shandong University in 2012 with a B.S. In 2016, he became the director of the Jinan Baipinyuan Culture and Art Training Center. In 2023, he graduated from the Belarusian State University of Culture and Arts with a master's degree. He is currently studying Choral Conducting and is a doctoral student at AMTII „Prof. Asen Diamandiev“ - Plovdiv.

КРАТЪК ПРЕГЛЕД НА СЪЗДАВАНЕ И РАЗВИТИЕ НА САКСОФОНА

Ци Син
АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив

Резюме:
Саксофонът, като важно изобретение в семейството на европейските духови инструменти от XIX век, с уникалното си предимство да съчетава резонантната сила на медните духови инструменти с нюансирания тембър на дървените духови, постепенно преодолява маргиналния си статус на „периферен инструмент“ през последните близо две столетия, превръщайки се във фундаментален инструмент в различни музикални области като класическа, джаз и популярна музика. Настоящата работа проследява развитието на саксофона от неговото създаване (средата на XIX век), ранно разпространение (края на XIX век), стилово разширяване (XX век) до модерни иновации (XXI век) – анализирайки техническите подобрения, музикалното приложение и културното влияние на инструмента в различните исторически етапи, и разкрива логиката на неговата трансформация от инструмент използван във военните оркестри в популярен – носител на музикално жанрово разнообразие. Проучването показва, че историческият път на саксофона е едновременно процес на непрекъснато техническо усъвършенстване и резултат от взаимното адаптиране на музикални стилове и социални потребности. Бъдещето развитие на инструмента ще бъде предопределено от интеграцията му с дигиталните технологии и интеркултурни практики.

Ключови думи:
саксофон, Адолф Сакс, музика.

A BRIEF OVERVIEW OF THE CREATION AND DEVELOPMENT OF THE SAXOPHONE

Qi Xin
AMDFA “Prof. Asen Diamandiev” – Plovdiv

Abstract:
The saxophone, a significant invention in the family of European wind instruments during the 19th century, has progressively transcended its initial status as a „marginal instrument“ over the past two centuries. Leveraging its unique capacity to combine the resonant power of brass instruments with the timbral

nuance of woodwinds, it has established itself as a core instrument spanning diverse musical domains such as classical, jazz, and popular music. This paper delineates the developmental trajectory of the saxophone from its invention and creation (mid-19th century), early dissemination (late 19th century), stylistic diversification (20th century), to contemporary innovations (21st century). It analyzes the technical improvements, musical applications, and cultural impact of the instrument across different historical periods, thereby elucidating the logic behind its transformation from an „instrument for military bands" into a „vehicle for musical diversity." The research demonstrates that the evolution of the saxophone is not only a process of continuous technical refinement but also a result of the mutual adaptation between musical styles and societal needs. Its future development will see further expansion through the integration of digital technologies and cross-cultural practices.

Keywords:
saxophone, Adolphe Sax, music

Изобретяване и ранно конструиране на саксофона (средата на XIX век)

Раждането на саксофона е резултат от подема в усъвършенстването на музикалните инструменти в Европа през XIX век. Негов изобретател е белгийският майстор Адолф Сакс (1814-1894). Произхождайки от фамилия производители на инструменти, той се учи при баща си на изработката на медни духови инструменти и в зряла възраст се посвещава на изследвания, с които цели да запълни тембровата празнина между медните и дървените духови инструменти. По това време медните инструменти (като тромпета и цугтромбона) имат ярък тон, но са лишени от нюансировка, докато дървените (като флейтата и кларинета) притежавали мекота на звука, но недостатъчна резонантна сила. Адолф Сакс си поставил за цел чрез структурни иновации да създаде нов вид духов инструмент, комбиниращ преимуществата и на двата типа.

През 1841 г. Сакс завършва първия си проект на саксофон. Инструментът е с конусовидно тяло (за разлика от цилиндричното на медните инструменти), което осигурява топъл тембър; снабден е с клапанна система по модел на кларинета (вместо система с бутони като при медните), спомагаща за по-бързо движение на пръстите, увеличаваща техническите възможности на инструмента; а при мундщукът съчетава формата на чаша като при медните инструменти с платъка за кларинет, запазвайки едновременно силата на въздушния поток на медните и гъвкавостта на тембъра на дървените духови инструменти. През 1846 г. той получава френски патент за изобретението на саксофона в Париж, който официално се определя като „меден

духов инструмент в групата на дървените“ (класифицира се в групата на дървените, тъй като звукообразуването зависи от вибрациите на платъка).

Адолф Сакс проектира 7 модела с различни теситури, обхващащи сопран, алт, тенор, баритон и други. Сред тях алт саксофонът (в *Es*) се налага като основен модел за бъдещото развитие поради балансирания си тембър и удобство при свирене. В началния си етап инструментът се сблъсква със съпротива от страна на традиционните кръгове. Изпълнителите на медни инструменти смятали, че той не отговаря на характеристиките на медната група, а тези свирещи на дървени духови не го приемали като дървен духов инструмент. В допълнение, патентните спорове между Адолф Сакс и Парижката консерватория попречили на бързото му разпространение в европейския класически музикален свят през средата на XIX век. Инструментът намерил ограничено приложение предимно във френски военни оркестри – през 1845 г. френското военно министерство го включило в състава на военните оркестри за подобряване на тембровото разнообразие в ансамбъла, което се превърнало в ключов пробив за ранното му разпространение.

Ранно разпространение и стилова консолидация на саксофона (края на XIX – началото на XX век)

В края на XIX век фокусът в развитието на саксофона се измества от техническото му усъвършенстване към разширяване на приложните области. Неговият път на разпространение следва трансокеански маршрут от европейските военни оркестри към американската джаз сцена, като постепенно разширява практическото си приложение в други жанрове.

В Европа френският композитор Хектор Берлиоз се превръща във важен пропагандатор на саксофона. композиторът включва партия за саксофон в своята творба „Реквием“. Макар приемането на саксофона в класическите музикални кръгове да остава ограничено, в сферите на забавната музика и фолклора инструментът започва да се налага. В края на XIX век алт саксофонът често се използва за изпълнение на мелодични линии в европейски кафенета и салонни оркестри, като топлият му тембър отговаря на обществения вкус.

Истинският тласък към глобалното разпространение на инструмента идва с възхода на американския джаз в началото на XX век. Импровизационният характер и ритмичната енергия на джаза естествено се съчетават с характеристиките на инструмента. Клапанната система на саксофона позволява бързи, технични пасажи и украшения, удовлетворявайки изискванията за постигане на качествена импровизация. Тембърът му може гъвкаво да се модулира чрез контрол на въздушната струя и амбушюр, което позволява изразяване както на меланхолична лирика (в блуса), така и на весела енергия (в суинг стиловете). През първото десетилетие на XX век формации като тази на Кинг Оливър в Ню Орлиънс за първи път включват тенор саксофона в своите състави, като инструмента замества традиционния кларинет в хармоничните партии. През 20-те, в „Ерата на суинга“, изпълнители

като Бени Гудмън и Колман Хоукинс допринасят за усъвършенстване на техниките на свирене. Записът на „Body and Soul" от Хоукинс през 1939 г., с дългите му мелодични фрази и богато вибрато, предефинира лиричния израз в джаза и затвърждава саксофона като емблематичен инструмент на жанра [аудио пример: Coleman Hawkins – „Body and Soul" (1939), https://www.youtube.com/watch?v=zUFg6HvljDE&list=RDzUFg6HvljDE&start_radio=1].

През този период саксофонът претърпява постепенни технически подобрения. През 1888 г. американската марка производител на музикални инструменти „C. G. Conn" оптимизира конструкцията му, което довежда до по-високо качество и лекота при изпълнението. Впоследствие през 1904 г. компанията Selmer представя серията саксофони Mark I, при която се подобрява връзката между тръбата/тялото и механиката, с което се повишава стабилността на тона.

Въпреки че тези иновации не променят фундаментално конструкцията на инструмента, те създават технически предпоставки за неговото усъвършенстване и масово възприемане и приложение в жанра джаз.

Диверсификация в развитието на саксофона (средата и края на XX век)

В средата и края на XX век саксофонът преодолява ограничението да бъде единствено джазов инструмент и постига диверсификация в области като класическата и популярната музика превръщайки се в ключов носител на междужанровата музикална практика.

В сферата на класическата музика „легитимността" на саксофона постепенно получава признание. През 1934 г. руският композитор Александър Глазунов създава Концерт за алт саксофон и оркестър в ми бемол мажор оп. 109, първото голямо класическо произведение, специално композирано за инструмента. Творбата напълно разкрива мелодичната изразителност и техническите възможности на саксофона – дълги лирични фрази в бавната част и бързи пасажи с техниката на двоен език в бързата част поставят стандарт за класическо саксофонно изпълнение [аудио пример: Glazunov – Concerto for Alto Saxophone, 1st movement, https://www.youtube.com/watch?v=hR8J5rgXdOg&list=RDhR8J5rgXdOg&start_radio=1]. Впоследствие композитори като Клод Дебюси и Игор Стравински създават произведения за саксофон, а основаването на Международната асоциация на саксофонистите през 1969 г. отбелязва официалното признаване и утвърждаване на инструмента в класическата музика. Днес саксофонът е задължителна дисциплина в музикалните академии, а неговият класически репертоар обхваща солови изпълнения, камерни ансамбли и симфонична музика.

В популярната музика саксофонът се превръща в поп символ през втората половина на XX век благодарение на характерния си тембър. При възникването на рокендрола през 50-те години инструментът често се използва за интродукции и интерлюдии, като веселите мелодии в „Rock Around the Clock" на Бил Хейли засилващи ритмичното усещане на рок музиката. По

време на вълната на утвърждаването на саксофона в популярната музика през 70-те и 80-те години Кени Джи с произведения като Going Home и Forever in Love съчетава лиричния тембър на сопран саксофона с популярни мелодии, с което постига огромен брой продажби на албумите си и спомага за популяризиране на инструмента в целия свят [аудио пример: Kenny G – „Songbird", https://www.youtube.com/watch?v=Aso3-37bIn4&list=RDAso3-37bIn4&start_radio=1].

През този период производствената технология на саксофона също прави качествен скок. През 50-те години Selmer пуска серията Mark VI, използвайки сплав от месинг и медно-никелова стомана за подобряване на резонанса. Впоследствие през 70-те години Yamaha въвежда автоматизирано производство, гарантирайки стабилност при звука и тембъра на инструмента. Едновременно с усъвършенстването на инструмента се появяват аксесоари като сурдини, допринасящи за нюанси в звука. Саксофонът се адаптира към различни жанрове и сценични изяви като солов, камерен и оркестров инструмент.

Съвременни тенденции в развитието на саксофона (XXI век до днес)

В началото на XXI век развитието на саксофона се характеризира с три основни тенденции: технологични иновации, културна интеграция и образователна диверсификация, като границите на инструмента и неговите приложни полета непрекъснато се разширяват.

В областта на технологичните иновации се наблюдава сливане на дигиталните технологии с традиционния инструмент. От една страна, се появяват електронни саксофони (като Yamaha YDS-150), които чрез сензори възпроизвеждат тактилните усещания на традиционното свирене, като едновременно с това предлагат възможности за регулиране на тембъра, интегриране на ефекти и аудио запис, удовлетворявайки изискванията на съвременното музикално производство. От друга страна, традиционният саксофон продължава да се усъвършенства в областта на материалите и конструкцията – използване на титаниеви сплави за корпуса (намаляване на теглото и подобряване на резонанса), прилагане на мундщук от въглеродни влакна (за повишена издръжливост), като някои висококласни инструменти по поръчка предлагат персонализирано оформяне на коничността на корпуса според предпочитанията на изпълнителя за постигане на индивидуален тембър.

В сферата на културната интеграция саксофонът се превръща във важен медиум за междукултурна музикална практика. В източен контекст изпълнителите експериментират със съчетаването му с китайски фолклорни инструменти и японския театър „Но", като алт саксофонът се използва за имитиране на „глайс" и „дихателното вибрато" на бамбуковата флейта при изпълнение на традиционни пиеси като Jasmine Flower и Strolling in Gusu. В световната музика саксофонът си сътрудничи с инструменти като африкански барабани и индийски ситар, като чрез импровизация се сливат ритмични и мелодични характеристики от различни култури. Изпълните-

ли като Ян Гарбарек в своите творби съчетават етеричния тембър на саксофона с елементи от скандинавски фолклор и арабска музика, създавайки трансгранично музикално изживяване. [аудио пример: Jan Garbarek & The Hilliard Ensemble – „Parce Mihi Domine“, https://www.youtube.com/watch?v=lvKcK8P0p4g&list=RDlvKcK8P0p4g&start_radio=1].

Заключение

От първоначалното му конструиране от Адолф Сакс през стиловото му израстване в джаза до диверсификацията в класическата и популярна музика, саксофонът неизменно отговаря на музикалните изисквания на различните исторически етапи благодарение на своето уникално темброво богатство и техническа адаптивност. С навлизането през XXI век в условията на интеграция на дигитални технологии и задълбочаване на междукултурните практики саксофонът не изпада в забрава поради настъпилите промени във времето, а напротив, разширява своите художествени граници, запазвайки традиционното си обаяние.

В бъдеще развитието на творчеството за саксофон най-вероятно ще се фокусира в по-голяма степен върху баланса между традицията и иновациите. От една страна е необходимо запазване на класическата му изпълнителска традиция в областите на класическата музика и джаза, а от друга – изследване на връзките с нови области като електронната музика и изкуствения интелект. Като носител на междукултурна комуникация, саксофонът ще изпълни още по-значима роля в диалога между различните музикални култури, продължавайки да вдъхва живот на глобалното музикално развитие.

Използвана литература:

Adamek, Yvon. Saxophone Virtuosity: A Performer's Guide to the Music of Bach, Handel, and Telemann. Lanham, Maryland: Rowman & Littlefield Publishers, 2015.

Ingham, R. The Saxophone. Yale University Press, 1998.

Li, Jing. The Fusion Context of Saxophone and Jazz – Based on the Study of the Early Development of Saxophone in the United States (1853-1904). Art Evaluation, 2021 (6), p. 171-173.

Liley, Thomas. The Teacher's Guide to Saxophone Repertoire: A Pedagogical Interpretation. Chicago: The Juilliard Conservatory Press, 2005.

За автора:

Ци Син е от Китай. Завършва бакалавърска степен в Университета „Ляоченг", а магистърска степен в Музикалната академия „Дзилин". В момента е докторант в АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев" – Пловдив, България. Има публикувани 6 научни статии, удостоен е с редица награди от различни професионални конкурси, а също така е организирал множество концерти в Китай.

About the author:

Qi Xin is from China. He graduated with a Bachelor's degree from Liaocheng University and a Master's degree from Jilin Academy of Music. He is currently a doctoral student at the Academy of Music, Dance and Fine Arts „Prof. Asen Diamandiev" – Plovdiv, Bulgaria. He has published six academic papers, has been awarded a number of prizes in various professional competitions, and has also organized multiple concerts in China.

ПРИЛОЖЕНИЕТО НА БАРИТОНОВИТЕ РОЛИ В ОПЕРИТЕ НА ВЕРДИ

Цуей Син

Докторант, АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив

Резюме:

Италианският композитор Джузепе Верди заема централно място в еволюцията на оперното изкуство през XIX век. Неговото творчество представлява синтез между белкантовата традиция и зараждащия се реализъм, като именно в този контекст баритоновите роли придобиват особена драматургична значимост. Настоящият доклад изследва баритоновия глас като структурен и изразен елемент в оперната драматургия на Верди, с фокус върху образа на Риголето. Анализът проследява зависимостта между вокалната линия и психологическия профил на героя, както и специфичните изисквания към интерпретатора при изграждането на арията **Pari siamo**.

Ключови думи:

Верди, опера, баритон, Риголето

THE APPLICATION OF BARITONE ROLES IN THE OPERAS OF VERDI

Cui Xin

PhD Student, AMDFA „Prof. Assen Diamandiev“ – Plovdiv

Abstract:

The Italian composer Giuseppe Verdi occupies a central place in the evolution of nineteenth-century opera. His creative work represents a synthesis between the bel canto tradition and the emerging musical realism, within which the baritone roles acquire particular dramatic significance. The present paper examines the baritone voice as a structural and expressive element in Verdi's operatic dramaturgy, focusing on the character of Rigoletto. The analysis traces the interrelation between the vocal line and the psychological profile of the protagonist, as well as the specific interpretative demands placed upon the performer in the aria "Pari siamo".

Keywords:

Verdi, opera, baritone, Rigoletto

Обект на настоящото изследване е баритоновият глас в оперната естетика на Верди. Предмет е художественото и вокално изграждане на ролята Риголето като пример за драматичен синтез между музика и художествен образ. Целта е да се обоснове функцията на баритона като носител на морална и емоционална динамика в оперния сюжет. Методологията включва аналитичен, музикално-структурен и интерпретационен подход, основан на нотния текст и драматургичния облик на сюжета.

Баритонът в оперите на Верди

Баритоновият глас в оперите на Верди изпълнява функцията на морален и психологически антагонист. Верди използва баритона не просто като вокален контрапункт на тенора, а като инструмент за вътрешно напрежение в драмата. В сравнение с оперите на Росини и Доницети, където баритонът често е второстепенен герой, при Верди той се превръща в централна фигура – носител на конфликт, вина и човешка слабост.

През цялата си оперна кариера Верди поставя голям акцент върху баритоновия глас. Баритоните често поемат главни или второстепенни роли в неговите опери, като Верди извлича максималния потенциал от тези изпълнители. Неговите баритонови роли обхващат практически всеки тип герой. Докато много от тях пресъздават роли на бащи, има и такива, които представят и други персонажи. Всъщност Верди разкрива целия чар на баритоновия глас на оперната сцена, установявайки неговата ключова роля в жанра.

В репертоара за баритони съществува специализиран термин: „вердиев баритон“. Този вид глас се характеризира с гъвкавост и пластичност, с акцент върху непрекъснатостта на музикалната линия. Във високия регистър тембърът съчетава драматична интензивност с еластичност. По-голямата резонансна структура на „вердиевия баритон“ позволява тон, богат на напрежение и театралност.[1]

Драматургичната концепция за Риголето

Сред многобройните баритонови роли в оперното творчество на Верди, ролята на Риголето от едноименната опера, е една от най-обичаните от публиката. Тази опера, създадена през 1851 г., бележи зрелия творчески разцвет на композитора и се откроява с изключителен драматургичен реализъм. Дълбоко развълнуван от драмата на Виктор Юго – Le Roi s'amuse („Кралят се забавлява“), Верди сам оформя общата драматургична концепция на операта, като внимателно определя структурата, оформя психологическата логика на действието и отличителните характеристики на героите. Впоследствие либретистът Франческо Мария Пиаве съставя пълното либрето според указанията на Верди.

---

[1] *Ма Джинцюан. За „баритона на Верди“. Народна музика. CNKI:SUN:RMYY.0.2003-06-017.*马金泉.关于“威尔第男中音”《人民音乐》 *CNKI:SUN:RMYY.0.2003-06-017*

Поради строгата цензура по онова време, която не допуска пресъздаване на реални монарси в отрицателна светлина, Верди и Пиаве пренасят действието от Франция в Мантуа. Така кралят Франсоа I, представен от Юго като развратен владетел, се превръща в херцога на Мантуа, а придворният шут Трибуле получава новото име Риголето – от френското rigoler („да се забавлявам"). Героят е грозноват и гърбав шут, поставен в унизителна служба на херцога, но у дома разкрива човешката си уязвимост и бащинска обич към единствената си дъщеря Джилда, която отглежда в изолация от външния свят, пазейки я от покварата на придворния живот.[2]

Двойствената природа на героя

За да се изучи образът на Риголето, трябва да се подходи към него от две гледни точки: неговата двойствена природа и съдбата, която го ужасява. От една страна, Риголето е роден с физически недъг – гърбица. Той е роб на херцога, нает на унизителна, саркастична работа. С грозния си вид и кривата гърбица, той служи като лакей на херцога, подпомагайки тиранията и нанасяйки вреда на другите. Но от друга страна, той е мил баща, който обича и разбира дъщеря си, давайки пример за доброжелателно бащинство. Интерпретирането на двойствената му природа представлява дълбока и сложна загадка. Може да се припише на обществените сили: корумпиран свят, който е смазал вродената му доброта и благородство, подтиквайки го да отмъсти чрез злоба, докато запазва добротата единствено за дъщеря си. „*Съдбите на героите често не са резултат от собствените им действия и избори, а по-скоро от политически интриги и обществен натиск. Риголето, като честен и добросърдечен придворен шут, в крайна сметка става жертва на нещастна съдба вследствие на политически конфликти и сложни междуличностни отношения.*" [Tian, 2024, p. 237].

Алтернативно това може да произтича от присъщата на човека двойственост – съжителството на доброто и злото във всяка душа, като деформираният му външен вид е изкривил душата му. Той проявява грозота във външните си действия, докато заравя добротата дълбоко в сърцето си. Независимо от причината, Риголето живее в постоянно вътрешно противоречие, като доброто и злото се редуват в него. В крайна сметка, най-скъпата му дъщеря става жертва в стремежа му към отмъщение.

Това е проклятие, наложено от съдбата, което го кара да трепери. Така Верди поставя героя си в морална парабола, в която злото се обръща срещу своя извършител. Като шут на херцога, Риголето подпомага и подбужда тиранията, извършвайки всякакви злини. Най-големият му страх е възмездието. Но неочаквано, в самото начало на операта, той е поразен от фаталното проклятие на жертвата си. От този момент нататък шутът, обзет от страха, че проклятието ще го настигне, живее под тежестта на непрестан-

[2] *Ма Джинцюан. За „баритона на Верди". Народна музика. CNKI:SUN:RMYY.0.2003-06-017.*马金泉. 关于"威尔第男中音"《人民音乐》 *CNKI:SUN:RMYY.0.2003-06-017*

на тревога. В него се загнездва болезнено усещане за вина и обреченост, което постепенно подкопава вътрешната му сила. Мисълта, че злото, на което е служил, ще се върне върху самия него, не му дава покой. Някога дръзкият и остроумен придворен се превръща в плах и разтърсен човек, в когото страхът се е вкоренил дълбоко като постоянен спътник на съвестта. В крайна сметка възмездието го намира; той не може да избяга от проклятието на съдбата.[3]

Всъщност всички тези сложни човешки вътрешни борби и тяхното забележителното художествено претворяване произтича донякъде и от житейските несгоди в личния живот на самия композитор, които са представени и анализирани задълбочено от редица изследователи. В едно от тях ясно е посочено следното: *„Подобно на Риголето, Верди губи обичаната си съпруга (както и любимите си деца), и подобно на своето творение, той описва себе си като човек, принуден да си пробива път в живота и във враждебния свят почти изцяло чрез собствения си ум – следователно действително един шут, който със сигурност се е чувствал като мишена на жестоките шеги на живота, никога повече отколкото в момента, когато се е почувствал принуден да завърши комична опера непосредствено след катастрофалната гибел на новото си семейство и брак.*“ [Grier, 2011, p. 1555].

Анализ на драматургичните елементи в арията Pari siamo („Ние сме еднакви“) на Риголето

Шутът, наближаващ петдесетте, придружава херцога по време на неговите пиршества, преди да се прибере уморен у дома. Въпреки, че забавлението на херцога е свързано с неговата професия, което го принуждава да се подиграва на придворния, сърцето на Риголето е изпълнено с неспокойствие и угризения.

В първо действие, след като се среща с убиеца Спарафучиле, Риголето използва тази ария, за да сравни професията си с тази на убиеца. Той вижда убиеца като сродна душа, различаващ се от него само по методите: единият убива с кинжал, а другият се подиграва с думи. Той скърби, защото е нещастен шут, принуден да забавлява господаря си, когато и където е необходимо; кипи от негодувание към надменните придворни, защото те са източникът на неговата собствена злоба; трепери от страх, преследван от проклятието на стария граф, което го оставя в състояние на тревожно безпокойство. *„Що се отнася до формалната ѝ конструкция, не само дуетът между главния герой и убиеца Спарафучиле, но по-късно и особено големият монолог на Риголето „Pari siamo!“, въведен като „сцена“ към дует № 4 между баща и дъщеря, както и сцените на опустошение по брегове на река Минчо в трето действие, създават изключително оригинален пример за разпадане и повторно изграждане на традиционната последователност на*

[3] *Ли Минюе. Характеристика и вокален анализ на Лео Нучи в операта „Риголето“. Съвременна музика. 2025.*李明月. 里欧 • 努奇在歌剧〈弄臣〉中的形象塑造及演唱分析作者《当代音乐》*2025.5.*

темпата в конвенционалната опера. По този начин се потвърждава значението, което Верди отдава на формалната и драматургичната оригиналност, вместо да бъде обусловен от фактори от друг порядък.“ [Roccatagliati, 2021, p. 14].

Това е изключително драматична ария, изразяваща мъчителния вътрешен свят на главния герой. Арията изисква глас, изпълнен с мощна драматична експресия. Тембърът, фразирането, динамичните вариации и дори изражението на лицето и физическата изразителност на певеца трябва да притежават огромна експресивна сила. Чрез тази драматична експресия както в гласа, така и в тялото, арията пресъздава личността на деформирания герой и предава сложни психологически състояния. Самата музикална форма може да бъде разделена на четири структурно обособени части, които в следващите редове са представени като дялове.[4]

Първи дял (тактове 1-8):

В началото (тактове 1-4), наблюдавайки напускащия убиец, Риголето размишлява и стига до заключението: „*Ние сме еднакви; аз владея думите, а той владее кинжала.*“[5]. Първите две строфи трябва да се изпълнят тихо, изразявайки самоанализ и дълбоко размишление, докато третата строфа – „*Той размахва кинжал*“ – трябва да се изпълни с интензивно драматично напрежение, дори с нотка на ужас, породена от факта, че убийството е смразяващо действие. След това (тактове 5-8) главният герой използва две контрастни мелодични фрази, за да опише своите и характерните черти на убиеца: във фразата, разположена в средния и ниския регистър, Верди използва плътен и мрачен тембър, съчетан с речитативен тон и леко презрителна интонация, чрез които подчертава, че убиецът изкарва прехраната си със своя кинжал.

Втори дял (тактове 8–31):

Този дял се състои от три музикални фрази, обозначени съответно като бавна – бърза – бавна. Първата фраза (тактове 8–15) е в темпо *adagio*. В началото (тактове 8–12) петтактова интерлюдия с тревожна музика подтиква Риголето да си спомни неприятните събития от деня. На вечерното събиране той се е подиграл на графа. Заради това графът, чиято дъщеря е била отвлечена от херцога, проклина Риголето. Сега, като баща, Риголето се страхува за безопасността на дъщеря си. По този начин (тактове 12-15), върху хомофонна мелодия, шутът изразява тревогата си от проклятието на

---

*[4] Ли Минюе. Характеристика и вокален анализ на Лео Нучи в операта „Риголето“. Съвременна музика. 2025.*李明月. 里欧 • 努奇在歌剧〈弄臣〉中的形象塑造及演唱分析作者《当代音乐》*2025.5.*

[5] Преводите в текста са дело на автора в свободен стил. (бел. авт.).

графа чрез ярки динамични нюанси (*cresc*.-*decresc*.).[6] Втората фраза (тактове 16-27) рязко преминава към темпо *allegro*. В тактове 16-20 раздразнението на Риголето ескалира в ярост. Чрез кратки щрихи и арпежирани построения, богати на хроматизми, той първо осъжда отмъстителната природа на човечеството в двете мелодични фрази, а в следващите две се защитава, обвинявайки придворните си, че са го превърнали в опозорен злодей. В следващите тактове 20-25, докато акомпаниментът и вокалната партия се редуват, Риголето използва две структурно идентични, но прогресивни възходящи мелодични фрази, с които да изрази скръбта си: „*О, ярост! Деформиран инвалид; о, ярост! „буфон!*". Накрая (тактове 25-27) той първо изпълнява „*Non dover, non poter...*" в две фрази с точкуван ритъм в низходящо движение, изразявайки неспособността и забраната си да действа; веднага след това той се оплаква „*altro che ridere*", осъзнавайки, че не може да направи нищо друго, освен да се подиграва на другите. В третата фраза (тактове 27-31) темпото се връща към *andante*. В началото (тактове 27-29) шутът демонстрира жален тембър с горчивина в гласа в непрекъсната мелодична линия, която е пропита с безпомощна мъка, оплаквайки лишението си в един свят, който е общ за всички. След това (тактове 29–31) гласът се разгръща нежно в скръбта, оплаквайки агонията от това, че като шут е лишен от правото да плаче. Мелодията завършва с кратка низходяща гама, пропира с тъжен оттенък, сякаш той плаче и оплаква – мелодия, тъжна до крайност.[7]

Трети дял (тактове 31–52):

Първи фрагмент (тактове 31–41). По време на интерлюдията в контрабас изразната перспектива на главния герой се измества към неговия господар. Първо (тактове 31–37), с характер на отвращение и сарказъм, той описва младостта, радостта, властта и впечатляващата външност на своя господар. В тактове 37– 38 той се гневи на своя господар, след което (тактове 38–41) иронизира с гласа думите на херцога: „*Забавлявай ме, шут*". В края на този фрагмент Риголето се връща към собствената си реалност, като с примирение признава, че е принуден да се подчинява на заповедите на господаря си.

Втори фрагмент (тактове 41-52). Унижението от загубата на човешко достойнство внезапно предизвиква безгранична ярост в главния герой. В тактове 41-42 той извиква с цялата си сила: „*Слава, проклети!*". Следват тактове 43-52 в темпо *allegro*, акомпаниментът пресъздава мотивираща атмосфера

---

[6] *Хоу Гаосянг. Анализ на характеристиката на баритона в операта „Риголето" на Верди. Автор: Music Panorama, брой 12, 2012.*何高祥。分析威尔第歌剧《弄臣》中的男中音角色特征。作者：音乐全景，第12期，2012年.

[7] *Джан Менг. За творческия стил на баритоновите роли в оперите на Верди. Douding Network, 2013.*张萌. 论威尔第歌剧男中音角色的创作风格 豆丁网*2013.06.*

чрез тремоло. Главният герой, с мощен глас, изразява негодуванието си към своите поданици в следващите четири мелодични фрази, които увеличават напрежението стъпка по стъпка, идентифицирайки това напрежение като основната причина за собствените му зли дела.[8]

Четвърти дял (тактове 53 – финал):

Този дял започва (тактове 53–58) в умерено темпо с нежна интерлюдия във флейта. Гледайки прага на собствения си дом и мислейки за любимата си дъщеря, главният герой изразява с нежен, напевен глас облекчението си, че може да се върне към истинската си самоличност и да стане добър баща. Но (тактове 59–62) изведнъж си спомня проклятието на графа от онзи ден. Така, в затихваща динамика, с плашещ тон и мрачен тембър, той изразява тревогите си в монофонична мелодична фраза. След това (тактове 62–67), в темпо *allegro* и динамика *pianissimo*, четири напрегнати и драматично заредени мелодични фрази поставят въпроса защо такива тревожни мисли продължават да го измъчват. На финала (от такт 68), може би чрез форма на самозаблуда, а може би чрез искрена увереност, главният герой изведнъж намира яснота. Усмивка се разлива по лицето му, когато първо отхвърля съмненията си с възглас „*Ах! Не!*", а след това завършва арията с гръмкото изявление „*Колко е абсурдно всичко!*".

Заключение

Баритоновите роли при Верди разкриват стремежа му да превърне гласа в носител на психологическа и драматична дълбочина. Сред тях Риголето е най-пълното въплъщение на този замисъл – герой, в когото се срещат любов и вина, гордост и покаяние. В арията Pari siamo музиката се превръща в изповед, чрез която се разкрива моралното падение и човешката уязвимост на персонажа. Ролята изисква от изпълнителя не само вокална зрялост, но и вътрешна емпатия – способност да предаде контрастите между сила и безсилие, между гняв и болка. Така Верди утвърждава ролята на баритона като драматургичен център на операта, в който се срещат музика и човешка съдба.

[8] *Хоу Гаосянг. Анализ на характеристиката на баритона в операта „Риголето" на Верди. Автор: Music Panorama, брой 12, 2012.*何高祥。分析威尔第歌剧《弄臣》中的男中音角色特征。作者：音乐全景，第12期，2012年。

***Използвана литература**:*

Ма Джинцюан. (2003). За „баритона на Верди“. Народна музика. CNKI:SUN:RMYY.0.2003-06-017.

Ли Минюе. (2025). Характеристика и вокален анализ на Лео Нучи в операта „Риголето“. Съвременна музика. 2025.

Джан Менг. (2013). За творческия стил на баритоновите роли в оперите на Верди. Douding Network, 2013.

Хоу Гаосянг. (2012). Анализ на характеристиката на баритона в операта „Риголето“ на Верди. Автор: Music Panorama, брой 12, 2012.

Grier, F. (2011). Thoughts on Rigoletto. The International Journal of Psychoanalysis, 92(6), 1541-1559.

Roccatagliati, A. (2021). Rigoletto, il dramma che visse solo in musica. VENEZIA MUSICA E DINTORNI, 99, 53-66.

Tian, S. (2024). Aesthetic Examination of the Opera Rigoletto. Journal of Humanities, Arts and Social Science, 8(1).

За автора:

Цуй Син е от Китайската народна република. Понастоящем е докторант в Академията за музикално, танцово и изобразително изкуство „Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив. Цуей Син има две магистърски степени по оперно пеене, завършвайки Миланската консерватория за музика в Италия и Института за оперни изследвания към Пекинския университет. Работи в Китайската национална опера в продължение на осем години, изпълнявайки множество оперни роли, включително Фигаро в операта на Моцарт „Сватбата на Фигаро“ и Марчело в операта на Пучини „Бохеми“.

About the author:

Cui xin is from Republic of China. Currently, he is a PhD Student in the AMDFA “Prof. Asen Diamandiev” – Plovdiv.Cui Xin holds two master‘s degrees in opera performance, graduating from the Milan Conservatory of Music in Italy and the Institute of Opera Studies at Peking University. She worked at the Chinese National Opera for eight years, performing numerous opera roles, including Figaro in Mozart‘s opera „The Marriage of Figaro“ and Marcello in Puccini‘s opera „La Bohème“.

ИЗСЛЕДВАНЕ НА ВОКАЛНИТЕ ХАРАКТЕРИСТИКИ НА КИТАЙСКОТО ХОРОВО ИЗКУСТВО: ФОРМИРАНЕ НА НАЦИОНАЛЕН СТИЛ ЧРЕЗ ИНТЕГРАЦИЯ И ИНОВАЦИИ

Сю Чан
докторант в АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив

Резюме:
Като музикална форма, произхождаща от Запада, но вкоренена в източната културна почва, китайското хорово изкуство постепенно е развило отличителна звукова естетика в продължение на повече от век еволюция. То не се припокрива напълно с западния хоров стремеж към величествен, хармоничен, унифициран „органов" тембър, нито е просто наслагване на традиционни народни вокални техники. В тази статия се изследват звуковите характеристики на китайското хорово изкуство, като се твърди, че неговата същност се състои в: дълбокото въплъщение на китайските езикови особености, в естетическото търсене на ясно произношение и прецизна интонация, в творческата трансформация на фолклорни музикални елементи, сливането и иновациите, постигнати в условията на взаимодействие между Изток и Запад, традиции и съвременност.

Ключови думи:
китайска хорова музика; звукови характеристики; национализация; китайски език; звукова естетика.

RESEARCH ON THE VOCAL CHARACTERISTICS OF CHINESE CHORAL ART: FORMING A NATIONAL STYLE THROUGH INTEGRATION AND INNOVATION

Xu Chang
PhD Student, AMDFA "Prof.Asen Diamandiev" – Plovdiv

Abstract:
Abstract: As a musical form originating in the West but rooted in Eastern cultural soil, Chinese choral art has gradually developed a distinctive sound aesthetic over more than a century of evolution. It does not fully overlap with the Western choral aspiration for a majestic, harmonious, unified "organ" timbre, nor is it a simple overlay of traditional folk vocal techniques. This article explores the sound characteristics of Chinese choral art, arguing that its essence lies in: the deep embodiment of Chinese linguistic features, in the aesthetic pursuit of clear

pronunciation and precise intonation, in the creative transformation of folklore musical elements, the fusion and innovations achieved in the conditions of interaction between East and West, traditions and modernity.

Keywords:
Chinese choral music; sound characteristics; nationalization; Chinese language; sound aesthetics.

Звуковата еволюция в исторически контекст

Съвременното китайско хорово изкуство се появява като продукт на разпространението на западното влияние на изток в началото на 20 век. От „Пролетна разходка“ на Ли Шутонг, която е първи образец на многогласна хорова композиция в Китай, до „Кантата за Жълтата река“ на Сян Синхай от периода на Антияпонската война, която възбужда националния дух с величествената си грандиозност, китайската хорова музика носи мисията на просвещението и националното спасение от самото си създаване. Вокалната характеристика на хоровата музика от тази епоха се отличава с яркост на тембъра, драматизъм, подчертана емоционалност и героичен патос. Все още не се е появило изтънченото търсене на национална темброва идентичност и самобитност на вокалния стил.[1]

След основаването на Китайската народна република, със създаването на професионални музикални академии и стандартизацията на хоровите ансамбли . се полагат основите на професионалното вокално обучение, което води до качествено ново ниво на китайската хорова музика. След реформите и отварянето, в условията на все по-активен културен обмен, хоризонтите пред китайските композитори се разширяват значително. В резултат на това се създават множество значими хорови произведения, съчетаващи дълбочината на националната традиция с модерна композиционна техника. Същевременно ансамбли като Младежкия и Женския хор на Китайския национален симфоничен оркестър, ръководени от професор Ян Хоннян, придобиват международна известност с „високия диапазон, ярък тембър и мека, красива звучност“, отбелязвайки зряла парадигма в китайската хорова естетика.[2]

---

[1] *Жоу Каймо:Век на развитие на китайската хорова музика и нейната културна стойност [J]. Музикални изследвания, 2013(2): 5-15.*周楷模. 中国合唱音乐百年发展及其文化价值[J]. 音乐研究， *2013(2): 5-15.*

[2] *Ян Хоннян. Теория на хоровото обучение [M]. Пекин: Централна консерватория за музика, стр. 88. 2008.*杨鸿年. 合唱训练学[M]. 北京： 中央音乐学院出版社，第88页。 2008.

С настъпването на 21 век китайската хорова музика се отличава със стремеж към разнообразно развитие, като местните хорови, популярни хорови и акапелни хорови форми процъфтяват в изобилие от стилове, а звуковите им характеристики стават все по-богати и сложни. Именно в този исторически процес китайското хорово творчество постепенно преминава от опростена имитация към установяване на своя уникална звукова идентичност.

Китайският език: основа и душа на китайския хоров звук.

Езикът е основата на пеенето, а уникалната фонетична система на китайския език фундаментално оформя звуковите характеристики на китайската хорова музика.

Начални, крайни звукове и прецизност на артикулацията.

Китайският език е едносричен, основан на морфеми, като всеки знак се състои от начална съгласна, крайна гласна и тон. Тази структура изисква изключителна яснота и прецизност в произношението и артикулацията в китайската хорова музика. За разлика от западните езици като италиански или немски, които се характеризират с изразени гласни, мандаринският език съдържа много зъбни, ретрофлексни и палатални съгласни като „z/c/s, zh/ch/sh, j/q/x". Те трябва да се артикулират чисто и решително в хоровото пеене, без прекалено подчертаване, което нарушава непрекъснатостта на фразирането. По този начин „правилната артикулация" формира основата, изискваща прецизно и еластично поставяне на началните съгласни, докато „резонансният ефект" представлява усъвършенстването, изискващо гласните (особено формата) да бъдат напълно поддържани и украсени в резонансната кухина, произвеждайки заоблен, плътен звук.[3] Тази специфика и необходимост от строга езикова прецизност придава на китайското хорово пеене отличителна яснота на дикцията, придавайки му повествователен характер и усещане за речитатив.

Фонетично своеобразие на тоновете и мелодичните линии

Четирите тона на мандарин (равни, възходящи, низходящи-възходящи, низходящи) притежават вградена музикалност. Мелодичната композиция в китайската хорова музика, особено адаптациите на класическа поезия и народни песни, трябва внимателно да съгласува тоналните контури с мелодичната прогресия. Неспазването на това изискване създава риск от „обърнати срички", което компрометира както лексикалното значение,

---

[3] *Шен Сян. Педагогика на вокалното изкуство на Шен Сян [M]. Шанхай: Издателство „Шанхайска музика", стр. 203. 1998.*沈湘. 沈湘声乐教学艺术[M]. 上海： 上海音乐出版社， 第203页。*1998.*

така и фонетичната елегантност.[4] Например в адаптацията на Ку Сисян на „Пасторална песен“[5] , мелодията на знака shang (上) в „翠绿的草地上“ („На изумруденозелената поляна”) се съгласува перфектно с низходящата траектория на падащия тон. Това създава вокален поток, толкова естествен, колкото е и говорният език. Такова дълбоко единство между тон и мелодия придава на китайската хорова музика отличителна, ритмична „фонетична красота“ – качество, което липсва в западните хорови традиции.

Вдъхновение от етническата и народната музика: разнообразни тембри

Огромната територия на Китай и разнообразните етнически групи предоставят неизчерпаем резерв от тембров материал за хоровата музика, чиито корени се намират в богатите народни традиции.

Изкуството на лиричното украсяване от операта и куи

Изкуството на вокалното украсяване (runqiang) от китайската опера (като Пекинската опера и Кунку) и народните изкуства (като Суджоу Пинтан и Джинюн Дагум) е гениално интегрирано в хоровата музика. Това украсяване включва техники като вибрато, глисандо, аподжатура, трели и стакато, за да се усъвършенства основната мелодия, като се подобрява нейната изразителност и емоционална изразителност. Например в хоровото произведение „Дъга след дъжда“ може да се различи нежният вокален цвят и деликатните трели, характерни за фолклорния певчески стил. В някои хорови аранжименти, вдъхновени от оперната естетика, изпълнителите дори имитират силния резонанс на „лаошенг“ (ролята на стареца) или лиричната грациозност на „цинги“ (ролята на достолепната дама), като използват специални вокални техники като „пеене със задната част на главата“, за да разширят значително тембровата палитра на хора.[6]

Имитация и възпроизвеждане на регионални и етнически тембри

Народните песни от различни региони и етноси се отличават с различни вокални техники и тонални характеристики. Кристалната чистота на народните песни от Шанбей, деликатната интонация на баладите от Дзяннан,

---

*[4] Цяо Дзянчжун. Ръководство за оценяване на класически китайски народни песни [M]. Шанхай: Шанхайска музикална издателска къща, стр. 8. 2002.*乔建中. 中国经典民歌鉴赏指南 *[M].* 上海：上海音乐出版社，第*8*页。 *2002.*

[5] https://www.youtube.com/watch?v=VScqK0NhleY

*[6] Жоу Каймо. Век на развитие и културна стойност на китайската хорова музика [Статия в списание]. Music Research, 2013(2): 5-15.*周楷模. 中国合唱音乐百年发展及其文化价值*[J].* 音乐研究， *2013(2): 5-15.*

обширният резонанс на монголските дълги песни и ефирната чистота на тибетските планински песни – тези характеристики са вярно пресъздадени в хоровите адаптации от композитори и технически изкусни ансамбли[7]. Например в хоровата адаптация на народната песен от Централна Монголия „Ода на осемте коня"[8], хорът използва техниката „гърлено пеене", за да имитира басовото бучене на струнния инструмент с конска глава и ритмичното трополене на копитата. Тенорът използва пронизителен, първичен, груб звук, за да представи дългите мелодии на пастирите от пасищата, като колективно пресъздава величествената гледка на хилядите галопиращи коне. Това търсене на изначални тембри придава на китайската хорова музика разнообразен облик, характеризиращ се с „хармония без еднообразие".

Естетическо търсене: изграждане на идеалния звук чрез „сливане" и „артистична атмосфера"

В областта на естетическото търсене на самобитност на звука китайската хорова музика е създала свой собствен отличителен идеал, който следва традициите на фолклора.

Диалектическо единство на „правия глас" и „вибратото"

Западният стил на белкантово пеене се основава на равномерното, контролирано вибрато като отличителен белег за жив, резониращ правилно глас. В контраст с това, китайското хорово пеене предпочита използването на „прав тон" (без вибрато).[9] Този звук е чист, фокусиран и ефирен, подобен на древен инструмент, и е по-близък до стремежа към художествената концепция за „яснота, финес, сдържаност и дистанция" в традиционната китайска естетика. Професор Ян Хоннян обобщи философията си за вокално обучение като „високо разположение, плитко дишане, прав тон, мек глас". Този вокален подход постига изключителна вокална хармония и интонация, особено подходящи за изразяване на същностния дух на китайската култура. Този подход не изключва вибратото, а по-скоро препоръчва неговото умерено и контролирано използване в моменти, изискващи интензивно емоционално изразяване. Той насърчава диалектическото единство между „прав тон" и „вибрато", служещо на музикалната интерпретация.

---

[7] *Цяо Дзянчжун. Ръководство за оценяване на класически китайски народни песни [M]. Шанхай:стр.57-60. Shanghai Music Publishing House, 2002.*乔建中. 中国经典民歌鉴赏指南*[M].* 上海： 第*57-60*页。上海音乐出版社， *2002.*

[8] *https://www.youtube.com/watch?v=dMo4BISv36w*

[9] *Ян Хоннян. Обучение по хорово пеене [M]. Пекин: Централна консерватория за музика, стр. 85. 2008.*杨鸿年. 合唱训练学*[M].* 北京： 中央音乐学院出版社， 第*85*页.*2008.*

Интеграция на тембъра и естетическа атмосфера

Западната хорова музика се стреми към хармонично съчетаване на всички музикални компоненти в една величествена, единна „звукова маса“. [10] Китайската хорова музика също притежава подобен афинитет, но целта ѝ по-често е да предизвика колективно изживяване на определено емоционално внушение или „живописна сцена“. Китайското изкуство набляга на изразителната цел, а хоровата музика следва този пример. Композиторите водят слушателите в поетичната сфера на въображението чрез фини хармонични цветове, контрастиращи регистри и тонални преходи. Например в ораторията на Хуан Дзи „Песента на вечната скръб“[11], в частта „Планини в царството на ефирното и непостижимото“ хорът използва меко, ефирно пеене в унисон, съчетано с пентатонични хармонии, за да предизвика ефирното и мистериозно качество на митичната земя Пенглай. Тук звукът престава да бъде самоцел, а се превръща в средство за предаване на художествената концепция и изразяване на емоции.

Съвременно развитие и бъдещи перспективи

В наши дни съвременните китайски хорови композитори се осмеляват да предприемат все по-смели звукови експерименти. Група авангардисти, сред които Чен И, Жоу Лонг и Йе Сяоган, съчетават съвременни композиционни техники с елементи от традиционната китайска култура. Те въвеждат вокални крайности в диапазона, разнообразни звуци, викове и шепот, както и ефекти като телесна перкусия в хоровите произведения, разширявайки значително обхвата на това, което съставлява общоприетото понятие „звук“. Макар че тези експериментални подходи могат да предизвикат конвенционалните естетически очаквания, те безспорно вливат нова жизненост и допринасят за разнообразието на китайското хорово творчество.

В бъдеще звуковата идентичност ще продължи да се развива в диалогичността на националния характер и глобалното културно влияние. От една страна, това налага по-задълбочено проучване на традиционните културни съкровища, черпейки вдъхновение от по-разнообразни звукови ресурси като музиката на гуцин и будистките песнопения. От друга страна, това изисква по-голяма отвореност към напредналите концепции и техники от глобалната хорова традиция, за да се постигнат по-високи нива на творческа трансформация и иновативно развитие.

---

[10] *Хан Бин. Проучване на западната хорова музика [M]. Шанхай: Шанхайска музикална издателска къща, стр. 91. 2010.*韩斌．西方合唱音乐纵览*[M].* 上海： 上海音乐出版社，第*91*页。 *2010*

[11] *https://www.youtube.com/watch?v=_8dgCwakw7c*

Заключение

Звуковите характеристики на китайското хорово изкуство представляват многопластова, динамично развиваща се естетическа система. Нейните корени черпят сила от уникалните ритми на китайския език и се подхранват от богатата палитра на етническата народна музика, която преследва най-висшия идеал за създаване на „артистична концепция" от традиционната китайска естетика. От техническа гледна точка това се проявява чрез акцентиране на ясното произношение и прецизната интонация, умелото прилагане на техниката на „правия глас" в комбинация с уникалността на вокалните орнаменти. Тази звукова идентичност служи като основна отличителна черта на китайската хорова музика в глобалния хоров свят, където тя печели заслужено уважение и признание. Всички предстоящи изследвания и проучвания на тази национална специфика ще допринесат за утвърждаването и на китайската хорова школа.

Използвана литература:

*Жоу Каймоо. Век на развитие на китайската хорова музика и нейната културна стойност [J]. Музикални изследвания, 2013(2): 5-15.*周楷模．中国合唱音乐百年发展及其文化价值*[J]*. 音乐研究， *2013(2): 5-15.*

*Ян Хоннян. Теория на хоровото обучение [M]. Пекин: Централна консерватория за музика, стр. 88. 2008.*杨鸿年．合唱训练学*[M]*. 北京： 中央音乐学院出版社，第*88*页。 *2008.*

*Шен Сян. Педагогика на вокалното изкуство на Шен Сян [M]. Шанхай: Издателство „Шанхайска музика", стр. 203. 1998.*沈湘．沈湘声乐教学艺术*[M]*. 上海： 上海音乐出版社， 第*203*页。*1998.*

*Цяо Дзянчжун. Ръководство за оценяване на класически китайски народни песни [M]. Шанхай: Шанхайска музикална издателска къща, стр. 8. 2002.*乔建中．中国经典民歌鉴赏指南*[M]*. 上海： 上海音乐出版社，第*8*页。 *2002.*

*Жоу Каймо. Век на развитие и културна стойност на китайската хорова музика [Статия в списание]. Music Research, 2013(2): 5-15.*周楷模．中国合唱音乐百年发展及其文化价值*[J]*. 音乐研究， *2013(2): 5-15.*

*Цяо Дзянчжун. Ръководство за оценяване на класически китайски народни песни [M]. Шанхай: стр. 57-60. Shanghai Music Publishing House, 2002.*乔建中．中国经典民歌鉴赏指南*[M]*. 上海： 第*57-60*页。上海音乐出版社， *2002.*

*Ян Хоннян. Обучение по хорово пеене [M]. Пекин: Централна консерватория за музика, стр. 85. 2008.*杨鸿年．合唱训练学*[M]*. 北京： 中央音乐学院出版社， 第*85*页.*2008.*

*Хан Бин. Проучване на западната хорова музика [M]. Шанхай: Шанхайска музикална издателска къща, стр. 91. 2010.*韩斌．西方合唱音乐纵览*[M]*. 上海： 上海音乐出版社，第*91*页。 *2010*

Интернет източници:

https://www.youtube.com/watch?v=VScqK0NhleY
https://www.youtube.com/watch?v=dMo4BISv36w
https://www.youtube.com/watch?v=_8dgCwakw7c

***За автора*:**

Сю Чан е оперен певец (тенор). Завършва бакалавърска степен в Университета по изкуства в Шандон, Китай, след което получава магистърска степен по музика от Националната музикална консерватория „Никола Сала“ в Италия. Специализира класическо пеене при Иванка Нинова в НМА”Проф. Панчо Владигеров” , където е и докторант. Носител е на награди от конкурси в Китай и Европа, участва в оперни спектакли и концерти като солист. Понастоящем е докторант и в АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев”, Пловдив.

About the author:

Xu Chang is an opera singer (tenor). He graduated with a bachelor's degree from Shandong University of the Arts, China, and then received a master's degree in music from the National Conservatory of Music "Nicola Sala" in Italy. He specialized in classical singing with Ivanka Ninova at the National Academy of Music "Prof. Pancho Vladigerov", where he is also Ph. D. student. He has won awards at competitions in China and Europe, and has participated in opera performances and concerts as a soloist. He is currently a Ph.D.student at the Academy of Music, Dance and Fine Art "Prof. Asen Diamandiev", Plovdiv.

ОТ „ПРИСЪСТВИЕ“ КЪМ „ПОТАПЯНЕ“: РЕКОНСТРУКЦИЯ НА ГРАНИЦИТЕ НА СВЕТЛИНАТА И СЯНКАТА ВЪВ ВИРТУАЛНАТА ТЕАТРАЛНА СЦЕНА

Фанг Янг

АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив

Резюме:

Възходът на технологиите за виртуална реалност предизвика трансформация в отношенията между сцената и зрителя – от „присъствие“ към „потапяне“. Традиционният театър се основава на физическото съвместно присъствие на актьора и публиката, докато виртуалният театър чрез медията на светлината и сянката преосмисля връзката между изпълнител и зрител. Настоящата статия предлага нова концепция – „светлината и сянката са самата сцена“, като взема за обект на изследване светлосенъчните ефекти във виртуалния театър. Анализира се механизмът на тяхното създаване и пластичните сценични граници, формирани от динамичните промени, чрез които се постига разширяване на възприеманото пространство на виртуалния театър.

Ключови думи:

светлина и сянка; виртуален театър; потапяне; сценично пространство

FROM “PRESENCE” TO “IMMERSION”: THE BOUNDARY RECONSTRUCTION OF LIGHT AND SHADOW IN VIRTUAL THEATRE STAGES

Fang Yang

PhD student, AMDFA „Prof. Asen Diamanviev“ – Plovdiv

Abstract:

The rise of virtual reality technology has driven the transformation of the theatrical relationship between “presence” and “immersion.” Traditional theatre relies on the physical co-presence of actors and audiences, whereas virtual theatre reshapes this relationship through the medium of light and shadow. This paper proposes the new concept of “light and shadow as stage,” taking the light and shadow of virtual theatre as its research focus. It explores the generative mechanism of light and shadow on the virtual theatre stage and how their dynamic variations form a plastic, mutable stage boundary, thereby extending the perceptual space of virtual theatre.

Keywords:

light and shadow; virtual theatre; immersion; stage space

Увод:

От Йежи Мариан Гротовски (Jerzy Marian Grotowski) до Йозеф Свобода (Josef Svoboda) през XX век театралната практика последователно издига „присъствието“ като основна концепция на театралното изкуство, а механизмите на сценичното изграждане чрез светлина и сянка непрекъснато се задълбочават. В епохата на дигитализацията и с възхода на имерсивните медии като виртуалната реалност границите на театралното пространство претърпяват преобразяване. В този процес ролята на светлината и сянката също се изменя – те вече не са просто средство за създаване на атмосфера, а се превръщат в медиатор на възприятието. Технологиите на виртуалната форма изграждат осезаеми, достъпни за навлизане цифрови пространства, които позволяват на зрителя да преживее усещане за потапяне в светлинната среда, превръщайки се в ключов посредник между реалното и виртуалното, между тялото и съзнанието. Сегашните изследвания обикновено се фокусират върху техническите аспекти на виртуалния театър или разглеждат светлината и сянката през медиен анализ, докато настоящата работа възприема интердисциплинарен подход, като черпи от западните теории за „психология на полето“ и „архитектурна феноменология“: „...изследването на градския силует следва да бъде разбирано не само като основание за контекстуално последващо развитие на градската структура, но и като своеобразен архивен документ, допълващ представите и знанията ни за обществата, заложили своето послание в пространствената идентичност...“ [Петров, 2019, с.190] за да изследва как виртуалният театър посредством механизмите на светлината и сянката реализира пространствена реконструкция и съвместно възприятие.

Исторически контекст и съвременни предизвикателства на теорията за „присъствието“

Историческата позиция на „присъствието“ като ядро на театралната естетика

В *Ли цзи - Юе цзи* („Книга на обредите – Книга за музиката“) се казва: „Музиката възниква от звуците, а техният корен е в човешкото сърце, трогнато от нещата“ [Шън, 2013, с.162]. Това подчертава мигновената съпричастност между актьор и публика – сценичният опит постига емоционален отклик чрез физическото съ-присъствие на сетивата: „...средата, подобно на социалния контакт, изгражда индивидуалната персоналност чрез внушение и емоционалното въздействие, което създава“ [Петров, 2014, с.71]. През династиите Мин и Цин драматургът в *Съчетание на безделни удоволствия* пише: „Същността на всяка драма е в човека, не в декора“. От самото си зараждане театърът има за основа именно „присъствието“ – то е най-дълбоката му същност и източник на неговото очарование. В китайската театрална традиция тази особеност е особено изразена: от зародиша на песенно-танцовите представления през династиите Цин и Хан, през зрелите форми на смесения и южния театър на Сун и Юен, до кунцю

и пекинската опера на Мин и Цин – китайският театър винаги е изграждал взаимоотношения между актьор и публика чрез формализирани движения, пеене, реч и бойни сцени, в минималистична сценична среда („една маса и два стола"), която създава условия за активно съпреживяване. По подобен начин още в древногръцкия театър трагедията и драмата произлизат от култа към Дионис; представленията са се провеждали на открито, в празнична атмосфера, където актьорите и публиката споделят общо пространство. Театралното действие е било не само художествен акт, а и част от живота. Следователно театърът носи в себе си от самото начало отличителната характеристика на „присъствието". През XX век това понятие получава систематично теоретично осмисляне. Полският театровед Йежи Гротовски в *Към бедния театър* пише: „Може ли театърът да съществува без костюми и декор? Да. Без музика? Да. А без текст? Да – историята го доказва. В еволюцията на театралното изкуство текстът е последният добавен елемент" [Гротовски, 1984, с.22]. Чрез елиминирането на всички несъществени компоненти Гротовски оставя само актьора и зрителя – което показва „присъствието" като онтологическа основа на театъра.

Промени в отношенията между сцена и публика в контекста на виртуалната реалност

Днес бързото развитие на технологиите за виртуална реалност и холографски изображения дава на театъра нови възможности за цифрово преобразяване. „Процесите на трансформация на театралното пространство без съмнение са силно повлияни от технологиите. Дематериализацията на пространството доведе до разширяване на полето на действие на съвременните сценографи" [Статкова, 2019, с.415]. Чрез интерактивни устройства виртуалният театър може да потопи зрителя в пространство от светлина и сянка, предоставяйки му усещането за „присъствие в друг свят". Това преживяване на „потапяне" възстановява „присъствието" в нова форма. В експерименталния проект на Кралския театър в Лондон се изследват начини за взаимодействие между зрителя и героите във виртуална среда. Нюйоркската имерсивна постановка *Sleep No More* използва сложни светлинни композиции и пространствено оформление, за да позволи на зрителя свободно да се движи и да участва в действието. Фестивалът „Сфинкс Метавърс" комбинира онлайн и офлайн форми, използвайки виртуална реалност за създаване на силно пластични светлинни ефекти на сцената. В тези театрални практики ролята на светлината и сянката се трансформира фундаментално: от функция за осветяване и атмосфера към медиум, който директно определя границите на сцената. Динамичният характер на светлината позволява пространството да се адаптира в реално време спрямо действието и присъствието на зрителя, който сам може да стане част от сцената и да преживее развитието на историята. Това бележи безпрецедентен обрат в отношенията между сцена и публика в епохата на виртуалната реалност.

Светлина и сянка на виртуалната театрална сцена в епохата на потапянето

Наследство и ограничения на теорията за „присъствието“

Дори в дигиталната епоха театралното изкуство продължава да отдава голямо значение на „присъствието“. В първоначалния си смисъл „присъствие“ означава осъзнаване на „съществуването“ на присъстващия [Хайдегер, 2006, с.30], което се проявява преди всичко чрез материалното тяло. Немската изследователка Ерика Фишер-Лихте (Erika Fischer-Lichte) въвежда понятието „поле на възприятието“ (*Field of Perception*), според което в събитието на представлението актьори и публика посредством телата си изграждат взаимна мрежа на възприятие – саморегулираща се система от обратни връзки. Тази теория продължава естетиката на класическия театър, където съвместното физическо присъствие и взаимодействието между актьори и зрители е основата на сценичния опит. Но при директното ѝ прилагане към виртуалния театър се разкриват съществени ограничения. „Ефектът на полето“ в театъра разчита на телесната връзка между зрителя и средата – пространственото положение, дистанцията, движението и създадената от светлина и сянка атмосфера, които заедно пораждат усещане за присъствие. Още през 1936 г. психологът Курт Левин (Kurt Lewin) формулира *теорията на психологическото поле* (*Field Theory*), като заема от физиката понятията „поле“, „сила“, „зона“ и „граница“ и им придава психологическо съдържание, за да опише взаимодействието на човека с обкръжението му [Ляндзие, 2013, № 3]. В онлайн среда без физическо съ-присъствие този ефект на полето, основан на връзката тяло – пространство – светлина, трудно възниква естествено. Така например при експеримента от 2018 г., в който актьори използват платформата *AltspaceVR*, за да представят дигитална комедия, зрителите влизат чрез свои аватари. Макар че това разрушава физическите ограничения на сцената и реализира „виртуално присъствие“, телата на зрителите не се сливат реално със сценичното пространство, а светлината и сянката не изграждат убедителни граници на средата. В резултат представленията не постигат очакваната атмосфера на потапяне и остават без отзвук. Следователно традиционната теория на присъствието трябва да бъде преосмислена във виртуалния контекст – простото „копиране“ на физическото присъствие не е достатъчно. Необходимо е чрез медии като светлината и сянката да се реконструира пространственото възприятие и да се създаде поле, което активира сетивата и телесното съзнание на зрителя, компенсирайки липсата на реална телесност.

Бързото развитие на виртуалните технологии доведе до дълбока промяна в отношенията между сцена и публика – противопоставянето „на живо“ и „медийно“ постепенно се размива. „Чрез сетивата си човек построява в ума си комплексен образ на пространството, конструиран от спомени, асоциации, емоционална, олфакторна, зрителна и ехоична памет“ [Петров, 2026, с.10-12]. Според Стив Диксън (Steve Dixon) „виртуалната реалност и театралното представление са създадени едно за друго – VR осигурява идеалната медия за засилване на ключовите теа-

трални елементи: зрелищност, въображаем свят и променливо пространство, а най-вече – за потапяне на зрителя“ [Диксън, 2006, с.23]. През последните години интегрирането на дигитални медии като VR в сценичното изкуство разшири театралното пространство отвъд физическата сцена към дигиталната. Театроведът Мън Къ отбелязва: „Потапящият характер на виртуалната реалност позволява на театралното ‘присъствие’ да съществува за първи път в цифрова форма; традиционното преживяване на гледане се пренася във виртуалното пространство“ [Къ, 2024, № 5]. Така зрителят, макар и физически отдалечен, може да „присъства“ в сценичната ситуация. В *Sphinx Meta-Theatre Festival* виртуалните и физическите форми се обединяват: зрителят у дома, с VR оборудване, може да се потопи в представлението и да изпита усещане за присъствие. В тази нова парадигма светлината и сянката, които формират сценичното пространство, заемат централна роля – от второстепенен елемент те се превръщат в основен механизъм на възприятие. „Потапянето“ замества традиционното „присъствие“, а механизмът на създаване на сценично пространство чрез светлина и сянка става новата опора на виртуалните отношения между сцена и публика.

Възходът на „потапянето“ във виртуалния театър

Появата на потапящото преживяване преобрази ролята на зрителя – той вече не е пасивен наблюдател, а участник в драматичното действие. Потапящият виртуален театър премахва границите между сцена и публика; зрителят може свободно да се движи в дигиталното пространство и да взаимодейства с историята, придобивайки уникален личен опит. Театроведи посочват: „Имерсивният театър цели да преодолее пространствените и комуникативни бариери на традиционния театър и да интегрира субективните нужди на зрителя в самата драма.“ В средата на виртуалната реалност това единство на изпълнение и възприятие е особено отчетливо – зрителят, чрез интерактивни устройства, навлиза в дигиталното пространство, сетивно се пренася в света на действието и общува с актьорите отвъд физическите граници.

За разлика от традиционните постановки, които използват осветлението само за атмосфера, потапящите спектакли превръщат светлината в активен медиатор на сюжет и пространство – тя направлява действието, поведението и възприятието на зрителя. В авангардния театрален проект *Sleep No More*, режисиран от Феликс Барет (Felix Barrett) през 2003 г. в Лондон, сценографията използва светлина, за да разделя многопластови паралелни пространства; смяната на светлината служи като наративен ориентир и емоционален акцент, насочвайки зрителя през лабиринтната структура на историята. Във възхода на потапящия виртуален театър светлината и сянката вече са не само декоративен елемент, а самостоятелен носител на повествованието, който заедно с пространството изгражда цялостната атмосфера. В този модел сценичното осветление се превръща в „персонаж“, който тъче за зрителя свят за свободно изследване.

„Сцената като светлина и сянка“ – реконструкция на границите на виртуалното пространство

Новата концепция „Сцената е самата светлина и сянка“

Ако в традиционния театър границите на сцената зависят от архитектурната структура, то във виртуалния контекст самите светлина и сянка се превръщат в основен градивен елемент на сцената. Норвежкият архитект Кристиян Норберг-Шулц (Christian Norberg-Schulz) в своята *Теория на архитектурната феноменология* (*Phenomenology of Architecture*) и в книгата *Духът на мястото – към архитектурна феноменология* подчертава, че пространственият опит не се определя само от материалната структура, а възниква от съвместното действие на атмосферата и възприятието [Норберг-Шулц, 2010, с.171]. На тази основа настоящият труд предлага концепцията „сцената е светлина и сянка“, за да покаже, че те не са просто декоративен фон, а механизъм за създаване на пространство и оформяне на неговите граници.

Типичен пример е китайската XR-постановка *Макбет*, реализирана от Националния театър. На сцената няма никакви материални декори и дори реални актьори – те са заменени от огромен кръгов екран и цифрови изображения. Движенията на актьорите се заснемат чрез система за проследяване на движението (motion tracking) и се визуализират в реално време в цифровата среда. Публиката наблюдава грандиозна сцена, изградена изцяло от светлина и сянка – гигантски ръце, алени сфери, разпадащи се тронове и статуи непрестанно се променят; всичко се създава чрез дигитални технологии. „Физическата сцена“ е изместена от „сцена на светлината“, където визуалната проекция е основен структурен елемент. Тази форма на театър преодолява зависимостта от материалната среда – сценичните граници стават подвижни и пластични, а дигиталното пространство може мигновено да се трансформира, разширява или изчезва според развитието на сюжета, напомняйки филмов монтаж и смяна на време и пространство. Както отбелязва режисьорът Му Фън, това е „драма без сцена и филм, който е само сцена“ – спектакъл, в който дигиталната технология заменя физическата сценография, а светлината и сянката реконструират театралното пространство. Опитният светлинен дизайнер на Китайския национален театър Син Син подчертава, че XR-драмата дава на осветлението игрово измерение и творческа свобода – светлината се превръща във водещ елемент на сценичното преживяване. Следователно „светлината и сянката са сцената“ бележи онтологичен поврат в театъра: сцената се изгражда от светлина, а нейните граници се определят от сянка – те са динамичният скелет и душата на виртуалното пространство.

От „присъствие“ към „потапяне“ – теоретичен синтез

Възходът на виртуалния театър налага преосмисляне на връзката между „присъствие“ и „потапяне“. В традиционния смисъл „присъствието“ се основава на физическото съжителство – актьори и публика споделят едно пространство, а телата, езикът, дишането и емоциите се преплитат в живия момент, пораждайки уникално театрално преживяване.

При виртуалния театър физическото съ-присъствие постепенно отстъпва място на психологическо съ-присъствие. Зрителят вече не дели реалното пространство с актьорите, но чрез потапящи медии съзнанието му се синхронизира с действието и той изпитва чувство за съвместност с персонажите.

Поставен в дигитален театър чрез VR-очила, зрителят остава телесно в реалността, но сетивата му се потапят във виртуалната среда и пораждат усещане за „присъствие в отсъствие". Морис Мерло-Понти смята, че възприятието е процес на сливане между тялото и света; във виртуалния театър технологията активира зрителните, слуховите и дори тактилните усещания, позволявайки на тялото по нов начин да участва в сценичната ситуация и така психологически да възстанови „присъствието".

Освен това, във виртуалния театър светлината и сянката придобиват нов статут – те стават основен инструмент за създаване на потапянето. Те вече не са второстепенни, а могат самостоятелно да изграждат сценичното пространство. Чрез тях границите на виртуалната сцена се размиват и надскачат физическите ограничения, създавайки течна и изменчива среда. В този процес светлината и сянката се превръщат в „мост" между сетивата на зрителя и виртуалния свят, пораждайки не просто психологическо, а **сетивно съ-присъствие** – динамично възприятие, родено от движението на светлината.

Това „сетивно съ-присъствие" не е нито физическо, нито чисто психологическо, а хибридна форма, движена от светлината и сянката, в която зрителното, слуховото и телесното възприятие действат заедно и преобразяват начина, по който сцената съществува.

Следователно отношенията между сцена и публика във виртуалния театър преминават през **три степени на трансформация**:

- от физическото съ-присъствие на традиционната „присъственост",

- през психологическото съ-присъствие на „потапянето",

- до сетивното съ-присъствие, породено от сцената като светлина и сянка.

Тази еволюция не само разширява границите на театралната теория, но и предлага нова рамка за разбиране на сценичните граници във виртуалния театър. Бъдещите изследвания трябва да обединят трите нива на присъствие, за да осмислят сложната еволюция на отношенията между актьор и зрител в дигиталната медийна епоха.

Заключение

В контекста на цифровите медии сцената навлиза в нова ера на технологично сливане и сетивна трансформация. С бързия напредък на науката и технологиите, новите форми като Метавселена и AIGC (генерирано от изкуствен интелект съдържание) разширяват границите на театралното пространство. В бъдеще триизмерните „холографски пространства" ще позволят на зрителя да навлезе в среда с многосетивни взаимодействия и интелигентни виртуални актьори, където драматичното прос-

транство ще може да се персонализира според индивидуалния избор. Границата между зрител и актьор ще изчезне – зрителят ще бъде едновременно наблюдател и участник, а „четвъртата стена“ на сцената ще бъде разрушена по същество.

Така започва нов етап в изследването на сцената като феномен – една промяна, която предвещава, че театърът на дигиталната епоха ще разцъфти с нова жизненост в пресечната точка на светлината и сенките на виртуалното пространство.

Използвана литература:

Петров, Владимир. Градският процес и градският силует. Взаимодействия и подходи за съхраняване на пространствената идентичност на града, Годишник на УАСГ, брой 1, Том 52, София, УАСГ, 2019, с.190.

Дай Шън. Ли цзи·Юе цзи (Книга на обредите · Книга за музиката). Хънан: Научно-техническо издателство на провинция Хънан, 2013, с. 162.

Петров, Владимир. Theory of view. Method of calculating the maximum permissible height of volumes contained in the visual projection to an observed object with an eye on preserving the visual threads in the urban settings using Petrov's polyhedron, Доклади XIV международна научна конференция ВСУ'2014, Том I, София, ВСУ, 2014, с.71.

Диксън, Стив. A History of Virtual Reality in Performance. International Journal of Performance Art & Digital Media, № 1 (2006), p. 23.

Гротовски, Йежи. Към бедния театър. Прев. Уей Шъ. Пекин: Централно театрално издателство, 1984, с. 22.

Статкова, Весела. Пражкото квадриенале на сценографията 2019 – Стопкадър на трансформиращото се театрално пространство, Сборник доклади Международна научна конференция „Наука, образование и иновации в областта на изкуството", Пловдив, АМТИИ, 2019, с.415.

Лю Ляндзие. „Двойна вариация между феноменологичното тяло и телесния субект — Критика на ранната телесна теория на Мерло-Понти." Вестник на Университета Чжуннан (социални науки), 2013, № 3.

Петров, Владимир. Градометрика, Пловдив, РНБ „Иван Вазов" – Пловдив, 2026, с. 10-12.

Мън Къ. „Дигитализация на присъствието: Пътят на театралната дигитализация през призмата на виртуалната реалност." Театрално изкуство, 2024, № 5.

Норберг-Шулц, Кристиян. Духът на мястото — Към архитектурна феноменология. Прев. Шъ Чжимин. Ухан: Издателство на Университета по наука и технологии на Хуачжун, 2010, с. 171.

Сие Цинфън. „Изследване на влиянието на психологическото поле върху полето на общественото мнение." Съвременна комуникация, 2016, № 1.

Хайдегер, Мартин. Битие и време. Прев. Чън Цзяин и Уан Цинцзе. Пекин: Издателство „Живот·Четене·Ново знание" (Sanlian), 2006, с. 30.

За автора:

Фанг Янг – докторант по мултимедия и виртуална реалност в АМТИИ „Проф. А. Диамандиев", Пловдив. Изследователска област: интериорен дизайн, VR изкуство.

About the Author:

Fang Yang – PhD student in Multimedia and Virtual Reality, Academy of Music, Dance and Fine Arts "Prof. A. Diamandiev", Plovdiv.Research field: interior design, virtual reality art.

ИЗСЛЕДВАНЕ НА НЕОБХОДИМОСТТА ОТ ИЗПОЛЗВАНЕ НА ПЕСНИТЕ НА ТОСТИ ВЪВ ВОКАЛНАТА ПЕДАГОГИКА

Чен Ийканг
Докторант, АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив

Резюме:

Франческо Паоло Тости е сред най-влиятелните вокални педагози и композитори в Италия и Европа от края на XIX и началото на XX век. Творчеството му обхваща прехода между зрелия романтизъм и ранния модернизъм, съчетавайки традиция, емоция и изключителна музикална чувствителност. Песните му, като La serenata и Marechiare, не само продължават да се изпълняват и днес, но и заемат устойчиво място в световната вокална педагогика. Техният изящен лиризъм, ясна структура и естествена вокалност ги превръщат в ценен инструмент за обучение – както за начинаещи, така и за напреднали певци. Настоящото изследване анализира художествените и методическите характеристики на песните на Тости и тяхното приложение в съвременното вокално образование, включително при работата с професионални изпълнители и любители.

Ключови думи:

вокална педагогика, Франческо Паоло Тости, италианска песен, вокална техника, мотивация, подбор на репертоар

EXPLORING THE NECESSITY OF USING TOSTI'S SONGS IN VOCAL PEDAGOGY

Chen Yikang
PhD Student, AMDFA "Prof.Asen Diamandiev" – Plovdiv

Abstract:

Francesco Paolo Tosti is among the most influential vocal pedagogues and composers in Italy and Europe at the turn of the 19th and 20th centuries. His work bridges the mature Romantic and early Modern periods, blending tradition, emotion, and remarkable musical sensitivity. Songs such as *La serenata* and *Marechiare* remain part of the global vocal repertoire and hold a lasting place in contemporary pedagogy. Their refined lyricism, clear structure, and natural vocal line make them valuable tools for both beginners and advanced singers. This study examines the artistic and pedagogical dimensions of Tosti's songs and their role in modern vocal education, including their effectiveness in cultivating interest among amateur vocalists and supporting progressive technical training.

Keywords:

vocal pedagogy, Francesco Paolo Tosti, Italian art song, vocal technique, motivation, repertoire selection

В съвременното вокално образование песните на Тости имат особена роля – те съчетават музикална изразителност и методическа полза, като служат за мост между етапите на обучение – от техническата подготовка до артистичната зрялост. Едно задълбочено и систематично проучване на педагогическата стойност на Тости обогатява методологичната система на вокалната педагогика, като се занимава с често срещани предизвикателства като разминаването между техниката и художествената изразителност, и предоставя научно обоснована и приложима методика за цялостното развитие на вокалните таланти от начален етап на обучение до професионалната зрялост. Следващите раздели разглеждат систематично основаната необходимост от това изследване в следните четири посоки: дълбоката интеграция на артистичните характеристики и педагогическата стойност, прецизното стимулиране на мотивацията на учениците, педагогическите прозрения от композиционна гледна точка и адаптирането на техническото обучение. Представят се конкретни примери от творчеството на композитора и сценарии за преподаване.

Дълбока интеграция на артистичната отличителност и педагогическата стойност

Педагогическото значение на стиловото многообразие и разпознаването на стила

Творчеството на Тости е дълбоко вкоренено в романтичната музикална традиция на XIX век. То наследява композиционния стил на композитори като Шуберт и Шуман, които използват музиката, за да предадат най-интензивните изрази на субективни емоции. Същевременно се открива дълбокото присъствие на елементите от италианската народна музика, като композиторът демонстрира особено точно разбирането на ритмичните модели и мелодичните характеристики на неаполитанските народни песни. Това води до изграждането на разнообразна стилистична система, центрирана около романтичния лиризъм, подкрепена от национални характеристики и дефинирана от индивидуалното изразяване. Романтичната музика дава приоритет на предаването на финитe емоции на човешката душа, като подчертава лиризма и изразителността на мелодията. Италианската народна музика (особено неаполитанските народни песни) се характеризира с живи ритмични модели, плавни мелодични линии и отличителни регионални културни черти. Тости постига органично сливане на тези две традиции, което ражда един разпознаваем стил, в който личното чувство и народният темперамент се преплитат естествено. Композиторът успява да обедини тези принципи чрез ясен хармоничен език и чувствителна мелодична линия.

Например в неговото представително произведение Marechiare, композицията започва с типични за неаполитанските народни песни синкопирани ритми и мелодични скокове, за да предизвика културните образи на средиземноморското крайбрежие. Средната част включва деликатния лиризъм, характерен за романтичната музика, чрез техники като плавни линии

с по-дълги тонови трайности и мека изразност. Този двоен подход придава на произведението както силна достъпност – позволяваща на начинаещите бързо да установят емоционален резонанс – така и художествена зрялост, предлагаща на професионалните изпълнители широки възможности за дълбока художествена интерпретация.

За преподавателя това стилово сливане има особена стойност. То дава възможност студентът да развие способността си да разпознава различни стилови особености, без да преминава рязко от един жанр към друг. В традиционните програми народната и художествената песен често се изучават отделно, което понякога води до фрагментирано възприятие. Песните на Тости, напротив, позволяват на ученика едновременно да усети модалната гъвкавост на народната песен и поетичната емоционалност на романтизма в рамките на едно произведение. Освен това творчеството му отразява плавния преход на европейската музика от романтизма към модернизма. В ранната художествена песен La serenata се открива типичната романтична лиричност и строго изградена форма, докато по-късните му произведения, като Ideale, запазват романтичната си същност, но експериментират с освобождаването от традиционните формални ограничения, като използват по-свободна метроритмична организация в преходите между фразите. Такива фини композиционни промени са ярко доказателство за стилистичната еволюция и предлагат важни казуси при разясняване на историята на западната музика и стилистичното развитие в контекста на преподаването.

Гъвкавост и адаптивност на репертоара

Изграждането на подходящ репертоар за вокално обучение изисква внимателен баланс между три основни принципа – историческа представителност, стилово разнообразие и постепенно нарастваща трудност. В този контекст песните на Тости заемат особено важно място, тъй като запълват една често пренебрегвана ниша: края на XIX и началото на XX век – преходния период между романтизма и модернизма. Те съчетават достъпна мелодичност с висока художествена стойност и предлагат богат материал за преподаване на различни нива на подготовка. Независимо дали става дума за систематично обучение в професионални консерватории, основно обучение в институции за изкуства или за поддържане на интереса на любители певци, репертоарът на Тости предлага подходящи опуси, съобразени с всеки контекст. Един от важните аспекти в работата на преподавателя е създаването на устойчив интерес у любителите певци. Песните на Тости са особено подходящи за тази цел, тъй като съчетават музикална красота и достъпна техническа сложност. Те дават възможност на непрофесионалните изпълнители да преживеят удовлетворение от постигнат резултат и да се потопят в емоционалния свят на класическата песен, без да се сблъскват с прекомерни вокални предизвикателства.

Тости изгражда своя репертоар с мисъл за обучението. В песните му може да се проследи ясно структурирана последователност – от произведения, подходящи за начинаещи, до такива, които изискват вече формирана тех-

ника и сценична зрялост. В началния етап песни като Addio и La serenata се отличават с плавна мелодия и тесен диапазон, което помага на студентите да изградят контрол върху дишането и звукоизвличането, без да се натоварват гласово. Например песента La serenata *позволява изразително пеене и би трябвало да е приятно за изпълнение. (...) Най-голямото предизвикателство в това произведение е поддържането на legato линия в рамките на силабическото стихосложение и различните интервалови скокове в хода на произведението.*"[1] На следващото, средно ниво, творби като Non t'amo più и Ideale въвеждат по-широк диапазон, синкопи и динамични контрасти. Те стимулират гъвкавостта на дишането и естествения преход между регистрите. В Non t'amo più например: „*Вокалните фрази са предимно с дължина от два такта. В цялото произведение Тости обозначава messa di voce, т.е. постепенно усилване и последващо отслабване на звука (crescendo и decrescendo). Това е в полза на певеца в рамките на сричковия начин на изписване на фразите. В произведението има и множество възможности за rubato, което позволява на изпълнителя изразителна и драматична интерпретация. Тости се справя великолепно с поставянето на сричковия текст, съчетан с ярка мелодия, която – чрез използването на хармония и контрастни преходи между мажорна и минорна тоналност – блестящо пресъздава емоционалната поезия*."[2] За напреднало ниво в произведения като Marechiare и Tristezza вече се изисква по-висока степен на техническа стабилност, сценична изразност и контрол на дишането при сложни ритмически фигури и дълги фрази.

Тази постепенно нарастваща степен на трудност изгражда у студента усещане за развитие и постижение – ключов фактор за устойчивата мотивация в обучението. Освен това диапазонът на повечето песни на Тости попада в естествения среден регистър на гласа, където певецът усвоява правилната опора и резонанс. Това позволява да се избегне напрежение при пеене в ранен етап от обучението и да се поставят основите на научно обоснована вокална техника. В педагогическата практика тази гъвкавост е безценна. Песните на Тости могат да бъдат използвани както в основни курсове по вокално майсторство, така и в професионални консерватории или дори при работа с начинаещи певци, тъй като позволяват лесно адаптиране според възрастта, диапазона на гласа и опита на обучаемия. По този начин репертоарът му се превръща в естествена свързваща линия между различните етапи на вокалното израстване – от първите упражнения до сценичната интерпретация.

---

[1] *Kano, Mark Aaron. A Performance Guide for Lyric Tenor: A Pedagogical Analysis of Ten Francesco Paolo Tosti Songs. Theses and Dissertations-Music, 59, University of Kentucky, 2016, p. 52. https://uknowledge.uky.edu/music_etds/59 (своб. прев. авт.).*

[2] *Kano, Mark Aaron. Songs for Lyric Tenor: An Analysis of Five Francesco Paolo Tosti songs.// Journal of Arts and Humanities, Vol. 10(2), 2021. ISSN 2167-9045 (print), 2167-9053 (online), p. 6. (своб. прев. авт.).*

Прецизно стимулиране на мотивацията на учениците

Преодоляване на отчуждението към класическата музика

В условията на съвременната култура, доминирана от бързо достъпна и комерсиална музика, младите изпитват известна дистанция спрямо класическия репертоар. За много начинаещи певци той изглежда твърде сложен, „далечен" и трудно разбираем, поради което младите ученици често изпитват „естетическа отчужденост". Някои от тях губят интерес поради трудностите да схванат бързо емоционалната дълбочина и стиловите нюанси на класическите произведения. Творбите на Тости, характеризиращи се с основната си черта на мелодична достъпност, обективно служат като жизненоважен мост, свързващ начинаещите с класическото вокално изкуство. В сравнение с комплексните контрапунктични структури и дълбока духовна експресивност в класическите вокални произведения на Бах или Хендел от епохата на Барока, или с обширната музикална конструкция на късноромантичните композиции на Вагнер или Рихард Щраус, творбите на Тости поддържат последователно плавно и естествено развитие, като емоционалното им изражение е директно и ясно. Независимо дали изразяват нежните признания в любовта в La serenata или сдържаната меланхолия на раздялата в Addio, те позволяват на начинаещите бързо да установят емоционален резонанс. Интуитивното слухово преживяване на „мелодичен чар и ясен емоционален израз" ефективно премахва психологическите бариери на учениците към класическата вокална музика.

В педагогическата практика това предимство може да се използва целенасочено. Преподавателят може да започне курса с по-мелодични и ритмично живи произведения като La serenata и Marechiare, преди да навлезе в чисто технически упражнения. Отлагайки обучението по вокална техника, те могат да насочват учениците към слушателски преживявания, използвайки висококачествени аудио записи (като например изпълнението на известния тенор Хосе Карерас) и демонстрации на учителя. Това позволява на учениците да възприемат интуитивно естетическата стойност на вокалното изкуство. След като учениците развият съзнателно желание да пеят, постепенно се въвеждат основни вокални техники като дихателна опора и артикулация. Този подход следва научно обоснована педагогическа логика: въведение, мотивирано от интерес, последвано от техническо обучение. Този подход към началния етап, който провокира интерес към ученето чрез естетическата стойност на произведението, се приема по-лесно от съвременните млади хора, отколкото директното техническо обучение или използването на класически шедьоври. Той ефективно намалява тревожността, която често изпитват начинаещите, и осигурява основна подкрепа за установяване на дългосрочна мотивация за учене.

Поддържане на ентусиазма чрез натрупване на успехи

Продължителността на вокалното обучение зависи в голяма степен от натрупването на чувство за постижение и установяването на механизми за положителна обратна връзка. Тости композира с изключителна педагоги-

ческа прозорливост. Мелодиите му се развиват естествено, с плавен преход между регистрите и умерена амплитуда в диапазона. На първо място, „достижимостта" на техническото обучение е очевидна. Композиторът внимателно отчита границите на способностите на учениците на различни нива. По този начин учениците имат възможност да постигнат осезаеми резултати с относително бързи темпове по време на своето обучение. Например при многократното изпълнение на фразите в Ideale, преминаването от средния към високия регистър се постига без напрежение, което позволява на обучаващия се да наблюдава своя напредък и да изгради увереност. Този осезаем напредък бързо се превръща в чувство за постижение в ученето. На второ място, постепенното повишаване на трудността в репертоара на Тости осигурява ясна траектория на развитие. От овладяване на прости динамични контрасти (p-f-p) в Addio, през контрол на темповите отклонения в Non t'amo più, до сложното емоционално многообразие в Marechiare, ученикът проследява собственото си израстване стъпка по стъпка. Това усещане за напредък укрепва вярата в собствените сили и поддържа интереса дори при по-интензивни репетиционни периоди. Учениците могат да възприемат осезаемо подобряването на техническите си умения и артистичната си изразителност чрез поетапна практика. Тази непрекъсната положителна обратна връзка засилва мотивацията за учене, превръщайки я във вътрешна движеща сила.

Освен това, творбите на Тости се отличават с богати и прецизни изразителни обозначения (като динамични нюанси *piano, mezzo-forte, forte*; темпови отклонения *ritardando, accelerando*; и емоционални указания *dolce, con dolore*), които предоставят ясни, конкретни цели на обучението – да се постигне определен цвят, настроение или емоционално състояние. Чрез прецизно изпълнение, ръководено от тези указания, учениците не само подобряват техническите си умения чрез активна и последователна практика, но и печелят признанието на публиката, повишават самочувствието си, като предават точно емоционалната същност на произведенията. Този резултат на едновременно усъвършенстване на техниката и артистичното изразяване допълнително укрепва ентусиазма за учене, създавайки един благотворен цикъл на практика – развитие – постижение – усилена практика.

Педагогически импликации от композиционна перспектива

Предимството на двойната идентичност – композитор и педагог

Отличителната научна стойност на Тости произтича от двойната му идентичност като композитор, почитан в европейските кралски и аристократични кръгове, и като вокален педагог с богат опит в престижни институции като Кралската академия за музика в Лондон. „*Като утвърден пианист и тенор, той е бил добре информиран както като вокален педагог, така*

и като изпълнител.“[3] Десетилетия на преподавателска практика му дават дълбоко разбиране за предизвикателствата в ученето и изискванията за обучение на ученици от различни възрастови групи и нива на владеене на материала. Тази двойна идентичност последователно подкрепя философията му за композиция, ориентирана към преподаването. В песните на Тости мелодията, диапазонът и ритмичната структура са подчинени на принципа на достъпност, без компромис с художествената цялост. Така композициите му функционират едновременно като изразителни произведения и като методически материал. Ярък пример за тази гъвкава концепция е Ideale, където в кулминативния момент Тости предлага два варианта на изпълнение – един по-нисък за начинаещи (фа диез на втора октава) и един по-висок за напреднали (ла на втора октава). Този подход на „гъвкава композиция“ запазва художествената цялост на произведението, като същевременно се адаптира към ученици с различни способности, въплъщавайки основния педагогически принцип, който е ориентиран към преподаване според индивидуалните способности.

Тази творческа перспектива има сериозен приложен характер в съвременната педагогическа практика: от една страна, педагозите могат директно да се възползват от композиционната логика на Тости, за да подберат репертоар за преподаване и да изготвят програми за обучение, като гъвкаво адаптират вокалните изисквания, за да се съобразят с различните вокални качества на учениците (като разликите между лиричния и колоратурния сопран) и техническите им умения (като разликите между начинаещи и кандидати за изпити). Например когато се ръководят начинаещи в Marechiare, може да се намали темпото и да се опрости орнаментиката, докато от напредналите ученици се изисква да осъзнаят напълно ритмичното напрежение и емоционалните слоеве на произведението. От друга страна, учителите могат да насочват учениците да интерпретират произведенията от композиционна перспектива, надхвърляйки когнитивните ограничения на фокусирането единствено върху певческата техника. Например чрез анализ на сливането на неаполитански фолклорни елементи с романтични хармонични решения в Marechiare, може да се проучи творческото намерение на композитора да използва синкопирани ритмически групи вместо равномерна пулсация, за да предизвика регионален характер. Такава интерпретация позволява на учениците да уловят стилистичната същност и емоционалния характер на произведението с по-голяма прецизност, постигайки дълбока интеграция на вокално-изпълнителска практика – разбиране на произведението – емоционално изразяване и избягвайки често срещаната грешка на разкъсване на връзката между техника и емоционално предаване.

---

[3] Kano, Mark Aaron. Songs for Lyric Tenor: An Analysis of Five Francesco Paolo Tosti songs.// Journal of Arts and Humanities, Vol. 10(2), 2021. ISSN 2167-9045 (print), 2167-9053 (online), p. 2. (своб. прев. авт.)

Връзка между съвременната композиция и вокалната педагогика

Един от основните проблеми в съвременното вокално образование е разривът между новите композиционни търсения и реалните нужди на обучението. Някои композитори дават приоритет на художествената иновация и експериментирането, като умишлено използват сложни хармонични изграждания, твърде разчупени мелодични линии и екстремни вокални диапазони. Въпреки че са майсторски изградени, такива произведения често се оказват недостъпни за преподаване поради прекомерните технически изисквания и високите естетически прагове. В същото време преподавателите често се сблъскват с дилема при избора на репертоар: докато класическите произведения притежават изключителна художествена стойност, някои от тях са прекалено трудни и неподходящи за основно обучение; от друга страна, обучителният репертоар понякога остава прекалено опростен с недостатъчна художествена дълбочина и ограничена педагогическа стойност. Неотклонната ангажираност на Тости към композиционна философия, която балансира художествената стойност с педагогическата полза, предлага важни концептуални прозрения за решаване на този проблем.

За съвременните композитори изучаването на методологията на Тости за интегриране на педагогическите нужди в композицията предлага ценни насоки, които гарантират художествена цялост и индивидуално изразяване. В композиционната му философия ясно личи стремеж към мелодични линии, които развиват гласа – Тости съзнателно избягва прекомерни скокове и поддържа диапазона в комфортната зона на средния регистър, като постепенно го разширява. Тази премерена сложност осигурява оптимално натоварване при овладяването на певческо дишане, артикулацията и преходите между регистрите на гласа. За практикуващите преподаватели систематичното изучаване на творбите на Тости може да задълбочи разбирането за интерактивната връзка между композицията и педагогиката, надхвърляйки ограниченията на постигане на художествения престиж при избора на репертоар. Това насърчава конкретни критерии за избор на репертоар, които дават приоритет не само на артистичната репутация на дадено произведение, но и на съответствието му с целите на преподаването (като обучение за контрол на дишането или емоционално изразяване) и точното съответствие с индивидуалните характеристики на обучаемия (като възраст и основни умения). Така учебният процес се индивидуализира и става научно обоснован.

Може да се твърди, че Тости ни показва как изкуството и педагогиката не са противоположности, а два аспекта на един и същи процес – възпитанието на гласа като инструмент на човешката емоция. Тази философия, приложена в съвременните условия, може да вдъхне нов живот на вокалното образование и да го доближи до неговата най-дълбока цел – изграждането на певци, които пеят с разбиране, не само с техника.

Заключение

Изследването на песните на Франческо Паоло Тости показва, че тяхната стойност далеч надхвърля границите на концертния репертоар. Те представляват цялостна педагогическа система, изградена върху дълбоко разбиране за гласа, неговата психология и художествената му природа. Всяко произведение носи в себе си методическа идея – едновременно техническа, емоционална и културна. Чрез внимателното си структуриране, мелодичната яснота и естествената връзка между музика и текст, песните на Тости създават условия за хармонично развитие на певеца – от първите упражнения до зрелия артистичен израз. Те подпомагат изграждането на дишане, легато, интонационна стабилност, сценична увереност и, не на последно място, способността да се предава чувство чрез гласа.

В педагогически план Тости предлага модел на обучение, който съчетава художествено вдъхновение и методическа логика. Този модел е изключително актуален и днес, когато вокалното образование търси начини да балансира между техническата прецизност и емоционалната свобода. Включването на неговия репертоар в съвременните учебни програми може да обогати не само вокалната подготовка, но и цялостното музикално мислене на студентите – като развие у тях вкус, емоционална интелигентност и уважение към традицията.

Тости ни оставя не просто песни, а завършена философия на вокалното изкуство, според която техниката и чувството не съществуват отделно, а са два пътя към едно и също – истината на човешкия глас.

Използвана литература:

Bernac, Pierre. The Interpretation of French Song (Интерпретацията на френската песен). New York / London: W. W. Norton & Company, 1978. ISBN 9780393008784.

Sanvitale, Francesco. Francesco Paolo Tosti (1846–1916): The Song of a Life (Франческо Паоло Тости: Песента на един живот). Aldershot: Ashgate Publishing, 2004. ISBN 9780754639275.

Ricordi, G. (ed.). Francesco Paolo Tosti: Romanze – Critical Edition (Франческо Паоло Тости: Романсови песни – критично издание). Milano: Casa Ricordi, 2002–2010. ISBN 9788875924614; 9780634040368.

Kano, Mark Aaron. A Performance Guide for Lyric Tenor: A Pedagogical Analysis of Ten Francesco Paolo Tosti Songs (Ръководство за изпълнение за лиричен тенор: педагогически анализ на десет песни от Франческо Паоло Тости). Докторска дисертация, University of Kentucky, 2016.

Kano, Mark Aaron. Songs for Lyric Tenor: An Analysis of Five Francesco Paolo Tosti songs.//Journal of Arts and Humanities (Списание по изкуства и хуманитаристика), Vol. 10(2), 2021. ISSN 2167-9045 (print), 2167-9053 (online).

Journal of the Central Conservatory of Music (Списание на Централната консерватория по музика). Beijing: Central Conservatory of Music Press. ISSN 1001-9871.

International Journal of Music Education (Международно списание по музикално образование). London: SAGE Publications. ISSN 0255-7614 (print), 1744-795X (online).

За автора:

Чен Ийканг е докторант в Академията за музикално, танцово и изобразително изкуство „Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив. Посещава майсторски класове на проф. д-р Тони Шекерджиева-Новак, Калуди Калудов и италианския тенор Салваторе Физикела. Носител е на сребърен медал от Международен конкурс за музикално, танцово и изобразително изкуство „Орфееви таланти“ – Пловдив, 2024 г. Участва в многобройни концерти в АМТИИ, където е представил и ролята на Манрико от операта „Трубадур“.

About the author:

Chen Yikang is a PhD student at the Academy of Music, Dance and Fine Arts "Prof. Asen Diamandiev" – Plovdiv. He has attended masterclasses with Prof. Dr. Toni Shekerdzhieva-Novak, Kaludi Kaludov, and the Italian tenor Salvatore Fisichella. He is a silver medalist at the International Competition for Music, Dance and Fine Arts "Orpheus Talents" – Plovdiv, 2024. He has participated in numerous concerts at the Academy, where he has also performed the role of Manrico from Verdi's opera Il Trovatore.

АНАЛИЗ НА ДВЕ АРИИ ОТ ОПЕРИТЕ НА ПУЧИНИ С ОРИЕНТАЛСКА ТЕМАТИКА

Чен Ченхуа
АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив

Резюме:
Тази статия анализира музикалната форма, техниките на пеене и емоционалния контрол в две известни арии от екзотичните опери на Пучини. Целта е изчерпателно да се изяснят характеристиките и емоционалното отношение в оперните арии на този композитор както от гледна точка на музикалния език, така и от аспектите на изпълнението.

Ключови думи:
Пучини, екзотичните опери, структурен анализ, певчески характеристики, ориенталска тематика

ANALYSIS OF TWO ARIAS FROM PUCCINI'S OPERAS WITH ORIENTAL THEMES

Chen Chunhua
AMDFA "Prof. Asen Diamandiev" – Plovdiv

Abstract:
This article analyses the musical form, singing techniques, and emotional control of two famous arias from the exotic operas of Puccini. The purpose is clarification of the characteristics and emotional attitude in the opera arias of this composer in detail, from the musical language's point of view, and from the performance aspects.

Keywords:
Puccini, exotic operas, structural analysis, singing characteristics, oriental themes

„Мадам Бътерфлай“ е първата творба на Пучини с „ориенталска тематика“, тема, последвана от „Момичето от златния Запад“, чието действие се развива в САЩ,[] а след това и от „Турандот“, чието действие се развива в Китай. „Мадам Бътерфлай“ не преследва сложни сюжети и външни сценични ефекти, а вместо това се фокусира върху изобразяването на психологическите дейности на героинята Чо-Чо-Сан.[1] Японските народни песни като „Сакура“ са използвани директно в творбата, за да обозначат самоличността на Чо-Чо-Сан като гейша, създавайки уникална екзотична атмосфера. Арията на героинята „Един слънчев ден“ е една от най-популярните песни в оперите на Пучини и е най-често срещаното сопраново произведение в оперните селекции. Композиторът използва дълга речитативна лирична мелодия, за да опише твърдата вяра на мадам Бътерфлай, че нейният възлюбен ще се завърне и ще се събере отново с нея щастливо. По деликатен и подходящ начин тази мелодия отразява превъзходните творчески умения на Пучини, майсторът на колорита в оперната музика.

„Турандот“ е последната творба на Пучини. Спектакълът използва мелодията на китайската народна песен „Цвете жасмин“ и смело включва китайски елементи в оперния фон, изразявайки най-пълноценно екзотичната атмосфера.[Ли, Уенпин (2020)]Майсторът умира, преди да завърши цялата творба, а недовършената част е продължена от ученика му Франко Алфано. Тази опера е базирана на едноименната митологична пиеса на Карло Гоци[2]. Премиерата ѝ е в прочутата опера Ла Скала на 25 април 1926 г. и има огромен успех. Когато сцената на самоубийството на Лиу в действие III приключва, Маестро Тосканини оставя диригентската палка, обръща се към публиката и прошепва: „Ето, композиторът остави перото си завинаги“, след което напуска мястото, където е разположен оркестъра. Никой не се осмелява да аплодира до самия край, когато се разнася глас „Да живее Пучини!“, след което сцената избухва в несравними възгласи.

По-долу извършваме структурен анализ на две известни арии от тези две опери и обсъждаме техните изисквания за пеене:

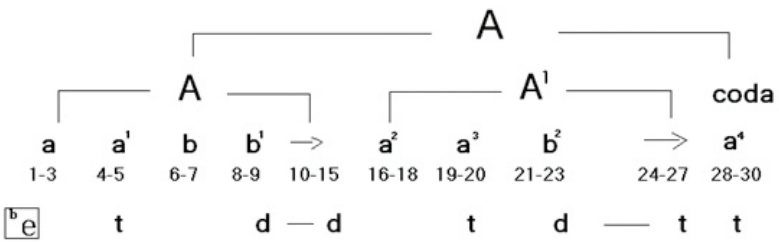
---

[1] *„Мадам Бътерфлай“ от Пучини: Трансформацията от екзотичното до безсмъртната класика.*普契尼的《蝴蝶夫人》：从异国情调到不朽经典. *https://baijiahao.baidu.com/s?id=1849003306142088351&wfr=spider&for=pc (25.01.2026)*

[2] *Музикално-драматургичен анализ на световната оперна класика „Мадам Бътерфлай“.* 世界经典歌剧《蝴蝶夫人》赏析。*http://www.shengyuewang.cn/a/classic/2016/0722/350.html*（*25.01.2026*）

Арията на Лиу „Твоето студено сърце“

Анализ на формата на „Твоето студено сърце“



Това произведение е написано в структура със сложни дялове, в основна тоналност ми бемол минор. Редуването на размери 4/2 и 4/4 отразява по-ярко наративните характеристики на арията.

Първият дял (1--15) е разширен дял с четири фрази. Тези четири фрази са комбинирани с помощта на техниката на „аугментация“, която е подобна на техниката „въведение, развитие, кулминация и заключение“ в китайската народна музика. Композиционните похвати на „Турандот“ въплъщават ориенталския темперамент. Сред тях, първият акорд на първата фраза (1--3) се основава на акорд, който изглежда като K64. Той е много отличителен в арията, но има и функцията на доминантната хармония. Тази хармония често се използва в последващото развитие на музиката и има важно функционално значение. Използването на шеста повишена степен в тази фраза също донякъде размива тоналността на тази фраза. Мелодията изглежда е в доминантната посока на си бемол минор, но използва основния продължителен тон на ми бемол минор. Поради тази неяснота на тоналността музиката изглежда сякаш „виси във въздуха“.

Втората фраза (4--5) е имитация на първата фраза на шеста степен и краят на основната хармония придава на публиката чувство за принадлежност, което е в съответствие с емоционалното състояние на сърцето от студено до разтопено, както е описано в музиката. Посоката на третата фраза (6--7) се променя към възходяща, като мелодията остава на доминантен тон, предизвиквайки натрупване на емоции. Четвъртата фраза (8--9) е продължение на третата с квинта, използвайки мелодичен минор и ritardando, което води музиката до нейната първа кулминация. Музиката се основава на доминантната хармония. Всичко това е последвано от допълнение, базирано на доминиращия продължителен тон (10--15), при което се наблюдава спускане от кулминацията към доминантната степен, завършвайки по открит начин доминантната функция като характерен хармоничен цвят на това произведение.

Вторият дял (16--27) използва същия материал и структура като в първия, но тъй като емоцията е достигнала вече своята кулминация в първия дял, вторият е по-лиричен, а текста почти повтаря допълнението от първата

дял. Като резултат, музиката на втория дял е по-гъвкава от музиката в първия. Първата фраза (16--18) се изпълнява от пианото и също служи като връзка. Всъщност 15-ти такт е завършек на първата фраза, но също така е подготовка за втората, проявявайки и известна свързваща функция. Въпреки, че вокалната партия започва от втората фраза, тя продължава уводните черти от първата, придавайки на музиката усещане за ехо. Фразата също завършва с основната хармония.

Третата фраза (21--23) представлява комбинация от третата и четвъртата фраза от първия дял. Тясната връзка между фразите също придава интензивност на настроението. След приключването на доминантната хармония, отново има допълнение, базирано на продължителен доминантен тон (24--27). Емоцията в това допълнение продължава да се развива, придружена от кресчендо, което й придава още по-голяма интензивност. Каденцата завършва на тоничния акорд на ми бемол минор. След каденцата има и кратка кода, изпълнена на пиано, в която се използва материалът от първата фраза, за да се успокои постепенно настроението на музиката.

Певчески изисквания за „Твоето студено сърце“

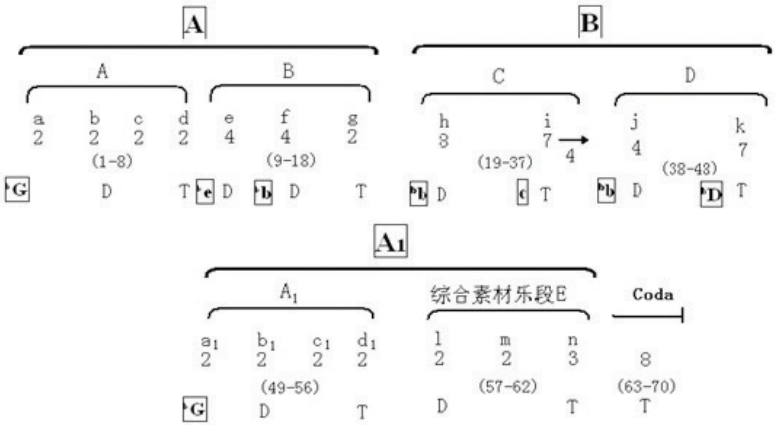
Тази ария е последната лебедова песен на Лиу. Тя пожертва скъпоценния си живот за своя любим принц Калаф, за да разтопи студеното сърце на принцеса Турандот, за да изцели нараняването, и за любовта между Калаф и Турандот. В цялата ария няма знаци за динамика, освен знака за кресчендо в последната фраза, така че тя не трябва да се пее твърде силно. Трябва да се обърне внимание на художествената концепция и красотата на музиката, и да се следват общите линии на фразите. Тази ария не е много трудна за изпълнение и е подходяща за певци на средно и напреднало ниво.

Прелюдията на тази ария има само един такт, така че певицата трябва да подготви емоциите и състоянието си преди това, за да започне своето изпълнение по подходящ начин. Емоционалното състояние в цялата ария е con dolorosa espressione (израз на болка), така че контролът и поддържането на емоциите също са много важни, защото трябва да се изрази изборът на Лиу между живота и смъртта.

Фразите в цялата ария са свързани гладко и мелодията е красива, лесна за точно улавяне от певицата, с не твърде висока степен на трудност. Последната фраза на произведението е отбелязана със знак fermata. Важно е не само да се задържи дъха, но най-важното е да се запази пълния обем и тембър на гласа. Гласът трябва да бъде силен и пълен, за да демонстрира решимостта на Лиу да приеме смъртта. Това изисква многократна практика и упражнения, за да се постигне най-подходящия начин на изразяване.

Ария на Чо-Чо-Сан „Един слънчев ден“

Анализ на формата на „Един слънчев ден“



Това произведение е в три дяла с вариации и реприза, като всеки дял се състои от две части.

Дял А се състои от две части, А и В. Част А има четири фрази, а част В е в модулация в малка терца спрямо част А, с ритмична комбинация от дълги-къси-дълги тонове.



Фиг. 3.8

Мелодията е дълга и красива. Фраза D също е свободна модулация на терца спрямо фраза С, с добавен материал от шестнадесетини към кратките тонове от ритмичния модел, което прави мелодията по-ритмична. Мелодичната линия на дял А е предимно низходяща. Използвайки техниката на модулация, тя завършва на основната хармония в тоналност Сол-бемол мажор.

Част В се състои от три фрази, като фраза F имитира фраза Е. Музикалният материал на фраза Е е предимно ориентиран около тона F, а последните два такта около тона B. Добавянето на триоли обогатява усещането за ритъм. Фразата Е продължава в доминантната хармония на ми бемол минор, а фразата F се изпълнява в доминантната хармония на b минор.



Фиг. 3.9

Фразата G е допълнителна фраза, служеща за връзка. Тя се спуска плавно и накрая е добавен голям скок, след което се издига заобиколно и завършва на основната хармония на си бемол минор, свързвайки предишния със следващия дял. Тоналната алтерация на част B служи за свързване на музикалните материали и подобряване на тоналното качество.

Част C от дял B започва с 2/4 размер и продължава в тоналността си бемол минор, т.е. доминантния паралелен минор на основната тоналност на G бемол. Ритъмът е по-стегнат и мелодията постепенно се изкачва във възходяща посока. Фраза "h"(Тактове 19 – 26) се състои от осем такта. От тях трети и четвърти такт са съкратено повторение на първите два такта. Фразата H е симетрична по структура и се развива около тона F, доминантната степен на тоналност си бемол минор .

1 - - - 4 5 - - - 8
Възходяща Низходяща
Започва от F Повторение в октава Завършва на F

Фразата "i" (Тактове 27 – 33)се развива около тона C, върви в низходяща посока, преминава през субдоминантен акорд (непълна каденца) в тоналност C минор и завършва на тоника в C минор.

Част D също се състои от две фрази, с по-активна мелодия. Започва в размер 4/8, използвайки главно комбинация от триоли и шестнадесетини, със структура 2+2. Пасажът се състои от повтарящи се фрази, съдържащи две групи тонове (ABC, BAF) в непрекъсната хармонична структура от D. Фраза K продължава в основната хармония на D бемол мажор и е съставена от разделно повторение на мотива, използвайки техниката на разделяне и намаляване на продължителността на повтарящите се тонове. Последните три такта завършват с повторение на трите тона на D бемол мажорния тоничен акорд (FAD) с ритмични промени.



Фиг. 3.10

Дял A1 представлява повторение на A, състоящо се от две части. Част A1 се състои от четири фрази, без промени спрямо тези в дял A, като дългите тонове във фразите B, C и D се променят в кратки шестнадесетини. Фразата L в част E на репризата използва материала на фразата J в част D. Продължава в тоналност е бемол минор и завършва с фраза M, която повтаря обработката на тона F, а фразата N е удължена, връщайки се към дългия мелодичен материал на част A, а тоналността се връща към G бемол мажор.

Арията завършва с Coda, която е съпровод на пиано, възпроизвеждащ частта A, възприемайки основната техника на непрекъсната хармония, като отново подчертава връщането на тоналността. Coda допълва тоналния мелодичен материал, за да оформи цялото музикално произведение в пълнота и завършеност.

Певчески изисквания за „Един слънчев ден"

„Един слънчев ден" е арията на Чо-Чо-Сан във второ действие на операта, описваща нейната фантазия за завръщането на Пинкертън. Тази ария има широк гласов диапазон и е трудна за пеене. Тук основното внимание не трябва да бъде само върху промените във вътрешните чувства на Чо-Чо-Сан, но контролът върху гласа също изисква специален фокус. Гласът не трябва да се отпуска ирационално само защото гласовият диапазон е висок. Трябва да се има предвид, че по това време Чо-Чо-Сан е само на 18 години. Изпълнението на Мирели Френи като Чо-Чо-Сан е приветствано като най-успешната версия. Можем да я използваме като еталон и вярвам, че ще ни даде голямо вдъхновение.

Тази ария е без прелюдия и започва тихо от тон g^2 бемол, което изисква много силен контрол на гласа и дъха. Темпото е Andente Molto calmo (42), с бавен ритъм и сладка мелодия. Това, което е изразено тук, е една фантастична сцена със щастливото настроение на Чо-Чо-Сан. Нейният далечен копнеж е като сън. Динамиката в първата половина на тази ария продължава да превключва между „p", „mf" и „p", като „f" се появява само в моментите, когато Чо-Чо-Сан е развълнувана.

С навлизането във втория дял динамиката се засилва, отразявайки емоциите на Чо-Чо-Сан. Тя си представя как нейният Пинкертън е на път да пристигне и колкото повече мисли за това, толкова по-развълнувана става. Когато пее, нейните емоции се преливат една в друга като вълни, докато последната l'aspetto достига кулминацията си в динамика „ff". В този момент болезненият копнеж и желанието й за любов са напълно освободени. Въпреки че динамиката в края достига „ff", звукът не трябва да е експлозивен, а трябва да остане мек и възможно най-съвместим с темперамента на героинята. Оттук можем да видим, че това всъщност е изпълнение с висока степен на трудност и за да се изпее добре са необходими отлични вокални умения и вътрешна музикална грамотност.

В заключение ариите Tu che di gel sei cinta и Un bel dì vedremo са не само олицетворение на творческия апогей на Пучини, но и два от основополагащи-

те крайъгълни камъни на неговата веристка естетика.[Michele Girardi.2000]

В структурно отношение двете арии демонстрират виртуозното умение на композитора да трансформира традиционната форма в наративна и психологически нюансирана драматургия: лебедовата песен на Лиу очертава края на жизнения път чрез кратки и лаконични музикални фрази, докато монологът на Чо-Чо-Сан, чрез многопластовото преливане между речитатив и лирика, изгражда епична градация от илюзията към пълното отчаяние.

От гледна точка на художествения стил, макар тези творби да обхващат различни географски измерения – от Япония до Китай – те постигат поразително единство в своята идейна същност. Чрез изящна хармонична тъкан и мелодизъм Пучини вдъхва на своите героини жизненост, която надхвърля епохата: Лиу е въплъщение на чистата саможертва и сакралната любов, докато Чо-Чо-Сан разкрива трагичната красота на съхраненото достойнство пред лицето на жестоката реалност.

Заключение

Силата на тези арии не се крие просто в техническото майсторство, а в дълбокото състрадание на Пучини към човешката душевност и към непоколебимата устойчивост на „малките души“. Със своя изключително въздействащ музикален език те прекрачват културните и времеви граници, утвърждавайки се като вечни шедьоври в световната оперна съкровищница. В хода на дългогодишното ми обучение в музикалната академия съм интерпретирала множество арии от оперите на Пучини – произведения, които се считат за основополагащи и задължителни за сопрановия глас в етапа на неговото художествено съзряване. Аналитичният прочит на този репертоар не само способства за усъвършенстването на вокалната техника, но и оказва благотворно влияние върху способността на изпълнителя за по-задълбочена музикална интерпретация и изграждането на неговата вътрешна духовна култура.

Използвана литература

*Джоу Фън, Джу Сяоцян, „Избрани чуждестранни опери“ [M]. Музикално издателство Шанхай J4.*周枫、朱小强译编.《外国歌剧选曲集》*.[M].*上海音乐出版社*.J4*

*„Мадам Бътерфлай“ от Пучини: Трансформацията от екзотичното до безсмъртната класика.*普契尼的《蝴蝶夫人》：从异国情调到不朽经典. *https://baijiahao.baidu.com/s?id=1849003306142088351&wfr=spider&for=pc(25.01.2026)*

Музикално-драматургичен анализ на световната оперна класика „Мадам Бътерфлай“. 世界经典歌剧《蝴蝶夫人》赏析。*http://www.shengyuewang.cn/a/classic/2016/0722/350.html*（*25.01.2026*）

Ли, Уенпин (2020). „Турандот“ на Пучини: китайски елементи и екзотизъм. Изследвания на музикалното изкуство*, 15(3), 45-62.* 李文平 *(2020).* 普契尼的《图兰朵》：中国元素与异国主义情调*.* 音乐艺术研究*, 15(3), 45-62.*

https://en.wikipedia.org/wiki/Turandot（*25.01.2026*）

Егбрет У „Западната музика“. Издателство за литература и изкуство Хунан (CIP). 埃格布雷特著.刘经树译.《西方音乐》*.[M].*湖南文艺出版社*.2005.1.*（*CIP*）

*Клеменс Хослингер, превод: Янг Хонцин „Пучини“. Народно музикално издателство 2004.7.*克莱门斯霍斯林格尔著.杨宏芹译.《普契尼》*.[M].*人民音乐出版社*.2004.7.*

Сю Гуоби, Чжан Сиен и др., Съставител на известните западни опери [M]., Народно музикално издателство 2000.1. 徐国弼、张弦等编译.《西洋歌剧名作解说》*.[M].* 人民音乐出版社*.2000.1.*

Michele Girardi „Puccini: His International Art“.University of Chicago Press,2000. ISBN:0226297586, 9780226297583.

За автора:

Чен Ченхуа, жена, (1977-). Професор в Консерваторията по музика в Сиан, Китай, степен магистър. Глас: сопрано. Една от 100-те млади артисти и 100-те млади таланти на провинция Шанси, Китай. Занимава се основно с изследване на преподаването на вокално пеене, вокално изпълнение и мюзикъли.

About the autor:

Chen Chunhua (b. 1977) is a Professor at the Xi'an Conservatory of Music in China, where she holds a Master's degree. A soprano, she has been recognized as one of the „100 Young Artists“ and „100 Young Talents“ of Shaanxi Province. Her primary areas of research and teaching include vocal pedagogy, vocal performance, and musical theatre.

ИЗСЛЕДВАНЕ НА ЖИВОТИНСКИТЕ И РАСТИТЕЛНИТЕ МОТИВИ В ЖУАНГ ДЗИН

Шън Иенджоу
АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“- Пловдив

Резюме:

Жуанг дзин е съкратено название на тъканите на народа жуанг. Те са широко използвани в района на жуанг. И днес, като културно наследство, носят богато съдържание на етническа култура и са един от символите на жуангската традиция. Жуанг дзин се изработва от пъстри копринени конци и памучна прежда чрез техниката на прекъснатата основа и вътък. В миналото той е бил част от ежедневието на народа жуанг, а днес като историческа реликва отразява културното богатство на тази общност.

Ключови думи:

Жуанг дзин; животински и растителни мотиви; културна изразност

A STUDY OF ANIMAL AND PLANT MOTIFS IN ZHUANG JING

Shen Yanjiu
AMDFA „Prof. Asen Diamandiev“ – Plovdiv

Abstract:

Zhuang Jin is a short name of the Zhuang ethnic group's clothes. They are widely used in the area of Zhuang. Today, as a cultural inheritance, they bring a rich ethnic culture and they are one of the Zhuang tradition's symbols. Zhuang Jin is made of colorful silk threads and cotton yarn by the discontinuous warp and weft technique. In the past, it has been a part of Zhuang minority's daily life, and today, as a historical artifact, it reflects the cultural treasury of this society.

Keywords:

Zhuang Jin; animal and plant motifs, cultural expression

Въведение

Основната функция на орнаменталните мотиви в съвременните представи се възприема като декоративна. В исторически план обаче, в редица етапи на своето развитие, орнаментите не са били само украса, а символи и носители на идеи, свързани със социални вярвания и светогледи. Следователно, декоративните мотиви и фигури имат двойна функция – като символи и като естетическа украса [Фан Мяомяо & Вей Сяосян, 2017, с.62-71].

Животинските и растителните мотиви в жуанг дзин функционират като основен визуален носител на културата на жуанг. Те отразяват земеделската цивилизация, многобожието и социалната етика на тази общност. Тези мотиви не възникват изолирано или случайно, а представляват плоскостен израз на възприятията към животните и познанието за природата и обществения живот. Етническото изкуство е концентриран образ на живота на даден народ, чиито форми на изразяване са разнообразни, но винаги съдържат характерни естетически черти. Затова анализът на животинските и растителните мотиви в жуанг дзин е ключ към разбирането на цялостната култура на този текстил.

Културен контекст

Жуанг дзин съществува като художествен текстил, натоварен с хилядолетни културни и артистични натрупвания на народа жуанг. Неговото възникване и развитие са тясно свързани с историческата еволюция на етноса в провинция Гуанси и представляват част от ежедневния бит и художествен живот. Формирането на животинските и растителните мотиви се корени в уникалната природна среда и производствените практики на жуанг. Орнаментите се изграждат главно върху растителни мотиви, като композицията им се отличава с ритъм, яснота и хармония. Чрез комбинирането на различни фигури се създават нови орнаментални структури.

В народните носии на жуанг орнаментите се използват широко и могат да бъдат разделени на три основни типа:

(1) Геометрични мотиви като основа, към които се добавят растителни елементи;

(2) Растителни и животински мотиви като център, допълнени с геометрични фигури;

(3) Изцяло геометрични орнаменти, изградени чрез комбиниране и прехвърляне.

Художествени характеристики

При избора на орнаментални теми народът жуанг умело използва богатството на природата – цветя, дървета, птици, змии, насекоми, както и слънцето, водата, оризищата и други природни образи – за създаване на фигуративни или абстрактни композиции [Фан Даочжи, 2019].



Фиг. 1. *Слънце*

Жуангският народ издига до художествено ниво образите на растенията и животните от реалния живот и природата. Чрез богато въображение и серия от техники на преувеличение и стилизация, сложните форми се опростяват и връщат към първичната си същност. Така те се прилагат в традиционното облекло на жуанг, отразявайки страста и любовта към живота. Чрез линии, точки и плоскости орнаментите изразяват уникалния естетически вкус и художествени предпочитания на жуанг, като същевременно предлагат ценни идеи за съвременния дизайн.

Растителни мотиви



Фиг. 2. *Природа*

При изработката на носии жуангският народ често използва за орнаменти цветя и растения, познати от ежедневието. По този начин се изразява възхищение и любов към природния свят, а флоралните мотиви се превръщат във важен елемент на традиционните украси [Ван Дзюнли, 2017, с.62-63]. Сред най-разпространените растителни мотиви са дървесните орнаменти, оризовите класове и хризантемите. Дървесните мотиви играят решаваща роля, тъй като отразяват не само екологичното богатство, но и възхвалата на жизнената сила и растежа. Орнаментите на оризовите класове символизират земеделската цивилизация и носят послание за изобилие, плодородие и стремеж към по-добър живот. Хризантемовите мотиви съдържат възхищение от природата и радост от живота, като Дървета, цветя и птици,въплъщават оптимизма и естетическите нагласи на народа жуанг [Чън Нан, 2019, с.17-20].

Животински мотиви

В традиционните облекла на жуанг често се срещат орнаменти във формата на феникс, дракон, риба и пеперуда. В народните вярвания фениксът е символ на красота, благополучие и благоденствие. Изобразяването му върху дрехите не е само декоративен акт, а и визуално въплъщение на културната идентичност на етноса. Тези мотиви показват любовта и стремежа на жуангския народ към хармоничен и красив живот.



Фиг. 3. *Феникс*

Стойност на орнаменталните мотиви на жуанг в съвременния дизайн

Етническото изкуство е концентриран израз на живота на един народ, като неговите форми често отразяват характерните естетически особености на съответната култура.

(1) Икономическа стойност. Орнаменталните мотиви на жуанг не се използват само в облеклото, но и в сфери като книгоиздаване, реклама, продуктови дизайни и архитектура. Тяхното прилагане подпомага развитието на местните индустрии и носи значителни икономически ползи.

(2) Културна стойност. Орнаментите въплъщават духовните стремежи на народа жуанг, като отразяват историческия контекст, естетическите нагласи и жизнените настроения на времето. Те не са само абстракции на природни образи, а и дълбоки проекции на етническата история, вярвания и начин на живот. Използването им в съвременния дизайн допринася за опазването и предаването на културното наследство, като същевременно обогатява произведенията със силна културна дълбочина [Гао Циенхуей, 2022, с.5-9].

(3) Художествена стойност. Народът жуанг преобразява образите на растения и животни от природата чрез въображение и художествени техники на преувеличение и стилизация. Така сложните форми се опростяват и връщат към своята изначална същност, което се проявява в традиционните носии под формата на геометрични, флорални и зооморфни мотиви. Тези изразни средства не само демонстрират любовта към живота, но и представят уникални естетически предпочитания, които могат да вдъхновят съвременния дизайн.

(4) Емоционална стойност. Както гласи поговорката „във всяка фигура има смисъл, а във всеки смисъл – благословия“, народът жуанг вплита в

орнаментите си своите стремежи към по-добър живот, любовта към природата и търсенето на хармония в любовта. Приложени разумно в съвременния дизайн, тези мотиви не само задоволяват естетическите потребности, но и осигуряват приемственост на традиционната култура [Дун Ю, Джан Хунюй, Ли Шанбин, Ян Шъ, Сун Мън, 2023, с.21-27].

Заключение

Животинските и растителните мотиви на жуанг функционират като „жива генетична банка" на културата, в която естетическите форми и културните значения се преплитат. Те отразяват познанията на предците за природата, живота и космоса, и въплъщават колективната мъдрост и духовност, формирани през вековете. От култовите знаци за плодородие до етичните визуални норми, от ритуалните носители на идентичност до медиаторите на междукултурен диалог, мотивите винаги са действали като триединство „материя–образ–смисъл", което обяснява дълбоката логика на китайската култура „многообразие в единството".

Животинските и растителните орнаменти на жуанг са „история, носена върху дрехите". Тяхната културна основа обединява природопочитание, земеделска мъдрост, етническа памет и артистично творчество. Изследването им не само разкрива взаимодействието между етноса и средата, но и осигурява микроперспектива за разбирането на културното многообразие и историческата приемственост на южнокитайските малцинства. Съвременното наследяване трябва да преодолее статичното опазване и чрез технологично овластяване и дизайнерски иновации да превърне орнаментите от културно наследство в жива културна ресурсна база, носеща нова енергия за възраждането на етническата култура.

Използвана литература:

Фан Мяомяо, Вей Сяосян. Изследване на културното съдържание на животинските мотиви в жуандзин. Минбо Луницун, 2017, с.62-71

樊苗苗 & 韦小香. 壮锦动物纹样的文化内涵研究. 民博论丛, *2017,p.62-71*

Фан Даочжи.Изследване на техниката за тъкане на жуандзин в Лунчжоу, Гуанси(-магистърска теза, Университет за националности, Гуанси).,2019,с.123

https://link.cnki.net/doi/10.27035/d.cnki.ggxmc.2019.000507 doi:10.27035

樊道智.*(2019).*广西龙州壮族织锦技艺研究(硕士学位论文, 广西民族大学).

Ван Дзюнли.Приложение на етническите орнаменти в съвременния моден дизайн. Техника на боядисване и довършване, 2017, с.62-63

王君丽. 民族服饰图案在现代服装设计中的应用. 染整技术, *2017.p.62-63*

Чън Нан.Конструиране на жизнеспособни визуални символи – дизайн на талисмани за IP активиране. Изкуствоведски наблюдения, 2019,с. 17-20.

陈楠. 建构具有生命力的视觉识别符号——实现IP活化的吉祥物设计. 美术观察,*2019,p.17-20*

Гао Циенхуей. Отражение на различията в китайското и западното мислене в дизайна на талисмани – с примери от зимните олимпийски игри. Моден дизайн и инженерство,2022 , с.5-9

高千惠. 中西设计思维差异在吉祥物设计中的体现——以历届冬奥会为例. 时尚设计与工程,*2019,p.5-9.*

Дун Ю, Джан Хунюй, Ли Шанбин, Ян Шъ ,Сун Мън. Изследване на стойността на олимпийските емблеми за изграждането на национален образ. Вестник на Института по спорт, Чънду,2023,с.21-27.

董宇, 张宏宇, 李尚滨, 焉石 & 孙萌. 冬奥会徽图像符号对国家形象建构价值研究. 成都体育学院学报,*2023,p.21-27*

За автора:

Шън Иенджоу, Китай, докторант в АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив.

About the author:

Shen Yenzhou, China, PhD candidate at the Academy of Music, Dance and Fine Arts “Prof. Asen Diamandiev” – Plovdiv.

КУЛТУРНИ ОСОБЕНОСТИ И ПРИЛОЖЕНИЯ НА НОСИИТЕ НА ЕТНОСА ЖУАНГ

Шън Иенджоу
АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив

Резюме:

Жуанг е най-многобройната етническа група сред малцинствата в Китай, и нейните носии са преминали през дълъг процес на развитие и трансформация, натрупвайки богати културни послания [Бин Вейвей & Пан Дзихуа. Анализ на традиционните мотиви на жуандзин в Гуанси. Мудан, 2022, с. 98-100]. Те са свързани не само с природната среда и жизнените навици на народа жуанг, но и олицетворяват неговия труд и мъдрост. Като значим носител на етническата култура, със своя уникален художествен стил и социални функции, носиите на жуанг отразяват дълбоко историческата памет, екологичната мъдрост и духовните вярвания на тази общност.

Ключови думи:

културни символи на носиите на жуанг; нематериално културно наследство; приемственост

CULTURAL FEATURES AND APPLICATIONS OF THE COSTUMES OF THE ZHUANG ETHNOS

Shen Yanjiu
AMDFA „Prof. Asen Diamandiev“ – Plovdiv

Abstract:

Zhuang is the largest ethnic group among the minorities in China, and its folk costumes have passed through a long process of development and transformation, forming rich cultural messages [Bin Weiwei &,Pan Jihua, 2022, c. 98-100]. They are related not only to the natural environment and lifestyle of Zhuang minority but also present the ethnic group's labor and wisdom. Being a significant symbol of the ethnic culture, with their unique art style and social functions, the folk costumes of Zhuang deeply reflect the historical memory, ecological wisdom, and religious beliefs of this society.

Keywords:

Zhuang folk costumes' cultural symbols; Intangible Cultural Heritage; continuity

Въведение

Сред многобройните етнически групи в Китай, жуанг се отличава с голямо население, широко географско разпространение и разнообразен начин на живот. В продължителния процес на историческо развитие и промени се формира мултикултурна специфика, която поражда и уникална култура на облеклото[ЮНи,2016,с. 93-96]. Систематичното изследване на културните характеристики и приложните сцени на носиите на жуанг обогатява теорията за традиционното китайско изкуство и занаяти, а също така предлага подкрепа за местното икономическо развитие, културния туризъм и публичното художествено представяне.

Формиращи фактори на цветната система и орнаменталната символика в носиите на жуанг

Природна среда и начин на живот

Носиите на жуанг са неразривно свързани с географската среда и традиционните производствени практики. Основните цветове са синьо, черно, червено, бяло и кафяво, като всеки носи културни значения. Синьото, например, символизира чистота и жизненост, свързвайки се с небето и водата, често срещани в естествената среда на Гуанси. Вземем например най-известния индиго-син боядисващ агент на народа чжуан, получен от растение, наречено индигофера тинктория.

Суровината за неговото производство е лесно достъпна: народът жуан живее предимно в провинциите Гуанси и Юнан в южната част на Китай, където топлият и влажен климат е идеален за отглеждане на индигофера тинктория (известна още като индиго). Това растение е естествен източник на индиго боя. Чрез многократни процеси на потапяне, окисляване и триене (с използване на тежки предмети за раздробяване на тъканта, което засилва нейния блясък и мекота) тъканта може да се оцвети в нюанси от светлосиньо до тъмносиньо, до дълбок синьо-черен нюанс с метален блясък, почти черен на вид. Синият цвят, получен от растения, символизира небето, реките и природата. Като народ, занимаващ се с оризопроизводство, жуаните с естествено уважение се отнасят към водата и небето и зависят от тях. Следователно синият цвят носи в себе си дълбоки културни конотации на природата, чистотата и тържествеността.

Религиозни вярвания и митология

Жуанг почитат природата и предците. Червеното символизира жизненост и често се използва в сватби и ритуали, докато жълтото е емблема на земята, плодородието и благоденствието.

В известния епос за сътворението на света на народа жуан „Епос за Бло То" светът е възникнал в състояние на пълен хаос. Първородните предци Бло То и Мехлоеггьяп (богиня) са открили небето и земята. В хода на този процес цветовете са били натоварени със свещено значение, за да разделят космическия ред.

Червено → Олицетворява горния свят (небето)

Митологично описание: Булотуо събра светлата, чиста и издигаща се нагоре субстанция (чиста ци) от хаоса, превръщайки я в червено небе.

Символично значение: Червеното е цветът на слънцето, огъня и кръвта. То символизира сила, живот, светлина, святост, благоприятност и енергична жизнена сила. В ритуалите червеният цвят често се използва за прогонване на злите духове, привличане на благословии и общуване с небесните божества.

Бяло → Олицетворява средния свят (света на хората)

Митологично описание: Централната част е превърната в бяла земя. Обърнете внимание, че този „бял" цвят не е чисто бял, а по-скоро земножълт, светлоохрист или естествен нюанс на земята.

Символично значение: Белите/земните тонове олицетворяват почвата, основата и земята, от които зависи оцеляването на човечеството и всички неща. Те символизират чистота, раждане, стабилност и земния ред.

Черно → Олицетворява долния свят (света на водата/подземен свят)

Митологично описание: Тежките, мътни вещества (мътен ци), които се спускат надолу, се превръщат в черния свят на водата, обхващащ реки, дълбоки езера, океани и подземен свят, където обитават предците.

Орнаментални символи

Орнаментите се базират на природата, като чрез стилизация се превръщат в „история, носена върху дрехите". Чести са геометричните фигури – ромбът например се възприема като „пространство на благополучието", в което се вплитат символични мотиви [Сун Шанлин, 2025, с. 95-97].



Фиг. 1. *Свастичен модел*

Мотив „алмаз" (мотив „свастика", мотив „гръмотевична облак"): това е най-характерният геометричен мотив. Мотивът „свастика" (卍 или 卐), известен също като „мотив гръмотевична облак", разкрива основната си символика – почитание на бога на гръмотевицата. Като народ, занимаващ се с оризопроизводство, жуаните считат дъжда за жизнената сила на селското стопанство. Те вярват, че богът на гръмотевицата управлява вятъра и дъжда, а жабите (maguai) са негови потомци. Вихровата, динамична форма на свастиката се интерпретира абстрактно като вихрови бурени облаци в небето и разкъсвания на мълнии. По този начин този мотив представлява преди всичко молитви към бога на гръмотевицата, символизирайки благоприятно време и богати реколти.



Фиг. 2. Жабешки модел

Народът жуан вярва в анимизма, придавайки на всичко в природата – цветя, треви, риби и насекоми – духовна същност. Мотивът с жаби (мотив магуай): това е най-свещеният тотемичен мотив на народа жуан. Жабата, считана за син на бога на гръмотевицата, е дух, който управлява вятъра и дъжда и благославя реколтата. Обикновено изобразяван в преувеличени, динамични форми, мотивът с жаби често се среща в ритуални церемонии и на древни парчове на чжуан, символизирайки плодородие, дъжд и богата реколта.

Материали и екологична мъдрост

Използват се памук, лен, коприна и естествени багрила (синьо индиго, мадан и др.), което отразява принципа „взето от природата, върнато на природата". Знаков е процесът на изработка на *жуандзин* – един от четирите прочути китайски текстила. Брокат Чжуан, заедно с брокат Юн, брокат Шу и брокат Сун, е един от „Четирите велики броката на Китай". Той е най-представителното етническо занаят на етническия регион Чжуан в Гуанси. Техника на тъкане: непрекъсната основа, прекъсната вътък. Непрекъсната основа: означава, че нишките на основата преминават непрекъснато по цялата дължина на плата. Обикновено като структурна основа на плата се използват бели или естествени памучни или конопени нишки.



Фиг. 3. Уникален тъкачен стан

Прекъсната вътък: означава, че нишките на вътъка не са непрекъснати по цялата дължина на тъканта. Вместо това вътък с различни цветове се втъква в определени участъци в съответствие с изискванията на мотива. Тъкачите използват малки совалки, за да въведат всяка цветна нишка на вътъка, преплитайки я с основата само там, където мотивът изисква този цвят. Излишните нишки от вътъка се отрязват от обратната страна. Това създава ярки, ясно очертани мотиви на лицевата страна, като оставя плаващи краища на вътъка на обратната страна.

Уникален тъкачен стан: бамбукова клетка. Това е най-характерният инструмент за тъкане на парче цзуан. Основният му компонент е жакардов механизъм, известен като „бамбукова клетка“. Тъкачите първо вплетат в бамбуковата клетка шарени бамбукови пръчици (еквивалент на жакардови програми) в съответствие с дизайна. По време на тъкането педалите задвижват бамбуковата клетка, карайки пръчките да повдигат съответните нишки на основата и да образуват пролуки за въвеждане на вътъка. Тази изцяло ръчна жакардова техника изисква от тъкачите изключителна памет и майсторство, тъй като всички мотиви „се съхраняват в главите им“.

Историческа приемственост и културен обмен

Цветовата система на жуанг се развива чрез собствените традиции, но и чрез влияния от съседни етноси. Червеното и жълтото са повлияни от културата на хан, но предпочитанието към синьо и черно остава. Геометрични мотиви като вълни, облаци и свастика свидетелстват за културен обмен.

Основни последствия

Ритуализация на формата на облеклото: мъжкото облекло премина от култовия стил „ляв ревер“ (палто, закопчаващо се отляво) към стила „десен ревер“, с широко разпространение на ризи с закопчаване отпред и панталони. Това бележи най-прякото спазване на „церемониалния дрескод“ на централната династия.

Технологичен прогрес: въвеждането на технологиите за производство на коприна и памук в Централната равнина значително подобри качеството на тъканите, което директно доведе до появата на великолепния парче на Чжуан с копринени нишки.

Основни причини

Политическа мотивация: национални политики, като „замяната на местните вождове с имперски чиновници“ от династиите Мин и Цин, допринесоха за културната унификация, като „промяната на цвета на дрехите“ беше важен компонент на политическата интеграция.

Икономическа инфилтрация: копринените нишки и тъкани от Централните равнини проникват в регионите на чжуан чрез търговията, осигурявайки материална основа за еволюцията на облеклото. Като стока, парчата чжуан също трябва да отговаря на основните естетически изисквания на пазара.

Влиянието на ханската култура е резултат от съвместното действие на политическото регулиране отгоре надолу и културното сливане отдолу нагоре. Този процес е позволил на облеклото на чжуан да запази своята същност, като тотемите на жабите и техниките за тъкане на парча, и в същото време да постигне „унификация на китайското и варварското“ във формата и орнаментиката.

Приложни сцени: от традиционни ритуали към съвременния живот

Традиционни празници и обреди

На празника „Трети март“ (певчески събор) носиите са задължителен елемент. Жените носят плисирани поли и цветни забрадки, мъжете – ленени горни дрехи и бродирани колани. При сватби булката облича тъкани от *жуандзин* и сребърни накити.

Произходът на празника „Третият ден на третия месец“ не е еднозначен, а по-скоро е резултат от преплитането на няколко културни слоя: поклонението пред природата, митовете за предците, селскостопанските цикли и ханският китайски празник Шанси.

Поради уникалните географски особености животът на древните чжуанци е бил неразривно свързан с водата. Празникът първоначално е възникнал от пролетните ритуали край водата. Когато пролетта се е връщала на земята и всичко наоколо е оживявало, хората се събирали край водата, за да се поклонят на божеството на водата и бога на гръмотевицата, молейки се за благоприятно време и богата реколта от ориз.

Панаирът Сун е най-яркото събитие на фестивала „Третият ден на третия месец“. Млади мъже и жени, облечени в най-хубавите си дрехи, се събират на специално определени хълмове или площадки. В импровизирани дуети от планински песни те демонстрират таланта си, обменят чувства и търсят подходящи партньори. Това не е само място за ухажване, но и обществено събитие, насочено към съхраняване на историята, разпространяване на знания и състезание в мъдрост.

Традициите му ярко въплъщават основните ценности на културата на жуан: почитание на природата и предците (свещеност), пропаганда на свободната любов и хармонията в обществото (социалност) и предаване на културата чрез песни и ритуали (културност).



Фиг. 4. *Облекло*

Културни представления и туризъм

Във фестивали като „Жуангска красота“ традиционните носии се комбинират с модерни модни решения. В училища се въвеждат „класове по етническо облекло“, където учениците обличат носии в празнични дни.

Ежедневие и модерен дизайн

В селските райони възрастните продължават да носят традиционни дрехи, докато младите избират модернизирани варианти. Дизайнери прилагат мотиви от *жуандзин* в съвременни колекции, печелейки отличия на конкурси [Кун Сянжуй，Лу Сяодзин, 2018, с. 91].

Заключение

Носиите на жуанг не са просто практични облекла, а културен израз на отношението към природата, историята и обществото. Съчетавайки традиция и иновация, те демонстрират потенциала на етническите символи в съвременния дизайн. Като визуален маркер и идентичностен символ, носиите ще продължат да играят важна роля в културното възраждане и индустриалното развитие [Ли Хуаци，Джао Ган, 2014, с. 113-115]

Използвана литература:

Бин Вейвей , Пан Дзихуа. Анализ на традиционните мотиви на жуандзин в Гуанси. Мудан, 2022, с. 98-100

Ю Ни. Размисли върху развитието на културната индустрия на носиите на жуанг в Гуанси. Вестник на Университета за радио и телевизия, Гуанси, 2016,27(03), с. 93-96
Дзин Мънйан ,Дзан Юн. Дизайнерско изследване на орнаментите на жуанг от гледна точка на семиотиката. Моден дизайнер, 2024, (11), с. 58-62. doi:10. 20100/j. cnki. cn11-4548/ts. 2024. 11. 016

Джан Чънъи , Лю Дзебай. Културни характеристики и приемственост на носиите на жуанг. Изкуство Байдзя, 2022,38(01), с. 170-177

Сун Шанлин. Приложение на китайските традиционни орнаменти в съвременния графичен дизайн. Текстилен доклад, 2025, 44(04), с. 95-97

Джао Иуън. Изследване върху приложението на традиционни орнаменти в графичния дизайн. Дагуан, 2024, (08), с. 54-56

Кун Сянжуй, Лу Сяодзин. Анализ на използването на мотивите на жуанг в съвременния рекламен дизайн. Западна кожа, 2018 , 40(07), с. 91.

Ли Хуаци, Джао Ган. Приемственост и развитие на художествеността в етническите носии на Китай. Лека промишленост и технологии, 2014,. 30(08), с. 113-115+150.

За автора:

Шън Иенджоу, китайски, роден през юли 1996 г. , понастоящем е докторант в АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив.

About the author:

Shen Yinzhou, Chinese, born in July 1996, is currently a doctoral student at the Academy of Mechanical Engineering “Prof. Asen Diamandiev” – Plovdiv.

РОЛЯТА НА „ВАРИАЦИИ ВЪРХУ МЕЛОДИИ ОТ СЕВЕРНА ПРОВИНЦИЯ ЦЗЯНСУ“ ВЪРХУ СЪЗДАВАНЕТО И РАЗВИТИЕТО НА КЛАРИНЕТНОТО ИЗКУСТВО В КИТАЙ

Шан Хайфън
АМТИИ „Проф. Ас. Диамандиев“ - Пловдив

Резюме:
„Вариации върху мелодии от Северна провинция Цзянсу“ е най-ранната китайска кларинетна творба (записана в съвременните исторически материали), която включва елементи от китайската фолклорна музика и комбинира западни композиционни техники. Тя представлява важен пример за интегрирането на западните духови инструменти в китайската национална музикална система. Настоящият труд се фокусира върху творбата *„Вариации върху мелодии от Северна провинция Цзянсу“* като обект на изследване и разглежда контекста на нейното създаване, мелодичните ѝ характеристики и разделението на музикалната форма, за да разкрие художествените характеристики на *обединяване на китайския и западния стил* в развитието на кларинетното изкуство в Китай. Целта на изложения материал е да помага на повече ученици и кларинетни изпълнители да вникнат в историята и развитието на китайското кларинетно изкуство, да се запознаят с особеностите на възникването и художественото му съдържание, и да изградят нов поглед върху диверсифицираното развитие на. инструмента кларинет в Китай.

Ключови думи:
китайски музикални елементи; кларинет; възникване; създаване; художествено развитие, история.

THE ROLE OF “VARIATIONS ON MELODIES FROM NORTHERN JIANGSU PROVINCE” ON THE CREATION AND DEVELOPMENT OF CLARINET ART IN CHINA

Shan Haifeng
AMDFA “Ass. Diamandiev” – Plovdiv

Abstract:
Variations on Northern Jiangsu Tunes is the earliest clarinet work in China recorded in modern historical materials that incorporates elements of Chinese folk music and combines Western composition techniques. It is also an important embodiment of Western wind instruments integrating into the Chinese national music system. This paper takes *Variations on Northern Jiangsu Tunes* as the research object, and discusses from the aspects of the work’s creation back-

ground, melodic characteristics, and musical form structure division, revealing the "integration of Chinese and Western" artistic features in the development of the clarinet. It enables more clarinet learners and practitioners to understand the development history of Chinese clarinet, master its musical creation characteristics and artistic connotation, and provide a new perspective for the diversified development of world clarinet art.

Keywords:

Chinese musical elements; Clarinet; Occurrence; Creation; Characteristics; Artistic development

Историческото развитие на кларинетното изкуство в Китай датира от над 200 години. В ранните периоди, поради ограниченията, наложени от политическата конюнктура, икономиката и културата, неговото развитие в Китай е било в относително бавни темпове. От основаването на Народната Република Китай през 1949 г., държавата придава голяма важност на музикалното и художественото образование, активно насърчава художественото развитие и културата и създава редица професионални художествени институции – като Централната музикална академия, Централната драматична (театрална) академия и Централната художествена академия. Същевременно в различни региони се създават и висши художествени училища, включително Шанхайската музикална академия и Академията по изкуства на Нанкин. За по-добро интегриране на западната музикална култура в китайското общество и задоволяване на нуждите на времето, много композитори започват да събират фолклорни музикални материали за своите творби, като професор Жан У е един от тях.

През 1952 г. г-н Жан У, тогава професор в Централната музикална академия, събира фолклорни мелодии в окръжността Хуошан, провинция Ахуй. След дълбоко изследване на местната културна среда, той комбинира фолклорната музика и културните характеристики на региона Северна Цзянсу, за да създаде *„Вариации върху мелодии от Северна провинция Цзянсу*" . След появата ѝ творбата се е приела с голяма любов от кларинетните изпълнители и широката публика. Красивата ѝ мелодия живо изобразява щастливите дни на хората от Северна Цзянсу и силно повлиява за бурното развитие на музикалното изкуство в Новия Китай.

Контекстът на създаване на *„Вариации върху мелодии от Северна провинция Цзянсу"*

„Вариации върху мелодии от Северна провинция Цзянсу" е създадена от г-н Жан У – известен китайски кларнетист, музикален учител и професор в Централната музикална академия – по време на неговото пътуване за съби-

ране на фолклорни мелодии в окръжността Хуошан, провинция Ахуй, през 1952 г". [Liu Donglin,2016]. Когато той отива навътре в селските региони и наблюдава хората от Северна провинция Цзянсу, които работят заедно за създаване на по-добър дом, Жан У остава дълбоко впечатлен и ангажиран. След посещаване на много местни фолклорни музиканти и събиране и изследване на голям брой местни музикални материали, Жан У създава това кларинетно произведение, изпълнено с елементи от китайската фолклорна музика. Същевременно тази работа е и пионер в развитието на кларинетното изкуство в *китайски стил*.

Мелодичните характеристики на „Вариации върху мелодии от Северна Цзянсу"

„Вариации върху мелодии от Северна провинция Цзянсу" е съставена на базата на фолклорни песни и музикални материали от региона Северна провинция Цзянсу, комбинирани със западни композиционни техники". [DingYI,2021]. В ладово отношение музиката се основава на петте тона на китайската пентатонична гама – Гун, Шан, Джао, Чжи, Ю (съответстващи на До, Ре, Ми, Сол, Ла) – и е структурирана посредством западната музикална форма „вариация".

Китайската пентатонична гама се характеризира с това, че се състои от пет ноти (До, Ре, Ми, Сол, Ла). Между тези пет тона няма интервали, които да са по-малки от голяма секунда или по-големи от малка терца. Именно в това се състои и разликата в ладовата характеристика между националната китайска музика и европейската.

Анализ на музикалната форма

Цялата творба „Вариации върху мелодии от Северна провинция Цзянсу" се състои от седем части: Въведение – Тема – Вариация 1 – Преходна част (Рубато), Вариации 2 – 3 – Заключение. Простият ѝ творчески стил вгражда както желанието на хората от Северна Цзянсу за щастлив и красив живот, така и дълбоките размисли на създателя върху националното музикално изкуство.

Въведение – Тема – Вариация 1 – Преходна част (Рубато), Вариации 2, 3 – Заключение

Въведение

Както е показано в Пример 1, изложените шест такта формират въведението. Мелодичната текстура на този дял се състои основно от шестнайсетинови нотни трайности, развиващи се посредством интервалови съотношения между секунда и терца, а мелодията следва арковидна тенденция – нараства (с постепенно увеличаване на звуковото напрежение) и след това намалява (с постепенно редуциране на звуковото напрежение). Авторът умело пренася основният тематичен материал от клавира в кларинетната

партия. Композиторът използва представянето на тематични материали, за да създаде емоционална основа за представянето на кларинетната тема.

Пример 1: *Въведение*



Тематична част

Пример 2 представя темата на творбата. Тя се състои от пет ноти: до, ре, ми, сол, ла, които принадлежат към националната пентатонична гама. От гледна точка на хармоничната функция, авторът е приел подредбата на Т (Тоника), Д (Доминанта) и VI степен, което прави хармонията опростена, ясна, стабилна и симетрична. Мелодичната текстура органично интегрира пианото и кларинетната партия, образувайки контрапункт с движещи и статични елементи, с ясно изразена тема и контрастни мелодични линии.

В първите четири такта се разгръща главната тема на *„Вариации върху мелодии от Северна провинция Цзянсу“* . Мелодията ѝ е ясна и топла, като лъч слънце, озаряващо земята на Северна Цзянсу и отваря нов ден за обикновените и честни хора от региона.

Пример 2: *Тематична част*



Вариация 1

Сравнено с тематичната част, Вариация 1 (Пример 3) има по-разнообразни ритмични дадености. Ритмичната текстура също се променя – от плавните осминови групи към триолите, шестнадесетините и точкуваните нотни стойности с по-изразителен ритмичен. контекст. В артикулационен план се добавя щрихът стакато, благодарение на което цялата вариация придобива по-голяма жизненост, изобразявайки щастието и радостта от добрия добив от заетите с работа на полето хора от Северната провинция Цзянсу.

Пример 3: *Вариация 1*



Преходна част (Рубато)

Преходната част на произведението е в „G Чжи“ (сол мажорна) тоналност, а мелодията се характеризира с относителна пластичност и разширен тонов обем. Ритмичният модел се състои основно от бързи шестнайсетинови групи, а мелодията се формира основно от арпежи, движещи се във възходяща и низходяща посока, изискващи скоростна пръстова техника. При изпълнението на тази част темпото е относително свободно и обикновено се развива с постепенно увеличение на скоростта, формирайки ясен контраст с топлата и ясна мелодична линия на темата.

Преходната част създава художествено усещане за разпръснати форми, но обединен дух. Мелодичният оттенък сякаш изобразява, че хората от Северна провинция Цзянсу не забравят да почувстват красотата на настоящия момент, докато търсят щастлив живот. Тази част е много умело създадена. Тя изисква определени технически умения при изпълнение и изисква от изпълнителят да има плавни и синхронизирани пръстови движения и ярко художествено изразяване. Затова е препоръчително в началния етап на овладяване тази част да се работи в бавно темпо, като увеличаването на скоростта да се извършва постепенно.

Преходната част (рубато) играе важна свързваща роля в цялата работа. Тя е емоционалната връзка на цялата творба и предоставя възможност за музикалното изразяване и художественото тълкуване на цялата композиция.

Пример 4: *Рубато*



Вариация 2

Вариация 2 е в темпо анданте. Скоростта на тази част е относително бавна, а ритъмът и мелодията също се променят – от гъста и бързо свързана, към относително нежна и широка ритмична текстура. По отношение на ладовата характеристика, Вариация № 2 преминава от пентатоничната гама (до, ре, ми, сол, ла) към хептатоничната Цинюе гама (с добавяне на две ноти: Фа и Си). По този начин мелодията става по-ясна, образувайки ясен контраст с Вариация 1.

Пример 5: *Вариация 2*



Вариация 3

Мелодичната линия на Вариация № 3 представлява продължение и развитие на тематичния материал от Вариация № 1. Ритъмът е изграден на основата на редуване между шестнайсетинови и осминови групи. На базата на Вариация 1 тя обогатява мелодичната тъкан, увеличава скоростта на темпото, изисква перфектна координацията между езика и пръстите и като цяло по-високи технически умения от страна на изпълнителя.

Жизнерадостната мелодия на Вариация № 3 сякаш отразява радостта от добрия добив. Хората пеят и танцуват, за да поздравят красотата на живота и да благословят щастливото бъдеще.

Пример 6: *Вариация 3*



Заключителна част

Заключителната част изисква най-високи изпълнителни умения и технически възможности. Темпото на тази част е алегро, а ритмичната текстура се състои основно от групи, базирани на шестнайсетинови нотни стойности. Композиторът е използвал техника за създаване на двойна мелодична линия, запазвайки линейността на основната мелодична партия, поддържайки долната партия с еднаква височина на нотата g1 (басо континуо). Тази умела идея не само решава проблема с пръстовата техника на изпълнителя, но и създава солидна практическа основа за високо изпълнителско качество на мелодичната част. Тази класическа част на творбата представлява и своеобразен тест за музкалнотехническите качества на изпълнителя, свързани най-вече с пръстовата и дихателната техника.

Пример 7: *Заключителна част*



Значението на създаването на „Вариации върху мелодии от Северна провинция Цзянсу“ и нейното влияние върху бъдещото развитие на китайската кларинетна школа

Значението на създаването

Попълване на празнота и създаване на нова глава

„Вариации върху мелодии от Северна провинция Цзянсу“ представлява нов етап в развитието на китайската кларинетна школа през 50-те години на 20 век. Като първата западна духова музикална творба в китайската история, създадена с национални музикални елементи, тя се основава на китайската пентатонична и хептатонична гама и е комбинирана със западни техники за създаване на музикална форма. Тя обединява уникалния китайски музикален ритъм със западната духова музика – това е етап в историята на развитието на китайското кларинетно изкуство и също революционна иновация с важно значение в процеса на развитието на кларинета в Китай.

Концепцията за „обединяване на китайския и западния стил“ при създаване – надминаване на ограниченията на традиционните мисли

„През 20 век, развитието и създаването на китайската музика са основани основно на традиционната музика, която се изразява чрез фолклорната музика и придворната музика като основни части“. [Di Xiaoyan,2010]. Например, фолклорната музика включва опера, разказващи песни и др., а придворната музика е предимно церемониална музика, жертвени музики и т.н. Повечето от тези музикални творби са в пентатонични и хептатонични национални ладове , които са ясно различими от западните ладове. Музикалната им структура е относително свободна, а съдържанието е базирано към възхвала на благородните нрави на владетелите и към традиционните ежедневни дейности на хората.

През 50-те години на 20 век и след това Китай активно развива националното музикално изкуство и укрепва културното строителство. В резултат на това развитието на китайската музика, в това число и кларинетното изкуство постигат значителен напредък. През този период композиторите придобиват по-голяма свобода при създаването на своите произведения, като преодоляват традиционните ограничения и умело обединяват западните композиционни техники с китайските национални елементи. Чрез иновационни елементи в мелодията, ритъма, хармонията и лада, те напълно отразяват концепцията за използване на западните елементи в китайската музика. Това представлява нов пример за практиката на „западни техники и национално съдържание“ и създава солидна теоретична основа за развитието на китайската музика по-късно. „Вариации върху мелодии от Северна провинция Цзянсу“ е една от най-представителните творби, създадени през този период.

Отговор на призива на времето и събиране на културната самоидентификация

„Вариации върху мелодии от Северна провинция Цзянсу" е създадена в ранните години на Новия Китай. Чрез своята жива и ясна мелодия произведението има за цел да изобрази представа, на базата на която хората от Северна провинция Цзянсу, търсят щастлив живот. Тази творческа концепция напълно съответства с политическите нужди на развитието на Новия Китай по това време. Тя органично обединява иновацията на фолклорната музикална култура с нуждите на националното развитие, позволявайки на хората да почувстват силата на националното възраждане чрез проведената мелодия. Тази иновация предоставя нов духовен носител за националното самосъзнание и културната самоидентификация.

Влияние върху бъдещото развитие на китайското кларинетно изкуство

Създаването и художественото тълкуване на „Вариации върху мелодии от Северна провинция Цзянсу" са се превърнали в класически шедьовър на развитието на китайската национална музика. Причините за значимостта на тази творба са две:

- Тя е еталон за обединяване на китайското и западното художествено творчество.
- Тя напълно комбинира звуковите характеристики и художественото изразяване на западните духови инструменти с ладовите характеристики на китайската фолклорна музика, и чрез художествено представяне точно пренася уникалния чар на китайската музикална култура.

Влиянието на „Вариации върху мелодии от Северна провинция Цзянсу" върху бъдещото развитие на китайското кларинетно изкуство не е ограничено само до създаването на пътя за националното развитие посредством западната духова музика в Китай. По-важното е, че творбата е създала набор от референтни идеи и методи за бъдещото развитие и иновация на китайската музика, указала е посока за национализираното развитие на западната духова музика, предоставила е нови елементи за диверсифицирания обмен на светската музика и е създала солидна основа за глобалното развитие на китайската кларинетна школа.

Използвана литература:

Динг, Y. (DingYI)(2021). О национализацията на кларинета – с пример на Вариации върху мелодии от Северна Цзянсу. Гласът на Жълтата река, (18), 50-52.

Лю, D. L. (Liu Donglin)(2016). Изследване върху изпълнението на кларинетната работа Вариации върху мелодии от Северна Цзянсу. Домът на драмата, (12), 74-77.

Ди, X. Y. (Di Xiaoyan)(2010). Кратък обзор на развитието на китайските кларинетни работи. Журнал на Жжянчжанската академия за професионални уметности, 8(01), 46-52.

За автора:

Шан Хайфън е преподавател по музика в Университета за наука и технологии в Джандзян. Носител е на наградата „Изключителен преподавател“ в Университета за 2022 г. Ръководените от него студенти печелят редица награди на музикални конкурси през 2017, 2021, 2022 и 2023 г. и получава награди за изключителен учител. Бил е ръководител на проект по философия и социални науки в гр. Джандзян, на проект към Бюрото за наука и технологии, два проекта за реформа на образованието на ниво училище и един проект за иновации и предприемачество за студенти в провинция Гуандун. Участва в професионален инженерен проект за качество и в множество проекти на училищно ниво. Автор е на над 15 академични статии.

About the author:

Shang Haifeng is a music lecturer at Jiangjiang University of Science and Technology. He is the recipient of the University's "Outstanding Lecturer" award for 2022. The students he led won numerous awards at music competitions in 2017, 2021, 2022, and 2023, and he received awards for outstanding teacher. He was the head of a philosophy and social science project in Jiangjiang City, a project at the Science and Technology Bureau, two school-level education reform projects, and a student innovation and entrepreneurship project in Guangdong Province. He is involved in a professional quality engineering project and in numerous school-level projects. He is the author of over 15 academic articles.

АНАЛИЗ НА МУЗИКАЛНИТЕ ОСОБЕНОСТИ НА ХУДОЖЕСТВЕНАТА ПЕСЕН „ФЪН ЦЮ ХУАН“ НА ЛИ ЯН

Шюй Шяои
АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“- Пловдив

Резюме:

„Фън Цю Хуан“ (凤求凰) възниква през династия Хан като любовна песен на Съма Сянжу, отличаваща се с лаконична форма и дълбока емоционалност. Настоящото изследване разглежда съвременната ѝ интерпретация от композитора Ли Ян (李砚), която обединява традиционна китайска поетичност и модерна вокална естетика. Чрез анализ на мелодика, ритъм, форма и символика се разкрива художествената стойност на произведението и неговата роля за съхраняването и развитието на китайската художествена песен.

Ключови думи:

китайска художествена песен; Ли Ян; „Фън Цю Хуан“; музикален анализ; естетика на поезията и музиката

ANALYSIS OF THE MUSIC FEATURES IN THE ART SONG “FENG QIU HUANG” OF LI YAN

Xu Xiaoyi
AMDFA „Prof. Assen Diamandiev“ – Plovdiv

Abstract:

Feng Qiu Huang” (凤求凰) originated during the Han dynasty as a love song by Sima Xiangru, distinguished by its concise form and deep emotional expression. This study examines its modern interpretation by composer Li Yan (李砚), which combines traditional Chinese poetic aesthetics with contemporary vocal artistry. Through an analysis of melody, rhythm, form, and symbolism, the artistic value of the work is revealed, as well as its role in preserving and developing the tradition of Chinese art song.

Keywords:

Chinese art song; Li Yan; „Feng Qiu Huang“; music analysis; aesthetic of poetry and music

Увод

Авторът на текста Съма Сянжу (司马相如) е един от четиримата велики майстори на жанра „хан фу“ и създател на стила „прозаична ода Хан“. Той е изтъкнат писател и държавник от епохата на император Вуди и се смята за забележителен представител на китайската културна история. Неговите произведения се отличават с грандиозна структура и изключително богато поетично слово. Най-емблематични сред тях са „Фън Цю Хуан“ (凤求凰) и „Дзъ сю фу“ (子虚赋). „Една песен – Феникс търси Феникс, едни влюбени души“ – така легендата за Съма Сянжу и Джоу Уъндзюн се превръща във вечно вдъхновение за китайската любовна поезия.

Композиторът Ли Ян (李砚) е съвременен китайски музикален продуцент и композитор от новото поколение. Той завършва Музикалния факултет на Уханската музикална академия. Ли Ян е ученик на проф. Ю Хуейчън (余慧承) – известен музикален педагог. Сред неговите произведения са „Фън Цю Хуан“ (凤求凰), „Отражение в огледалото“ (镜中吟), „Искам да се върна в Лхаса“ (我想回拉萨) и „Любов“ (爱) – над сто авторски и аранжирани творби. Особено внимание заслужава неговият цикъл от художествени песни по древнокитайска поезия, в който влизат „Лястовица“ (燕子), „Фън Цю Хуан“ (凤求凰) и „Отражение в огледалото“ (镜中吟) – включени в учебни програми и методически сборници. Музиката на Ли Ян се отличава с изискана мелодичност, ефирност и древен поетичен дух, като успешно съчетава традиционната естетика с модерната вокална изразност.

Произведението „Фън Цю Хуан“, известно още като „Уън Фън Цю Хуан“ (文凤求凰) или „Уън Дзюн цао“ (文君操), представлява форма на художествена песен за пеене и акомпанимент на гуцин от епохата на династия Хан.То е едновременно музикално произведение и литературна ода, създадена от Съма Сянжу, за да изрази любовта му към Джоу Уъндзюн.

В легендата Съма Сянжу е талантлив учен и музикант, поканен като гост в дома на управителя на окръг Линцюн, а Джоу Уъндзюн е жена с изключителна музикална дарба и чувствителност. Когато двамата се срещат, Съма свири и пее „Фън Цю Хуан“ в приемната зала на дома ѝ; Джоу, слушайки мелодията зад завесата, се трогва дълбоко и между тях пламва искрата на любовта.

Същата нощ Джоу Уъндзюн проявява смелост, противопоставяйки се на феодалните норми – събира багажа си и напуска дома, за да последва любимия си.Въпреки трудностите и бедността, двамата не се предават, а започват нов живот, като отварят винарна, докато накрая бащата на Джоу признава тяхната любов.Така историята за Съма Сянжу и Джоу Уъндзюн се превръща в символ на вярност и духовна любов, вдъхновяваща поколения поети и музиканти.

Поводът за композирането на „Фън Цю Хуан“ е поканата към Ли Ян от проф. Ю Хуейчън от Уханската музикална академия да напише тематична песен за концерт и да я изпълни в Концертната зала „Цинтай“**.** Тъй като Ли Ян е дълбоко привързан към културата на древнокитайската поезия**,** той

решава да създаде произведение върху класически текст – така се раждат „древни стихове с нова мелодия“, представени в песента „Фън Цю Хуан“.

„Да превърна класиката в класика – това е целта и посоката, които следвам при създаването на художествени песни по китайска старинна поезия“, подчертава композиторът Ли Ян, ясно осъзнавайки своята мисия и отговорност. В процеса на работа той подхожда строго към всеки тон, внимателно осмисля смисловия подтекст на думите и съчетава националните ладове с модерни композиционни техники, за да създаде произведение, съответстващо на съвременния естетически вкус на широката публика.

Пример 1



Анализ на мелодията и тоналната линия

Художествената песен „Фън Цю Хуан“ (凤求凰) е изградена на принципа „един слог – един тон“, което ѝ придава ясна дикция и естествена вокална плавност. В общата мелодична линия композиторът използва комбинация от постъпково движение и скокове, което придава на мелодията емоционално насищане и изтънчен класически характер.

В рамките на двуделната форма (А–В), двата дяла контрастират по отношение на диапазон и израз, като в същото време са свързани чрез тематичния материал и ритмичната организация.

Дял А представя спокойно и плавно повествование, което изгражда поетичния контекст на историята, докато дял В разгръща емоционалната кулминация, където любовното чувство се изразява с по-интензивна мелодична линия и по-динамичен ритъм.

Тази структура постига ясен драматургичен контраст – дял А описва началото и предпоставките на любовния сюжет, а дял В – емоционалния изблик и духовното единение. Така музиката точно отразява смисловите и емоционални пластове на текста, създавайки хармония между поезията и мелодията (вж. Пример 2).

Пример 2

Контрастът между А и В частите в мелодията на „Фън Цю Хуан“ – разширяване на диапазона и повишаване на емоционалното напрежение



Анализ на тематичната структура и мелодичното развитие

Дял А е изграден в четиристихова форма, със структура a – a_1 – b – a_2. Началната фраза **a** започва с четири равномерни осмини, които представляват основния тематичен мотив на цялата песен. Този ритмичен модел се повтаря в различни варианти във всички следващи фрази, като по този начин формира тематичното ядро на композицията.

Композиторът използва метода на „вариация с еднакво начало и различен край“ (同头变尾), за да развие нов материал във всяка следваща фраза. Например, във фразата **b** началото е идентично с **a** (четири равномерни осмини) но във втората половина ритмичният модел се променя, което обогатява тематичния материал, без да нарушава единството на мелодията. Така се постига баланс между повторение и развитие, като мотивът се запазва разпознаваем, но мелодията не звучи монотонно.

Мелодичният диапазон на дял **A** остава в рамките на първа и малка октава, с малки постъпкови движения и „обгръщащи“ мелодични линии. Всяка фраза има централен тон, около който мелодията „кръжи“ – например в израза „一日不见兮“ („Един ден без да те видя“), мелодията се изгражда около тона G, създавайки емоционално усещане за копнеж и привързаност.

Дял **B** също е четиристихов, но със структура **b' – b_1' – a' – c**. Фразата **b_1'**, която открива рефрена, използва ритмичния материал от фразата **b** на дял **A**, като повтаря ритъма, но променя височината на тоновете (техника на „идентичен ритъм с нова мелодия“ – 同节奏换音). Мелодията се издига до втора октава, което не само разширява звуковото пространство, но и подготвя кулминацията на произведението.

Интересно е, че кулминацията на песента не се намира в традиционната трета фраза, а в последната – четвърта (c). Този подход създава удължено напрежение и очакване у слушателя. В преходната фраза композиторът възвръща тематичния материал от дял А, което задълбочава връзката между двата дяла и усилва емоционалното въздействие. Песента достига своята кулминация едва в последния момент – това е дългият тон върху думата „兮 (си)“, след което мелодията рязко се спуска чрез десетстепенен низходящ скок (децима), символизирайки емоционалното освобождение и завръщането към вътрешния покой (вж. Пример 3).

Пример 3.
Кулминацията на последната фраза и низходящият скок от десет степени в мелодията на „Фън Цю Хуан“.



В този момент мелодията внезапно оттегля избухналата до този момент емоция, сякаш след емоционалния порив настъпва момент на размисъл или дори на съжаление. Последният стих – „不得于飞兮，使我沦亡“ („Не мога да летя заедно с теб – и това ме погубва“) – се съчетава съвършено с музиката, а емоционалната му обработка е изключително изтънчена. Това придава на песента интелектуална изисканост и романтична поетичност, превръщайки я в типична „професионална“ художествена песен, която оставя у слушателя чувство на недоизказаност и дълбоко емоционално ехо.

Анализ на ритмиката и поетичната структура на текста

Мелодията в „Фън Цю Хуан“ (凤求凰) е неразривно свързана с ритъма, звучността и интонацията на поетичния текст. Създаването на песента изисква дълбоко разбиране на съдържанието на стиховете, тъй като смисълът и емоционалният подтекст на думите определят музикалната изразност.

Според историческите източници, Съма Сянжу (司马相如) пише и изпълнява две версии на песента. Настоящото изследване разглежда първата версия, чийто текст разкрива свещената и страстна любов на автора към Джоу Уъндзюн (卓文君).

В първите стихове се изразява силното възхищение и неотразимата привързаност: „Има една прекрасна жена – след като я видях, не мога да я забравя; един ден без нея – и мислите ми се превръщат в лудост.“ Този стих разкрива пламенната обич и неукротимото желание на Съма Сянжу.

Следващите редове описват поетичния символ на феникса, който лети над света, търсейки своята сродна душа – „хуан“ (женския феникс): „Като феникс кръжа в небето, търся навред своята избраница, ала прекрасната, която видях, не живее до източната ми стена.“ Тук поетът възкресява мотива за странстването и копнежа, символизиращи неговото пътуване през различни земи и неизпълненото желание да срещне любимата.

„С гласа на цин ще излея това, което думите не могат да кажат – кога ли тя ще се съгласи да бъде моя, за да утеши сърцето ми, което се лута в безпокойство?“ Тези редове изразяват дълбоката емоция и безмълвния диалог

между музиката и любовта. Джоу Уъндзюн е жена, обичаща музиката, а Съма Сянжу – виртуозен музикант и поет. В неговото „търсене на феникса“ чрез звуците на цина се крие алегорията за „търсенето на сродната душа“, както и опитът да се освободи душата от мъката чрез музика.

Финалните стихове носят висока морална и емоционална кулминация: „Надявам се моите добродетели да се изравнят с твоите, да вървим заедно през целия си живот. Но ако не можем да летим заедно, това ще ме погуби.“ Тук поетът изразява вярата в духовното единство и трагичната невъзможност на съвършената любов. Редът „不得于飞兮，使我沦亡“ („Не мога да летя заедно с теб – и това ме погубва“) е върховният израз на преданост и отчаяние, разкриващ истинската дълбочина на чувствата на Съма Сянжу към Джоу Уъндзюн.

Текстът на песента, с неговата поетична ритмика, вътрешна мелодика и силен емоционален заряд, се превръща в идеална основа за музикална интерпретация. Чрез музиката Ли Ян успява да засили интонационния и емоционалния ритъм на древните стихове, като обединява поезията и музиката в едно цялостно художествено преживяване.

Китайският език и култура са изключително богати и многопластови, с древна традиция и сложна интонационно-семантична система. След задълбочено разбиране на смисъла и поетичния подтекст на думите, композиторът запазва естествения ритъм и звукова структура на текста, като съгласува мелодията с тона и интонацията на езика.

Височинните интонации (тонове) в гласа на китайската реч създават ритмичната и звукова основа на поезията, и именно те формират мелодичния контур на песента. Римата и тоналната хармония придават на текста звучност и плавност, затова посоката на мелодията трябва да следва естествения ход на китайските тонове, така че тя да звучи естествено и мелодично.

Композиторът Ли Ян напълно спазва тези литературно-езикови принципи. Той съгласува движението на мелодията с тоналния ритъм на думите, като запазва чистотата и естетиката на класическите стихове. Благодарение на това, древните поетични фрази придобиват нов живот в съчетание с елегантна и мелодична музика – песента звучи естествено, изящно и запомнящо се, с неповторим художествен облик.

Художествената стойност на песента „Фън Цю Хуан“

Китайската художествена песен „Фън Цю Хуан“ (凤求凰) е представител на един от важните вокални жанрове в съвременната китайска музика. Тя притежава изключителна художествена и културна стойност. Нейното създаване и развитие представляват значителен принос към процъфтяването на китайското вокално изкуство и съхраняването на националното културно наследство.

Китайската художествена песен е уникална музикална форма с ясно изразен национален характер. Нейното възникване е резултат от дълбок културен контекст, в който се преплитат традиция и модерност, поезия и музика,

етнически ладове и съвременна композиционна мисъл. Тя не само представлява продължение на хилядолетната китайска културна традиция, но и се явява неразделна част от националната музикална идентичност.

Изследването на китайската художествена песен дава възможност на студентите и младите музиканти да опознаят по-дълбоко традиционната китайска култура, като същевременно повишават своето културно и естетическо образование.Предаването на тази музикална традиция укрепва културната идентичност и спомага за популяризирането на китайската художествена мисъл в глобален контекст.

Произведението „Фън Цю Хуан“, създадено и аранжирано от Ли Ян, предизвиква широк обществен и професионален интерес още при първото му изпълнение от проф. Ю Хуейчън в Концертната зала „Цинтай“ в Ухан. Като творба с древен поетичен дух и изискан музикален стил, песента съчетава сдържано изразяване и дълбока емоционалност, което я превръща в рядък пример за високо вокално изкуство.

Използвана литература:

Ю Ин. Изследване върху изпълнението на китайската художествена песен по древни поетични текстове от близкото и съвременното минало. Шандун: Педагогически университет Шандун, 2010. 于颖. 中国近现代古诗词艺术歌曲演唱探究[D]. 山东：山东师范大学,*2010.*

Ли Съци. Музикални особености и анализ на изпълнението на песента „Фън Цю Хуан“. Съчуан: Университет Чънду, 2021. 李思奇. 歌曲《凤求凰》音乐特征及演唱探析[D]. 四川：成都大学，*2021.*

За автора:

Шюй Шяои е сопрано от Китай. Завършила е университета Ляочън и е изнесла множество самостоятелни концерти. Докторант по вокална музика в Академия за музикално, танцово и изобразително изкуство „Проф. Асен Диамандиев” – Пловдив

About the author:

Xu Xiaoyi is soprano from China.She has graduated from Liaocheng University, and has held numerous solo concerts. PhD. student in vocal music at AMFDA “Prof. Asen Diamandiev” - Plovdiv.

АНАЛИЗ НА МНОГООБРАЗИЕТО НА ЖАНРОВЕТЕ НА КИТАЙСКАТА ЕТНИЧЕСКА ВОКАЛНА МУЗИКА

Гао Янан

докторант в АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев" – Пловдив

Резюме:

Богатството и великолепието на китайската етническа принадлежност, както и различният колорит на всяка от 56-те етнически групи, са довели до съвместното съществуване на многообразието и всеобхватност във вокалните стилове на етническите групи в днешно време. Различните етнически групи, региони и усещания на хората определят различни навици за оценяване и естетически изисквания. Стиловете на пеене на етническите малцинства в Китай са разнообразни, с различни видове песни и опери, а стиловете на пеене на етническите малцинства от различните части на страната са различни. Именно това разнообразие на езика, изискванията към гласа, навиците на живот, оценяването, мислите и чувствата, както и създаденото разнообразие от вокални жанрове, е довело до съвместното съществуване и смесване на различни стилове на вокално пеене.

Ключови думи:

етническо, творческо писане, жанр, разнообразие

ANALYSIS OF THE DIVERSITY OF GENRES OF CHINESE ETHNIC VOCAL MUSIC

Gao Yanan

PhD Student, AMDFA „Prof.Asen Diamandiev" – Plovdiv

Abstract:

The richness and splendor of China's ethnicity, and the different colors of each of the 56 ethnic groups, have led to the co-existence of diversity and comprehensiveness in the vocal singing styles of ethnic groups in China. Different ethnic groups, regions and people's feelings determine different appreciation habits and aesthetic requirements. The singing styles of China's minority ethnic groups are diverse, with different types of songs and dramas, and the singing styles of minority songs in different areas are different. It is this diversity of language, voice requirements, vitality, appreciation, thoughts and feelings that has led to the creation of a wide range of vocal genres, and thus to the formation of a diversified vocal style in which various singing styles coexist and mingle.

Keywords:

ethnic, composition, genre, diversity

Условия за формиране на многообразието в китайската етническа вокална музика

География и климат

Релефът на Китай е сложен и разнообразен, пресечен от планински вериги, плата, котловини, равнини и хълмове. Тази топография е позволила на различни народи да развият отличителни култури в сравнително изолирана среда. Същността на растежа е средата, в която той се осъществява, и в характера на вокалната музика на различните етнически групи и региони на Китай има големи различия в зависимост от географските и климатичните условия на района и всички други аспекти на страната. Така например малцинствените етнически групи, живеещи в северната част на Китай, имат високи и дръзки гласове, докато етническите групи, живеещи в района на Синдзян, са способни да пеят и танцуват с голяма енергия и ентусиазъм, а етническите групи, живеещи по южните водни пътища, пеят с голяма деликатност и изтънченост. Тези различия в етническите вокални стилове са ясен знак, че средата на живот играе решаваща роля за формирането на етническите вокални стилове и че тази роля и влияние не са внезапни, а се развиват в продължение на дълъг период от време и в хода на историята. многообразието от регионални стилове и климатични условия, както и формирането на характерните особености на всяка етническа група, са основните условия за формирането на многообразието на етническата вокална музика.

Език и текст

От 56-те етнически групи в Китай най-многобройно е населението на китайския език хан, поради което той е основният език в страната, но поради широкото си разпространение в много региони се е превърнал в диалект. От 55-те етнически малцинства в Китай всички използват свой собствен език, с изключение на хуейците и манджурите, които използват общ китайски език. По отношение на употребата на текст 21 етнически групи имат текст, като използват общо 27 вида текст. Езиците, използвани от 56-те етнически групи в Китай, принадлежат към пет основни езикови семейства: китайско-тибетско, южноостровно, южноазиатско, индоевропейско и алтайско.

За пеенето езикът на песента означава, че в двуизмерната композиция, независимо от езика, емоцията или височината на звука, той трябва да съответства на емоциите, на навика и изразяването на мислите и чувствата на хората . Изразяването на етнична принадлежност зависи от произведението, а ключът, мелодията, ритъмът и езикът на произведението определят дали произведението има национален характер по отношение на стила.

Обичаи и навици

Тъй като средата определя жизнеността на човека, съществува тясна връзка между жизнеността на творците и жизнеността на вокалистите[Дзян

Мин, Изследване на естетическата ориентация на китайската етническа вокална музика China Business Press. 2016 г., стр. 90蒋鸣：《中国民族声乐的审美取向研究》中国商务出版社。2016.第90页] . Може да се твърди, че жизнеността на дадена етническа група се определя до голяма степен от нейните духовни практики, които са тясно свързани с литературата, включително с начина на живот, браковете, погребенията и вярванията, и че тези практики са важен източник за формирането на вокалната музика на различните етнически групи.

Използването на песни като „Оплаквания" за сватби и погребения е практика, която остава до голяма степен непроменена сред различните етнически групи. Освен това битовите обичаи оказват голямо влияние върху формирането на езика, а езикът на различните етнически групи оказва голямо влияние върху формирането на вокалния език поради различни фактори като звучене, интонация и лексика. „Единството на текст и музика може да бъде проследено и назад във времето достигайки до образци от фолклора. Още там езикът е част от цялото, запазвайки своята главна специфика, а именно да служи като средство за осъществяване на комуникация и да служи като обединяващ фактор за цялата музикално-сценична творба. Проф. Шекерджиева-Новак фокусира вниманието върху говорното начало във вокалната музика както като изпълващо я със съдържание, така и като произнасяне съобразено с правоговорните норми на съответния език" [Дечева К.; 2024; с. 420].Следователно може да се каже, че езикът е основен фактор при формирането на вокалното изкуство и че различните езикови характеристики естествено ще създадат различни вокални стилове.

Композиционен жанров анализ на китайската народна вокална музика
Исторически и културни теми

Сред фолклорните вокални творби с историческа и културна тематика има не само песни, основани на народни легенди и исторически събития, като „Meng Jiangnu" и „Чжаодзюн преминава отвъд Великата стена", но и много шедьоври, посветени на древни поеми и традиционни алюзии. Например „Нощно акостиране във Фенгцяо", която се основава на стихотворение на Тан, използва за текст едноименното стихотворение на Джан Джи и чрез успокояващата си и настроена мелодия ярко пресъздава чувствата на поета, когато е акостирал през нощта на моста Фенгцяо. Тя съчетава елегантността на китайската класическа музика с деликатността на народната музика на Дзяннан. В изразно отношение за саундтрака са използвани етнически инструменти като гуджен и ерху, за да се подсили историческата и културната атмосфера на творбата. Освен това някои произведения се задълбочават и в културните елементи в дългата история, като например използването на елементи от Пекинската опера в народни вокални произведения[Yihongshu: Курс по история на китайската музика. Издателство на Шанхайската музикална консерватория, 2009 г., стр 36.伊鸿书：中国音乐史教程.上海音乐学院出版社，2009年，第36页] . Типичен пример е „Ода за крушовите цветове", която се основава на пекинската опера и разказва любов-

ната история на император Сюандзун от Тан и Ян Гуейфей. Мелодията ѝ е красива и мелодична, което не само запазва аромата на Пекинската опера, но и интегрира съвременни методи за музикално изразяване, така че традиционното изкуство на Пекинската опера е представено на публиката в нова форма[Tian Liantao:Въведение в китайската народна музика. изд. Народно музикално издателство, 2006 г., стр44.中国民族音乐概论.人民音乐出版社，2006年，第44页] . Текстът на песента „Крушови цветове цъфтят през пролетта с дъжд, крушови цветове падат през пролетта в калта“ представя в най-пълна степен затрогващата любовна и житейска ситуация на Ян Гуейфей чрез деликатен музикален израз, позволявайки на публиката да усети очарованието на музиката и същевременно да оцени дълбочината на традиционното изкуство на Пекинската опера.

Темата за природата

Етническите вокални творби на тема природата са по-богати и разнообразни по отношение на изразните средства. Освен песните, които директно изобразяват природни пейзажи, като „Обичам те, Китай“ и „Красотата на езерото Тайху“, има и други произведения, които изразяват емоции чрез метафори на природни явления. Например песента „На юг от цветните облаци“, в която „На юг от цветните облаци, посоката на сърцето ми, паунът отлита, спомените са дълги“, взема за образи уникалния природен пейзаж на Юнан, „Цветните облаци“ и „Паунът“, създавайки мистериозна и романтична атмосфера. Създава мистериозна и романтична атмосфера. по отношение на оркестрацията тези произведения често използват етнически инструменти, за да симулират естествени звуци и да засилят експресивната сила на музиката. Например в акустичната версия на „Сто птици към феникса“ чрез умелото изпълнение на бамбукова флейта, суона и други инструменти се имитират ярко виковете на различни птици, които отекват с пеенето на певеца, сякаш изграждайки картина на стотици птици, които чуруликат в унисон с живата природа[Джон Далтън;Китайска народна музика. Шанхай Мюзик Прес, 2004 г., стр. 58..江明惇:中国民间音乐.上海音乐出版社，2004年，第58页] . Освен това с развитието на съвременните музикални технологии в някои произведения са интегрирани и електронни музикални елементи, като например в някои песни, изобразяващи величествени планини и реки, вятърът, дъждът, водопадите и други природни звукови ефекти са създадени чрез електронни звукови ефекти, така че слушателят да може да се потопи още повече в очарованието на природата.

Темата за любовта

Етническите вокални творби на любовна тема се отличават с разнообразни характеристики по отношение на емоционалния израз и музикалния стил. По отношение на емоционалната дълбочина и широта има както невинни и прости, фини и евфемистични изрази на любовта като тези в „На онова далечно място“ и „Среща в Ово“, така и някои творби, които показват страстта и упоритостта на любовта. Например, „Конят тичаше по красив

хълм, а на хълма имаше красив облак и облакът и слънцето огряваха красивия град Кандин." песен с прост и ясен текст и жива мелодия, изобразява смелата и страстна любов между млади мъже и жени. Музикалният ѝ стил е синтез на етническите музикални характеристики на региона Камба в Съчуан, с динамични ритми и силно чувство за зараза.

В същото време творбите на любовна тематика непрекъснато обновяват формите си на изразяване. Някои произведения, съчетаващи поп музика и етно музика, внасят нова енергия в любовната тематика. Например песента „Над луната" на Легенда за Феникс, въпреки че има силно изразен стил на попмузика, включва елементи от монголската музика в текста и мелодията си, като например „Лети свободно в сърцето си, броди вечно в ярката звездна светлина, посоката на пътя свети на сърцето ми, а далечната граница върви с мен към далечното място", която представя образите на ливадата и звездната светлина със силен етнически привкус. Изобразяването на ливадата, звездната светлина и други образи в песента е със силен етнически привкус, а изразът на любовта в песента също е по-смел и необуздан в тази уникална музикална атмосфера. Този вид синтез привлича по-широк кръг слушатели и прави фолклорните вокални произведения с любовна тематика по-широко разпространени в съвременното общество.

Темата за трудовия живот

Фолклорните вокални творби на тема труд и живот са тясно свързани с трудовите сцени и реалността на човешкия живот по отношение на съдържанието и формата. В допълнение към такива класически произведения като „Тъкане на кошница с цветя" и „Лодкарски рог" има много песни, отразяващи труда в различни отрасли. Например „Танц за бране на чай", в която за фон е взет трудът по бране на чай в страната на чая Цзяннан: „Потокът е чист и дълъг, а пейзажът от двете страни на потока е добър, братко, ти садиш оризов разсад в горните и долните вейки; сестро, ти си заета с бране на чай в източните и западните планини". Песента умело интегрира и ритъма на действието по бране на чай, така че слушателят сякаш може да види как производителите на чай се трудят усърдно в чаената плантация.

Песните, посветени на труда от различните региони и отрасли имат свои собствени характеристики. Като например „На ха ию гуанж" от Североизтока, която е творба, изпълнявана при носене на тежки товари, ритъмът ѝ е силен и мощен, текстът е кратък и ритмичен, „На ха ию гуанж хей, йоу, с изпъване на талията, хей, йоу", чрез формата на пеене на призив и отговор, е изиграла единен трудов ритъм, координирайки ролята на труда в движение, но също така показва оптимизма на работещите в тежкия труд и силата на единството и сътрудничеството. Оптимистичният дух на тежкия труд и силата на единството и сътрудничеството[Yuan, Jingfang: Въведение в традиционната китайска музика. Шанхай Мюзик Прес, 2000 г., стр. 92.袁静芳:中国传统音乐概论.上海音乐出版社，2000年，第92页] . Освен това с развитието на времето се появяват и някои произведения, отразяващи съвременния трудов живот, като например песни, възхваляващи работниците в

областта на науката и технологиите, здравните работници и други работници от новото време, които показват иновациите и развитието на темата за трудовия живот в съвременната епоха.

Темата за строителството на новото време

Фолклорните вокални творби на тема строителство в новата ера следват отблизо пулса на времето и показват всестранно постиженията на Китай в различни области. По отношение на икономическото строителство, като например „Добър ден", „Весели гонгове и барабани бият годишните празници, хубави танци изпращат ежедневните радости, маслените цветове на слънцето боядисват днешните дни в червено, а цветята на живота са нашите усмивки", песента изобразява повишаването на жизнения стандарт и по-просперициращите дни след реформата и отварянето в радостно темпо и енергичен текст, изразявайки възхвала на добрия живот и бъдещето. Песента изобразява повишаването на жизнения стандарт на хората след реформата и отварянето и сцената на все по-просперициращи дни, което изразява възхвала на добрия живот и увереност в бъдещето.

В областта на научните и технологичните иновации песента „Летящ" възхвалява големите постижения на китайската аерокосмическа индустрия: „Израснах щастливо в твоята прегръдка, ти беше този, който ми подари златни години, чух историята за летенето, откакто бях дете, а красивият Чанъе е митът на моята мечта", с мелодична и ефирна мелодия, която съчетава мечтата за летене в традиционната китайска култура и съвременната аерокосмическа Мелодията е мелодична и ефирна, като съчетава мечтата за летене в традиционната китайска култура със съвременната наука и технологии в областта на космическите полети, показвайки духа на смелото изследване на китайския народ и стремежа му към съвършенство.

Заключение

Именно поради социалния и културен фон на разнообразната климатична и географска среда на нашата страна разнообразното производство и начин на живот, различните етнически групи, различните езици и битови обичаи, разнообразното създаване на музикалното изкуство на Китай има солидна основа. Именно в този многообразен социален и културен контекст се ражда китайската народна вокална музика, а в рамките на народната вокална музика е изведено понятието „певческо разнообразие".

Използвана литература:

*Дзян Мин, Изследване на естетическата ориентация на китайската етническа вокална музика China Business Press. 2016 г., стр. 90*蒋鸣：《中国民族声乐的审美取向研究》中国商务出版社。*2016*. 第*90*页

*Yihongshu: Курс по история на китайската музика. Издателство на Шанхайската музикална консерватория, 2009 г., стр 36.*伊鸿书：中国音乐史教程. 上海音乐学院出版社，*2009*年，第*36*页.

*Tian Liantao:Въведение в китайската народна музика. изд. Народно музикално издателство, 2006 г., стр44.*中国民族音乐概论. 人民音乐出版社，*2006*年，第*44*页.

*Джон Далтън;Китайска народна музика. Шанхай Мюзик Прес, 2004 г., стр. 58..*江明惇:中国民间音乐. 上海音乐出版社，*2004*年，第*58*页.

*Yuan, Jingfang: Въведение в традиционната китайска музика. Шанхай Мюзик Прес, 2000 г., стр. 92.*袁静芳:中国传统音乐概论. 上海音乐出版社，*2000*年，第*92*页.

Дечева Калина; Становището на някои автори за единството между текст и музика в музикалносценичното произведение в сборник доклади „Пролетни научни четения" АМТИИ, Пловдив, 2024 .ISSN – 1314 – 7005 (print) ISSN 2738-7720 (Online) Стр. 418 - 427

Шекерджиева-Новак, Тони , Вокалната лирика на Фредерик Шопен, ИК "Жельо Учков", Ямбол; ISBN 978-954-391-020-5; с.53

За автора:

Гао Янан е от Китайската народна република. Понастоящем е докторант в Академията за музикално, танцово и изобразително изкуство „Проф. Асен Диамандиев" – Пловдив.По време на докторантурата си тя участва и печели множество вокални конкурси в България. В Китай тя е вокален преподавател, страстна в областта на вокалното изпълнение и преподаването, и се надява да разпространи европейските вокални техники в Китай чрез обучението си в България. Email: 356986207@qq.com

About the author:

Gao Yanan is from People's Republic of China. Currently, she is a PhD in the AMTII "Prof. Asen Diamandiev"- Plovdiv.During her doctoral studies, she participated in and won numerous vocal competitions in Bulgaria. In China, she is a vocal teacher, passionate about vocal performance and teaching, and hopes to spread European vocal techniques in China through her studies in Bulgaria. Email: 356986207@qq.com

ГОДИШНИК 2025

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 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, 2026

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)