

АКАДЕМИЯ

ЗА

**МУЗИКАЛНО, ТАНЦОВО И
ИЗОБРАЗИТЕЛНО ИЗКУСТВО**

ГОДИШНИК



Пловдив

2010

Отговорността за разработките, публикувани в настоящия Годишник се носи от техните автори.

© АКАДЕМИЯ ЗА МУЗИКАЛНО, ТАНЦОВО И ИЗОБРАЗИТЕЛНО ИЗКУСТВО,
2010

ВСИЧКИ ПРАВА ЗАПАЗЕНИ

Не е разрешено под каквато и да е форма и по какъвто и да е начин възпроизвеждането, разпространението, съхранението в бази данни или информационно-търсещи системи на текста на тази книга или отделни части без предварително писмено съгласие, освен при цитиране в статии, трудове и библиографски прегледи.

ISSN: 1313-6526

Отпечатано в Пловдив

СЪДЪРЖАНИЕ

проф. д-р Пламен Арабов

Образуването на акорди – основания, следствия 5

Доц. д-р Капка Солакова

Общуването в педагогическата дейност 9

хон. преп. Милена Богданова

Учебно-дидактична литература по солфедж - с поглед към нуждите на
съвременната музикална практика 16

доц. Елена Кантарева-Дечева

Технико-технологично изграждане на иконата 21

Стефка Токманова

Художествена програма за декориране на източно православния храм 31

Доц. д-р Юлиан Куюмджиев

Църковните композиции на Мишо Тодоров 35

проф. д-р Тодор Киров

За народно–инструменталното изпълнителство и обучение 41

проф. д-р Тодор Киров

Добруджанските информатори разказват 46

проф. д-р Цанка Андреева

Кръгла маса, посветена на проблемите в обучението по пиано и акордеон, състояла се на 09.10.2010 г. -
АМТИИ. Представяне на книгата й „Методика на музикално-изпълнителското обучение“.
Обща част. Пловдив, 2010 г. 53

гл. ас. Велислава Карагенова

Методически поглед върху овладяване на фактурната и техническата специфика в
„Иберия“ от И. Албенис 58

гл. ас. Светослав Карагенов

Акомпанимент и тоналност 67

гл.ас. Зорница Петрова

За творческия метод на Ференц Лист 77

Валентина Гюлева

Авторските указания за изпълнение в ранните клавирни творби на Николай Стойков 85

Валентина Гюлева

Сонатина за пиано от Николай Стойков 97

гл. ас. д-р Красимира Филева-Русева

Използване на видеоклипове в обучението по музика 108

гл. ас. д-р Красимира Филева

Мотивацията на учениците да изучават музикален инструмент 115

Юлияна Мирчева (АМТИИ), Антония Мирчева (НУМТИ „Добрин Петков“ - Пловдив)

Традициите в сонатите за клавирно дуо от виенските класици,
претворени от българските композитори 119

Ас. Сюзанна Арутюнян-Василевска

За релациите изкуство - арткълъстери и креативни индустрии 125

Димитър Арнаудов

Светлината в православното изкуство 131

ОБРАЗУВАНЕТО НА АКОРДИ – ОСНОВАНИЯ, СЛЕДСТВИЯ

проф. д-р Пламен Арабов

От „зората“ на многогласието вертикалът е в „употреба“ – в практиката и съобразно нея – в теорията. Още от тогава възникват въпросите: **дали** всеки вертикал е акорд, **защо** примерен вертикал е акорд, **какъв** акорд е даден вертикал, каква е проекцията му?

Първоначално създаваната консонансно-дисонансна градация „учредява“ категориите „concordance – discordance“ (съгласуваност – несъгласуваност), които осъществяват подем и спад. Много по-късно това е заложено не само на физически основания, а и на тонално-функционални аспекти чрез понятията тежнение и неговото разрешение (устойчивост – неустойчивост). Създаденото понятие акорд, което има запазено присъствие в многогласието, а от там и присъствие в теорията се допълва постоянно и представлява „обект“ за наблюдения – **case study** (казус за изучаване, изследване на случай) в различни ракурси. Във всеки случай обаче акорд усвоява смисъла за „носител на хармония“ и е синоним за нея.

Пълнежът на понятието акорд е от два основни показателя:

а) структурна проекция – със (всякаква) и без (някаква) определена морфология;

б) принадлежност към определена система.

Така „влизаме“ в проблема, поставен в заглавието – какви са основанията за акордообразуване, тяхното „въплъщение“ и идващите следствия от това?

Всичко „тръгва“ от акустическата природа на тона. С нея са открити и обосновавани всички епохални концепции за музиката въобще, в това число и за акорда. В лекциите „Пътят към новата музика“ Антон Веберн пише: „Кой е материалът на музиката?... – тонът, нали? Значи от тук би трябвало да започне търсенето на закономерности и отражението на закономерностите.“ и по нататък: „Как са използвали хората даденото от природата?“¹ Пояснява се обертоновият феномен, от който е генеалогията и на акордите.

Явлението „обертоновост“ влияе върху структурирането на акорда. Физическият образ на терцовия вертикал се корени в обертоновете. Ниската част на обертоновия ред създава мажорното тризвучие – това е реда и комплекса от обертоновете до шестия включително; – до седмия включително (с някои отклонения от темперирания строй) се създава

1 Веберн А. – „Пътят към новата музика“, Сф. 2005, стр.16

конструкцията на мажоро-малкото, осъзнато като доминантово четиризвучие. Казано „смело“ – акорд е озвучаване на даден звук с най-близките му обертонове.

Обертоновото основание за създаване на акорди, казано до тук, е аklamация на терцовия принцип за акордообразуване, от който е „роден“ терцов акорд – терцово тризвучие. Това е мажорното тризвучие – „дадено от природата“, „подражание на природата“ (А. Веберн), „крал на акордите“ – метафора на Хиндемит от „Unterweisung im Tonsatz“ (Mainz, 1940, стр. 118)² и е първоначалното, „най-старо“ намерено основание за акордообразуване. Откритието на обертоновия ред дава на Рамо идеята за акорда като цялостно явление и дава дълга по време удовлетвореност на традиционната теория за определение на акорд. Това обяснява и продължителното господство само на терцовите акорди. Затова те са пак за дълго универсален модел, който се използва като учебен норматив.

Казаното до тук пояснява, че терцовият принцип е изведен само като обертоново обоснование, „заявен“ е като доктрина от Рамо, но като „начало на теория“. От нея е баналната, обичайна дефиниция, че акорд е „съзвучие от три и повече разноименни тона, които са или могат да се подреждат по терци“. В духа на тази теория се разглеждат и сложните терцови вертикали. Такива са: 13/11/9 наречени „терцови небостъргачи“ – метафора на Гуляницкая³. Те са терцови полиакорди (полихорд – англ.), получени чрез наслагване (натрупване, надграждане) на терци. Те не представляват друга структурна същност, а само разтягане, разширяване на терцовия вертикал чрез пролонгиране на обертоновия ред. Всички тези акорди стоят на корена си – терцовото тризвучие. Така и простите и сложните терцови акорди се оказват от единна типологична общност. За сложните джаз-акорди в теоретичната литература е названието „tension“.

Позоваването на обертоновия ред (натуралния звукоред) е общо основание за акордообразуване. Чрез него се създават структурно множество от акорди (традиционни и нетрадиционни форми на вертикални образувания). Бе пояснено, че терцовото съзвучие е проекция на обертоновия ред от началните (!) обертонове, че диатоничният терцдецимов акорд (седемзвучие) представлява също проекция от следващите обертонове.

Обертонов ред е основание и за Скрябиновия („Прометеев“) акорд – (Mystic chord), който е шестзвучие, но квартов акорд, съдържащ обертоновия ред. Някои са поименни „авторски“ акорди. Между тях са например: „Петрушка акорд“, който е полихорд от две тризвучия в тритонусово

2 цит. от Бершадская Т. – „Лекции по гармонии“, Л., 1978, стр.33

3 Гуляницкая Н. – „Введение в современную гармонию“, М., 1984, стр.35

съотношение едно спрямо друго (това е хексатонова скала). Полихорден е вертикалът „Електра акорд“, получен от съчетанието на две мажорни тризвучия – Е (Ми мажор) + С# (До# мажор). Определен по вид е и „Тристанов акорд“ (фа-си-ре#-сол#). Този привидно квартов верикал се тълкува различно: като преправен терцов акорд, като акорд с чужди тонове, като алтерован акорд (с френска секста). Като акорди от синтез са квадритоналните арпежи, синтезиращи тризвучия. Такива акорди могат да се посочат и в таблицата „Synopsis of chords“ (Обзор на акордите) от Н. Слонимски в книгата „Thesaurus of Scales and Melodic Patterns“⁴. Извод от това е, че обертоновете предлагат различен „начин на употреба“.

Казано в обобщение – получаването на акорди има обертонови основания, от които се получават и прости и сложни терцови акорди, полихорди (акорди от синтез), квартови вертикали и др.

По-горе бе заявено, че пълнежа на понятието акорд е и във връзка с неговата принадлежност към определена система. Това се пояснява от факта, че акордите със секста и с нона към мажорното тризвучие, които се считат за „първородни“ в джазовата акордика проявяват непълна (първият акорд) и пълна (вторият акорд) пентатоника. (Например: до-ми-сол-ла; до-ми-сол-ла-ре) Като принадлежащ на система е и „пандиатоничния акорд“ от „Каталога с акорди“ на Слонимски⁵. Така даден акорд се обяснява с два показателя, от две страни – като структурна формация и като представител на определена система.

Същността на акордите се разбира от тяхното „назначение“. Разложени, тризвучията с терцова структура, по същество представят един тон и неговите обертонове (например: „до-ми-сол“ представя тона „до“, а „ми“ и „сол“ са негови обертонове). Дали от тук не тръгват хоризонталните проекции за мелодия? От обертоновете се заражда идеята за хоризонтална проекция, от която се „правят“ мелодии. Известно е, че мелодиката на множество класически теми е от движение по акордовите тонове на терцови вертикали (напр.: тема из соната оп. 2, N 1, фа минор, I част от Л. В. Бетховен; ария на Папагено из операта „Вълшебната флейта“ от В. А. Моцарт; тема из серенадата „Малка нощна музика“, I част от В. А. Моцарт и др.). Двете координати – вертикал и хоризонтал „декларират взаимност“ и се прегръщат в „целувка“.

От такива примери се пораждат две идеи:

а) акордите ли създават мелодика, схематизирана като скали или обратно – скалите „правят“ мелодии?

б) дали хоризонталът и вертикалът не представят интонационна унификация на тъканта, което е идея – лозунг за атоналните методи на композиция в XX век. Тази идея помага на атоналистите да се отърват

4 Slonimsky N. – „Scales and Melodic Patterns“, N. Y., Schirmer books, 1975, p. 242-244

5 Цит. загл.

от тоналността, защото вертикалите пренебрегват обертоновата структура, която съзижда тоналността на мажора и минора.

По-горе бе посочено, че терцовото акордово ядро е морфема (взета от обертоновете), докато тропите на Хауер (тропийни акорди), акордите на Месиан (модусни акорди от звукоредите), Ganztonakkorde (група целотонов акорди, свързани с целотонната гама, описани от Шьонберг в „Учение по хармония“⁶) и други са противодействие на обертоновата основа и тоналната принадлежност на акорда. Така първоначално за акорд се разгръщат началните обертонове, после – по-далечните, крайните, което води в някои случаи към загуба на рождения корен. Така в музиката на XX век дори универсалният модел за акорд – терцовото съзвучие, остава изключение за цели жанрове, стилови направления и сфери на музиката. Така или иначе акордът остава „материал за хармония“, „най-спряганото“ понятие и термин, но с различна същностна и външна проява.

Акордът – „дърво без корен“ може да се получи и по друг начин (друго акордообразуване). Касае за въздигане (думата да се разбира в метафоричен, а в не в пряк смисъл) – получаване на линейно образувана хармония. Тя е резултативна. Л. С. Дьячкова пише – „...наред с традиционните акорди „е в съседство“ **резултираща акордика** (подч. мое – Пл. Ар.), която се генерира от движението на мелодическите линии на гласовете. Спецификата на тези акорди е получила отражение в техните названия: линейно-съставни (Н. Гуляницкая), линейни комплекси, полифонична хармония (Ю. Холопов)“⁷. Между впрочем, вертикализацията на звукореда може да обясни в някои случаи даже клъстерите. Секундовите акорди са структурна разновидност на определена акустично-музикална система (например пандиатоничен акорд на Н. Слонимски).

Понякога от „измислени“ скали се получават „измислени“ акорди. Сегментирането на скалата създава разнообразни интервалови ядра, които „въздигнати“ „стават“ акорди. В тези случаи е постигната унификация между хоризонтала и вертикала – каквато мелодията, такива и акордите.

Идеята за вертикализация: най-напред на обертоновия ред, а в последствие – на разнообразни звукореди си проправя път във времето. В този смисъл това е стара идея, употребявана практически в тоналната терцова хармония и в атоналните методи.

Щрихите на идеята за основанията на акорообразуване, погледната във времето – толкова назад и толкова напред, предлагат множество „вариации“ по тази „тема“. Следствията от „изложението на темата“ на свой ред също предлагат „вариации“ за нейното възплъщение

6 цит. от Гуляницкая Н. – „Введение в современную гармонию“, М., 1984, стр.28

7 цит. от Дьячкова Л. С. – „Гармония в музыке в XX века“ М., 1989, стр.17

ОБЩУВАНЕТО В ПЕДАГОГИЧЕСКАТА ДЕЙНОСТ

Доц. д-р Капка Солакова

Общуването като фундаментална категория в човекознанието

В историко-философски план повишеното внимание към диалога, към общуването, винаги е знак за крушение на съществуващите гносеологически схеми и за преход на нов тип битие на човека в културата. „Диалози“-те на Платон бележат прехода от митологичното съзнание към философско-дискурсивното, Диалозите от Ренесанса демонстрират нов тип съотнасяне на човека с битието, а в произведението си „За човека“ /1968/ М. Дюфрен пише: „Другият позволява да намеря себе си. Ако мога да се съсредоточа за монолог, то е само защото преди това съм бил способен на диалог. В диалогичния контакт, в общуването с другите, човек е в състояние да реши проблемите си.“

Днес всяка личност е самоценна по отношение на друга личност и култура – сигурен знак за формирането на нов социум – социум на диалог между културите. Така доминанта в мисленето става не познанието, а взаиморазбирането. Съзнанието и познанието се разбират като форми на диалога и общуването, „интерсубективността“ на съзнанието, диалогът на културите са метафоричното обозначение на процеса на общуване на съзнанията /Л. Виготски, 1983/.

В психологически план възгледите за същността на общуването се разполагат от разбирането му като форма на дейност, вид дейност, страна на съвместната дейност и неин продукт /А. Петровски, В. И. Слободчиков/ до самостоятелна категория – цел и средство, самомотивиран процес, основна потребност /Б. Ломов, В. Знаков, А. Реан, А. Маслоу/. Изучават се две основни форми на общуване – като средство за организация на дейността и като средство за удовлетворяване на потребността от контакт с друг човек, т. е. като специфична активност. Общуването е процес на междуличностно взаимодействие, породено от широк спектър актуални потребности на субектите, които се удовлетворяват посредством възникващите в общуването междуличностни отношения. Така в структурата на общуването се открояват няколко компонента: познавателно-информационен /предаване и приемане на информация чрез вербални и невербални знаци/; афективно-емпатиен /взаимен обмен и регулация на емоционално ниво/; социално-перцептивен /взаимно възприемане, разбиране и познание/; регулативно-поведенчески /особености на поведението и взаимна регулация на действията/ Разбирането на общуването като субект-субектно взаимодействие, като самостоятелна форма

на социална активност в психологически план бележи прехода на мисленето от категориите за реактивност на поведението и на човека като обект към мислене с категории за проактивност на поведението и на човека като субект. В педагогиката този процес е свързан със смяна на образователната парадигма.

Формиращата /традиционна/ парадигма, типична за епохата на модерността /16-ти началото на 20 век/, се разгръща в два образователни модела – академичен и рационалистически. Академичният модел поставя акцент върху предаването на следващото поколение на познавателния, социалния и културния опит на човечеството във вид на знания, умения, навици, идеали, ценности. Този опит осигурява индивидуалното развитие и съхраняването на реда в социума. Рационалистическият модел поставя акцент не толкова върху съдържанието на образованието, колкото върху ефективните начини за усвояване на знания и формиране на умения. Целта е личността да разполага с „адаптивен поведенчески репертоар“. Общуването в педагогическия процес и при двата модела е преди всичко средство за предаване на информацията и целенасочено въздействие за формиране на личността. Принудата, императивът, педагогическата власт, строгите изисквания, дисциплинирането са понятията, които най-добре описват характеристиките на педагогическото общуване.

Личностно-ориентираната, хуманистична парадигма, получила названието „реформаторска насока в педагогиката“, /60-те години на 20 век/ днес се вписва в постмодерната образователна доктрина. /И. Иванов, 2004/ Човекът се разглежда като субект на собствения си живот, развитие и саморазвитие, с идентичност – флуидна, изменчива и резултат от множество дискурси; с многократна, слоеста и неунитарна субектност, с индивидуалност, която непрекъснато се променя в един глобален свят, в който знанието нито е вечно, нито универсално, а културите се комбинират и сливат. Формира се нова философия на образованието, чиито основни характеристики са: децентрализация на образованието, антиавторитарност, демократичност, интердисциплинарност и диалогичност. Педагогическото общуване е среща и диалог на субкултурите на учителя и ученика. То е преди всичко партньорство, основано на сътрудничество, толерантност; то е открито и гъвкаво, еманципиращо, поддържащо, интегриращо. Това е преди всичко общуване – взаимодействие, основаващо се на взаимното разбиране и приемане на Другия.

Още през 60-те години на 20 век Карл Роджърс налага идеи, които са важни не само в аспекта на социалното познание, но и за общуването в педагогическия процес:

1. Човекът е в центъра на постоянно променящ се свят, който оценява през призмата на собственото си възприятие, опит, разбиране.

2. Пълното познание за вътрешният свят на човека е невъзможно.
3. Човек притежава вътрешна потребност от самоусъвършенстване, стреми се към признание и самореализация. Това се постига само при активно взаимодействие със средата – предметна и социална.

4. Взаимното разбиране, необходимо за индивидуалното развитие и самореализацията на всеки, е възможно само в резултат на общуване.

Принципите, които стоят в основата на продуктивния стил на общуване според Карл Роджърс /1966/ са:

1. Хората по своята природа са свободни и добри
2. Учащите се, учителите, пациентите, клиентите, политиците и пр. са преди всичко хора
3. Конструктивно взаимодействие с хората е възможно само в случай, че с тях се установят човешки отношения

Тези принципи диктуват необходимите и достатъчни условия за хуманизиране на междуличностните отношения и оттам за конструктивни личностни промени. Тези условия са:

1. Пълно приемане и безусловно положително отношение към личността на Другия
2. Адекватно, емпатийно разбиране на чувствата на Другия и съмишля, който те имат за него
3. Способност в общуването да бъдеш „сам себе си”: адекватно, искрено и истинско самоизразяване в общуването

Взаимодействието и взаимното разбиране, обаче, винаги се основават на социалното познание. То от своя страна има особености, които често пораждаат проблеми в общуването. Хората преднамерено влияят върху средата, за да я контролират и променят. „Аз” и „Другия”, едновременно обекти и субекти на социалното познание, се приспособяват към обстоятелствата, опитват се да управляват впечатленията на другите, променят се с времето и ситуациите, субективно интерпретират социалното в зависимост от личната си история. Така социалното познание е динамично, не винаги надеждно и често с непредсказуеми последствия за „Аз-а”. Неточността на социалната перцепция, влиянието на схемите и стереотипите при формирането на впечатленията повлияват типа общуване и характеристиките на междуличностното взаимодействие. Важни за продуктивното общуване стават социалната компетентност и социалната интелигентност.

През 30-те години на 20 век Е. Л. Торндайк въвежда понятието „социална интелигентност” и го дефинира като способност да се действа мъдро в човешките отношения. По-късно Дж. Гилфорд /1967/ предполага, че този тип интелигентност трябва да се отвори от академичната и от общата интелигентност. През 70-те години на 20 век Л. Кронбах доказва, че познанието за взаимоотношенията е силно независимо, а след

края на 80-те години убедено се коментира наличието на интелигентност, която изисква както разбиране на собствените вътрешни процеси и чувства, така и познание за реакциите и потребностите на другите. Р. Шорнбърг посочва, че социалната интелигентност е различна като концепция и като фактор от другите форми на познанието и способностите. Понятието социална интелигентност става организиращ принцип за безкрайното разнообразие от индивидуални различия в социалното учене, социалното познание и социалните взаимодействия, тя се изгражда от всички аспекти на социалното познание и на общуването. В този смисъл социалната интелигентност включва /Л. Андреева, 1998/:

1. Понятията за себе си, другите хора и социалните ситуации, в които ги срещаме.
2. Историческо знание и по-абстрактна информация
3. Правилата за формиране на впечатления, социални преценки и вземане на решение
4. Познание за решаване на проблеми и конфликти
5. Метапознание за поставянето на цели, планиране, наблюдение, контрол и оценка на общуването като дейност

Социално интелигентен е онзи човек, който гъвкаво и ефективно използва социалното познание, за да реализира определени цели, който има богат репертоар от средства за общуване и начини за справяне в различни ситуации, който действа социално компетентно. Социалната компетентност като конструкт с множество равнища включва три основни компонента: социално приспособяване, социално изпълнение, социални умения. /Т. Кавел, 1990/

Общуването в структурата на педагогическата дейност

Педагогическата дейност като вид социална дейност, подчинена на педагогически цели, е свързана със сложни взаимоотношения между ученика и учителя. В концепцията на Н. Кузмина за структурата на педагогическата дейност комуникативният елемент е определящ за ефективността ѝ. Според А. К. Маркова /1993/ съществени са десет групи педагогически умения:

1. Да се открие проблемът в педагогическата ситуация, да се формулират задачите и да се намерят адекватните решения
2. Да се работи с учебното съдържание; да се интерпретира педагогически различна информация; да се отчитат реалните възможности и затрудненията на подрастващите
3. Да се планира собствената дейност
4. Създаване на условия за психологическа безопасност в общуването и реализация на вътрешните резерви на партньора по общуване

5. Емпатия, владение на вербални и невербални средства и на техники за общуване, както и на основните комуникативни умения
6. Устойчивост на професионалната позиция; емоционален контрол и саморегулация; позитивна Аз-концепция
7. Умение за развитие на собствен педагогически стил
8. Диагностични умения по отношение на учебните постижения на подрастващите
9. Диагностични умения в сферата на възпитанието
10. Педагогическа рефлексия

Уменията в почти всички посочени групи са повече или по-малко свързани с педагогическото общуване. От една страна педагогическото общуване е основно средство в професионалния труд на учителя, чрез което той реализира професионалните си функции. В този смисъл общуването е критерий за ефективността на учителския труд, за резултатите от обучението и възпитанието. От друга страна, педагогическата дейност по своята същност е съвместна и общуването е сред основните категории за описание и анализ на педагогическия процес. Педагогическото общуване е съществена характеристика на възпитанието и обучението, доколкото дейностите, които го изграждат, се материализират като отношения между субекти. Единство на три страни – информационна, перцептивна и интерактивна, то реализира разнообразни функции: осигурява психически комфорт на подрастващия; преодолява бариери – възрастови, познавателни, емоционални, социално-психологически / неувереност, липса на комуникативни умения и др./; развива творческия потенциал.

Общуването е предизвикателство пред професионалната компетентност на учителя. Като професионално-педагогическо общуване то е делово по своя характер и това предполага познания и умения за реализиране на делово общуване. Същевременно притежава всички характеристики на междуличностното общуване като въздействие и взаимодействие между равнопоставени субекти. Равнопоставеност в общочовешки и неравнопоставеност в делови, статусно-ролеви социален план и едновременно им проявление във всеки момент от педагогическия процес, слагат отпечатък и определят своеобразието в прилагателното на основните комуникативни умения: слушане, реагиране, себепредставяне, себеутвърждаване, контролиране на гнева, разрешаване на конфликти.

В педагогическото общуване в обучението се открояват лингвистични, афективни и структурни аспекти. Преобладаването на структурния аспект предполага добра организация на познавателната дейност и стимулиране на активността на учениците, ориентира към учебните постижения, но пренебрегва ролята на емпатията, на емоционалния ком-

форт във взаимодействието. Доминирането на афективния аспект, свързан с преки въздействия върху емоционалната сфера на подрастващия чрез система на строг контрол и оценка на постиженията и на поведението в класната стая, измества центъра на педагогическото взаимодействие от организиране на съвместна дейност и стимулиране на познавателните мотиви с цел задълбочено усвояване на учебното съдържание към дисциплинирането на обучаваните като критерий за удовлетвореност на педагога от педагогическата дейност. Оптималното съчетаване на трите аспекта във взаимодействието имат за резултат постигането на дидактическите цели в рамките на благоприятен и за обучаваните, и за педагога психоклимат и на съвместна познавателна дейност, основана на сътрудничество, взаимно зачитане на гледните точки при решаването на проблеми и удовлетвореност от резултатите от акта на познание.

Общуването в педагогическата дейност е преднамерено и непреднамерено, диадно и фронтално. Във всеки от тези случаи учителят използва различни педагогически средства, но и личностни ресурси, съобразява се с особеностите на комуникативната ситуация, съгласува въздействията с особеностите на детето, определя оптималната функционално-ролева дистанция, съобразява се с ограниченията и изискванията, които поставя предметното учебно съдържание или конкретния възпитателен проблем. Всичко това не само потвърждава важността на общуването, но и високите изисквания към социалната интелигентност и комуникативната компетентност на педагога.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Андреева, Г. М. Психология социального познания. М., МГУ, 2000*
2. *Андреева, Л. Социално познание и междуличностно взаимодействие. С., 1998*
3. *Выготский, Л. Собрание сочинений. В 6 т. М., 1983*
4. *Иванов, И. Теории за образованието. Шумен, 2004*
5. *Илиев, Вл. Общуването. Същност, динамика и развитие. С., 2003*
6. *Ильин, Е. П. Психология общения и межличностных отношений. М., Пуптер, 2009*
7. *Guilford, J. The nature of human intelligence. New York, McGraw-Hill, 1967*

УЧЕБНО-ДИДАКТИЧНА ЛИТЕРАТУРА ПО СОЛФЕЖ – С ПОГЛЕД КЪМ НУЖДИТЕ НА СЪВРЕМЕННАТА МУЗИКАЛНА ПРАКТИКА

хон. преп. Милена Богданова

Образованието е изключително важна и вечно приоритетна сфера в обществения живот. На Световния образователен форум, проведен през 2000 г. в Дакар, във връзка с бързо променящите се реалности в съвременния свят се дефинира необходимостта от нови образователни цели и политики. Рамката за действие от този форум определя образованието като ориентиран към практиката процес, продължаващ през целия живот и обвързва неговата ефективност с качествата, които се формират у образования се индивид.¹

В духа на това разсъждение следва да се поясни, че след като проблемът образование е вечен приоритет, то и педагогиката в цялост, в това число и частните педагогики са с постоянно място и значение в сферата на обществения живот. Затова изследването и решаването на всеки проблем, който се отнася до образованието и връзките му с педагогиката е от особено важно значение. Изложеното до тук аргументира ясната нужда от търсене и прилагане на съвременни педагогически практики, **от разработване и внедряване в практиката на ефективни учебни пособия.**

Педагогическата практика е „зависима“ от потребностите на живота, те се явяват нейно съдържание, смисъл и цел. Несъобразяването с „какво се случва около нас сега“ я прави скучна, неактуална, безсмислена и безполезна. Ето защо всяка насъщна педагогическа дейност изисква непрекъснато „свервяване“ с това „какво е наоколо“, „какво трябва да е“, „какво е“. Тези мисли мотивират следващото изложение, в което е посочен обект на съответствие, отразяващ състоянието, нуждите и задачите на определена педагогическа дейност, като отклик на съвременни нужди.

Излишен е коментарът – колко много владее днес популярната музика душите и сърцата на младите хора. Учебно дидактичната литература със съдържание от миналото е недостатъчно интересна, атрактивна, злободневна. Създаването и преиздаването на учебни заглавия само „с такъв дух“ несъответства на настоящи потребности. Затова и предложенията на оглед по-долу заглавия заслужават интерес.

В изобилието от пособия за солфеджно обучение, както от чужди така и от наши автори са много малко като относителен дял тези, за ко-

1 The Dakar Framework for Action; <http://unesdoc.unesco.org/images/0012/001211/121147e.pdf>

ито става дума в настоящото изложение. Съществуването на специалности „Поп и джаз музика“ в редица музикални учебни заведения безспорно изисква задоволяване на нуждите от дидактична литература за тях.

Дисциплина солфеж има за задача изграждането на високоразвит на професионална основа музикален слух. Характерно за методиката на обучението по солфеж е, че е провокирана предимно от практиката. Това се вижда най-добре в солфежните пособия, където практически са изложени проблеми и въпроси за музикално слуховото развитие. В съвременната методика изграждането на слухови представи, свързани с исторически възникналите стилове, с различните жанрове и характерните за тях средства, особено по отношение на мелодичните, метроритмичните средства и ладовата организация е базирано на художествени откъси от чуждестранната и българската класическа и съвременна музикална култура, на образци от българското народно творчество и на специално създадени конструктивни солфежни примери.

Музикалното изкуство през XX век се развива бурно в две направления: първото – съвременната музика, която се явява пряк продължител на една стилистическа еволюция с произхождащото от това пределно разкрепостяване на музикално изразните средства; другото – характеризиращо се с достъпност и непосредственост е популярната музика и набиращият стремителна инерция ярък креативен стил – джаз.

Обръщането „с лице“ към джаза е съобразно двойно съответствие – профила на упоменатите специалности и все по широкото му „потребление“ като практика в съвременния музикален „свят“. Нещо повече – вече старите, някогашни дефиниции за джаза стават все по-тесни, понеже и тази художествена сфера осъществява все повече връзки. Афроамериканският модел вече е сроден с поп музика, с фолклор, а още от по-ранно време и с класическата европейска музика. Смесването на стилове и жанрове е посочено като главна черта на съвременната музикална култура. Този факт принуждава търсенето на учебни задачи като „отзвук“ на случващото се.

Има ли и доколко съществува учебно дидактична литература, която да удовлетвори нуждите на казаното по-горе?

През 1968 година в България успешно се реализира идеята професионално образование за популярна и джаз музика. Към Българската държавна консерватория (днес НМА „Панчо Владигеров“) се основава катедра „Естрада“ (днес „Поп и джаз изкуство“). Цели тридесет години по-късно от печат излиза **„Поп и джаз пеене“ – солфежи за кандидат студенти** от Лилия Ненкова². Това е първото пособие в българската солфежна литература, което е свързано със стилистиката на поп музиката и джаза. Създадено е с определена задача – да насочи и подпомогне

2 Ненкова Лилия – „Поп и джаз пеене“, изд. София, 1998 г.

кандидат студентите за специалността „Поп и джаз изкуство“ при подготовката им за приемния изпит по солфеж, който включва солфежиране от пръв поглед.

Материалът в пособието е разпределен в два раздела. Първият съдържа методични насоки, адресирани към осъществяването на дейността солфежиране от пръв поглед. След това са включени кратки теоретични разяснения за някои от стиловите белези на мелодиката, свързани с типични образци от поп музиката и джаза.

Изключителната пъстрота, идваща от съвместното съществуване на разнообразни и разнопосочни стилове в джаза не позволява да се говори за универсален тип мелодика. Търсейки интеграционна връзка между тях, авторката се ориентира към представяне на „генетичния материал“, идващ от афроамериканския музикален фолклор. Във връзка с това традиционният за негърската музикална култура жанр – блус е описан като ладова организация, мелодика, формообразуване, фразировка и др. Блусови интонации се съдържат и в повечето от мелодиите, включени във втория раздел на пособието. Този раздел съдържа общо 90 мелодии, от които в началото са представени 30 популярни и често изпълнявани мелодии из музикалната литература. Преминаването през тях дава възможност за подготовка и слухова ориентация по отношение на стиловите белези на поп музиката и джаза. Това са спиричуели, блусове, теми и песни от Джордж Гершуин, Коул Портър, Рей Чарлз, Джон Ленън и Пол Макартни, Луис Армстронг, Барбара Стрейзънд, Елтън Джон и др.

Следващите 60 мелодии – солфежи са конструктивни примери, подредени по трудност. Някои съдържат алтерации на тоналната хроматика, други са изградени върху миксодиадониката – включват характерните за блусовия звукоред понижени III, V и VII степени. По отношение на формално структурното и метроритмичното развитие, мелодиите представляват периоди с разнообразна ритмична картина – точкувана и синкопирана ритмика, триолови групи, лигатури в такт и през такт, паузи на силно и слабо време и др. Написани са в мажорни и минорни тоналности до два арматурни знака съобразно изпитните изисквания при кандидатстване, каквото е и тяхното предназначение.

Развитието на музикалния слух по отношение на определен стил музика е възможно посредством възприемане, осмисляне и възпроизвеждане на многообразни музикално-художествени примери, с цел учащите да придобият достатъчно слухова подготовка и аналитична преценка за характерните стилистичните явления. Подходящи за целта са публикуваните през 1992 год. в отделни книжки – **„Евъргрийни на всички времена“**, чиито съставител е известният български джаз музикант – Людмил Георгиев³. Подбраните в това издание художествени примери

3 Георгиев Людмил – „Евъргрийни на всички времена“, изд. ЕФ „МартиНот“, 1992 г.

могат успешно да се използват като музикални илюстрации за различните типове ладови структури. Записаният ритъм предполага „суингиране“ при изпълнение им (люлеене на ритъма – специфични размествания на единични или повече тонове спрямо метрума), които се срещат в съвременната поп и джаз музика. Съобразно професионалните виждания на солфежния педагог, всяка една от включените песни или определени откъси от тях, могат да се използват за музикално-слухов анализ, за записване на музикална диктовка, както и за солфежиране. Песните са представени с клавирен съпровод, което позволява реализирането на дейността солфежиране с акомпанимент – една форма на работа, която илюстрира пълна симбиоза между вътрешните музикално слухови представи и зрителната, моторно-двигателната и слуховата нагледност, създавана от клавиатурата на пианото. Същевременно чрез активни музикално-мисловни дейности обучаваният активизира овладяването на елементите на музикалната реч посредством оригинален художествен материал от поп и джаз музиката.

Съдържанието на „Евъргрийни на всички времена“ е използвано при създаването на пособието **„Очарователен ритъм“** от Нина Начева⁴. Придържайки се към оригиналната хармония на песните от изданието, авторката ги аранжира за двугласно и тригласно вокално изпълнение. Ритмичната специфика на съпровождащите гласове предлага жанрово-характерни похвати, взаимствани от клавирните партии, а също и от стремеж към комплементарен ритъм, имитационност и мелодическа индивидуализираност на партиите. След всяка песен е публикуван пълният словесен текст, който обаче не е адаптиран към ритмичния профил на долните гласове. В десет от двугласните аранжирани песни са използвани полифонични похвати, а в двадесетте тригласни е преобладаваща акордовата фактура. Специфичната проблематика, която предоставят тези примери дава възможност за придобиване на определени умения, приложими и към други стилове на съвременната музика. И не на последното място многогласното солфежиране подпомага развитието на една от най-важните страни на музикалния слух – усетът за многогласие.

Предходни по година на издаване са Вокални аранжименти на любими, незабравими, неувяхващи, вечнозелени мелодии – **„... хубави времена...“** от проф. д-р Пламен Арабов⁵. Това е сборник, в който се съдържат 27 популярни творби. В жанрово отношение те са разнообразни: мелодии из филми, негърски спиричуели, шлагери, танцови мелодии, песни поп музиката и др. В това отношение съдържанието тук представя по-широка палитра от примери из поп и джаз музиката. Аранжиментите

4 Начева Нина – „Очарователен ритъм“, изд. „Св. Св. Кирил и Методий“, В. Търново, 1999 г.

5 Арабов Пламен – „... хубави времена...“, изд. АМТИ, Пловдив, 1993 г.

са предвидени за три-, четири- и петгласно акапелно изпълнение. При това оригиналният словесен текст се „съдържа“ във всички вокални партии, което прави примерите пригодни за сценично изпълнение. Солфеджните проблеми се отнасят до: – четивна техника с точно интониране на често срещани сложни мелодични ходове, дисонантни акорди, хроматика;

– ритмична прецизност при изпълнението на многообразния, често синкопиран ритъм и полиритмика; Към това се добавят както ползата за жанрова осведоменост и стилистика, така и възможността за придобиване на вокално-хорови навици. С това авторът излиза от тясната, само солфеджна проблематика, обвързвайки задачите на солфеджа с вокално-хоровата художествена сфера.

През 2007 г. в Академията за музикално, танцово и изобразително изкуство, гр. Пловдив е разкрита специалността „Изпълнителско изкуство поп и джаз“. Изготвени са учебни програми по дисциплините солфедж и хармония, съдържанието на които е съобразено със спецификата на тази специалност. През първата година обучението се провежда по общата за всички програма на тези дисциплини. През втората година то е профилирано – върху учебно съдържание, представящо спецификата на поп и джаз музиката. Целта е усвояване от студентите на специфичните за тези стилове музикални интонации, звукореди, интервали, акорди и други музикални елементи. Отделя специално внимание на задачи, свързани с развитието на импровизационните и творчески умения на учащите се.

Пряка насоченост към обучението в тази специалност е издаденото учебно пособие **„Песни без думи“** от проф. д-р Пламен Арабов⁶. Съдържанието представя учебен материал, който „обслужва“ интердисциплинарни нужди: от една страна – учебни дейности от солфеджната практика (солфеджиране, музикална диктовка, музикално-слухов анализ), а от друга – „част“ от учебната практика по хармония (акордов запис с буквено цифрени означения, акордови схеми за тонално-функционално развитие), а освен това дава представа за структурирането на песенните форми в жанра на поп музиката.

Пособието съдържа 60 авторски мелодии, представени едногласно с нотен запис и съпътстваща акордова схема с упоменатия буквено-цифрен запис на акордите.

Интонациите „имитират“ романс, балада, детска песен. Някои от примерите се разгръщат в едночастна форма, а други – като песенна форма от типа куплет – рефрен. Често използваните секвенции с характерни модели ги правят още по-типични за такъв жанр музика.

6 Арабов Пламен – „Песни без думи“, Пловдив, 2010 г.

Метроритъмът е важна, същностна страна на такива жанрове. В случая той е въведен, „употребен“ в съответствие за това. Честите паузи, синкопи и ритмични фигури и др. създават характерната „атмосфера“.

„Подсказаната“ и наложена хармония може да образува много – както разчитането на акорди, проследяването им като акордово последование и разбирането им като функционална схема, така и осъзнаването на хомофонията в типичен за употреба вид – мелодия с акордов съпровод.

Относно използването на тези мелодии авторът предлага примерни фактурни решения: за пиано, за хор, за пеене с акомпанимент на пиано и за пеене с китарен съпровод. Това може да се отбележи като важна, полезна новост. Така освен интегративните връзки: солфеж – хармония – форма – жанр е представен образец и за различно фактурно решение на всяка от мелодиите, което е важно допълнение към високата теоретична и дидактична стойност на това учебно съдържание.

Прегледът на издадената учебно дидактична литература с такъв профил бе мотивиран от нарастване ролята и разпространението на тези жанрови сфери на музикалното изкуство в съвременността и от това, че педагогиките, в т.ч. и частните трябва своевременно да се оптимизират така, че да „откликват“ на съвременните нужди, на „живия живот“. Прокоментираните заглавия показват правилна основа, добро начало, което търси: както по-широка „гласност“, по-обширно „място“ в учебната практика, така и верни последователи.

Контекста на казаното изяснява причините за проявения изследователски интерес.

ТЕХНИКО-ТЕХНОЛОГИЧНО ИЗГРАЖДАНЕ НА ИКОНАТА

доц. Елена Кантарева-Дечева

Думата “икона” идва от гръцки език и означава образ или портрет. В периода на формиране на християнското изкуство във Византия, този термин е бил използван за всеки образ на Христос, св. Богородица, светец, ангел или събитие от свещенната история, независимо дали е бил рисуван или изваян, подвижен или монументален. След утвърждаването на християнството и установяването на цялостна изобразителна система в църковната живопис (пряко свързана с църковния ритуал) се определя специфичното място и функция както на стенописната украса, така и на кавалетната икона.

Почитането на иконите играе много важна роля в Православната църква и е формулирано като догмат на християнската вяра на Седмия вселенски събор в Никея 787 г. Преодолявайки ереста и иконоборството почитането на иконата е окончателно възстановено на специален църковен събор през 843 г в Константинопол.

Защо църквата придава такова голямо значение на иконата? Иконата не е обикновен образ (портрет) или декорация, нито дори илюстрация на Светото Писание. Тя е обект на почитание и органична част на богослужебния живот. Иконата, подобно на писменото и устното предание е едно от проявленията на Свещенното Предание на Църквата и изцяло съответства на словото на Писанието “Това, което думата съобщава чрез звука, нарисуваното го прави явно чрез образа” казва свети Василий Велики.

Християнската живопис има свой собствен дух, тя сама по себе си е едно тайнство, което напълно отговаря на християнския мироглед. Това изкуство е предназначено за небето, така както “Душата на вярващия се стреми към Бога”. Християнството почертава преди всичко духовното начало. Налице е голям контраст между култа към физическата красота в античността и стремежа към духовна красота при християнството. В този смисъл всички църковни изображения трябвало да внушават, че освен земното, преходното има и друг свят, в който небесната красота е вечна и неотменима.

Несъмнено тази нова религиозна философия оказва голямо влияние върху художествения и технически облик на християнските изображения. Отказът от натурно наподобяване на околния свят довежда до използването на нови технико-технологически похвати от иконописците.

Така в практиката на църковната живопис се въвежда едно ново, условно третиране на изображенията, чрез използването на декоративни цветни петна съчетани с обобщена контурна рисунка.

Тази нова естетика налага отпадането на античните техники от типа на енкаустиката, с които са рисувани най-ранните икони. Художниците постепенно се насочват към материали и похвати, които са най-подходящи за образното изразяване на християнската представа за Бога. Резултат на тези художествени и философски търсения е въвеждането на яйчната темпера като доминираща техника в кавалетната църковна живопис. На художниците тя дава възможност за декоративно, условно третиране на формата, а Църквата я предпочита защото счита яйцето за символ (основа) на живота. Всички други материали използвани в иконописта са следствие от въвеждането на яйчната темпера.

Православната църква е утвърдила строг общовалиден за всички страни канон при създаването на църковната живопис. Така са създадени условия за унификация не само на тематиката и символиката, но и на техниката и технологията на иконата. Потвърждение на това намираме в използването на едни и същи указания и рецепти в иконографските и технологични наръчници за иконописците във Византия, Балканите и Русия.

Технологията и техниката на иконописта са два основни, тясно свързани и често преплитачи се помежду си раздела.

Технологията включва изучаването на материалите, които изграждат иконата – като основи, лепила, грундове, пигменти, багрила, масла, смоли, разтворители и др.

Техниката е свързана с прилагането на тези материали, т.е. различните методи на работа, комбинации на материалите, школи, традиции, индивидуални особености.

Доброто познаване на свойствата на материалите и високото техническо майсторство определят не само художествения облик на едно произведение, но и неговата дълготрайност. Благодарение на тези умения на нашите иконописци до нас са достигнали хиляди прекрасни образци на иконописта.

Днес основни източници на информация за изграждането на иконата са от една страна всички писмени паметници – ръкописни зографски наръчници, а от друга това е съвременното научно изследване включващо физико-химически технологични анализи на запазени икони от различни епохи.

Писмените източници описващи какво и как трябва да се рисува в източноправославните църкви са така наречените Ерминии.

Ерминия на гръцки означава ръководство, наръчник или тълкувател. Те представляват пълно ръководство за универсалния църковен

художник и съдържат най-общо казано два раздела – технико-технологичен и идеен, включващ иконографски описания и богословски тълкувания на отделни светци и на всички сцени от Стария и Новия завет.

Най-известната Ерминия на балканите датира от началото на 18 век и е написана от монаха-художник Дионисий от Фурна. Никой по-добре от самия него не би описал нейното съдържание. Затова бих искала да ви цитирам увода към неговата Ерминия, от който личат не само богатите му технико-технологични, иконографски и богословски познания, но и силната вяра, богобоязливост, скромност и смиреност на иконописеца, качества изключително важни за създаването на една икона.

“Поздрав в името на Господа за всички ученици на зографите и на другите ученолюбиви люде, които ще си служат с тази книга.

Вие, ученолюбиви ученици на грудолюбивите иконописци, знаете, че Господ в своето Евангелие осъжда оня човек, който скрива таланта си, като му казва: “Лукави и лениви рабе,.... трябваше да внесеш моето сребро на банкерите. И аз, след като вече се завърнах, щях да получа моите пари заедно с лихвата.” Ето защо аз, като се страхувам да не бъда осъден като ленив, се осмелих да направя достояние на мнозина дадения ми малък талант от Господа, т.е. това мое скромно изкуство, което с голям труд и дълго време учих усърдно още от детство, като подражавах според възможностите си просиялия от Солун Емануил Панселинос чрез неговите свети икони по иконостаси и прочути църкви в Света Гора. Той блестеше някога със своето иконописно изкуство като някакво второ слънце и златопросияла месечина надмина и затъмни с дивното си изкуство всички древни и нови иконописци, както показват по най-убедителен начин неговите изписани икони по стени и на отделни дъски. И всеки, който желае да върви по тоя път изобщо, не само трябва повърхностно да се занимава със зографското изкуство, но много грижливо да проучи и разгледа иконите му. Това изкуство, което повтарям, изучих с голям труд още от детинство, пожелах с искрено желание да направя достъпно и за полза на вас, моите колеги по изкуство, обяснявайки го в тази книга и посочвайки всички размери, дрехи, телесни части и цветове с пълна точност. Освен това използвах и печатната ерминия, която намерих сред ръкописите на неговия ученик монах Йеротей солунчанин, както потвърждава неговият подпис. Тази ерминия преведох от елински литературен език на говорим, разказах живота му и наставления за употреба на памук, и слепващи вещества, също за размерите и за сенките в това изкуство, и за тяхното изработване; отчасти включих и нещо от критските иконописци, различни разяснения и за някои лакове, линол, гипс и разтворител; също описах и техниката за рисуване на стена, дадох ясно и пълно разяснение за Стария и Новия завет, освен това по какъв начин се разказват делата и чудесата, също

и притчите на Господа и съответните надписи за пророците. Не липсват имената и облеклата на евангелистите и на апостолите, на всички известни светии и отчасти техните мъченически подвизи и чудеса за през цялата година. Също как се рисуват църквите и някои други полезни неща за тази наука, като в указател едно по едно се посочват. Всичко това съм събрал усърдно и с труд заедно с моя ученик премъдрия господин Кирил от Хиос, който ги поправи с голяма опитност. Затова всички молете се за нас на Господа да бъдем освободени от присъдата на ленивия раб. Амин.

*Най-малкия от иконописците
Йеромонах Дионисий*

Всички други по-късни зографски наръчници на балканите и в Русия са преписи, преводи или с аналогично съдържание на Дионисиевата ерминия. Съвременните научни изследвания дават възможност с голяма точност да бъдат установени използваните материали, начинът на тяхното приложение и цялостният технологичен процес при изграждането на иконата. Те като цяло потвърждават използването на всички описани в ерминията материали.

Изработването на всяка една икона започва с избора и подготвянето на основата. Поради ниската еластичност на темперната техника най-подходяща основа за изпълнение на темперна живопис е твърдата неподвижна основа – факт, който е бил добре известен на иконописците и рядко е бил пренебрегван.

Предпочитан материал за основа на иконите е дървесината. Панелите за иконите обикновено се сглобявали от суха дървесина – най-често иглолистна, дъбова, липова, орехова. Иглолистната дървесина е била предпочитана заради това, че по-рядко се напада от дървояди, дъбовата заради неината здравина. Подбирали са се дъски без сърцевина, с перпендикулярен разрез спрямо годишните кръгове на дървото за максимално избягване на деформациите.

За по-малките икони са се използвали единични дъски, а за по-големите формати дъските са се съединявали в плот с помощта на различни стабилизиращи устройства. Помежду си дъските са били захващани със скрити щифтове (типли) и тъй-наречените “лястовичи опашки”, след което допълнително са залепвани с животинско лепило от типа на туткала.

От към гърба дъските се стабилизирали с накладни или вставени клиновидни кушаци. Кушачите обикновено се изработват от дървесина различна от тази на панела и в зависимост от размера на иконата броят им варира от два до три. Наложените или накладни кушаци са характерни за по-ранните икони и обикновено са приковани към гърба на плота

с типли или пирони. Вставените кушаци се заклинват в специално издълбани скосени жлебове на гърба на дъските и са характерни за по-късните периоди когато се усъвършенствала технологията за обработка на дървесината.

Зографите много грижливо обработвали и лицето на дървените панели, от които внимателно отстранявали чеповите и след това запълвали кухините с кит от дървесни трици и туткал. Върху лицевата част на съставните панели за икони се е практикувало и залепването на платно.

Използвали са се ленени, конопени и по-рядко памучни платна, които са се залепвали както върху цялата повърхност, така и само върху местата на съединяване на дъските, чеповите и пукнатините. Платното е играло роля на арматура, предпазвало е грунда и живописния слой от напукване по местата на свързките и от деформации на дървената основа. То се е залепвало с разтвор на животински лепила, с който обилно се е обмазвало лицето на дъската, а платното умокрено с топло лепило се е разстиляло и изпъвало върху нея.

Следващ етап в процеса на изграждане на иконата е приготвянето и нанасянето на грунда. От Ерминиите е известно използването на два вида грунд от зографите – гипсов и кредов. Изследванията върху български икони доказват наличието и на двата вида. Тяхното използване се обуславя от географските дадености и от достъпността на необходимите материали в съответната страна. Като правило в южните страни преобладават гипсовите грундове, а в северните – кредовите.

В състава на грундовете влизат две основни групи вещества, от една страна това са свързващите вещества или лепилата, а от друга – пълнителите.

Лепилата са широко употребявани от зографите не само в грундовете, но както стана дума по-рано и при залепването на дъските и платната. Най-широко разпространени били животинските лепила, които зографите добивали сами. При изваряването на животински кожи и кости получавали кожен и костен туткал, а при обработката на мехури и хрущяли от риби добивали рибено лепило (клей).

Пълнителите използвани за грунд както стана вече дума, били гипс и креда. Докато кредата можела да се използва в чист вид, то гипсът изисквал допълнителна обработка. В почти всички Ерминии се описва как се умъртвява гипса за да може да се използва като пълнител. На зографите са били известни и двата начина – чрез втвърдяване и стриване и чрез омокряне и утаяване в голямо количество вода.

Грундът се получавал след като добре изсушения и пресят пълнител се е забърквал с предварително приготвен топъл туткален разтвор. В състава на грунда често са се добавяли и допълнителни вещества като

яйчен жълтък, масла, сапуни, наличието на които се потвърждава и от съвременните изследвания.

Така получения грунд се нанасял върху дъската многократно с четка. При изследвания са установени от 3 до 15 и повече грундови наслоявания. За добрата връзка между слоевете се е практикувало кръстообразното (взаимно перпендикулярно) нанасяне на всеки слой спрямо предишния. След приключване на грундирането се пристъпвало към шлайфане и полиране на грунда, което се извършвало чрез триене с абразив (пемза), стъргане с метална шпатула, полиран мраморен къс и др. Някои от зографите са постигали такова съвършенство, че се получавала плоскост гладка като стъкло. Изглаждането и полирането на грунда не е било самоцелно, неговото прилагане било от изключително значение за полагането на златното покритие на иконата.

След окончателната подготовка на повърхността се е пристъпвало към нанасяне на рисунката. Характерно за най-ранните периоди на православната иконопис е нанасянето на рисунката без предварителна разработка. Рисунката се очертавала върху грунда с въглен, след което контурите и са били издрасквани (вдълбавани) с острие (графити). Тази техника давала възможност за разчитане на рисунката дори след нанасянето на основните тонове с боя.

През 17-18 век зографите започват да използват подготвителни рисунки, от които сваляли така наречените копирки (юрнеци). Рисунките са изпълнявани на хартия с молив, мастило или разредена кафява или черна боя. Копирките в ранното средновековие са изработвани на пергамент, а по-късно на намаслена или обикновена хартия. За пренасяне на рисунката копирките са били продупчвани по контурите на изображенията, след това били поставяни върху грунда и чрез потупване с торбичка пълна с въглищен прах се откопирало изображението. Получените във вид на пунктир фигури допълнително се очертавали с тънка четка или се издрасквали с игла.

В много образци на иконописното изкуство се среща релефна или гравирана украса върху грунда, най-често по рамките, фоновете или ореолите на светците. Това са главно декоративни елементи, плетеници, орнаменти, имитации на бисери и инкрустации. Релефите се моделирали чрез многократно напластяване на гъст грунд, чрез залепване на напоени в грунда ленени влакна или предварително изготвени гипсови отливки. Гравировката се извършвала със замби, длета, шила и др. инструменти.

Полагането на позлатата е следващата съществена и особено важна стъпка в изграждането на иконата. Златото има дълбоко символично значение в православната иконопис. Символ на "божествената" свет-

лина, то покрива фоновете, ореолите на светците, а много често и техните дрехи.

Позлатата се е извършвала с листово ръчно изковано или валцувано злато - варак. Техниката на полагане на златото е класическа, и е описана не само в Ерминиите, но и в античните и средновековни западни трактати.

Най-старият и най-масово използван от зографите начин за позлатяване е с полимент. Основният състав на полимента (анбол) според Ерминиите е червена охра (арменски болус), светла охра, белтък от яйце, животинска мазнина, лепило, сапун, пепел от хартия и др. Като резултат се е получавала червено кафява гъста маса, която се изсушавала и се съхранявала на топчета. При необходимост полиментът се разтварял, смесвал се с допълнителен свързвател и се нанасял върху участъците, който ще бъдат позлатявани, а след изсъхване се полирал. Залепването се извършвало като върху полимента с мека четка се нанасял спирт (ракия) и след това се полагало златното листче. Голямото предимство на позлатата с полимент е, че с червения си цвят подхранва златото като му придава топлота от една страна, а от друга дава възможност за полиране на златните повърхности.

Друг широко разпространен и прилаган и до днес метод е залепването на златото с бързо съхнещи масла или лакове наричани миксион (мурдент). Обикновено това е ленено масло изварявано с добавка на сикативи. Миксионът се нанася на тънък слой с мека четка върху позлатяваните участъци, изчаква се определено време да изсъхне до необходимата степен и след това се пристъпва към залепване на варака. Позлатата с миксион по правило не може да се полира.

Друг не толкова разпространен начин на позлата е използването на престоял яйчен белтък, растителни гуми, сок от чесън или животински лепила.

В някои икони вместо злато (вероятно с цел икономии) иконописците използвали сребърен варак, който също се залепял по гореописаните начини. За да имитира злато той е бил покриван с оцветени в жълто лакове.

Листовото злато в ранните икони – до 18 век, се използвало и за разработката на златните бликове по дрехите на светците, златни лъчи по фонове и мандорли – всички те изобразяващи “божествената” светлина. Тази техника е известна като “асист” или “травно писмо” в руската иконопис и се извършва върху предварително положен основен тон. Разрисуването на щриховката се извършва с сок от чесън смесен с арабска гума и малко боя в цвят контрастен на основния тон. Така нанесения “асист” се оставя да изсъхне и след подухване с уста върху него чрез натиск се поставя златното листче.

Остатъците от листово злато зографите събирали грижливо и използвали отново като го стривали на прах. Стритото злато наричано още "търкано", "творено злато" или "лама" се получавало като се поставяло в неглазирана чаша смесено с вода, пчелен мед или растителни гуми и се триело дълго време с пръст. Така полученият златен прах се смесвал със свързвател (яйце, гуми) и с него се изписвали златните бликове по дрехите ("перя"), рисували се архитектура и орнаменти, пишели се букви.

Друга разновидност на моделировката на отделни елементи със злато е т. нар. техника "пробастар". Тя представлява полагане на листово злато, след което то се покрива със слой боя и след изсъхването и тя се издрасква с тънък предмет по предварително откопиран орнамент, при което се е получавал много ефектен фин златен щрих. Тази техника започва да се използва широко в България през 19 век, въпреки, че е описана в много западноевропейски средновековни трактати.

След позлатата започва живописното изграждане на иконата. Както вече бе споменато доминираща техника в иконописата е яйчната темпера. Едва ли може да се посочи друга темперна техника, която да предоставя толкова големи възможности и дълготрайност. Яйчената темпера придава на боите богатство, дълбочина и звучност на тона, много добра покривност и същевременно прекрасна велатурност. Голямо нейно качество е, че с течение на времето придобива необратимост.

Основният състав на яйчната темпера е от една страна свързващото вещество – яйце, а от друга оцветяващото вещество – пигмент или багрило. Най-често яйчната емулсия е приготвяна от жълтък, понакога от цяло яйце, или жълтък с добавки на растителни гуми или масла.

За да се получи готова за работа боя яйчната емулсия се смесвала със стрити на прах пигменти. За пигменти зографите използвали най-често естествени минерали, които събирали и обработвали сами, други получавали чрез несложна химическа обработка. За разлика от стенописата в иконописата използвали и естествени багрила, които извличали от определени растения или животни.

През 18-19 в. диапазонът от пигменти и багрила в палитрата на зографите значително се разширява с навлизането на много нови изкуствено получени пигменти, които се внасяли обикновено от Западна Европа.

Основните бели пигменти, с които разполагали зографите били кредата, гипсът – използвани преди всичко за направа на грундове, и оловната бяла – най-широко използвана при живописната работа. Оловна бяла (устубеч, юстубеч) е получавана от оловни пластини, на кисвани в оцет, като този процес е описан в повечето Ерминии.

От жълтите пигменти най-широко разпространен бил охрата (стамболска охра, ора венеδικча). Други използвани жълти пигменти

били аурипигментът (до 19 в) и оловната глеч. От жълтите багрила най-популярни били шафрановата жълта, жълтата от алое (сари сабур) и гумигут използвани най-вече за цветни лакове върху сребро имитиращо злато.

Най- често използваните червени пигменти били железнооксидните от типа на червена охра, печена охра, болус. Други червени пигменти намерили употреба от зографите били цинобър, миним, и по-рядко реалгар (As_2S_2 – “сандарак”, “сатарак”), а от багрилата – различни вносни цветни лакове – венециански и флорентински, багрила от растителен и животински произход – кермес, кармин, драконова кръв.

От зелените пигменти най-често използвали зелената земя, а от по-ярките медна зелена, малахит и хризокола.

Сините пигменти получавали при стриването на минералите лазурит – естествен ултрамарин и азурит. По-късно изкуствения ултрамарин изцяло измества естествения, появява се берлинската синя. От багрилата в иконите се използвало индигото.

От кафявите пигменти най- широко приложение намирали натуралната и печена умбра, а от багрилата асфалт.

Черните пигменти зографите получавали при овъгляването на лозови клонки, дървесина, костилки от маслини, животински кости, рога и др.

Разполагайки с една ограничена палитра от пигменти зографите са умеели да извлекат максимално всичките им свойства и да постигнат богато живописно звучене на творбите си.

Рисуването на иконите се извършвало с меки кръгли четки с остър връх, които позволявали на зографите както да нанасят равномерно големи цветови петна, така и да изтеглят и най-тънки контури. Художниците сами приготвяли четките си от косми на катеричка, белка или коза, които подреждали и вързвали към дълги дървени дръжки или тръстикови тръбички.

Последователността и начина на нанасяне на боите е строго канонизиран процес. Според някои от ръководствата живописното изграждане започвало с фонетите и дрехите, според други от лицата, но винаги в строга последователност, в тях са описани и определените от църковния канон тонове за дрехи, лица, коси и др.

В процесът на живописване се започвало с нанасянето на локални тонове наречени “проплазмос”, следвани от основен тон “гликазмос”, и последователни изветлявания с бяла на няколко нюанса. Накрая се нанасяли контурите и белите бликове по най-високите точки на обемите. Бликовете обикновено се нанасят щрихово и отчетливо, тъй като символизират “божествената” светлина. За да се получи преход между цвето-

вите петна, художниците използвали щрихово или велатурно преливане на по-светлия към по-тъмния тон.

Последният технологичен етап в изпълнението на иконата е нанасянето на завършващо лаково покритие. Нанасянето на лак има две функции – защитна и естетическа, от една страна той предпазва живописния слой от разрушения и влага, а от друга придава дълбочина, интензивност и лъскавина на багрите.

В България и на Балканския полуостров най-използвани смоли за получаване на лак са колофон, мастикс, дамар, сандарак и др., разтворени в спирт, ракия, терпентиново масло, нефтени продукти. Нанасянето на лака ставало равномерно, с четка или длан. Иконата се държала в хоризонтално положение до окончателното изсъхване на лака.

Описаният технико-технологичен процес за изграждането на иконата се е запазил почти непроменен вече повече от 10 века. Днес се наблюдава възраждане на интереса на художниците към този вид изкуство и в много новопостроени храмове се появява съвременна църковна живопис. Мисля, че подхождайки към този процес съвременния иконописец не бива да пренебрегва опита и традицията наследени от старите зографи, а да се стреми да обогати както идейната така и художествената и технологична трактовка, съобразявайки се с изискванията на новото време.

ИЗПОЛЗВАНА ЛИТЕРАТУРА

1. *Архимандрит Рафаил За езика на Православната икона.* В. Търново, 1999
2. *Божков, Ат. Българската икона.* С., 1984
3. *Василиев, Ас. Ерминии. Технологии и иконография.* С., 1976
4. *Гергова, И. Ранният български иконостас. 16 – 18 в.* С., 1993
5. *Прашков, Л. Български икони. Развитие, технология, реставрация.* С., 1989
6. *Успенски, Л. Богословие на иконата.* С., 2001
7. *Шаренков, Ат. Технология на живописните материали на възрожденската иконопис. – Въпроси на консервацията и реставрацията,* С., 1984 и 1985
8. *Шаренков, Ат. Техника на възрожденската икона- Въпроси на консервацията и реставрацията.* С., 1989
9. *Шаренков, Ат. Старинни трактати по технология и техника на живописиста. Том първи, книга първа.* С., 1988

ХУДОЖЕСТВЕНА ПРОГРАМА ЗА ДЕКОРИРАНЕ НА ИЗТОЧНО ПРАВОСЛАВНИЯ ХРАМ

Стефка Токманова

Храм се нарича сграда, за обществено богослужение (1), нарича се още Църква. Той е Божи дом и в него присъства Бог. Предобраз на християнския храм е старозаветната скиня, и неговия план съответства изцяло на частите ѝ. Храмът в православната църква е център на религиозния живот и място, в което се събират вярващите, за да се приобщат към Св. Литургия. Храмът е знак и символ за съществуването на видима и невидима реалност. В него се извършва Св. Литургия, в чиито състав влизат отделни компоненти – музика, театър, живопис. Тя е изпълнена със символи, които са силно вкоренени в нейната същност. Отначало литургията е имала значение на обществена служба, а след утвърждаването на Църквата, като институция, се превръща в Свещенодействие.

Всеки храм е обиталище на Бог и следователно трябва да отговаря на Божието величие и небесното Царство на Бога. Образността в него трябва да насочва вярващите към свръх чувственото възприятие, да ги отвеща от реалния, материален и греховен свят, и да ги насочва към свръх битието, където Бог е непостижим. Църквата е призвана да подготвя света за Второто Христово Пришествие. Тя е Царството на Бог, където Той живее заедно с миряните.

В първите векове на Християнството, когато все още не е имало специални здания за молитва, вярващите се събирали по домовете си в т. нар. “горници”. В първите три века названието храм не се е употребявало.(1) През IV век в живота на църквата започва нов период. Гоненията срещу християните са спрени и християнската религия се е обявена за разрешена. Това позволява, през този период, да бъдат построени множество нови храмове. Установява се базиликата, като реплика на римските обществени здания. Базиликалният тип храм символизира кораб, с който вярващия ще намира спасение. Тя е убежище за миряните, тяхна защита и упора.

Образите в Църквата имат за цел да разяснят истинната вяра и да направят лесни за разбиране извършваните в нея тайнства, установени от Бога. С течение на време художествения език се доизработва, за да удовлетвори все по задълбочаващата се нужда от нагледно обяснение на Св. Писание и догматите на вярата. През IV в. се засилва творчеството на църковните отци и съставители на литургии. Всичко това довежда до появата през IV-V век на монументални стенописи, представящи събития от Стария и Новия Завет. Установяват се повечето иконографски схеми

на главните евангелски празници. Светото Писание става непресъхващ извор за нови сюжети, които да изпълват със смисъл и съдържание стените в храма. Новите сцени подхранват и обогатяват църковното изкуство. ОТ IV в. до VIII в. е времето на Седемте Вселенски Събора, на които се уточняват основните догмати на вярата. През IX в. църковното изкуство се детайлизира и придобива окончателната си форма, а от XI в. декорацията в храма става точна догматична система. Тя е обособена теоретически на Седмия Вселенски събор през 787 г. Всеки сюжет заема определено място в храма, изтъквайки изкупителната, всечовешка мисия на Спасителя, Неговата човешка и божествена природа. Архитектурните елементи до голяма степен определят съдържанието на стенописите и разпределението им върху стените на храма.

Всеки храм символично бива разделян на три части – притвор, кораб, и олтар. Светилището е на изток и е най-важната част на Домът Божи. Там се извършва Св. Литургия. Това е мястото, където Христос управлява. В олтарната абсида се помества изображението на Богородица – Оранта с младенца в мандорла пред гърдите на майка си. Тя олицетворява самата Църква, защото е вместила Невместимият(2). Тя е последователна застъпница на човеците пред Бога. В тази поза с ръце отпавени нагоре, Божията майка измолва благоволението на Спасителя. Изображението на Младенеца пред това на Богородица има евхаристично значение и представя Този, който сам се е пренесъл в жертва за да ни изкупи от първородния грях. Това изображение е известно под названието „Богородица-Небесна Царица“, „Ширшея небес“, а в руската църква – Знамение. В храмове с по големи размери около изображението на Богородица на трон се появяват двамата ангели Михаил и Гавриил в поза на молитвено предстояние, като евхаристичната тема се запазва. Това е често срещан вариант наречен „Царица на ангелите“. Непосредствено под нея се помества сцената „Поклонение на жертвата“, която допълва темата за тайнството Евхаристия извършвано в храма. Акцента се поставя върху Христовата саможертва. Той е изобразен в потир, а отляво и отдясно се привеждат ангели облечени в стихари е орари, държащи рипиди. Сцената е продължена от авторите на литургиите Св. Йоан Златоуст и Св. Василий Велики. Редът се допълва от църковните отци Св. Атанасий Александрийски, Св. Григорий Богослов и др. Литургистите са облечени в бели фелони, украсени с кръстове, наречени полиставриони и носят омофори. В най-долната част е цокълът, който е украсен обикновено с имитация на рисуван драперия. В арката от двете страни на конхата се помества сцената Благовещение. Това е момента на непорочното зачатие, на Въплъщението, което ще направи възможно осъществяването на спасителната мисия на Христос. Срещу дяконикона се помества образа на първо мъченик и архидакон Стефан, а в проскомидийната ниша е

“Христос в гроба плътски”. Сводовете и люнетите са заети от сцени свързани с небето – Преображение, Възнесение, Петдесетница и др.

Корабът или наоса е централната част на храма. Той е отреден за вярващите, които се приготвят да се съединят с Тялото Христово чрез Св. Евхаристия. Той е символ на предобразеното небе, Новата земя, Новото небе.(2) В купола е изобразен главата на Църквата Христос Пантократор, заобиколен от ангели. Те са христовото войнство, пазители и вестители. Непосредствено под ангелите се поместват пророците от Стария Завет, защото Църквата е предизвестена от тях. В четирите пандантива или в специално очертани полета на свода около изображението на Христос носен от ангелите се изобразяват символите на четиримата евангелисти-ангел, теле, лъв и орел. Те са в четирите срещуположни края, защото записали на книга историята на Богочовека Христос и проповядвали Св. Писание по четирите края на света.

Стените в храма се разделят условно на отделни редове, като най-долу се помества цокълът. В притвора и наоса той обикновено имитира облицовка от мраморни плочи или повтарящ се геометричен орнамент. Над цокъла в кораба се изписват правите светци, заслужили чрез делата и страданията си вечен живот. В този ред се поместват светци войни, лекари, монаси, стълбници, жени светци, свещеномъченици и други. Над правите светци в един или два регистъра влизат празничните сцени. Те се групират около страстите и чудесата Христови, като на първо място в храма влизат големите църковни празници – Благовещение, Рождество Христово, Сретение, Кръщение, Преображение, Възкресението на Лазар, Вход Господен, Разпятие, Възкресение, Възнесение, Петдесетница и Успение на Св. Богородица. Медальони с бюстовете на мъченици украсяват сводовете на поддържащите арки, което се обяснява с това, че те се разглеждат като упора на църквата.

На западната стена над вратата е сцената “Успение Богородично”. Отляво на вратата е архангел Михаил, а отдясно Св. Константин и Елена. В някои храмове от двете страни на вратата са арх. Михаил и Гавриил или Архангелски събор.

Притвора в православния храм е най-западната напречна част. Според Отците на църквата символизира неизкупената част от човечеството, т.е. светът лежащ в грях.(2) Той се посвещава на патрона на храма. Най-долу е цокълът, последван отново от прави светци. В манастирски храмове едната стена бива посветена на жени светци, а другата на светци монаси. От ляво на вратата е патрона в цял ръст или сцена от живота му. От дясно се поместват Константин и Елена или т. нар. ктиторска сцена. Над правите светци се изписват житийните сцени на патрона. В притвора може да бъде поместена сцената Страшния съд. Тя служи за граница между вечното и преходното и подготвя вярващите за Съда,

където Праведния Съдия Христос ще съди живи и мъртви. Сцената има назидателен характер. Понякога може да обхваща освен източната стена в притвора, така и страничните стенни повърхности. Декорацията на всеки притвор в манастир е аналогична на стенописната украса в трапезариите на манастири.

Цялата художествена програма в храма е подчинена на цялостната съборност на Църквата. Цялото творение е събрана около Спасителя в купола. Смесовото значение на всеки храм до голяма степен определя неговата специфична декорация, подбора на сцени и светци. Всичко в храма приканва вярващите към уединение с Бога и ни привежда в Царството Божие.

ЛИТЕРАТУРА :

1. *Х. Сл. Кисъов, По пътя към храма, 2006*
2. *Наръчник за православно храмово строителство, авторски колектив под ръководството на Николай Тулешков, С. 2002*
3. *Леонид Успенски, Богословие на иконата, 2006*
4. *Лиляна Мавродинова, Иконография на дванадесетте големи църковни празника в средновековната стенна живопис в България (IX – XIV в.)*
5. *Елка Бакалова, Стенописите на църквата при село Беренде*

ЦЪРКОВНИТЕ КОМПОЗИЦИИ НА МИШО ТОДОРОВ

Доц. д-р Юлиан Куюмджиев

През септември т. г. се навършиха 120 години от рождението на Мишо Тодоров¹ – изтъкнат музикален деец, композитор, диригент, изпълнител и педагог, чиито творчески път е изцяло свързан с родния му град Сливен. Той започва да учи пиано при известния сливенски музикант Михаил Райнов². Още в гимназията Мишо Тодоров свири освен на пиано и на още няколко инструмента – цигулка, китара, мандолина, флейта, композира вокални, камерно-инструментални и оркестрови произведения, които разкриват неговото дарование.³

През 1907 г. Мишо Тодоров заминава да учи музика в Консерваторията в Монпелие, Франция, а през 1908 г. се премества в Консерваторията в Женева, Швейцария, чиито среден отдел завършва през 1911 г., като получава няколко награди и високи оценки за своите композиции.⁴

След завръщането си в Сливен през 1911 г., той започва работа като учител по пеене в Мъжката гимназия „Добри Чинтулов“, където работи в продължение на 35 години до пенсионирането си през 1946 г. Междувременно през 1923 г. е изпратен на едногодишна специализация в Консерваторията в Дрезден, Германия. Там той учи при известните педагози проф. Теодор Блумер⁵ и проф. Ердман Барбас – концертмайстор на Дрезденската опера.

По време на повече от половинвековната си професионална музикална дейност в Сливен Мишо Тодоров ръководи различни състави – училищни хорове и оркестри, хора при Детската китка в Сливен, съз-

1 Мишо Тодоров (Михаил Тодоров Хаджимихайлов) е роден на 15 септември 1890 г. в Сливен и умира на 22 април 1967 г. в родния си град.

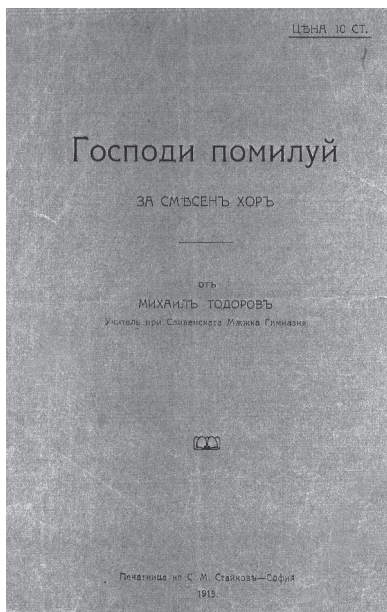
2 Михаил Райнов завършва Пращката консерватория през 80-те години на XIX век. След завръщането си в Сливен той основава през 1900 г. смесен хор при катедралната църква „Св. Димитър“, който ръководи от 1900 до 1906 и от 1916 до 1924 г. През 1903 г. М. Райнов основава и ръководи и еднороден мъжки църковен хор. Вж. Динев, П. История на монофонното и хоровото църковно пеене в България. С., 1957 (ръкопис). НА БАН, сб. 19, оп. 1, а.е. 21, с. 246.

3 Вж. Спомени за Мишо Тодоров. Сливен, 1967, с. 5; Мишо Тодоров. Инвентарен опис. Държавен архив – Сливен. Сливен, 1990, с. 5 – 6.

4 Вж. Спомени за..., с. 5; Мишо Тодоров..., с. 6

5 По същото време – от есента на 1922 г. до есента на 1923 г., в Дрезденската консерватория при проф. Теодор Блумер учи и Димитър Ненов. Вж. Димитър Ненов. Спомени и материали. Съставител Лазар Николов. С., 1969, с. 125.

дава Музикалното училище в Сливен през 1946 г., което съществува до 1950 г., един от основателите е на Самодейната опера в Сливен, в която работи като диригент, активно концертира като пианист, акомпанира на множество инструменталисти и певци. Неговата многофункционална изјава и просветителската насоченост на делото му го сближават с т. нар. "първо поколение" композитори, макар че хронологично творческият му път съвпада по-скоро с композиторите от т. нар. "второ поколение"⁶. Въпреки че не е причисляван към изтъкнатите представители нито на едното, нито на другото "поколение", Мишо Тодоров има несъмнен принос в българската музикална култура както с работата си в различни изпълнителски сфери, така и с творчеството си. Сред неговите произведения известност получават детската оперета "Малката кибритопродавачка", соловата песен "Изгнаник", някои хорови песни и маршове.⁷



Приложение № 1 – "Тройно Господи помилуй"

За разлика от произведенията на Мишо Тодоров в областта на оперетата, камерно-инструменталните или вокалните жанрове, част от които са отпечатани и стават репертоарни, църковната му музика остава и до днес почти изцяло неизвестна. Досега са публикувани само няколко негови църковни песнопения. Едното от тях е "Тройно Господи помилуй" за смесен хор, написано в годините след завръщането му от Швейцария и отпечатано през 1915 г. (приложение № 1 – "Тройно Господи помилуй"). Въпреки че още в ученическите си години Мишо Тодоров създава немалко композиции, за него самият той казва: "... реших да напечатam първото си творение"⁸. През 1929 г. той описва как в София малко преди избухването на Първата световна вой-

6 Според приетата и използвана систематизация на двете "поколения" в българската музика хронологически рождената година на Мишо Тодоров е между тази на най-младия представител на т.нар. "първо поколение" Никола Атанасов (1886 – 1969) и на най-възрастния представител на т.нар. "второ поколение" Петко Стайнов (1896 – 1977).

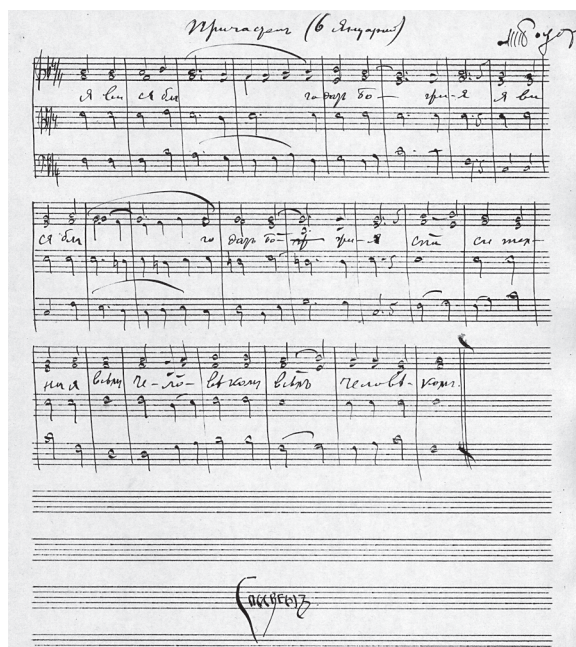
7 По-подробно за творчеството на Мишо Тодоров вж. в Мишо Тодоров. Инвентарен опис. Държавен архив – Сливен. Сливен, 1990, с. 5 – 8.

8 Тодоров, М. Спомени от първата ми среща с Н. Ив. Николаев. // Музикален вестник 1925, бр. 10-11. Всъщност изданието включва още и "Тройно Господи помилуй" (погребално) за соло баритон и смесен хор.

на среща хорист от хора на църквата "Св. Неделя" и го моли да даде тази негова композиция на диригента на хора, известния музикант Николай Николаев, за да бъде изпълнена от този състав⁹. Не е известно дали това негово желание се осъществява. Друга публикувана църковна композиция на Мишо Тодоров е "Многая лета" за мъжки хор, отпечатана през 1924 г. в сборника "Коледни песни".

През 2009 г. имах възможност да работя в Държавния архив – Сливен, където се запознах с целия личен фонд на Мишо Тодоров¹⁰. Сред прегледаните от мен архивни единици открих ръкописен сборник, съдържащ песнопения за Литургията на св. Йоан Златоуст. Фактът, че подобен сборник е част от личния архив на Мишо Тодоров е косвено доказателство за неговата дейност като църковен диригент. Всъщност професията ръководител на църковен хор (регент) е сред най-честите възможности за професионална реализация на първите ни музиканти след Освобождението. Наистина Петър Динев не го споменава сред църков-

нохоровите диригенти в Сливенската епархия, но той прави уговорката, че освен за катедралната църква "Св. Димитър" няма сведения за диригентите на другите сливенски църкви: "Св. Богородица", "Св. Николай" и "Св. София"¹¹. Важно е да се припомни също, че Мишо Тодоров е ученик на Михаил Райнов и е твърде вероятно като юноша да е участвал в катедралния църковен хор. Най-близкият приятел и съмишленик на Мишо Тодоров е Васил Димитров – из-



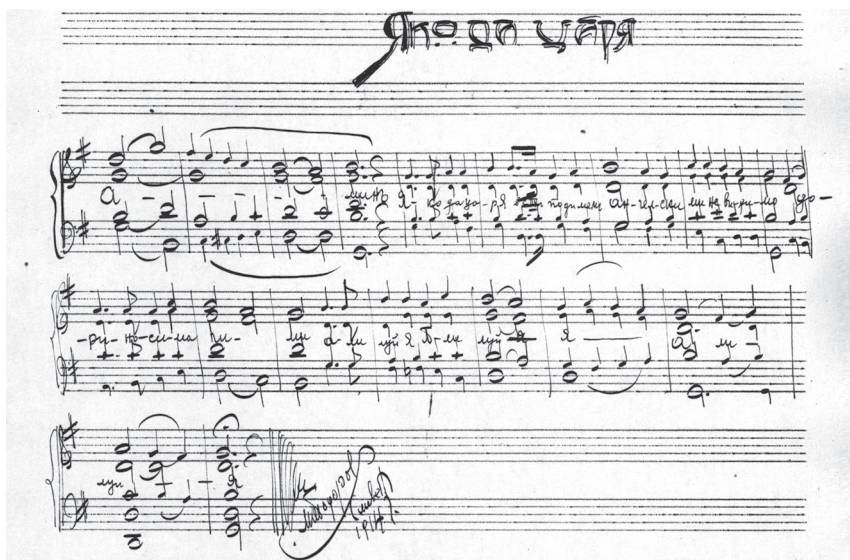
Приложение № 2
 "Яви се благодат Божия" (Причастен за 6 януари).
 Публикува се за първи път.

9 Пак там.

10 Държавен архив – Сливен, фонд № 999.

11 Вж. Динев, П. История на монофонното и хоровото църковно пеене..... с. 299.

вестен педагог и хоров диригент, основател на "Детската китка" в Сливен, също тясно свързан с църквното изпълнителство, ръководител на хора при катедралната църква "Св. Димитър" в Сливен от 1932 до 1940 г.¹²



Приложение № 3
"Яко да Царя". Публикува се за първи път.

Ръкописният сборник във фонда на Мишо Тодоров фигурира в описа на фонда в раздел VI. Документи на други лица, свързани с фондообразувателя и представлява а.е. 153, като негова датировка е отбелязана годината 1914¹³. Сред песнопенията от други автори или без отбелязан автор този сборник съдържа редица песнопения, на които е изписано името на Мишо Тодоров. Това са "Яви се благодат Божия" (Причастен за 6 януари) (приложение № 2), "Святий Боже", "Яко да Царя" (приложение № 3), "Свят, свят, свят Господ Саваот", "Тебе поем", "Хвалите Господа с небес" (приложение № 4), "Благословен грядий"¹⁴. Всички тези песнопения са част от последованието на Литургията на Св. Йоан Златоуст. На някои от тях името на Мишо Тодоров стои вдясно над първата аколада под наименованието ("Яви се благодат Божия", "Хвалите Господа с небес"), на останалите то е изписано в самия край на песнопението. На пет от песнопенията Мишо Тодоров е отбелязал и мястото и годината на създаване: "Святий Боже" -

12 Вж. Вж. Спомени за Мишо Тодоров. Сливен, 1967, с. 5; Мишо Тодоров. Инвентарен опис. Държавен архив – Сливен. Сливен, 1990, с. 6 - 7.

13 Вж. Мишо Тодоров. Държавен архив – Сливен, фонд № 999, оп. 1, а.е. 153.

14 Пак там, фонд № 999, оп. 1, а.е. 153, л. 15, 19, 20, 21, 22, 27.



Приложение № 4
"Хвалите Господа с небес".
Публикува се за първи път

Сливен, 1911, "Яко да Царя" - Сливен, 1914, "Свят, свят, свят Господ Саваот" - Сливен, 1914, "Хвалите Господа с небес" - Сливен, 1913, а на две от тях - "Тебе поем" и "Благословен грядий", само мястото на създаване – Сливен. Прави впечатление, че датировката на песнопенията е близка до годината на издаването на "Тройно Господи помилуй" - 1915 г.

Тези факти са също доказателство в полза на тезата, че в годините след завръщането си от Швейцария Мишо Тодоров вероятно ръководи църковен хор в родния си град и създава литургични песнопения. Диференцирането в сборника на песнопения с посочени други автори или без указване на автор (вероятно обикновени) и на песнопения, на

които стои името на Мишо Тодоров, изписано с неговия почерк, също потвърждава неговото авторство. Сборникът документира практиката литургичните последования да се съставят за всяко конкретно богослужение от песнопения на различни автори – характерна особеност на храмовата практика в православните църкви¹⁵. Посочените песнопения на Мишо Тодоров вероятно са създадени за нуждите на ръководения от него хор. Възможно е той да е композирал и други части от музикалното последование на Златоустовата литургия. В подкрепа на подобна хипотеза е съхранената във фонда статия за Мишо Тодоров от Л. Лазаров¹⁶. Сред посочените от автора произведения на Мишо Тодоров като “познати” са отбелязани и “Черковни концерти”, “Литургия”, “Достойно ест”¹⁷. Фактът, че в статията те са споменати заедно с оперетата “Горски цар”, дуета “Възпоменание” и “Химна за Хаджи Димитър” като произведения, които “красноречиво говорят за неговия талант”¹⁸, свидетелства, че църковната музика на Мишо Тодоров тогава вече е известна сред обществеността в Сливен, че тя звучи в изпълнение на църковен хор в някоя от сливенските църкви като част от многогласното хорово богослужбено последование.

Издаденото през 1924 г. песнопение “Многая лета”, отпечатано в сборника “Коледни песни”, показва, че Мишо Тодоров продължава да работи в областта на църковната музика и по-късно, макар че във връзка с дейността му като учител, изпълнител и оркестров диригент в творчеството му преобладават светските жанрове – оперети, хорови песни, камерно-инструментални произведения. Все пак църковното творчество на Мишо Тодоров оставя свои следи в новата българска църковна музика. Доказателство за това е фактът, че в юбилейният компактдиск на хора при Патриаршеската катедрала “Св. Александър Невски”, издаден през 2004 г. по случай 80-годишнината от осветяването ѝ, е включена и композицията на Мишо Тодоров “Сугуба ектения”, при това поставена редом със “Сугубата ектения” от Добри Христов¹⁹. Това говори, че неговите църковни песнопения присъстват и досега в репертоара на различни хорови състави.

15 Вж. Куюмджиев, Ю. Многогласната литургия в българската музика (1878 г. – 30-те години на XX век). С., 2003, с. 80.

16 Лазаров, Л. Един млад музикален талант. Държавен архив – Сливен, фонд № 999, оп. 1, а.е. 19, л. 2. Статията е публикувана в списание “Светлина” с редактор Йордан Михайлов през 1914 г., но за съжаление в съхраненото в архива копие не е отбелязан броят.

17 Пак там.

18 Пак там.

19 Сугуба ектения – гореща, усърдна, настойчива ектения. Компактдискът е реализиран от храмовото духовенство и от смесения хор при храма под ръководството на неговия главен диригент доц. Димитър Димитров.

ЗА НАРОДНО-ИНСТРУМЕНТАЛНОТО ИЗПЪЛНИТЕЛСТВО И ОБУЧЕНИЕ

проф. д-р Тодор Киров

Търсейки обяснение на понятието “музикален инструмент” намираме, че това е всеки предмет, оръдие, или изкуствено създаден механизъм, който човек съзнателно употребява, с цел задоволяване своите душевни музикални потребности. Това предполага, че при огромното многообразие от общества и народи на планетата, се употребяват както първобитни, така и в една или друга степен усъвършенствани музикални инструменти. Вследствие на акустичните и техническо-изпълнителските търсения, човекът е създал хиляди разнообразни музикални инструменти, постоянно заменяни с по-усъвършенствани, предоставящи условия за разгръщане на неговия музикално - творчески и изпълнителски гений.

Българските народни музикални инструменти, макар и “не претендиращи за членство в списъка на съвършените”, намират своето място в еволюционната стълбица на световния прогрес. Свързани дълбоко с бита на българина, те се отличават със своята специфика и допринасят в значителна степен за изграждане облика на българския музикален фолклор. Многовековната ни музикална култура им е отредила особено място. При семейни и обществени празненства, народни обичаи и за лично удоволствие, народът ни си служи с гайди, кавали, дудуци, двойанки, гъдулки, тамбури, тъпани, тарамбуки и други. Наред с тях обаче, той използва и така наречените “модерни” (струнни, клавишни, дървени и медни) инструменти, за които се знае, че са пренесени у нас от запад.

Пълното проучване на българските народни музикални инструменти и инструментални мелодии представлява проблем от голямо значение за всестранното изследване на народното ни музикално творчество. До сега по този въпрос е направено малко, имайки пред вид, че вниманието на българските фолклористи и музиколози е било насочено главно към народно-вокалното ни музикално творчество.

Народните инструменти са носители на старите фолклорни традиции, и като такива участват неизменно в музикалния живот на страната. Същевременно трябва да отбележим, че новото време наложи една нова естетика в изкуството, която е коренно различна от старите традиции. Мелодиите и инструменталните пиеси станаха по-трудни, обогати се мелодичната линия, разшири се диапазонът, навлязоха виртуозните прийоми в изпълнителството. Днес сме свидетели на значителни промени в народно – инструменталното изкуство: “осъвременяват” се инструментите, с тях се интерпретира музика от други жанрове, а в заобикаля-

щата ни музикална среда се появиха какви ли не модни течения. И в този смисъл трябва да се признае, че народно-инструменталната педагогика е доста назад в сравнение със съвременната естетика. Наред с това липсват учебна инструктивна и методическа литература по редица основни дисциплини, включително и по някои народни инструменти.

Изкуството да свирим на народни инструменти е сложен процес, който не е напълно изяснен, както за изпълнителите, така и за педагозите. Въпреки многогодишното му съществуване, този въпрос предстои да се изследва и уточни. Техниката на свирене и самата музика коренно се измениха. Докато до преди половин век мелодиите бяха черпени от фолклорните народнопесенни традиции, в по-ново време се появи лично творчество на самите изпълнители, както и литература, създадена от фолклористите и композиторите. Тези композиции са със съвсем различна музикална основа, различна структура и различни технически задачи, което от своя страна налага използването на нови инструментално-изпълнителски средства. Съвременната народна музика е със сложна фактура, обемна и силно начупена мелодична линия, при което пръстовата и интонационна озвучителна техника на инструменталиста са поставени в тежки изпитания. В сравнение с простото, монотонно и с ограничен диапазон свирене в миналото, днес инструменталистът е заставен да се справя с извънредно сложни динамически проблеми, и то в обширен диапазон регистър, отиващ до почти крайните възможни предели на инструмента. Новата изпълнителска естетика и извличането на достатъчно, и винаги висококачествен тон от целия регистър, представлява нова, и сложна задача както за изпълнителите, така и инструменталните педагози.

Старият начин на свирене с народни инструменти е коренно променен. Ако сравним записи от преди 50 години с такива от днешно време, ще останем удивени от различията в музикалния израз на мелодиите. Ако прегледаме снимки, или филмирани изпълнения на народни инструменталисти, ще намерим значителна разлика по отношение на постановката, начина на изпълнение, както и в самия инструмент.

Ясно е, че при тази обстановка задачата, която един начинаещ инструменталист и неговият преподавател си поставят, е огромна и изключително сложна. Създаването на един инструменталист е дело на десетина години, след което усъвършенстването му за да стане артист и изграден музикант трае още дълго време. Педагогът, който започва да обучава един начинаещ ученик, трябва да начертае умело плана за достигане на крайния резултат. Не достигне ли този резултат, той ще бъде в положението на един производител, който докарва продукцията до средата и чак тогава вижда, че планът му е погрешен и че не може да продължи. Произведението в това състояние, до където е направено не

може да служи за нищо, а материалът и положеният труд са изхабени безвъзвратно.

Често даден ученик започва, но след 3-4 години прекъсва обучението си по съответния инструмент. Това става или по причина, че още в началото родителите са нямали намерение да го правят музикант (а е било просто “за хоби”), или решението е взето в последствие, ориентирайки се към друга, по-актуална за настоящия момент професия. Има и такива случаи, когато по инициатива на родителите, ученикът едновременно с музикалния инструмент посещава и уроци по чужд език, компютър, математика и т.н. В такива случаи неговата подготовка в областта на музиката изостава, и като резултат положеният труд и време се оказват безвъзвратно похабени. Общата музикална култура на този човек ще бъде като на един неграмотен полу-музикант, който винаги ще се стреми да смъкне музикалното изкуство до своето елементарно ниво. По този начин, той няма да бъде достатъчно полезен както за себе си, така и за обществото.

До преди 45 години народно – инструменталната педагогика се е характеризирала с интуитивна приемственост от учител на ученик, обоснована на чисто рутинно – практически начин на обучение. С поставяне обучението по народни инструменти на професионална основа, започна един процес на диференциране и анализ на проблемите и компетентно отношение към педагогическата работа.

Началото беше през 1966 г., когато в Плевенското средно музикално училище, наред с класическите инструменти, приеха няколко ученици да изучават народни инструменти. През следващата 1967 г. се откри специализирано фолклорно средно музикално училище в гр. Котел. От тогава започнаха търсенията в намиране на най-правилната посока за обучение на учениците: изготвяха се учебни планове и програми, набавяше се литература, издирваха се учители.

През 1970 г. се откри още едно средно музикално училище за народна музика – в с. Широка лъка, Смолянско, като идеята беше, децата от двете училища да се потопят в атмосферата на тези богати на музикално – фолклорни традиции региони. Започна се по слухоподражателен път, набавяйки “в движение” необходимата учебна литература и комплектувайки учебния процес с необходимите преподаватели. Да, обаче квалифицирани и правоспособни учители по народни инструменти по това време нямаше.

Като център за специализирана подготовка на преподавателски кадри в тази насока се оформи създаденият през 1972 г. Фолклорен отдел към Музикалната Академия (тогава ВМПИ а сега АМТИИ) в гр. Пловдив. Началото беше трудно, и аз като един от първите преподаватели, го изпитвах осезателно. Трудностите идваха от липсата на инструк-

тивна и нотна литература, от звуко- и видео- записи, от модели, които да следваме. Проблеми създаваше и изключително богатото разнообразие в българския музикален фолклор и конкретно в народно-изпълнителското изкуство.

В процеса на работата ми като преподавател възникваха много въпроси, изискващи широка теоретична и логическа обосновка. И всички те бяха в смисъла на народно - инструменталната педагогика, тоест – вълнуваше ме обучението на младите инструменталисти, имащо по принцип връзка както със запазването на основните традиционни стойностни черти, така и с по-нататъшното усъвършенстване на обучението. Водеше ме мисълта, че не може да е реален и пълноценен учебният процес по народен инструмент, без да има яснота по свързаната с него проблематика; не може да се поддържа правилна посока в развитието на изкуството, без да се познава това изкуство в дълбочина. Липсата на натрупан опит в това направление, ме накара да насоча търсенията и стремежа към обогатяването си в посока изучаване дългогодишните традиции при класическите инструменти. Убеден бях, че този опит би могъл да бъде в помощ на всички народно-инструментални педагози.

В своята многогодишна годишна история, педагогиката по класически музикални инструменти е претърпяла значително развитие и е достигнала до установяване на едни ясно очертани принципи и правила за обучение на младите инструменталисти. Наред с това, изследванията в областта на общата педагогика и психологията дават достатъчно материал, върху който може да се базира обучението по музикални инструменти. От друга страна изследванията на физиолозите и треньорите в областта на спорта ни дават възможност да надникнем в спецификата на процесите при движенията на отделните части на тялото, както и в мускулните контракции при различните физически дейности. Цялата тази материя е тясно свързана с музикално-изпълнителската практика, от която педагозите по музикални инструменти могат да извлекат богати и полезни знания. Освен това музикалните педагози трябва да имат пред вид и психическите особености на всеки отделен ученик, както и жизнените условия на новото време. Ясно е, че педагогът и неговият метод трябва да се съобразят с всички тези особености.

Раздвиженият и натоварен съвременен живот обаче спъва нормалното обучение по музикални инструменти. Най-голямата спънка идва от недостатъчната мотивираност на учениците, както за лично себеотдаване на изкуството, така и по отношение перспективата за бъдещата им професионална реализация. Увеличиха се и извънучебните ангажименти на учениците, като например - появиха се привлекателни увлечения за по-малките (компютрите и електронните игри), а на по-големите пък

(студентите) се налага да работят, за да покриват учебните такси и разходите за квартира и храна.

Ние - педагозите, не можем да променим всичките тези, създадени от живота реалности. Длъжни сме обаче да търсим начини за адаптиране в новата обстановка, за да можем да изпълним нашия дълг и да постигнем нашите цели – създаване на високо квалифицирани музикални кадри. Един от начините е да актуализираме и прецизираме педагогическите си похвати; трябва да направим така, че със своите практически действия и словесни напътствия да мотивираме максимално учениците, да прилагаме такава методика на обучение, при която с по-малко труд от страна на ученика да получим по-високи постижения.

В заключение ще кажа, че всички преподаватели, които работим в сферата на народно – инструменталната педагогика обичаме своя фолклор и сме стъпили здраво на българските народни традиции, устояваме на натиска, борим се срещу вмешателството. Ние сме убедени, че българските народни инструменти ще пребъдат, те са неразделна част от българската култура и заедно с българския език определят нашето самосъзнание, оформят облика ни като нация.

ДОБРУДЖАНСКИТЕ ИНФОРМАТОРИ РАЗКАЗВАТ

проф. д-р Тодор Киров

Добруджа е една от съкровищниците на България, съхранила изключително ценен и уникален музикален фолклор. Търсейки корените на гъдулката и гъдулковото изкуство, преди двадесетина години започнах да обикалям добруджанските селища. Наред с търсенето на конкретната информация, си поставих за цел да науча колкото може повече за този регион, да се потопя в атмосферата, създадена от тези ревностни пазители на старите български традиции. И както се подразбира, от всичко, най-ценното беше контактът ми с информаторите. Чрез тяхната гостоприемност и неподправен, колоритен език, те ме завладяха, направиха ме част от тяхната история, потопих се в техния бит, опознах техния светоглед.

Не знам като каква форма може да се определи настоящото изложение, но знам едно, че съдържанието е уникално. Реших да предложа (с малки разяснения от моя страна) разказите на анкетираните в неподправен вид, с убеждението, че те ще възбудят интереса както на специалистите, така и на обикновените читатели. Ето какво разказват тези хора:

За преселванията в Добруджа

Петър Иванов Пенков е от гр. Генерал Тошево. Роден е в с. Есекьой, което е на 8 километра от с. Кайнарджа, Силистренско, но от другата страна на границата - в Румъния. Много отдавна, "още през турско време" пращало му е дошъл в това село от гр.Котел:

"...Дядо ми и баба ми са балканджии. Дядо ми е бил поп, но иначе са отглеждали кози и с това са се прехранвали. Дошли в Добруджа и се заселили в Есекьой - заради земя, тука е имало много такава, а пък населението било малко. Добруджа тогава е приела много преселници. Които от тях имали възможност си закупили нивите, но повечето били оземлени безплатно. Например наш'ти били оземлени с 13 хектара, без заплащане, а после те си купили още земя от някакви турци, които заминали в Турция..."

Идвайки в Добруджа, хората започнали да се занимават със земеделие, получили дворове, направили си къщи. В Есекьой се установили много българи, а освен тях имало и румънци и турци.

Заселването в Добруджа е ставало по желание, но разпределението по селата е било по назначение от тамошните власти. Новодошлите били от Котленско, Габровско, Еленско, както и от различни райони на Тракия.

Кольо Костадинов Иванов е роден в с.Камана, намиращо се близо до гр.Костанца - в Румъния. Родът му е от Старозагорско, преселили

се в Северна Добруджа през 1916 г. Било е непосредствено след първата световна война, а селото се "събрало" тогава от преселници, които търсели земя и по-добър начин за препитание¹. През 1941-ва г. по силата на Крайовската спогодба семейството е преместено в с.Алеково, Силистренско:

"...Наш'ти хора на времето търсили земя, за да могат да си изхранват семействата. В Добруджата тогава давали ниви колкото искаш, и дядо ми Иван се изселва с тази цел със семейството си от Старозагорско и отива в северния край на Добруджа. Много народ се преселил тогава. Там образували големи села, зародили са семейства, образували големи миллети. Наш'то село било от хиляда и двеста къщи. Всичките били българи - само попа и учителя били румънци..."

Иван Недев Панев, гъдулар от гр. Тервел казва: "...Освен земя, хората са търсили и спокойствие. Турското робство е било много тежко и хората са вдигали масово от Сливенско, Ямболско, Харманлийско, Търновско, Габровско, като търсели по-запустели места..." Иван е от другия вид преселници (не от Румънско), дошли в Добруджа още през 19-ти век от вътрешността на страната (на тях им казват "бодкаджии"). Прадядовците на Иван са от с. Върбица, Търновско и се заселили в с. Бръчма, Силистренско. По-късно, около 1878 г. семейството се преместило в с. Кутловица, Тервелско, където са родени дядо му Паньо, баща му, а и самият Иван: "...Наш'ти дошли в Добруджа още през миналия век, а някъде около Освобождението на България от турско са заселили в Кутловица. Въпреки, че сме са премествали няколко пъти, нас ни смятат за местни. Щото през четириш' първа, втора и трета година, тук ставаша големи преселвания. От Северна Добруджа дойдаха "приселци", а от Южна България – "тракийци"..."

Иван казва, че през 40-те години повечето от селищата в Южна Добруджа били сравнително големи – с по 150-200 къщи и 800-1000 жители. Имало обаче и райони, в които селата били съвсем малки и разположени нарядко. Там именно се настанили новите заселници. Много от тях в последствие по причина удряването на земята в ТКЗС се преместили в близките градове:

"...Кат' им взеха земята, много семейства дойдаха да живеят в Тервел. Ей тука даже имам много комшии в махалата от тях..."

Семейството на Кольо Костадинов идва в България през 1941 година. Населението на румънското село Камана се разделя на три части, като по-голямата част от семействата се заселват в Шехалар, малко село в Тервелски район, което през следващата година прекръстили на Нова Камена. Друга, по-малка част се заселват в с. Кладенци, а 7-8 семейства,

1 майка му е от съседно село – Потур, където се установили друга група преселници.

в това число и семейството на Кольо се установяват в с. Алеково (също Тервелски район). В Румъния останали само онези българи, които се оженили там и си сменили гражданството.

Според Кольо преселването станало насилствено. От думите му се разбира, че хората нямали против да живеят в България, но им било мъчно за къщите, за нивите, за имотите, останали в Румъния... искали Добруджа да остане цялата Българска:

"...Издириха ни всички българи и ни насилиха да си изоставим къщите, а никой нямаше желание за туй нещо. Нас най-позорно ни изгониха и в наш'ти къщи насадиха македонци. Туй ниви, добитък, имоти - всичко остана там. Разделиха много миллети: Ей на - имам първи братовчед Георги (от брат и сестра деца сме), ожени са и остана там. Много му'й мъчно за България. Идва тук един-два пъти и през цялото време реве човека - искам казва да живея у българско и толкоз..."

Според Кольо румънските управници използвали македонците за да могат по-лесно да премахнат българите:

"...Тез' македонци вероятно са търсели оземляване и румънците ги използваша като натрапници, като варвари такива, за да могат да прокудят българите, да изчистят селата. В нашия двор насадиха две семейства - две стада овце от по триста добитъка останаха на тях..."

Според Иван Недев, преселването е предизвикано от войната:

"...Преместиха границата с Румъния заради Хитлер и направиха тъй, че всяка нация да си'й у държавата. Издириха българите, които останаха в Румъния и щат, не щат - прехвърлиха ги отсам границата..."

Много емоционално и с подчертано възмущение описва преселването Петър Пенков от гр. Г. Тошево:

"...За да додим ний тука, причината'й в политиката и особено в Хитлер. Той направи тъй, чи Добруджата да са раздели и българити, които останаха оттатък границата да са преместят тука. Беши по Нова година четирици и първа - дойде ни като гръм от ясно небе: - Стягай ти казват, тук остава Румънско, а всички българи заминават за България. И трябваше да са изнесем много бързо, щото за наш'ти къщи чакаха македонци-куцовласи - те изглежда са някакви румънофили ли, какви им казват не знам, но веднага ги настаняха там. Пък двора ни беше 7-8 декара с "американски кладенец"... къщата - масивна... имяхме сайвант, обори, стотина овце, 10 декара лозя... Дойде някаква комисия, направиха опис, разпределиха ни и тръгнахме в най-окаяно положение. Беши втори януари - сняг, студ, фъртуна, не мога да ти опиша. Пък сме пет деца - каруцата пълна, багаж много... Стовариха ни на границата близо до село Главан и там да видиш какво чакане... Баща ми са връща дес'тина пъти до село да прекарва покъщнина, а ний сме на купчина до багажа, ни мож' да мръднеш - студ голям, народ много. И добре че имаше мобилизирани мест-

ни хора да помагат. Кмета пита: - Кои са разпределени за Кьосейдън?² - Ний сми за там! – отговаря баща ми. И ни поемат местни хора от селото, помагат с каруци, с каквото могат... Къде'й Главан, къде'й Голеш - има дваيسة и пет-шест километра разстояние между двете села. А ни стовариха до Главан, щото беше най-близко до Есекьой през границата... И тъй - наш'то село остана в Румъния, пък нас ни преместиха в Голеш. За дваиси и четири часа, всички българи опразниха селата в Северна Добруджа и ги прехвърлиха отсам границата.....

За празниците и обичаите

Петър Пенков информира, че когато били в Северна Добруджа, си празнували обичаите по български. Населението в селата в повечето случаи било разнообразно, но всяка нация си правела празниците по своему. Само дето имали с езика проблем:

“...В училище всичко се учеше на румънски и даскала по някога ни биеше, щом чуй че говорим на български...”

За празниците и веселието в с. Калипетрово, Силистренско разказва Стоян Мирев:

“...Свиреши са по най-различен повод – сватба, годеж, някой донесъл булка, по седенки, по именни дни, на бабинден, или пък обикновен моабетъ, просто са събирахме да си посвирим и да са повеселим. А пък всяка ниделя имаши хоро – излизахми да свирим без пазарлък и заплащани. Момити и ергенити задължително излизаха на площада пред черквата, и на тях това им беши развлечението (не кат' сега – да ходят по заведения, да пият и пушат цигари). Хората повечето съвпадаха със сватбити. То наш'то село'й голямо – стигали сми до дес'тина-дванайси сватби в един и същи ден. Всички сватби задължително минаваха през черквата, като в повечето случаи се събираха по няколко на площада да си чакат реда. През туй времи музикантити свирят, хора са вият, веселие голямо. Посля кат' замърчи,³ сватбарити са прибират, остават младежите, и ороото продължава. В старо времи сватбите са почвали от петук, та чак до сряда, а по мое времи ги праехми от събота до понделник: Вечерта в събота праеха засевки до към среднощ. Сутринта почваха рано с бръснене на зетя, имаше веселие до към 10-11 часа, и тогава са отиваши за кръсник. У кръсника също са праят хора и са чака докат' той са приготви. Посля са ходи за булка (пак веселие и там), и след туй – на черква... Вечерта вечи е голямата веселба: песни и игри – докат' излезе сладката ракия...”

По думите на Иван Тодоров от с.Попина, Силистренско, една сватба е продължавала пет дена:

2 старото име на с.Голеш, което на турски означава “гола брада”.

3 като се стъмни

“...В петък се правят засевки на момчето, в събота – на момата, в неделя вземат булката, в понеделник я отбулват, а във вторник кръстника и побашимата дават банкет...”

За сватбата в Тервелско разказва Иван Недев:

“...Музикантите отивахми у момчето (дето ша’й сватбата) в събота по обед. Целия следобед минаваши в ядени и пиени, а вечерта са праеши меденик. Туй беши един обичай, който почваши към девет часа: Жените изнасят печена пита, полята с мед или маджун (“меденик”), събира са народа в кръг, питата са разнася от човек на човек, чупи са по едно парче на всеки... После са сяда пак “на софра”, музикантите свирят бавна мелодия или ръченица, като ставаше надиграване – мъж срещу жена... На сутринта (кой дрямнал, кой – не) веселието почваши от рано... Към обед са отиваши за кръсник, като там са стои най-малко два-три часа – той са’й приготвил, посреща сватбарити с ядени и пиени, играят са хора и ръченици... През туй времи чаками кръсника да са приготви, пък той нарочно са бави (тъй беши обичая), нали са смята, чи е най-важния човек от сватбата... След туй са тръгва за булката. Най-отпред върви каруцата на кръсника, тя води колоната. Събират са по дес’тина-петнайси каруци – украсени, конети окичени, “разтревожени”... Към четир’ часа след обед са потегля към черквата – каруцити обикалят по три пъти около нея (такъв беши адета тогава), и си заминават. Остава само каруцата на кръсника да чака венчавката на булката и зетя. През туй време (около час) на площада са играят ръчки, сборенки, хора... Вечерта кръсника закарва булката у момчето и си отива. Към два-три часа през нощта обаче пак с музика му се носи сладка ракия и веселието продължава до сутринта (пък понякога и до обяд)... Три дена след туй булката стои с булото, без да го сваля. В сряда сутринта музикантите са пак на линия и са отива на селската чешма да са разбулва булката. Там са играят пак хора и ръченици, и са завежда булката до новия й дом, като булото са хвърля върху трендафила пред къщи. От там нататък тя си поема вече новите задължения като домакиня – длъжна е да шета, да слуша, да се подчинява, да уважава...”

Много подробно и въодушевено описва сватбения ритуал Петър Пенков:

“...Сватбата започва в петък вечерта с меденик. Свири се данец... На тоз’ танц сестрата на годеника играе с голяма пита в ръце, намазана с пчелен мед и китка босилек в средата. Минава покрай всички и отчупва по едно коматче⁴ на всеки един. После веселието продължава до късно през нощта. Сутринта са отива да са закърмява⁵ кръсника и на из път са свири “Заплакала’й гората”. У дома на кръсника са свири ръченица и го

4 парче

5 захранва

гощават със супа... Връщат са обратно в дома на младоженеца, като на из път са свири същата мелодия. Вечерта са правят пукалки, венци от кло-ни на ябълки и сливи, подготвят се сладки, бонбони и други, прави се моминския байрак. И във всичко туй участват основно млади момичи-та. Сабалам⁶ най-хубаво пременени и накичени идват всички, които са калесани⁷ на сватбата. Каруците са украсени, конете впрегнати, с опле-тени опашки, върху тях амути⁸, кошуци⁹, копчета, синци... готови за тръг-ване. Има един "бързоконец", с наметало върху коня, с дълъг и украсен камшик... Той тръгва най-напред и има задача да възвестява за сватба-та ("носи абера"¹⁰). След него тръгват всички сватбари и са отива първо за кръсник. После са взема булката и след туй са отива на черквата за венчавка. След церемонията са прибират в дома на свекъра и свекърва-та, където ша живеят младото семейство. Вечерта продължава с веселие докато излезе сладката ракия. После запалват огън и карат булката да го прескача (което значи, че тя вече е загубила своето моминство)... игра-ят са хора, ръченици... В пон'делник вечерта са прай укроп¹¹: Събират са всички роднини на булката, като всеки дава някакъв подарък на младото семейство¹². И пак – музика, игри... След това има още едно събиране, само на приятелките на булката, като са знае, че някоя от тях е скрила бу-лото при разбулването. На таз', която го е взела, булката дава специален подарък..."

Петър описва и един интересен случай:

"...Беши в село Кайнарджа на сбор. Хорото беши толкова голямо, че бяхми 5 оркестъра. Чаира голям, народ много, а ний свирехми на дис-танции. Пазачи има... с камшици разчистят път на хорото. Пък народа са трупата отвънка, всеки иска да са фани... И тогава беши най-голямата буря... Пръснали сми са оркестрите на различни места по хорото, и свирим всички сборенката... и всеки оркестър са старай най-хубаво да свири, щото там където свирната е най-добра си личи – играчите играят с пълна сила, трополят, дават напред, обикалят, държат здраво... и там не са къса хорото..."

На много момински хора са свирили гъдуларите Петър Пенков и Тодор Атанасов от с. Голеш: "...Имахме група с Наката хармониста и сви-

6 сутринта

7 поканени

8 приспособление за впрягане

9 каишки

10 вестта

11 информаторът не може да даде точен превод на думата.

12 давали са както значими, така и по-незначителни неща: пари, дрехи, пелени, юргани, за-вивки, цървули, вълна, памук, кокошки, чинии, лъжици, хурка, вретено, метла, дилаф и др.

рехме на момити и ергенити в селото. И това става от Гергьовден, до Димитровден без прекъсване – всяка неделя праехме хоро – цяло лято... През зимата пък им праехми забави... И те с какво да ни са отплатят – идваха да ни жънат нивити. Реда беши такъв: Кат' наближи за жътва, впрягаме конети, качвами са у каруцата, единия кара, а другити свирим, и минаваме през цялото село, демек даваме знак, че е време за отплатата. След малко време гледаш – всеки взел сърп и паламарка и... идат, идат... събират са всички у Наката, а от там – на нивата... за един-два дена всичко приключва... пък яденито и пиенито'й от нас: ша заколим едно животно – агне ли ша бъди, овца ли ша бъди... има вино, има ракия.....”

Пенков разказва как са празнували именните дни в село Голеш:

“...Музикантити бяхми на първа линия – имен ден без нас не минаваши. Ивановден беши един от големите празници. Сутринта минаваме по къщити и търсим Ивановци, пък те са изпокрили, щот' знаят че ша има къпане... пък то сняг, студ... всички отиваме на реката или на селската чешма и там всички именници трябва да са изкъпят. Ний свирим, греяна ракия са раздава, бакъричита с вино обикалят, мезета има... голямо веселие... На Гергьовден – също... канян, ни канян... обикаляхме от къща на къща всички Ѓьоргьовци... Димитровден – също... Йордановден – също... Трифон Зарезан пък го праехми с качул¹³... Минава са по всички къщи, а от там – на лозята... венци, музика, ядени, пиени... ставаше много голямо веселие...”

С голямо веселие са празнували и именните дни в село Посев, Тервелско. Тамошният гъдулар Нейко Гроздев разказва и за събора, провеждан в селото:

“...Много голям и убаф сбор са праеши всяка година. Сбира са народ от всякаде – площада над чушмата беши пълен. Свирачи много – от Сърнец, от Кутловец, от Кайряк... свирят едните, посля другити, посля са надгрупирват, мешат са, и... оро да ти види окото... Голям празник беши и Бабинден... меня специално на тоз' ден ма търсеа много да им свиря... ни ма остояха 'ич бабити: Сутринта рано – четир'-пет часа идат, викат ма. Бабата, която'й акушерка посреща гостити... пък сяка жина иди с цветя, нагласила подарук... носи на бабата - като благодарност демек. Пък домакинята наготвила едни убави яденета, пиенето там, музика, песни... цял ден. Вичерта пък са принасями въф салона на читалищито... там жинити идат с мъжети си и продължава едно веселие... танци, игри...”

Драги читателю, уникално е всичко това. Коментарът е излишен. Пренеси се във времето, преживей събитията...

13 с връх, с мерак

КРЪГЛА МАСА, ПОСВЕТЕНА НА ПРОБЛЕМИТЕ В ОБУЧЕНИЕТО ПО ПИАНО И АКОРДЕОН

СЪСТОЯЛА СЕ НА 09.10.2010 Г. - АМТИИ. ПРЕДСТАВЯНЕ НА КНИГАТА
Й „МЕТОДИКА НА МУЗИКАЛНО-ИЗПЪЛНИТЕЛСКОТО ОБУЧЕНИЕ“.

ОБЩА ЧАСТ. ПЛОВДИВ, 2010 Г.

проф. д-р Цанка Андреева

Уважаеми колеги,

Когато в края на миналата учебна година заговорихме по-обстойно за възможността да се съберем и да обсъдим днешната тема, бях под силното впечатление от конкурса за пианисти непрофесионалисти Viva Piano и Кръглата маса към него, които се състояха в София по повод 120-годишнината от рождението на академик проф. Андрей Стоянов. Там деца и възрастни излизаха на сцена, свиреха на пиано убедително, амбициозно, свиреха с хубаво настроение, с все сила се мъчеха да преодолеят грешките, когато те се случваха, и никак не се отчайваха, а накрая направиха един чудесен заключителен концерт. Тези две идеи – едната, да почетеш по достоен начин тези, които са поставили началото, като събереш толкова разнообразни и от различна възраст хора, които искат да се докосват до клавиричното изкуство, искат да го правят, и другата, да се спреш и да помислиш как върви клавиричната педагогика днес, накъде отива тя, по какъв път се движи, какви са препятствията пред нея - ето тези две идеи ми дадоха основание да направя нещо много конкретно. Да се спра и да подбера теми, които засягат колкото клавиричното обучение, толкова и всяко друго музикално - изпълнителско обучение. Защото, особено в класическата музика, положението не е много по-различно и в другите музикално-изпълнителски области, макар че може би затрудненията се усещат най-силно в нашата. И така, съставих една книжка, която, разбира се, първо ще подаря на катедрата, след това и по възможност на всички, които са посетили срещата и работят в тази област. Това е книга върху методиката на музикално-изпълнителското обучение. Изданието е посветено на 120-годишнината от рождението на акад. Андрей Стоянов и на моите учители по пиано г-жа Лиляна Стойкова и проф. Тамара Янкова с дълбоко уважение и благодарност.

В началото е разгледан въпросът за обучението в областта на изкуството – като обща основа в характеристиката на изпълнителската педагогика. Ето, и Албена Димова преди малко спомена, дали се мисли достатъчно върху това какво е особеното на материята, която преподаваме, какво богатство носи обучението по изкуство, как въздейства то? А и какви са взаимодействията и то много персонални, понякога дълбоко

лични, които се създават между преподавателя и ученика, но да кажем още и автора, при усвояването на изкуството на музикалното изпълнение. Защото между тези три субекта се създават основните отношения. Взаимодействията са разнопосочни, те са сложни - в един момент доминира една връзка, в друг - друга връзка, ролите варират, всичко е в движение и цялата тази психодинамика, разбира се и физическа динамика, на процеса, е един много интересен въпрос, който засяга всяко музикално-изпълнителско обучение. А то е интересно, то има много дълбоки пластове, именно поради тези си качества, а не затова, че ще се научиш да свириш гладичко гамата или ще се справяш с разчитането на нотния текст. И това е нужно, даже съвсем необходимо, но целите и възможностите на обучението са безкрайно по-дълбоки и по-обемни. И тук акцентирам върху това, че ни повече, ни по-малко, целите са свързани с това да обособиш личността - пътят на нейното обособяване да бъде улеснен и по-ясен,

т. е. усвояването на изкуството да ти помогне да намериш себе си, да изразиш себе си. Но целите включват също и създаването на контакти с цялото, а това значи да бъдеш интегриран в Универсума – свързан с онова, което виждаш, онова, което ти влияе, и като цяло, с всички мислими, не само наблюдаеми, обекти. Ако предположим такава двойна генерална цел и вникнем в нея, тогава вероятно ще намерим по-лесно и пътищата към най-малкото.

В книгата се коментират обобщено особеностите на музикално-изпълнителската педагогика, която има свои принципи и закономерности, еднакви при всички конкретни специалности. Ако мислим за съдържанието на едно музикално-изпълнителско образование, в неговия център се намира онази връзка, която трябва да бъде създадена с предмета – връзката на ученика с музикалното изпълнителство като тип дейност и след това с обектите, с музикалните произведения. Смятам, че нерядко “се заплитаме” в понятията обект на заниманията, предмет на обучението, субекти в процеса, и затова може би не е излишно да се предложи осмисляне на някои техни страни и особености, което и съм се опитала да направя.

И още един момент, на който винаги съм искала да се спра. Това са вътрешните системи в едно обучение - какво представляват те в разглежданата област: системата учител - ученик, системата предмет на обучение – обект на заниманията, учебна зала – сценично пространство, занимания в клас – самостоятелни занимания. Как се свързват те, какви са движенията и нишките помежду им.

При разработката на темите са предложени насоки в обсъждането им и са формулирани определени становища, а не се представят изчерпателни разсъждения по всеки от засегнатите въпроси.

Вярвам, че можем да намерим ресурси в самата професия, които биха се отразили на онова положение, заради което ние свикваме този, така да се каже, SOS-Форум - да видим как професионално бихме повлияли положително на ситуацията. Така че, отправих поглед към вътрешните ресурси на тази класическа педагогика, а и всеки от нас всъщност разбира най-вече от това. Аз малко разбирам от финанси, трудно бих огледала цялата образователна система, не мога може би добре да обхвана, а и достатъчно компетентно, всичките ѝ разклонения и възможности. Но виждам, в резултат на живото съприкосновение с проблемите в практиката ми на педагог, в резултат на сполуки, несполуки, попадения и отклонения вече дълго време - и то от фазата на предучилищното занимание на децата с пиано до високата степен на професионалното образование - къде могат да се открият възможности, така че днешната клавирна педагогика да намери отново баланса на своите цели, методика и образователни модели. Да бъде в течение на това, което се случва, и да пресреща ограничението, което ѝ се налага може би отвън, или може би от нашето спокойствие да смятаме професията си завинаги гарантирана - "Все ще има хора, които се интересуват от пианото!" А в общокултурен план?

Нека да погледнем, впрочем, концертната зала. Не мисля, че процесът на ограничаване е отсега. Мисля, че доста отдавна клавирните концерти не са вече вдъхновени преживявания в широка среда, не са вече ентузиазирани поклонения, а се превърнаха в прослушвания - професионалисти слушат своите колеги. Така че обществената база на това изкуство беше постепенно, постепенно, смалявана. Нашите именити учители се грижеха да издигат на професионално ниво българската клавирна педагогика и до голяма степен успяха, смятам. Защото може би една мярка за добрата школа това е високото средно ниво. Високото средно ниво на учители, ученици, а и на изпълнители, беше постигнато. Къде отидоха обаче по-малките степени, къде отидоха любителските занимания, които биха били продължени и нагоре, в по-зрялата възраст. Отдавна ги нямаше вече, не точно в последните години. Затова се стесни и публиката. А класическо изкуство с такава сложност живее в кръга на образованите ценители. Това е много ясно. И тях очевидно ги няма в достатъчна степен.

В последната тема от книгата са посочени и няколко опори за постигането на по-добро равновесие в границите на спецификата на музикално-изпълнителското обучение, с оглед на днешните възможности.

Първото е да се помъчим да разклоним този тип образование / възпитание/, защото това много зависи от нашата активност - да предлагаме различни форми във всички образователни степени, в различни

образователни институции и за различна възраст. Мисля, че трябва да се помисли за детските градини - игри, открития, събития за децата чрез пианото могат да станат, нали? Може и общообразователното училище да не задоволява музикалния интерес на учениците предимно с четене на биографии на композитори, разпознаване на произведения и певчески навици (което е много хубаво, но не е достатъчно). Всеки човек, който се интересува от музика, ако не да съчинява, иска или да свири, или да пее, т.е. най-вече има желание да изпълнява музика. А университетите защо остават настрана? Има хуманитарни профили извън изкуствата - там обаче не се предлага музикално обучение като избираема дисциплина. Защо? То не е ли в кръга на хуманитаристиката? Това са въпроси, в които нашата общност би могла да встъпи с определена обосновка - защо е нужно да има такива дисциплини и очевидно е необходимо да се направят предложения, и то в конкретна форма. Ако очакваме това от хората, които са в министерството на образованието, едва ли ще се получи. Но може да бъде инициатива на една клавирна общност - ето, виждаме колко хора са се отзовали днес (което много ни радва), колко колеги са дошли да обсъдят проблемите и бъдещето на клавирното образование, да вземат отношение към въпроса, да правят и предложения.

Другото е онова, което засяга пряко процеса на учене в тази област, особено времето, когато се встъпва в обучението, когато се открива едно дете към музикалните занимания. Много е важно как ще се започне. Защо някои колеги смятат, че преподаването в началните образователни степени е нещо, което едва ли не ги угнетява - защото не работят с големи произведения, не се докосват до висшето изкуство в клавирната област, просто учат някакви мънички деца. А всъщност тук се изисква изключителна опитност и усет. И аз ще си позволя един личен спомен. Тръгнах да уча пиано затова, защото много ми харесваше да слушам музика и цял ден пеех. Даже майка ми казваше: "Като вървиш сега по улицата, недей да пееш". Значи имало е нещичко, което ме е подтикнувало отвътре. Моята братовчедка, шест години по-голяма от мен, идваше да се упражнява на нашето пиано, а аз сядах на едно малко столче до нея и я слушах през цялото време. Тръгнах на първите уроци. Спомням си например картината на снежния хълм в Пловдив, аз вървя, върви се мъчно, увита съм в шалове и си късам ледени висулки... защото съм свободна, вървя сама. Отивам в една хубава къща, в един красив салон, имаше портрети по стените, помня, че имаше цветенца в саксии и че отвреме навреме с моята приятелка си казвахме тайно "хайде да си подсладим живота", откъсвахме от тези цветенца и си хапвахме, защото бяха кисели. Спомням си ясно къде беше пианото и милата си учителка, но въобще не помня какво се е случвало на урок. Защо не помня уроците си по пиано

но? Отварям тефтерчето от онова време и чета: "Не си чупи пръстите, верни пръсти, не си чупи пръстите, верни пръсти". Едва ли такова нещо би могло в онова време да ме впечатли или да задвижи въображението ми. Въпреки това съм "останала при пианото". Но искам да кажа, би трябвало да имам и други спомени! Урокът на "случването на събития" е онова, което преди всичко иска детето. Онова, което ще остане у него е преживяването. Трябва да се случват събития. Те са познавателни и артистични. На мъничко поле, но да се случват...

Ето така бих искала да си помислим за инструменталното обучение и дали винаги сме толкова високи професионалисти в тази област. Защото всички ние, за да преценим нашия професионализъм, трябва да следим състоянието, поведението и личния напредък на ученика. Няма по-висш критерий.

МЕТОДИЧЕСКИ ПОГЛЕД ВЪРХУ ОВЛАДЯВАНЕ НА ФАКТУРНАТА И ТЕХНИЧЕСКАТА СПЕЦИФИКА В „ИБЕРИЯ” ОТ И. АЛБЕНИС

гл. ас. Велислава Карагенова

Специфичната изпълнителска проблематика в „Иберия” се определя от индивидуалния начин на използване на изразните средства от композитора, тяхното съчетаване в интерес на изграждане на художествения образ и според това – приоритета на някои от тях.

Албенисовата фактура е резултат от обобщаване на романтични и импресионистични тенденции, съчетани с инспирации от испанския фолклор.

- От романтизма идват някои регистрово-теситурни решения: постепенното изнасяне на темите от нисък във висок регистър; изложението на темата от едноглас в акорди; фактурните вариации; разполагането на лиричните теми в среден регистър; крупните щрихи, използвани особено в кулминациите... В много от тези прийоми съзираме продължение на Шопеновия и Листовия тип пианизъм. Те заявяват концертно-виртуозното начало в произведението.

- Фолклорът определя специфичния „мартелатен” тип изложение както и локализирането, централизацията на гласовете в един регистър. Това оправдава нетипичната за романтичната, но много характерна за испанската музика позиция на „преплитане на ръцете”.

- С импресионизма се свързват някои пространствено-регистрови решения.

Съчетанието на всички тези фактори определя и двете отличителни черти във фактурното изложение на „Иберия” – плътност и сбитост.

Именно затова като първа изпълнителска задача може да се изведе постигането на обхвата и диференцирането на фактурните планове.

Обхватът. На пръв поглед партитурата на Албенис не предлага яснота в подреждането на плановете. Те често се преплитат: мелодията заема регистровото пространство на хармонията (т. е. на вътрешните гласове) и обратно. Подобни решения се срещат в „Лавapiес”, „Триана” (II тема), „Еританя” (II тема), „Поло” – (II тема), „Корпус Кристи” – разработка.

Това създава трудности както при „първо виждане”, така и при последващо изпълнение. Подходът към такъв тип фактура, родена от мелодизация на фактурните планове е близък до начина на работа над полифонично произведение. Нужно е извеждането на мелодията (отделянето на тематичния глас) и изпълнението ѝ с подходяща апликатура. Това се налага както за постигане на релефност на линията така и за изравняване на звукоизвличането, реализирано от различни по тежест пръсти.

Пример 1 "Лавапиес"

Пример 2 "Лавапиес"

Най-често такива партии са разпределени между двете ръце. Трудно се постига постоянно превключване на вниманието върху различните пластове на конструкцията, особено когато водещите процеси с тематичен смисъл са разсредоточени. Следването на маркирания маршрут изисква майсторство и овладяност на жеста, изключителна "пръстова култура". В този случай изпълнителят разчита на усета си за контрол върху клавишите, контрол върху тежестта на натиска. В "Триана" темата започва със силните пръсти на лява ръка и преминава в 5-ти пръст на дясна. Принципът на отделно свирене на гласовете и усъвършенстване на индивидуалността на пръстите продължава дори и когато творбата е научена. В стремежа за търсене на самостоятелност и независимост на пръстите при Албенис, откриваме идеите на Шопен и Лист.

Диференциацията. В гъста фактура като тази на „Иберия“ е много важно да се степенуват по значимост отделните пластове. Освен ролята на мелодията и баса, вътрешните гласове също са носители на интересна информация, следователно имат голяма значимост. Тяхното открояване е средство за изява на звуковата перспектива. По „конфигуриране“ на звуковото пространство Албенис е близък до Равел и типичната за него централизация. „Впечатлението за звуково пространство се определя от разчленяването на фоничните пластове на различни планове – главен, второстепенни – и възприемането им от слушателя като по-близки и по-далечни от него“ пише Алексеев. Албенис обикновено диференцира различните планове с динамически означения или със словесни ремарки. Отново в „Триана“ той изисква фигурациите да се изпълняват „спокойно, в ррр“, а мелодията е отбелязана с акценти. Те нямат значението на динамични, външни акценти, а очертават релефно мелодическата линия. Албенис използва характерен Листов похват – свирене с 1, 2 пръст на лява ръка. Заедно с това лява ръка изпълнява функцията и на съпровод, със специфичен щрих, наподобяващ пицикато на струнни инструменти в рр. Различното динамическо разчленяване на пластове е изключително важно за постигане на звукова перспектива, за постигане на дълбочинност. Подобен виртуозен момент като този в „Триана“ срещаме и в „Лавapiес“ – пиеса, в която Албенис използва оригинално фактурно решение, за да имитира латерна. В основата му е стретна имитация в 2 октави. Двете ръце трябва да са равностойни. По тази причина темата в лява ръка се поема от силните пръсти. Усещането е не толкова за полифонична имитация, колкото за разминаващи се, застъпващи се пластове.

Разграничаването на фактурните планове изисква не само разграничаване „в дълбочина“, т. е. на вертикала, но и по хоризонтал. В „Албайсин“ лиричната тема е представена в унисонно изложение. Авторът подчертава да се търси прилика с носовия тембър на фолклорен духов инструмент. В отговор на напева е използван различен тембров прием – имитация на челеста. Унисонът изисква изпълнение „вътре в клавишите“, дълбочина, гъстота на звука в динамика р. На това се противопоставя по-лекият щрих „стакатисимо“ в динамика ррр. Тук е много важно умението за бързо превключване, бърза пренагласа при два различни типа звукоизвличане в кратко времево пространство.

Особеност на изложението, както споменахме по-горе, е сбитостта на фактурните планове. Тя определя необичайна и нетипична позиция на ръцете – една в друга.

В много от тези места е възможно преразпределяне на партиите между двете ръце – за удобство, но преди това е важно да се анализира ролята и значението на фактурните „гласове“. В посочения по-горе при-

Пример 3 "Лавалиес"

Пример 3 "Лавалиес" е представен като пример за фактурна и техническа специфика. Музиката е в 3/4 такт, ключовидение B-бемол. Началото е с *poco rubato*. Динамиката е *ff* (fortissimo) и *tres marque* (три знака). Характерът е *joyeux* (весел). Включва се *ff en dehors* (fortissimo извън тона) и *ff* (fortissimo). Видими са триплетни фигурации и динамични промени.

Пример 4 "Малага"

Пример 4 "Малага" е представен като пример за фактурна и техническа специфика. Музиката е в 3/4 такт, ключовидение B-бемол. Началото е с *cresc.* (crescendo). Динамиката е *Pia.* (Piano) и *cresc.* (crescendo). Характерът е *cresc.* (crescendo). Видими са триплетни фигурации и динамични промени.

мер пренареждането на вертикалите е възможно. Функциите, които изпълняват двете ръце са еднакви – фон, цвят, фонишно петно. С подобно преразпределяне може да се постигне по-голяма конкретност на тона, фиксиран звук и точност. В "Малага" краищата на някои фигурации също могат да се прехвърлят от лява в дясна ръка.

Пример 5 "Малага con anima"

Пример 5 "Малага con anima" е представен като пример за фактурна и техническа специфика. Музиката е в 3/4 такт, ключовидение B-бемол. Началото е с *cresc.* (crescendo). Динамиката е *Pia.* (Piano) и *cresc.* (crescendo). Характерът е *cresc.* (crescendo). Видими са триплетни фигурации и динамични промени.

Така се предпазваме от прекалено големи цезури между фразите заради скоковете в лява ръка и запазваме процесуалността на музикалния поток.

Проблемът „сбитост на двете ръце“ се преодолява и чрез изпълнение в различни шрихи. Например фугатото в „Корпус Кристи“ се изпълнява с отривиста и активна лява ръка, за извеждане на темата и контрастиращо легатисимо и лекота във вътрешния глас на дясна ръка, с който се преплита. Противопоставянето на отскок, отскубване в едната ръка и гъвкавост, пластичност в другата е възможен път за осмисляне и преодоляване на сложността на фактурата в този епизод. Същият подход използваме и в „Херес“.

Пример 6 „Херес“



Специално внимание изисква и мартелатният тип жест, който се среща в почти всички пиеси и особено силно засяга „Албайсин“, „Триана“, „Ронденя“. Този тип техника е в динамика пиано. Алексеев не случайно препоръчва на изпълнителите да познават специфичния китарен маниер на изпълнение – пунтеадо, който е в основата на звукоизвличането и в „Иберия“. Токатността при Албенис е лека и създава усещане повече за пицикато на струнни, отколкото за ударност. Когато Санчес свири „Прелюд“ от „Испански напеви“ критиката отбелязва, че неговото изпълнение сякаш пресъздава тока за херпсихорд. Сравнението ни навежда към особено звукоизвличане, с лекота, остротата и фиксираност на тона. Затова подобно моменти би трябвало да се изпълняват от ниско, с лека китка и движение отгоре надолу. Самият Албенис е показвал маниера на звукоизвличане в „Албайсин“, произнасяйки характерна сричка. По подобен начин А. Чиколени изпълнява мартелатната фактура в „Нощи в градините на Испания“ от М. де Файя.

За фактурата на „Иберия“ е важно различното оцветяване на орнаментите. В испанската музика всеки жест, всяка интонационна промяна, всеки ход се нуждае от „изговаряне“, от подчертаване. В моменти като тези решаваща е интонационната култура на изпълнителя и осъзнаването, че при Албенис такива решения идват от нетемперирания фолклорен строй. Впечатляващо е интерпретирана пиесата „Херес“ от А. Де Лароча, където всяка промяна в интонацията „е артикулирана“ по различен начин. Всъщност Албенис сам наемква това с прибавяне до различни шрихови означения: (вж. пример 11).

Акорди и арпежи. Акордовата фактура при Албенис, различните нейни разновидности, разнообразното й артикулиране и динамична окраска, раждат и специфична техника на изпълнение. Ако си послужим с термина на Хакел, акордовата фактура създава проблема на „виртуозния вертикал“. Тук трябва да отнесем:

- акордите „квази-кълстери“ със сфорцато, породени от специфичната китарна техника „разгеадо“. Те имат функцията на фонични петна, на колористични акценти. Срещаме ги в „Пуерто“, „Малага“ – II тема... (вж. пример 4) Това са кратки, остри акорди, но се атакуват отвисоко, със свободна и активна ръка.

- веригата от акорди „квази-кълстери“ в тиха и свръх тиха динамика, която изисква различен тип интерпретация. Тези акордови гирлянди нямат за първооснова китарата, но са породени от спецификата на пианото и от виртуозните умения на самия Албенис. Изпълняват се от ниско, „с парещо докосване“ до клавиша, с усещане за трептене, звънност и почти навсякъде върху общ педал. Свирят се от пръсти с гъвкава китка. В повечето случаи при изпълнението им се налага употреба на палец върху два клавиша.

Пример 7 "Херес"

Пример 8 "Херес"

Всъщност работейки над виртуозни проблеми като този може да си спомним за партитурата на „Скарбо“. В нея Равел изписва поредица от секунди, с указание за изпълнение с палец. Самият автор е притежавал много дълъг палец – физиологична особеност, която в случая ражда особен вид техника. Търсим подобни обяснения и за коментираните по-горе акордови редици – твърде типични за „Иберия“.

-третият тип акорди се срещат най-често в кулминацията. Това са плътни акорди във фортисимо, които изграждат дълга линия и изискват участие на цялата ръка. Изпълняват се с едно движение и доминират на мелодическата линия. В този крупен щрих прозира романтичната традиция, която познаваме от Лист, Чайковски, Григ, а по-късно срещаме и в Рахманинов.

Пример 9 "Херес"



Класическата форма на „дългия арпез“ в „Иберия“ се среща рядко. Тя не съответства на интонационния строй в творбата. Преобладават сложните линии, с „огънат профил“ и възвратно движение.

Пример 10 "Алмерия"



Приспособяването на ръката към големите разстояния между тоновете определя ключовата роля на гъвкавата китка, на свободните, пластични движения. Едно сравнение с Дебюси, композитор, в чието творчество арпезите имат особено място и значение, очертава разликата. Арпезите в произведенията на Дебюси са „пианистични“, както сме

свикнали да определяме удобната за изпълнение фактура. Най-често се свързват с една позиция, която пренасяме. При Албенис арпежът е не само пръстово неудобен. Той често е в сложен ритмичен рисунък и ангажира широко звуково пространство.



И тук отново прозират изключителните възможности на самия Албенис като пианист.

Във фактурата на Албенис, родена от срещата между късния романтизъм и импресионистичното писмо, особено значима роля играе педалът. Тя е немислима без него. Авторите означения за педализиране са изключително подробни. В основата е романтичният педален маниер и обертоновият принцип. Оргелпунктът, подсилен с педал, позволява свобода на действието във фактурно отношение при осигурена тонална опора. Въпреки подробните автори означения за педализи-



ране, някои места изискват по-специално внимание. Следният откъс е от въстъплението на „Малага“. Гъвкавия ритмичен рисунък, кратките щрихи налагат преосмислянето на авторския педал. Много подходящ е пестеливият педал използван от А. Де Лароча. Някои от промените се налагат и от позицията на времето – присъствието на безпедалния пианизъм.

Лиричната тема в „Херес“ също изисква по-деликатна смяна на педала и използването на полупедал, за изчистване на прекалените звукови натрупвания и разнотонални преплитания.

Сюита „Иберия“ представя една усложнена до крайност фактура. Ладовата пъстрота, ритмическото многообразие, сложната акцентуация разслояват хомофонната фактура, отделяйки различни по степен на самостоятелност и значимост пластове. Именно тук на вижданията и възможностите на изпълнителя е оставено широко поле за изява. Това обаче е и ярко предизвикателство към неговия усет за стил, към неговата естетическа концепция, мобилизирана за изграждане на образ с индивидуални отсенки.

ИЗПОЛЗВАНА ЛИТЕРАТУРА

1. *Алексеев, Александр. История фортепианного искусства, часть III. – М., 1982, 285с.*
2. *Гаккель, Л. Фортепианная музыка XX века, изд. Сов. Композитор, 1976*
3. *Mast, Paul, Style and structure in Iberia by Isaac Albeniz (Ph. D. Dissertation, University of Rochester), 1974*

АКОМПАНИМЕНТ И ТОНАЛНОСТ

гл. ас. Светослав Карагенов

Идеята за процесуалност в музиката се осъществява чрез категориите „динамика“ и „статика“. Те са във връзка, която е основен генератор на развитие в цялостното изложение, т. е. тя има глобално изражение.

По хоризонтал категорията „статика“ се проявява (условно наричен „мелодия“), чрез монотонност, постепенно, т. е. движение без скокове, дълго звучащ тон и др. Динамиката се осъществява от скокове, лъкадушна (зигзагообразна) линия, разнообразна ритмика и др.

По вертикал, в сферата на многогласието тези категории имат двумерно „битие“. Именно вертикалът позитивира по друг начин дисонанса и тогава категориите „динамика“ и „статика“ вече се изразяват чрез двойката категории „дисонанс – консонанс“. Така кристализира семантиката на противопоставяне между тях – динамика (движение) и статика (покой).

Има основателни причини от различно естество, които очертават неравенство между партияте в многогласието:

- **съобразно акустиката.** Вокално-хоровата музика е първообраз на професионалното многогласие. При наличие най-малко на три или повече хорови партии се установява следното: най-високата от тях „пробива“, „откроява се“, „изплува“ (заради естественото напрежение, което създава високият регистър); най-ниската (заради обертоновата си наситеност) изпъква също, но при посочените условия този факт не е толкова еднозначен.

- **съобразно физиологични особености.** Физиологията на човешкия слухов апарат не е претърпяла кардинални изменения и при прочее равни условия (еднакъв тембър, регистър, динамика, щрих...) крайните гласове са значително по-ясно доловими от останалите.

Като подходящ пример, отразяващ, поясняващ въздействието на посочените причини върху музикалната практика в единство, може да послужи известен исторически факт: Първоначално *cantus firmus* (XIII в.) е разположен (не по акустически, а по канонични съображения) в най-ниския глас (*tenor*) на общото многогласно изложение. През втората половина на XIV в. той става вътрешен глас, за да се установи впоследствие и окончателно в най-високия фактурен слой. Този факт е основателно свидетелство за започналия още през XV в. процес на осъзнаване на доминацията на крайните спрямо вътрешните гласове. Физика и физиология сами извършват функционалното преразпределение на фактурните пластове, но то е заявено само по вертикал. Стремехът към равновесие се търси във времето, т. е. „по хоризонтал“.

Музикалното време се материализира в триединството „темпо – метрум – ритъм“. Това може да се проследи в различни „направления“, „аспекти“.

В сферата на вокалния контрапункт с техниката „**punctus contra punctum**“ („нота срещу нота“), всички гласове се движат едновременно, в единен ритъм, с плавни интонационни ходове. При положение, че и трите компонента са постоянни величини се получава т.н. „хорална“ фактура. Такова название (хорална фактура) е заради естеството на главния глас – хорална мелодия, която в случая е многогласена. Създадената хомогенност води до слабо отчленяване на отделните партии. Отсъствието на мелодическа динамика, еднаквият и съвпадащ ритъм създават тази хомогенност. Съзнанието възприема предимно изменящи се вертикални (едновременно звучащи) „блокове“. В условията на такава фактура „си дават среща“ контрапунктичната и хомофонно-хармоничната идея: първата – като техника за създаване и съчетаване на хоризонтални в многогласна координация, а втората – като сетивнослухова оценка за създаденото. И в двата аспекта обаче се очертават ясно доловими „недостатъци“:

- невъзможност да се диференцират хоризонтални линии (мелодии);
- отсъствие на фактурно-функционално разпределение между тях.

Посоченото може да се установи и в жанрове на инструменталната музика, когато при умерено темпо едновременният, съвпадащ ритъм е също пречка за „чуване“ на отделни мелодии и различни техни „роли“ във фактурата. Когато обаче нееднороден, променлив и звуково небалансиран инструментариум и пробивните тембри на високите инструменти създават усещане за една мелодия, а останалите линии във фактурата – за нещо друго, разслоението е факт.

Ускореното темпо е друг фактор в полза на процеса на фактурно разслояване. Това може да се констатира в светски жанрове с танцуваелен характер от епохата на Ренесанса, например в лютневи танци, изпълнявани от импровизирани инструментални ансамбли, при които многогласието е подчинено на метроритмическите фигури на конкретния танц.

Във вокалната полифония, прилагайки различни видове технологични прийоми от сферата на контрастната и имитационната полифония се нарушеното ритмическото съгласуване между пластове. При запазване на обща метрическа рамка, „поне на книга“ се постига желаното равнопоставяне между гласовете. Това е така, защото е налице възможност всяка партия да върши всичко, което правят останалите, но в свое, различно време и последователност. В резултат линейно-инерциалната природа на мелодиката влиза в противоречие с регулярната логика на метричната пулсация, заличавайки разликата между силни и слаби метрични времена. Синхронизацията между интонационност и метроритмическа

регулярност не е резултат от вътрешна необходимост или от „презумпция за правилност“, чиито основания са сетивно доловими. При такава принципно слабо заявена тонална централизация и „изгладена“ метрична акцентност, заключението се явява по-скоро акт на „стопиране на движението“. Полифоничните каденци не изразяват идеята за „затваряне на тоналното развитие“. Нещо повече, необосновани в процесуалното време, интонационните каденцови формули на „строгия стил“ почти винаги се усещат като „несвоевременни“. Появата им като срединни каденци е на основание за това че се изчерпва словесният текст или „технологичният заряд“ на съответната техническа манипулация, но за него не са в наличност нито структурно-интонационни, нито акцентно-времеви (машабно-тематични) условия. В действащите в полифонията метроритмични, интонационни и фонични норми не се открива комплексен характер. Макар да са еднотипни и да присъстват регулярно в изложението, те са в непрекъснат „тих“ конфликт с асинхронната инерциалност на линейното движение. Дори началото (реализирано често чрез последователно въвеждане на гласове) не позволява еднозначна тонална квалификация. Подчертавайки тяхната функционална равнопоставеност във фактурно отношение, този способ практически унищожава усещането за тоналитет още при встъплението на първата респоста – „тема“ (за избягване на този ефект впоследствие в практиката на фуговата експозиция често се прибегва до т. н. „тонален отговор“), който да закрепи и изяви тонален център. Полифоничният тип многогласие не толерира самия „акт на полагане“ на Т. Това частично се компенсира в условията на хорална фактура (т. н. „хармонически контрапункт“). Ритмическото изравняване на времевите „стъпки“ за всички елементи в партиите на многогласното изложение променя „тегловното“ им натоварване. Нивелира ги дотолкова, че при последование от два консонантни вертикала не се разбира кой от тях е опорен и кой – не! Не случайно встъплението, като въвеждащ в общото развитие структурен елемент, не е характерно за контрапунктичните жанрове (т. н. „прелюдиране“ има съвсем друг смисъл!). Все пак в тях се набелязват няколко момента, които ще оставят трайна следа в понататъчното развитие на многогласието. Те се изразяват в следното:

- забавяне на движението (постигнато най-вече чрез раздължаване на тоновете трайности в каденционни моменти);
 - реабилитиране на силното време (едва доловима „ямбична стъпка“);
 - подготовка на идеята за център – тоника в контрапункта.
- Всъщност отношението „дисонанс – консонанс“ е равнозначно на казаното, т. е. „очакване – сбъждане“.

Всички гореспоменати пунктове, като логически акценти, натоварени семантично, се вграждат впоследствие като съществени черти и в хомофонно-хармоничната каденца. Непосредственото им отношение

към идеята за тонален център обаче започва да се долавя едва през **генералбасовата епоха**. Неоспоримите завоевания на тази импровизационна акомпанаторска практика са създаване на акордов съпровод, налагане на двукомпонентна централизирана тоналност, утвърждаване на хомофонно-хармоничното писмо. Сред тях е с не по-малка значимост, но може би не така отчетливо доловимо **метроритмичното упорядочаване на многогласието**.

Търсенето на „опора в баса“ не датира от този период¹. В генералбасовата епоха три названия, обвързани с това, добиват широка гласност:

- basso generale (ит.) – „пораждащ (вертикала, многогласието) бас“;
- basso fondamentale (ит.) – „опорен, поддържащ (вертикала, многогласието) бас“;
- basso continuo – „продължаващ, придружаващ бас“.
- basso seguente – „продължаващ, следващ бас“.

Едва ли случайно последният термин се отнася до измерения във времето. Изпълнена от единичен басов инструмент (виолончело, фагот, теорба, виола да гамба), партията на basso continuo не поражда акорди. Без да притежава мелодическо богатство и ритмическа автономност, в сравнение с останалите партии continuo-партията изпълнява съвсем друга функция в многогласието – пулсира равномерно, непрестанно озвучавайки метричните времена! Нещо повече – понякога, в контекста на равномерното си движение тя достига до следващото силно време, придвижвайки се скокообразно – по тонове, които впоследствие ще бъдат идентифицирани като „последование в единство“, т. е. като „диагонално изложен акорд“ - арпез. По този начин се създава предпоставка за смислово обединяване на тоновете, явяващи се на сходни времеви позиции. Така в практиката и с течение на времето (XVII, начало на XVIII в.) постепенно започват да се формират и психологически стереотипи за „програмиране на очакваното“. Вследствие на това местата на „пръснатите по случайност“ полифонични каденци, в инструменталната практика на генералбасовия съпровод се оказват предварително обмислени и очаквани развръзки (все още в близък план). Метричните времена „вече пулсират“, благодарение на новата функция на басовата партия, а силното време „се чува“ от осезаемото (отново заради нея) периодично повтаряне на „наместените по **тежест и време**“ интонационни контрапунктни каденционни шаблони. Така наложената от Фукс необходимост от разрешение на дисонанса в консонанс (на силно време!?) „се материализира“ в практиката на генералбасовия съпровод. В условията на ясно

¹ Исков двуглас, инструментални бурдони, средновековна практика на разполагане на cantus firmus...

заявена метрична пулсация, получавайки акцентно времеви ориентир и изведена като указание за интонационно движение във вертикална (синхронна) координация, тя придобива структурни и структурополагащи черти.

Развитието на инструменталния тип музициране и неговото утвърждаване в практиката обогатява интонационно музикалния фонд в три насоки:

- създаване на скокообразна мелодическа графика. Така се осъществяват дискретни връзки между точки – бъдещи арпежи;
- възможност за ускоряване на движението. Концентрацията и отчленяването на по-крупни времеви моменти на фона на останалото ускорено движение, способства за постепенното осъзнаване на вертикалните „срезове“ като автономни комплекси;
- осъзнаване на резонаторната роля на басовата партия. Така се постига диференциация на многогласието по функция и създаването на хомофония. Като резултат спорадичните, невокални 4-5 скокове в хоровата полифония от XVв. са отзвук, имитация на инструментална практика от генералбасовата епоха. Това постепенно оформя нов тип **басов** шаблон².

Ако хоровата полифония до голяма степен формира интонационния „рисунък“ и формата „терцово съзвучие“ (като следствие от практическата невъзможност по друг начин да се съчетаят в консонанс три разноименни тона!), то главна заслуга на генералбасовия съпровод е метрическото организиране на каденцата чрез ясно доловима акцентна регулярност. Може да се твърди, че от това произлиза нова роля, длъжност, служба на категориите мелодия (-и) и бас. Този факт още по-ярко затвърждава идеята за фактурна двуплановост.

Заявената „по заглавие“ връзка – акомпанимент и тоналност – „задължава“ да бъде разгледана категорията „тоника“. Тя е смисловия субстрат за тоналност, независимо от това дали става въпрос за класическа, романтическа, барокова, ренесансова такава или за индивидуална авторизирана тонална концепция. Отговорът на въпроса: „Тоника – що е то?“ е база за постигане на музикално – логичните и семантичните основания на професионалната музика. На свой ред изясняването на въпросите: „Как изглежда Т? Как се прави Т?“ е отправна точка за разбиране на структурните механизми, за предвиждане на техния начин на действие и за разграничаване на различни състояния на идеята „тоналност“.

2 „Силата“ и устойчивостта на този „шаблон“ по непоколебим начин се доказва много години по-късно, когато фактура и синтаксис безпроблемно „подчиняват“ на своята логика изпълняващата се от хармоничните рамки на вертикала мелодика във валсовете на Й. Щраус.

Тониката представлява идея за тоналностен център. В трудовете с музикална ориентация в древен Китай за базираната върху пентатонична база музикална система такава идея отсъства. В древногръцката и във фолклорната монодия идеята „тоника“ е слабо изразена. Тя се установява по финалиса, на чиято база ретроспективно се реконструира цялостната ладова „картина“. В условията на архаично исово многогласие височинното ниво на тониката най-често е предпоставено от бурдониращата партия (с роля на ладов стабилизатор). При всички изброени явления тя е единичен тон.

Този факт е в сила и за епохата на ранния контрапункт (IX-XII в.), но представата за Т постепенно се ориентира по инициалиса. През периода постепенно кристализират норми за въвеждане на тониката. Те почиват предимно на линейни принципи и засягат мелодическите движения на отделните гласове. За това свидетелстват имената, които получават последните тонове в мелодическата редица (*antepenultima*, *penultima*, *ultima*). Едва през епохата на строгия стил се утвърждават правила за организиране на каденца, т. е. за въвеждане на Т. По вертикал те се базират на отношението „дисонанс – консонанс“ и представят центъра като съвършен консонанс – унисон, октава или квинтооктава на силно време (начало на ритмичния модус) – разрешение на предходен дисонанс. Според вида на ритмичния модус каденцата получава и име – *cadentia perfecta*; *cadentia imperfecta* (*cadenza perfetfa, imperfetfa*). Тя обаче няма синтактична обвързаност, а появата и е по-скоро „по принуда“. Всъщност проблем на полифоничния тип изложение е **достигането до Т**. Идеята за каденца в нейния чисто музикален аспект е зависима от отслабената акцентност и традиционната за музиката на Ренесанса и Барока относително регулярна времеизмерителност. Те са нейни „слаби проводници“. При отсъствие на стройна, йерархизирана звуковисочинна система с ясна корелация и субординация на елементите, създаването на завършек се явява резултат от действието на външен фактор – например словесен текст. Така се получава схематизиране и последващо канонизиране на резултата.

За разлика от полифоничното, хомофонното изложение **„носи Т със себе си“**! Представата за тоналност в хомофонни условия се реализира от комплекс, който действа на различни нива – метрично (координация между силно и слабо метрично време); – ритмично (координация между кратка и по-продължителна тонова трайност); – фонично (съотношение „дисонанс – консонанс“); – ладо-мелодическо (съотношение между устойчиви и неустойчиви степени); – ладохармоническо (отношение „център – периферия“). От изброените нива само фоничната категория е осезаемо предпоставена. Всички останали трябва да се предположат (ипостазират) в предходното развитие и то дотолкова, че евентуалните

„нарушения“ да се долавят и с просто „непрофесионално“ ухо. В този аспект обявеното от М. Булева като основно завоевание на бароковата и класическата музикална логика **изнамиране на субдоминантата** придобива нови измерения. На полифоничната диада „консонанс – дисонанс“, с нейна помощ се противопоставя хомофонната „триада“ „T-S-D“. Но докато първата има ясно доловим, чуваем ефект³ и това е залог за дълговечността на нормативната база, установена върху нея, то така наречената „функционална триада“⁴ е състоятелна само на фона на стабилно заявена претенция в системата и то при точно определени условия. Тези условия организират коментираната „триада“ в контекста на процесуалното време. По същество те са единствените, които фаворизират един от посочените вертикали пред останалите два. Структурата на тези акорди (преди Монтеверди) е идентична – мажорни тризвучия в мажор, минорни тризвучия в минор. В този аспект посочените акорди (върху I, IV и V ст.), освен по познатия функционален ред:

а) I IV V I

T - S - D - T - в диатонични условия

е възможно да бъдат подредени по още два логични от тонално-функционална гледна точка начина:

б) IV – V – I – IV

T DD D T - в хроматични условия

в) IV – I – V

SS S T – в хроматични условия

От посочените примери е видно, че само идеята „триада“ сама по себе си е недостатъчна за осъществяване на тоникализация, или е по-ско-

3 Но отсъстват обективни причини за последствията от него!

4 Това словесно „клише“ присъства в множество научни и дидактични издания. То е още от появата на названията „тоника, субдоминанта и доминанта“. Апостроф за несъстоятелността не на названията, а по смисъл прави П. Арабов - „Хармония с аранжиране за хор“. Според него в светлината на ладофункционалната опозиция „устойчивост – неустойчивост“ обединяването на тези названия в „триада“ е несъстоятелно. Ако T е изява на функционалната устойчивост, то S и D не са различни хармонични функции, а две „лица“ - степени на неустойчивостта. В епохата на романтизма се разгръща и друга функционална сфера – по название медиантна – отново в полето на неустойчивостта. Това не значи, че следва да се мисли за „функционална тетрада“. В продължение на тези мисли историята на мажоро-минорната тонална система представя ладотоналната неустойчивост в деградация. Най-напред е овладяна доминантовата сфера – като ярко средство за тоникализация. Впоследствие – в епохата на зрелия класицизъм и особено през романтизма – се разработва субдоминантовата сфера. Бидейки по-слаб тоникален поддръжник, тя действа най-вече като способ за градиране в рамките на тоналността и същевременно като силен тласък за тяхното нарушаване (Гершкович). В края на „тоналната ера“ експлоатирането на индеферентната към T медиантност постепенно нивелира тоналните център и периферия. По този начин планомерното отслабване в сферата на тоналната неустойчивост отслабва и T.

ро достатъчна, но за всеки от изложените по-горе случаи, от което следва, че е необходимо допълнително условие, което да закрепя в представите идеята за приоритетна тежест на някое от посочените тризвучия. С други думи, въпреки упоритите стремежи на класическото учение за тонална хармония, тези три акорда в кварто-квинтова координация да излъчат еднозначен фаворит, сами по себе си те са неспособни за това. За утвърждаване на Т е необходимо съчетаването на определена акордова редица с ямбична или амфибрахична стъпка (съответно в двувременен или тривременен метрум), т. е., установяването на център е резултат от комплексни „усилия“, в които водещо значение има метричният акцент. Неговата роля като индикатор на логически процеси в акта на структуриране и като техен организатор във времето е основополагаща. А това за пръв път се случва в практиката на акомпанимента! Постигането на заявената по-горе комплексност е негова основна задача. Тя прозира и в основната идея на хомофонното писмо – съгласуване на различни по фактурна функция пластове по ладо-хармоничен смисъл.

Би могло да се твърди, че голямо достижение в практиката на генералбасовия съпровод е синхронизирането на силното метрично време с ладо-тоналния опорен момент за създаването на основна или временна Т. Нейното периодично, а не случайно, хаотично проявление генерираното от това, фиксира и закрепва стереотипно очакване в паметта. Съчетаването на форма (комплексна вертикална единица – консонантен акорд), място (силно време) и периодичност (повторност) изграждат в съзнанието сетивна представа за тоникален комплекс. Паралелно се осъществява и закрепване на неговата опозиция: отново акорд (първоначално отново консонанс), място (слабо време) и периодичност (повторност). При равновесие на два от трите указани компонента единствен фактор за изява на Т се оказва метрумът.

Идеята за тоникализация кристализира като сложен, многосъставен комплекс от синхронно и периодично актуализиращи се разнотипни фактори, чието обединение се осъществява в руслото на акомпанимента. Органичното взаимодействие между вертикални звукови комплекси и акцентно-периодичен метрум поражда мисълта за структурна обвързаност „на разстояние“. Тя има свое регулярно потвърждение в близък план (в рамките на локалните завършеци) и генерална реализация във финала. Описаният механизъм намира своята пълна реализация в хомофонно-хармоничната жанрова система на класицизма. Появата на финалната опора на силно време вече не е случайност или императив. Тя се превръща в следствие от цялостна динамична организация – не по-редният консонанс, а логично изведена многократно предпоставяна и в заключение окончателно припозната „естествена“ даденост – **Т!**

Основна задача на настоящото изложение е разкриването и изясняването на зависимости между практиката на акомпанимента и установяването на тоналността от класически тип. С тази цел в текста са маркирани пунктове с важно значение за еволюцията на многогласието. В изложението се посочват и сравняват основни закономерности, значими за процеса тоникализация, разбиран като еманация на тоналната идея. Специфичната проблематика налага и телеграмен преглед на някои основни тоникални форми и способности за тяхното установяване. В заключение и като извод се налага следното обобщение:

В сферата на полифоничното многогласие постепенно кристализира същността „акорд“. Това става най-вече в построения със заключителна функция – каденци. Изгражда се и нормативна база за тяхното структуриране по хоризонтал. Материален носител на идеята „заключение“ по вертикал е съпоставянето на категориите „дисонанс – консонанс“, като един модел за изява на отношението „динамика – статика“. Тенденцията към разчленяване и ускоряване на процесите в музикалното развитие от началото на XVII в. дава възможност не само за съпоставяне на вертикалните същности по качество, но и за осъзнаване на ролята им в цялото. Именно в сферата на съпровода се създава нов тип метроритмична „подреденост“, която постепенно налага друго „мерило“ за категориите „динамика“ и „статика“. От външни, чуваеми, но произволни по време и смисъл, те се превръщат в системни категории, чието значение се долавя опосредствено, т. е. чрез системата. Това сменя необходимостта от външно различие между тях – категорията „неустойчивост“ (динамика) по вертикал вече не е обвързана обезателно с представата за дисонанс. С други думи в практиката на инструменталния съпровод като най-ярък носител на хомофонния тип мислене се установява порядъкът на категориите „динамика“ и „статика“ в познатия им „тонален“ контекст.

ПОЛЗВАНА ЛИТЕРАТУРА:

1. *Абрашев, Б., Симфонична оркестрация. Оркестрация и музикална форма, С., М., 1992.*
2. *Арабов, П., Хармония с аранжиране за хор, С., М., 1992.*
3. *Булева, М., Проблеми на вертикалната организация в мадригали-те на Джезуалдо, сп. М. Хоризонти, 9-10/1992.*
4. *Гершкович, Ф., Тоналните източници на Шьонберговата додекафония, в сборник статии История на музиката на XX век, С., М., 1986.*
5. *Кожухаров, С., Въведение в теорията на музикалните системи, М. Хор., 2008*
6. *Михлес, Улрих, Атлас „Музика“, т. I, Летера, 2000*

7. Евдокимова, Ю., Многоголосие средневековья X – XIV века, М., М., 1983
8. Протопопов, В., Западноевропейская музыка XVII – первой четверти XIX века, М., М., 1985
9. Холопов, Ю., Кириллина, Л., Кюрегян, Т., Лыжков, Г., Поспелова, Р., Ценова, В., Музыкально-теоретические системы, М., „Композитор”, 2006.
10. Холопова, В., Вопросы ритма в творчестве композиторов XX века, М., М., 1971.
11. Эттингер, М., Раннеклассическая гармония, М., М., 1979
12. Eggebflecht, Hans, Terminologie der musikalischen Komposition, Stuttgart, 1996
13. New Grove Dictionary

ЗА ТВОРЧЕСКИЯ МЕТОД НА ФЕРЕНЦ ЛИСТ

гл.ас. Зорница Петрова

В основата на всяка творба Лист полага ясен замисъл, от който като от зародиш постепенно се оформят контурите на цялото произведение. Това е общата концепция – дълго и старателно обмисляна от твореца. Това е първичната идея, която отвлечена или не, е достъпна за словесна формулировка. В последна сметка, това е програмата, която Лист разработва като художествено средство, подготвящо както слушателите, така и самия творец за пътя, по който ще реализира авторските си идеи. В музикалното възплъщение на листовия замисъл изключителна роля играе съзнателният елемент. Разсъдъчното начало в него е неимоверно изявено. В това отношение композиционният метод на Лист е твърде отдалечен от ирационалния метод на композиторите, възпитани в духа на немския романтизъм. Какво се забелязва, например, в творческия стереотип на Шуман? Той почти издига в култ безсъзнателния елемент. Открива в творчеството нещо тайнствено и фантастично, вметнато по силата на свръхестествени причини. Творецът често упреква Лист в излишна рационалност: „Мисли и мисли, в най-мътни фантазии и става индеферентен до пресушаване“. Шуман¹ счита, че разумът заблуждава, а чувството никога, че първият създаден вариант на творбата е най-естествения и затова най-добрия. По тази причина той, например, предпочита ранната редакция на листовите етюди. Програмността в композициите на Шуман е предпоставена от съвършено различни причини. Симптоматична е необходимостта на творчеството му от външна поддръжка. Той търси за себе си опора навсякъде: в поетичните образи, в живота, в близките си, в детските спомени и фантазии. Нуждае се от заглавия, от образни епиграфи. По-добре твори, когато черпи от „натурата“, в която по израза на Файнберг „намира убежище от безплътността и обобщеността на своята музика“.² Светът на Шумановата изтънчено-романтична музика е призрачно-илюзорен и до крайност интимен. Едва ли би могло да си представим по-искрено творчество. И тук Файнберг е прав – „още една крачка по този път – и творчеството ще се откъсне от действителността“.³ В крайна сметка проникновената, искрена изповедност също може да се окаже „в повече“. При Шуман тя се превръща в творчески метод, който силно се нуждае от опората на „твърди“, устойчиви художествени

1 Schumann R., Gesammelte Schriften über Musik und Musiker, Leipzig, 1891, Bd II, s.118

2 Фейнберг С.Е., Пианизм как изкуство, Москва, 1969, с.125

3 Фейнберг С.Е., Пианизм как изкуство, Москва, 1969, с.125

елементи. Този стил на композиране довежда твореца до пълната деконцентрация и отвлечеността на последните му клавирни опуси.

Съвсем друга е композиторската нагласа на Ференц Лист. Той вижда в себе си творец, който като всеки друг „трябва преди всичко да образова своя ум, да се научи да мисли и съди, с една дума трябва да има идеи, за да приведе струните на своята лира в съответствие със звука на времето“⁴. Ето защо Лист не си позволява необмислено съзидание, макар да твори с удивителна лекота, подплатена от неизчерпаема фантазия. Той умее да съчетава импровизаторския си дар и бързото съчиняване с бавното, продължително и упорито обмисляне на художествената програма във всяка конкретна творба. Той може да разтегне с десетилетия замисъла на грандиозна композиция, след което почти светкавично да го осъществи.

Рационалният елемент в Листовия творчески метод е своеобразно пронизан от страст. Обмисляйки произведенията си най-старателно, композиторът „чува“ добре и гласа на интуицията, на първичното чувство. И това също е заслуга на свръх-надарената му импровизаторска природа, която разпръсква своята стихийна непосредственост във всеки творчески или житейски акт. В процеса на непосредственото осъществяване на замисъла, страстта към изменения, варианти, нови редакции, дори нови версии (както е в песенното творчество), нараства пропорционално на желанието за подробно стилистично вглеждане в крайния творчески продукт. Някои от произведенията си Лист създава цял живот („Години на странстване“, Етюдите многобройните варианти на песните). Какво по-ярко доказателство за авторска принципност и добросъвестност! И още нещо – какъв по-безспорен критерий за мащабната еволюция на листовите композиционно-технически средства.

Така, например, последния песенен ръкопис, към който Лист се докосва няколко месеца преди смъртта си е създадената през 1844 г. философски – отвлечена Lied „Гробът на предците“. Преработена отново през 1850 г. и публикувана през 1860 г. тази творба продължава да вълнува съзнанието на твореца до последните му дни. През януари и февруари 1886 г. Лист прави съществени промени като я адаптира към английския превод на стиховете (оригиналният текст е на немския поет Л. Уланд) и изработва оркестров акомпанимент. Едва през 2000 г. The Liszt Society Journal (издание на Листовото общество – Лондон) в своя 25-ти брой помества последната версия на песента, във варианта с пиано, пожизнено публикувана при последното посещение на Лист в Лондон през април 1886 г.

4 Liszt, F. Gesammelte Schriften. Leipzig, 1893, Bd. V, s. 185

В целия творчески път на великия унгарец е въплътен стремежът да сътвори максимум съдържание в ясна и достъпна форма. На тази цел се подчинява оформящият се в продължение на дълги години стил. Необичайно гъвкав и променлив, той е силно повлиян от конкретната поетична тематика. Лист търси най-адекватния в стилово отношение вариант, преценява го измежду хилядите, родени в неговото въображение. По този път нерядко изпада в крайности. „Не е достатъчно да направиш, трябва още да донправиш“⁵ – този свой девиз творецът никога не оставя. Приключва работата си върху творба, оглеждана и оформяна с години, само когато я доведе до стилово й съвършенство, т. е. до съвършеното препокриване между поетичната идея и нейната композиционна форма. Тук творецът изпитва множество трудности от субективен характер, основна сред които е липсата на хармония между намерения, необходимиости и възможности. Сам Лист съзнава това. „Никой по-силно от мен – споделя той – не чувства цялата диспропорция между замисъла и неговия реален резултат в моите произведения. Още повече, аз продължавам да пиша не без умора – по вътрешна подбуда и стара привычка. Да се целиш високо не е забранено: ще бъде ли достигната целта – остава въпросителен знак...“⁶

Лист подхожда към замисъла на всяка творба, употребявайки мощна енергия и размах, които не винаги биват оправдани и реализирани. В съзнанието му витаят мечти за „философски епопеи“ и „романтични епоси“. Мечтае да въплъти в творчеството си „световната история“, нейните драматични събития. Мечтае, например, да сътвори грандиозни исторически опери, да положи основите на мащабно реформаторско дело в църковната музика. Огромни проекти, надхвърлящи възможностите на един човешки живот, но напълно присъщи за ярко-романтичния размах на Листовото творческо дело.

Композиторът е исторически завладян от великите и вечни литературни типажии като Манфред, Каин, Фауст, Хамлет, Жана д'Арк. Въдъхновението му откликва на всичко грандиозно – било то събитие, герой, идея, което има значение за човека и неговото битие. И на думи, и на дела изкуството на Лист е насочено към човека. То носи високия императив да провокира, да съживява скритите в него чувства и страсти, „да пробуди неговото най-добро „аз““⁷

За високите цели на своето творчество Лист търси концепцията на нови, нестандартни форми. Открива ги, благодарение на съвършеноразличното си разбиране за музикалното изкуство като органически

5 Ferenz Liszt Briefe, Leipzig, 1893, Bd II, s.316

6 Ferenz Liszt Briefe, Leipzig, 1893, Bd IV, s.376

7 Ferenz Liszt, Gesammelte Schriften, Leipzig, 1893, Bd III, s.148 - 149

свързано с другите изкуства. Именно с помощта на поетичната програмност композиторият нанася удар по формалната музикална логика и разколебава представата за музиката като за чисто звуково изкуство. Лист и дава ново направление, усилва идейно-емоционалното и въздействие, прави я широкодостъпна.

Програмността служи на твореца да съедини музиката с поезията, създавайки по този път законите на нова музикална логика. Тя е вододел, зад който разцъфтяват нови, непознати до тогава жанрове. С нея са свързани и оригиналните творчески принципи, създадени от композитора. Дори тези, които изглеждат сродни с композиционните системи на Вагнер и Берлиоз, са напълно самобитни (напр. програмността, лайтмотивната техника).

Ако се вгледаме в лайтмотивната система на Вагнер установяваме в колко силна степен тя се основава на непрестанно обогатяващите се контрастни теми, които в хода на драматургията се сближават и съчетават. При Лист наблюдаваме различен подход. Лайтмотивната му система изхожда от един тематичен ембрион, който претърпява сложно вариране и се мултиплицира в редица разнотипни теми. Накратко – Вагнер тръгва от единичното към общото, а Лист – обратно, от общото към единичното.

Интересни изводи възникват и при съпоставката между симфоничното мислене на Берлиоз и Лист. Ако единият тълкува програмността натуралистично или музикално-живописно, то другият я третира преди всичко като художествено средство, разпръскващо идеи и чувства, внушаващо душевни преживявания и дълбоки жизнени противоречия. Берлиоз илюстрира и звукописва външните явления на битието. Лист твори преживяването, потъва в същността на пресъздаденото – било то идея, характер, колизия. Композиторият бива вдъхновен не от хода на сюжета, а от неговата духовна сърцевина. Програмността на Берлиоз черпи образи от света на конкретното, докато тази на Лист – от света на субективното, като ги конкретизира, придавайки им изключителна музикална чувственост. В подхода си спрямо музикалния образ Лист утвърждава романтичното си отношение към явленията и го прави по органичен начин, който силно се родее с този на Юго. Основна цел на изображението и при двамата творци са не действията, а афектите и страстите.

Поетичните сюжети са философско-етични, натоварени със сложен психологизъм, с жизнено напрежение. През целия си творчески път Лист остава чужд на историко-повествователния музикален подход. Съществена черта на Листовия композиционен метод е и съчетаването на стремежа към психологическата конкретност на програмата с твърде отвличения характер на възплъщението ѝ в музикални образи. Лист прилага рационален подход не само в процеса на творческата реали-

зация, но и в подбора на програмния замисъл. Композиторът се стреми към обобщаващ характер на ситуацияите, към обобщена идейна основа, върху която изгражда и сюжета, и музикалната структура на творбата. Отделните образи са нейните частни проявления. Съобразно общата психологическа идея Лист избира и музикалната тема – не само като ръководеща, но и като обединяваща цялото произведение в стройна система. И тук относно музикалната идея ще се позовем на Милщайн, който приобщава Лист към творческото верую на Юго: „слушателят не само да изяде плода на дървото, но и да помисли за неговите корени”⁸, т. е. веднага да получи насока за мисълта си. Волята на разума при Лист господства и над импровизацията му, и над фантазиите му около ясната ръководна идея.

Склонността към отвлечения, обобщаващ психологизъм, Лист подкрепя със специфичните възможности на музикалния език. Изкуството на тоновете с лекота пресъздава общите и типичните явления, но не е така с конкретните и единичните. В музиката абстракцията надхвърля тази в поезията. При Лист, обаче, отвлеченото мислене има по-дълбоки корени и те са лични. Откриваме ги в дълбокото му и постоянно житейско разочарование. В действителността намират погром изключително извисените му мечти. В последна сметка Лист е творец със своеобразен духовен облик, с особен художествен темперамент. Той – артистът с неимоверно богата интуиция, е все пак умозрителен. Това обуславя облика на неговия творчески метод като оригинална симбиоза между полярни тенденции: абстракции и страстни взривове; психологически рефлексии и чувствени пориви.

Твърде своеобразно е и естетическото отношение на композитора към природата. Отражението ѝ в Листовото творчество заслужава специално внимание. То е лишено от каквато и да е проява на натурализъм. Обратно, външният мир до крайност се субективизира. Той се превръща в двоен образ на интимния човешки свят от чувства и преживявания. Природата съществува само във връзката си с човека, който в хармония с нея разтваря и проявява своята същност. В този смисъл подходът на Лист към „натурата” не е от позиция на живописец, а на поет-мислител. Дори твори като „При извора”, „На Валенщадското езеро”, „Еклога”, „Женевските камбани”, в които на пръв поглед преобладава пейзажно-пантеистичното начало, са заредени с психологизъм, размисли и колизии. В същност, по отношение на външния мир, Лист остава верен на романтичното си възприятие – подобно на Байрон и Юго. Пресъздавайки природата в какви ли не образи: (горско шумолене, тътен на буря, пля-

8 Милъштейн Я.И. „Ф.Лист”, Москва, 1956, т.I, стр.301

сък на вълни, фонтани, зелени полета, спокойни езера), Лист винаги разказва за духовния свят.

Главната тема в творчеството на Лист, вече споменахме, е човекът и човешкият живот. Кръгът от мисли, чувства и събития гравитира изцяло около хуманните измерения на битието – тези, които разкриват разнolikите прояви на личността, способността и за подвиг и величие, стремежа и към културен прогрес. Всъщност многодетното творческо дело на композитора е искрена апология на хуманизма. Палитрата от нейните производни теми е богат: тъждеството на доброто над злото, борбата за свобода и щастие, извисяването на личността чрез жизнен или творчески подвиг, обичта и саможертвата, мощната сила на изкуството и тази, на божествения идеал. С годините в хуманистичната апология се прокрадват все по-доловими нотки на скептицизъм и съмнение. Тъгата по невъзможните идеи заменя действителните пориви, съзercанието замества съзиданието. Тази нарастваща раздвоеност на творческото съзнание неминуемо разклаща драматургичните устои на някои от творбите му, лишава ги от ясна посока на развитие. В късните опуси оптимизмът и вярата в идеалите напускат битието и преминават в образи от небесните селения. Вместо възторг и триумф звучи погребална героика и небесно омиротворение. И много тишина – призрачна, спокойна, утешителна.

Соловото вокално творчество на Лист е плод на същия композиционен метод, върху чиято обща специфика се спряхме. Осъзнаването на този факт е от изключително значение. Без разбирането за общите основи на листовото творческо мислене, трудно бихме разбрали и същностните характеристики на песенните му опуси. Те обуславят и стилистичната еволюция на малката вокална форма. Те са причината и за принципната технологична общност на музикално-изразните средства, независимо дали става дума за големи симфонични платна, за разгърнати клавирни композиции или за вокално-камерни миниатюри.

Много от чертите на Листовия музикален език са дотолкова иновационни и естетически устойчиви, че биват инфилтрирани и претворени в стилистиката на различни композитори от XIX и XX век. Когато се говори за великия унгарец и „другите“ преди всичко трябва да се проследи творческата връзка „Лист – Вагнер“. Не случайно в музикалната наука битува понятието „Лист – Вагнеров стил“, оплодено от дълбоката и плодотворна дружба между двата колоса на късния романтизъм. Влиянието, което Вагнер оказва върху своя искрен приятел е безспорно. Обратното, обаче, е също толкова вярно, колкото и съществено. На лице са немалко хронологични свидетелства за първооткривателската същност на листовия музикален език. Така, например, новаторският „тристанов акорд“, който музикалният свят традиционно приписва на Вагнер бива използван от Лист още през 40-те години на романтичния век. Откриваме го

в прекрасната му младежка изповед – песента „Бих искал да си тръгна“. Познавал ли е Вагнер останалата и до дни непопулярна вокална творба – не би могло да се гадае. По-важно е наличието на тази изключителна хармонична находка по страниците на листовото творчество като ясно пророчество за бъдещето на музикалното изкуство. В подобен хармоничен колорит е изградено клавириятно встъпление на вокалната балада „Лорелей“ /1855 г./, Валс Емпromptю /1850/, и някои епизоди от „Фауст - симфония“ /1854 г./. Вагнер сам признава, макар и без ентузиазъм благотворното въздействие на Лист върху собственото си творчество. В писмо до Ханс фон Бюлов /1859 г./ той споделя: „За някои неща откровено разговаряме помежду си /например, че след запознаването ми с произведенията на Лист хармонията ми стана съвсем друга/...“⁹.

Под влияние на листовия музикален език се формира и стилът на Цезар Франк. Допирни точки между двамата се откриват в религиозно-патетичното светоусещане, в принципите на монотематично развитие, в поемното симфонично мислене, в характерния сроден хармоничен колорит.

Късноромантичните принципи на програмния симфонизъм в творческото наследство на Лист, неговия възторг и екстаз, неговия изтънчен лиризм, съчетан с огнен виртуозитет намират отражение в симфоничното и клавириятно дело не Бакариев, Глазунов, Римски – Корсаков, Рахманинов и особено – Скрябин. Сходни с листовите оркестрови и песенни традиции са творческите възгледи на Хуго Волф, Рихард Щраус, Густав Малер и Антон Брукнер.

Що се отнася до забележителните прозрения на късния Лист – от този период към бъдещата музикална култура тръгват много и съществени идеи, инфилтрирали се в творчеството на импресионистите. Повечето от тях намират най-благодатна почва сред композиторите на новата френска музика – Дебюси и Равел. По този повод големият листов изследовател /К. Сърл/ е категоричен: „Последния си период той стана пророк за бъдещите поколения не само с новаторството си в хармониите, но и с общия си подход към музиката“¹⁰. Връзките между Лист и импресионизма се разкриват в музикалните пейзажи, в тяхната „трептяща“ екзизност, в подвижния и изтънчен хармоничен колорит, в прозрачните пластове на фактурата.

Основополагаща следа тръгва от Лист и към много по-младия му сънародник Белла Барток. Всъщност този унгарски творец съхранява изследователския си интерес към делото на великия маестро до края на живота си. Възторгът на ранния Барток се ражда при осъзнаването на

9 Wolker, A., *Reflections on Liszt*, Cornell university press, Ithaca and London, 2005, P.

10 Соловьева, Н., пионер на новата музика, БТА – ЛИК, 1986, бр. 33, стр. 13

исконните традиции, идващи от клавирните рапсодии, от симфоничните поеми, от национално – патриотичната тематика в наследството на Лист. Това, обаче, което най-силно сближава двамата творци е сходното отношение към фолклорното изкуство на Унгария. В тази област Барток достига много по-дълбоко, докосвайки се и претворявайки старинните пластове на неизследваните до тогава унгарски селски традиции.

Що се отнася до образния свят на листовото творчество – и тук Белла Барток се възправя в плътния близост. Мрачната тема на смъртта сближава балета му „Чудният мандарин“ с „Танц на смъртта“. Причудливата гротеска на късните листови чардаши прозира в цигулковите сонати на Барток. Характерните за Лист „мефистофелски образи“ се долавят в първия бартоков клавирен квартет. И не на последно място – остинатото като конструктивен принцип е безспорната нишка, идваща от късната естетика на Лист, гениално претворена в „скитските опуси“ на Барток и продължила напред към модерното музикално писмо на XX век.

Видно е – листовата музика предрича толкова много възможности, че освен като ярко художествено дело, тя битува като ясна мотивация за новото и прогресивното мислене на музикалните творци от бъдещите поколения.

АВТОРСКИТЕ УКАЗАНИЯ ЗА ИЗПЪЛНЕНИЕ В РАННИТЕ КЛАВИРНИ ТВОРБИ НА НИКОЛАЙ СТОЙКОВ

Валентина Гюлева

Изпълнителските средства на музикалната изразителност, отразени в авторския запис на динамика, артикулация, фразировка, темпо, агогика, педализация, отразявайки представата на автора за реалното прозвучаване на музикалната творба, участвуват в експресивната индивидуализация на музикалния образ, в развитието на драматургическия замисъл на произведението. Ето защо анализът на авторските указания за изпълнение като част от цялостния анализ на музикалното произведение приближава изпълнителя към постигането на замисъла на композитора, към централната художествена идея на дадено съчинение. А индивидуалното разчитане и тълкуване на спецификата на авторските изпълнителски обозначения е неотделимо от процеса на творческо интерпретиране на музикалната творба – основа на всяка една от множеството възможни различни и художествено пълноценни изпълнителски трактовки.

Същевременно комплексът от музикално-изразителни средства, фиксиран в авторския текст представлява част от стиловите характеристики на музикалната творба. Нещо повече, отбелязвайки, че изпълнителските нюанси „имат първостепенно значение...за изразителното художествено развитие на музикалните образи“, А. Дмитриев подчертава, че „тяхното съотношение в развитието на музикалната форма се проявява като активна цялостна система характерна за едно или друго музикално произведение“. [3, 45-46] Всъщност, определено можем да приемем, че такава цялостна система от композиторски и изпълнителски художествени средства, характеризира не само всяка конкретна творба, а всеки един творчески стил.

Вглеждайки се във визуалния облик на нотния текст в ранните клавирни съчинения от Н. Стойков откриваме почти *a prima vista* две коренно различни картини:

- първата, която е достатъчно наситена с общоприетите ремарки за темпо, характер, динамика, артикулация, фразировка, агогика, педализация и т.н.;

- втората, в която изпълнителските указания са много оскъдни или дори липсват.

Тези два образа на нотния текст отразяват две различни тенденции. Първата тенденция води понякога до подробно, щателно, твърде

„изобилно“ детайлизиране на представата на автора за характера на изпълнението и може да бъде възприета и като желание максимално да се прогнозира интерпретацията на произведението.

При втората тенденция оскъдността на указанията за изпълнение или липсата им може да се тълкува, както сочи Дм. Благой, като семантичен знак, който косвено разкрива художествените намерения на автора. Тя е проява на стремеж да се кодират в самия нотен текст, в маниера на изложение на клавирият тъкан определени интерпретационни виждания. От своя страна този маниер на авторски запис активизира творческата фантазия, активността и инициативността на интерпретатора. Даже нотната картина, визуално по-изчистена, по-прозрачна, като че ли апелира към разкрепостяване на мисълта на интерпретатора, към творчески открития в изпълнителското изграждане на музикалния образ.

Двойственият подход при фиксирането на указанията за изпълнение – стремежът към строго регламентиране на тълкуването на творбите и възможността за изява на личното отношение на инструменталиста към интерпретираното произведение се проявява от Н. Стойков и в работата му с изпълнителите над конкретно негово съчинение. Композиторът ревностно отстоява вижданията си, дори когато се отнасят до чисто инструменталните проблеми на апликатурата и разпределението на сложната клавирият тъкан между двете ръце на пианиста. Разбира се, авторската апликатура и разпределението между двете ръце определено могат да имат своя художествен смисъл и заедно с другите средства на музикалната изразителност не само да насочват изпълнителя към звуковия идеал на твореца, но и да осигуряват постигането му. Същевременно авторът адмираира оригинални подходи към същността на интерпретираните творби, своеобразни художествени решения, изобретателно намерени изпълнителски похвати...

Както в авторския запис, така и в реалното изпълнение разкриващо конкретен художествен замисъл, всички изпълнителски средства се проявяват в комплекс, в живо диалектическо единство. Така в тяхната взаимовръзка ще се опитаме да очертаем някои от особеностите на означенията на изпълнителските изразни средства в клавирият писмо на Н. Стойков. Същевременно хронологичното проследяване на наблюдаваните факти ще ни позволи в някаква степен да набележим тези, които биха могли да бъдат посочени като устойчиви белези на клавирият стил на композитора. В основата на анализа на изпълнителските средства в ранните клавирни цикли на Н. Стойков ще положим авторските указания за динамическото изграждане на произведенията и ще потърсим възможната им връзка с останалите изпълнителски изразни похвати.

При анализа на малките цикли: Тема с вариации, сюитите „За Юноши“ и „За животните“ се проследява една тенденция, диктувана не

само от образната характеристика на музикалната идея, но и от мащабите на визираните съчинения. Става дума за изграждането на цели части от циклите в рамките на една динамическа багра.

Така темата на Вариациите е издържана изцяло в динамика *mezzoforte*, а насоките за динамическо нюниране са твърде оскъдни. Тук се проявява посочената по-горе особеност на писмото на композитора, при която липсата на авторски указания подсказва необходимостта от изпълнителска активност при деликатното нюансиране на звучността в рамките на една динамическа характеристика. В тези случаи нараства ролята на артикулацията и щриха. Авторът дублира указанията за *legato* (графично и словесно) и не само ясно очертава конструкцията на мотивите и фразите, но заедно с това насочва към живото дишане на мелодическата линия и изисква от изпълнителя нейното вокално-изразително интониране.

Пример 1. Тема с вариации.

ТЕМА С ВАРИАЦИИ

ТЕМА
Comodo Allegretto

mf legato

Н. СТОЙКОВ

Изграждането на първата и четвъртата вариация изцяло в динамика *forte* и *fortissimo* безспорно трябва да свържем с особеностите на уплътнената фактура и характерните щрихи. Внушението на динамическото указание се допълва и от ремарките за темпо и характер на движението. В първата вариация – *Allegro ritmico* – изразителността на музикалния образ ще се роди в резултат от действието на динамическите обозначения, на акцентирания щрих *staccato* и кратките легатни дъги, свързващи по два тона.

Пример 2. I вариация.

ВАРИАЦИЯ I
Allegro ritmico

f simile

Н. СТОЙКОВ

В динамически мощното *maestoso* на четвъртата вариация се сумират насоките за динамика – *forte* и *fortissimo* – с указания за щрих, акцентуация и педализация. Щрихът *tenuto* подсказва необходимостта от очертаване на мелодическата линия и отделянето ѝ от общата звукова маса, изисква постигане на динамическа многоплановост на звуковата картина. Изразителното произнасяне на мелодията ще доведе до естественото откриване както на динамическата кулминация, така и на моментите на относителен спад в силата на звучността.

Пример 3. IV вариация.

The musical score for the 4th variation is presented in two systems. The first system contains five measures, with the first four marked 'Sez.' and the fifth marked 'simile'. The second system also contains five measures, starting with 'ff', followed by 'm. s.', and ending with 'Sez.' marked with an asterisk. The notation includes various musical symbols such as slurs, accents, and dynamic markings.

Преобладаването на един динамичен нюанс в цели раздели от творбите или части от циклите е свързано понякога с определено теситурно решение. Деликатният теситурен контраст между първия и втория дял на третата вариация (среден и висок регистър) се подчертава от авторските насоки за единен динамичен план във всеки един от дяловете. Постепенното спускане на звуковата тъкан от светлия прозрачен висок регистър към по-сочния среден предизвиква естествено впечатление за крешендо, което предопределя липсата на съответната авторска ремарка.

Понякога динамическите решения на композитора имат парадоксален характер. В неговите творби наситената, богата, многопластова звукова картина не винаги е съпроводена от динамика *forte* и *fortissimo*, а прозрачната клавирна фактура – с *piano* и *pianissimo*. Характерът на музикалния образ във втората вариация изисква ясно, отчетливо артикулирано произношение с наситен и сочен, добре тембриран звук независимо от пределно малката звукова маса.

Пример 4. II вариация.



Така още в първата творба за пиано на Н. Стойков се набелязват някои от основните тенденции в изразяването на авторските виждания за интерпретацията на произведенията му. Мултиплицират се насоките за изпълнение като различните авторски указания взаимно се допълват. Проявява се тяхната многофункционалност, което позволява в някои случаи лаконично внушаване на идеята за звуковия образ на съчинението.

В началото на „Арабеска“ (първата пиеса от скупта „За юноши“) композиторът деликатно нюансира фините промени в силата на звука посредством графични знаци (вилки).

Пример 5. Арабеска.



Смяната на *legato* с *ben marcato* при повторението на темата води до съответната по-ярка динамическа обогатеност т.е. указанията за щрих и артикулация взаимно се допълват с динамическите. Уплътняването на фактурата и нейната многопластовост предполагаща употреба на десен педал

Пример 6. Арабеска.



естествено водят до по-масивна звучност и до търсенето на многоплановост в звуковата картина, без да са необходими авторските насоки за това.

Характерът на ярката кулминация, която предхожда третия репризен дял на пиесата, е резултат от сумираното въздействие на фактурни, динамични, ритмични и агогични явления. Щрих, артикулация, акцентуация, полиритмичия взаимодействуват със сгъстяване във времето, диктувано от указанието за *acelerando*. Плътните шестгласни акорди действуват като фактурен акцент, като *rinforzando* подготвящо появата на динамика *forte* в началото на следващия дял.

Пример 7. Арабеска.

Същевременно кратките щрихи, различната акцентуация свързана с явленията на полиритмичия пораждат усещане за противодействие на ускорението на движението и се създава особено изразителна острота на темпоритъма, която ярко контрастира с гъвкавия пластичен поток на движението в следващия дял.

Втората пиеса от цикъла – *Багатела* – е издържана почти цялостно в рамките на едно звучно, но благородно *mezzoforte*. С изключение на няколко вилки за диминуендо, осигуряващи по-скоро изразителното произнасяне на мотивите, указания за динамически промени фактически липсват. Но разслояването на тъканта в първия дял, характерните легатни дъги, чието произношение предполага подчертаване на първия тон под дъгата, носят функциите и на артикулация и на акцентуация, и с това представляват своеобразни указания за хоризонтално и вертикално динамическо нюансиране. Така и имитационните встъпления във втория съдържат в себе си деликатни и в същото време недвусмислени насоки за динамическа многоплановост.

Пример 8. Багатела.



Много показателен за отношението на композитора към характера на звука и към изпълнителската реализация на динамическите указания е знакът за *diminuendo* под продължителния, естествено отзвучаващ и заглъхващ заключителен акорд на пиесата. Подобни авторски изисквания, в някои случаи привидно излишни, имат двойствена функция – насочват и към конкретни изпълнителски похвати – в случая към подчертаване на естественото угаждане на тона с педално *diminuendo*.

Във встъплението на третата пиеса от сюитата – *Бурлеска* – авторът подчертава контрастния облик на пиесата, нейната остра артикулация и активния характер на звуковия поток като мултиплицира указанията за динамика, акцентуация и характер на движението – *Furioso*. Подробните

Пример 9. Бурлеска.



указания пораждат у изпълнителя усещането за една изключително ясна визия за търсената от автора звукова характеристика на музикалния образ. В следващия момент контрастната смяна на регистъра и типа фактура се съчетава с промяна в динамическата характеристика на музикалния образ.

В тази пиеса особено ясно се набелязва ролята на указанията за динамически акценти в ритмическите особености на пиесите. Синкопи, акорди на слабо време, прорязващи прозрачната клавирна тъкан (фактурни акценти) допълват въздействието на щриха и артикулацията, нарушават метриката, създават впечатление за нерегулярен ритъм. Очертава се и тенденцията чрез съчетаването на динамически, фактурни и теситурни характеристики да се постига определена темброва обогатеност.

С това става ясно, че и в сюитата „За юноши“ при фиксирането на авторското виждане за динамичното изграждане на художествените образи в цикъла са се проявили посочените по-горе две противоположни тенденции:

- едната – изразяваща стремеж към максимална изчерпателност като се сумират въздействията на няколко вида препоръки, разкриващи пределно ясно художествената идея и подчертаващи категоричността на авторските изисквания.

- другата – характеризираща се с пределна лаконичност като изпълнителските средства се кодират в самия текст.

В същото време е ясно, че при изпълнителското тълкуване на наличните или липсващите авторски указания за интерпретация трябва да се отчитат всички особености на текста, а не всяко едно изолирано само за себе си. Така смисълът на някои от авторските насоки за изпълнение се оказва мултиплициран т.е. те крият в себе си предпоставки за множественост на изпълнителското им тълкуването.

Създаването на сюитата „За животните“ съвпада по време с работата над крупните, зрели творби от първия период на клавирното творчество на Н. Стойков. Нейните мащаби и дидактическата ѝ насоченост обуславят свързването ѝ с останалите ранни произведения на композитора. Посочените по-горе особености на клавирния почерк на автора съвсем отчетливо се открояват и във нейните изпълнителски насоки. Ще отбележим само някои моменти от тях.

И тук композиторът изгражда цели дялове и части от цикъла в рамките на един динамичен план, при което не посочва конкретно моментите на нарастване или прибиране на динамическата сила. Това активизира мисленето и провокира вкуса и изпълнителската интуиция на малките музиканти.

Във втория дял на първата пиеса от цикъла – „За начало“, след указание за цялостно провеждане в динамика фортисимо се появява знак за крешендо. Ролята на момент на динамически спад се поема от паузите разреждащи звуковия поток.

Пример 10. „За начало“



Подобна и още по-ясно изразена е функцията на паузата преди заключителния акорд на пиесата. Тя изтъква контраста между неговото *forte* и предхождащата линия в диминуендо. Това отново подчертава факта, че подробните и щателно изписани насоки за изпълнение практически доизясняват внушенията произтичащи от самия текст. От друга страна тяхното спестяване създава една по-ясна нотна картина, графичният образ на произведенията става по-лесно читаем.

Разбира се, когато художествената идея изисква противоположния подход, авторът не се отказва от него. В четвъртата пиеса – „Мушицата“ – пределно щателно са изписани динамическите указания

Пример 11. Мушицата

4. МУШИЦАТА

за всеки пласт от клавирната тъкан, артикулацията на всеки тон от мелодическата линия. На еднообразното легатирано изпълнение на вибриращия звуков фон (трилер) е противопоставено по-яркото динамическо развитие на мелодическата линия, подчертано от разделни щрихи – *non legato* и *tenuto*. Тук отново се сумират въздействията на динамика, щрих и ритмика.

В четвъртата пиеса ролята на акцент се поема от точкувания тон в началото на тактовете. В края на пиесата знаците за артикулация и динамическа акцентуация взаимно допълват функциите си и несъвпадането на метрическите и ритмическите акценти създава метрическа модуляция – подготвя се и се достига до промяната на метрума. Сгъстяването на метрическите акценти предизвиква от своя страна усещане за *accelerando*.

Сумирането на различните указания за щрихи *marcato* и *staccato* и съчетаването им с определена динамика – *forte* предпоставя откриването на най-подходящия щрихов нюанс при интерпретацията на пиеската. Това разкрива още една особеност на клавирното мислене на Н. Стойков – богатството и разнообразието на щриховите и артикулационни решения в творчеството му. Тяхната роля в изграждането на художествените образи в съчиненията на композитора, в съчетание с останалите изразни средства, е изключително голяма.

Набелязаните тенденции във фиксацията на изпълнителските изразни средства още по-ярко се проявяват в крупните, зрели съчинения от клавирното творчество на Н. Стойков, създадено до 1970 г. Илюстрирайки с няколко примера, ще отбележим, че водеща става тенденцията към максимално ясна детайлизация в изразяването на авторската визия за реалния звуков образ на творбите. В темата на цикъла „Фрагменти“ подробните авторски указания изискват от изпълнителя пределно внимание към динамическото обогатяване и произнасянето на всеки един звук.

Пример 12. Фрагменти.

Adagio (♩ = 100)

f *molto rubato* *mf*

Meno mosso (♩ = 96 - 102)

f *p sub* *mf*

Подобна е картината от края на първата част на другия крупен цикъл от този период – *Сонатината*. Тук множеството обозначения за динамика, щрих, артикулация, педализация (вписана в текста с дългите басови акорди) подчертават категоричността на авторските насоки за интерпретация.

Пример 13. Сонатина, I част.

8

sub. mf crescendo

stringendo

ff

con tutta la forza

8... 21

Пример 14. Листа от албума.

8va

ten.

sub. ff

risoluto

A.p.

mf

rubato

8va.

mf

f

mp

Ped.

Впечатляващо е изобилието от обозначения за богато динамическо нюансиране – вертикално и хоризонтално, за артикулация, за характер на звучността, за педализация, за използване на определени изпълнителски похвати в *Листа от албума* – цикъл създаден в средата на 80-те години.

Видно е, че в ранното творчество за пиано на Н. Стойков се формира една система на авторски запис, която разкрива типични черти на „изпълнителското мислене на автора“. Една система, която обогатявайки се с времето, запазва основните си характеристики, превръщайки се в индивидуален стил белег на клавирното творчество на композитора Н. Стойков.

ИЗПОЛЗВАНА ЛИТЕРАТУРА:

1. **Бенюмов, М.** – *Музыкальное произведение и исполнении музыки. В сб.: Музыкальное произведение в системе художественной коммуникации*, изд. Красноярского университета, Красноярск, 1989.
2. **Благой, Д.** – *К пониманию пианистом авторского текста. В сб. Вопросы фортепианного исполнительства*, вып.3, Москва, Музыка, 1973.
3. **Дмитриев, А.** – *Полифония как фактор формообразования. Ленинград, Музыка, 1962.*
4. **Либерман, Е.** – *Творческая работа пианиста с авторским текстом. В сб. : Интонация и музыкальный образ*, Москва, Музыка, 1988.
5. **Малинковская, А.** – *Специфика исполнительского анализа музыкального произведения. В сб. : Вопросы воспитания музыкантов исполнителей*, вып 68, (Труды ГМПИ им. Гнесиных), Москва, 1983.

СОНАТИНА ЗА ПИАНО ОТ НИКОЛАЙ СТОЙКОВ

Валентина Гюлева

Ранното клавирно творчество на Н. Стойков, обхващащо няколко малки циклични произведения (Вариации, две сюити) и две крупни съчинения (Сонатина и Фрагменти), написани в края на 60-те години и началото на 70-години, демонстрира процес на развитие на клавирното мислене на композитора подобен на процеса на асимилация на европейската културна традиция, характерен за националната ни клавирна школа. Става дума за постепенното, но сравнително бързо достигане от непретенциозните вариации върху народната песен през модификациите на сюитните форми до сложната структура и драматургия на сонатиния цикъл.

Сонатината за пиано е първата творба на композитора написана в жанра на сонатата. След нея през 70-те и 80-те години са създадени редица сонати – за цигулка и пиано, за флейта и пиано, за обой и пиано и др. Но до началото на 90-те години Сонатината остава единственото солово произведение за пиано в сонатна форма. В същото време Фрагментите и малките сюитни цикли, (както и всички клавирни опуси от 80-те години), имат една по-малко или повече ясно изразена програмна идея, докато Сонатината, Вариациите и Студиите за четири ръце (1977 г.) представляват едно относително изолирано явление тъй като са единствените съчинения от този период, които не са програмни.

Авторът работи над Сонатината успоредно със съчиняването на другия крупен цикъл от това време – Фрагментите, но идеите и музикалните образи в двете творби са коренно противоположни. Фрагментите са драматичен размисъл за тъмната страна в живота и душевността на човека, а Сонатината – завладяващ изблик на ликуваща, светла жизнерадост. Ако бихме желали при всички случаи да открием една словесна идея за музикалната образност в творбата ще я намерим в посвещението, даже в характера на неговия словоред: „*На моята жена Румяна посвещавам*“. Тази идея композиторът разкрива в личните си бележки за произведението: „*Много радост от живота*“ [5]

Композиционната схема на произведението съответствува точно на класическия сонатен цикъл. Самият Н. Стойков посочва, че в първата част на Сонатината можем да открием: „Класически структурен тип на виенска експозиция на материала. На същите принципи се подчиняват и разработката и репризата.“ И по-нататък четем: „Втората част – бавна, със загатнат драматизъм, преминава в бурна токата. Непрекъснато редуване на теми и епизоди и накрая обобщение на материала от трите части. Рондо форма с финал-апотеоз.“

Връзката на произведението с класическите традиции може да се открие не само във структурата на произведението, но и в редица особености на клавирната тъкан – в нейната прозрачност, в изложението на материала – близко до хомофонния тип фактура, в особеностите на щриха и артикулацията. Тази връзка се осъществява не само пряко, но и чрез влиянието на неокласическите тенденции в клавирното мислене на XX век, също отбелязано от композитора в бележките от личния му архив: „*Нотният текст предлага бравурни пасаж, темброви находки, много **чисто пръстова музика**... и някъде отдалече скрито надничат и **Сонатината на Равел и Токатата на Панчо Владигеров**“.* [5]

Локализираните гласове, тясното разположение на акордите, ясното разграничаване на функциите на двете ръце, артикулацията *non legato*, класическата апликатура, които ни предлага текстът на Сонатината са част безезите характеризиращи, според Л. Гаккел, неокласическия пианизъм.[4,112-114]

Пример 1.



Жизненият ведър, слънчев образ на първата част естествено произтича от характера на нейните две теми. Те са много близки като емоционално внушение и в отделни свои елементи почти идентични. Внимателният анализ на тематичния материал на цялата Сонатина ще покаже, че интонационният източник на всички теми в произведението е именно този начален мотив на първата тема от първата част на творбата.

Началото на първата тема създава впечатление за весела, закачлива скоропоговорка, пораждащо се от варираното повторение на първия двузвучен мотив. Характерът на темата се подчертава и от встъпването на акомпаниращите акорди на слаба част от времето и от противо-

поставянето на хореични и ямбични мотиви. Това придава пластичност на ритъма и импулсира движението.

При интерпретацията на творбата повторенията на началния мотив би трябвало да акумулират енергия, с която да се провокира активна атака на кулминационния тон на темата и последващо енергично провеждане на мелодическата линия, обхващаща диапазон по-голям от три октави. В същото време повторенията, малкият амбитус, опяването на един тон в първото полуизречение на темата могат да доведат до монотонност на звуковата картина, ако изпълнителят не артикулира подчертано ясно и изразително.

Триделната репризна структура на темата и ясно определената тоналност в „ре“ (остинатен квартово-квинтов акорд върху ре в репризния дял) създават усещане за завършеност и подчертана категоричност на музикалния изказ. Подчертаването на изострената ритмика при изпълнение ще допълни усещането за активност и жизнена устойчивост. Изпълнителска задача (с помощта на педализацията) е реализирането на трипластовата фактура, динамическото и темброво обогатяване на репризния дял.

Нарастването на ролята на „вторичните“ [4,56] фактори изграждащи образността в Сонатината – щрих, артикулация, динамика, тембриране със или без помощта на педала се обуславят от характера на интонациите и конструкцията на темата. Впечатляващо и задължаващо е изключителното детайлизиране на тази „изпълнителска“ страна на характеристиката на музикалния образ от страна на композитора, който търси различно щрихово, артикулационно и динамично оцветяване на всеки пласт от клавирната тъкан, на всеки звук. Ясно отбелязва употребата на десния педал подчертавайки с нейната ограниченост монохромния колорит на безпедалните епизоди.

Това връщане към характерния „чист“ клавирен звук, към реалното пръстово *legato*, към богато нюансирани градации на *non legato* и *staccato* поставя определени изисквания към изпълнителя и отново показва връзката на клавирното писмо на сонатината с неокласическия пианизъм.

В първата тема е заложен и моделът на изграждане на цялата първа част. Това се отнася до разчупването на класическата квадратност на фразите и периодите – един от факторите, създаващи свободата на музикалния изказ, позволяващи на интерпретиращия пианист да постигне пластичността на звуковия поток. Същевременно генерирането на енергия, последвано от повече или по-малко устремни атаки на кулминационните моменти и оттеглянето на следващите ги низходящи звукови вълни ще изваят изпълнителската форма на тази част.

Втората тема на тази част встъпва след едногласна еднотактова свързка. Липсата на развит преход между темите се диктува от лаконичността на формата на сонатината. От това се определя и сливането на II-та тема с краткия заключителен дял на експозицията, прозвучаващ като преход към разработката.

Изпълнителят трябва да долови и да постигне свежия колорит на тонално-неустойчивата II тема – особеното „тръпчиво звучене“ на началния вертикален комплекс – съчетаването на *b moll c Ges dur*.

В отворената структура на II-рата тема натрупването на кинетичен потенциал импулсира движение към кулминация на границата между дяловете, оформяща при звуковата реализация на творбата една обща, широко развита вълна. Енергийният заряд е достатъчно голям за да предизвика ускоряване на движението към върха и промяна на темпото при встъпването на заключителния дял на експозицията.

Разработката, чийто обем и структура съответствуват на лаконичността и компактността на цялата първа част на сонатината, е оформена върху съпоставянето или едновременното съчетаване на основните елементи на двете теми. Контрапунктирането на мотиви от първа и втора тема (концентрация на мисълта и емоцията) активизира устрема към кулминацията на разработката.

Пример 2.



Динамичното развитие на музикалния образ се определя от все по-малкия обем на съпоставяните построения, от яркостта на динамичните, регистровите и артикулационните контрасти, предизвикващи при живото изпълнение асоциации с различни тембри. При изграждането на разработката изпълнителят ще избегне впечатлението за фрагментар-

ност, „каквато по принцип може да се очаква при формите, изградени от кратки тематични образувания“. [1,61], ако съумее ясно да покаже логическият порядък на съпоставянията и да ги доведе до ярка, впечатляваща кулминация.

В репризата първата тема е динамизирана. Тя е съкратена, структурата ѝ е отворена, кулминацията ѝ е разположена в първия дял. Сливането на кулминацията връх на разработката с кулминацията източник на репризираната I-ва тема образува обширна кулминационна зона в развитието на мисълта и чувството. В тази зона на повишена експресия композиторът предписва едно продължително пребиваване в динамика *forte* и *fortissimo*. Това предполага у изпълнителя умение да води постъпателно динамическото изграждане, да създава впечатление за непрекъснато динамическо израстване и за достигане до истински кулминационен връх.

Всъщност разработката и първият дял на репризата до появата на II-та тема би трябвало да прозвучат при интерпретация в една цялостна линия. Динамическият план и темповата градация в развитието на втората тема и заключителния дял на репризата отново създават висок емоционален тонус, отвеждайки изпълнителя към последния, най-мощен израз на ликуващата радост от живота.

Пример 3.



В изграждането на конструкцията на частта се оформят два типа кулминационни моменти:

- с малка звукова маса, ситуирани в крайните регистри на пианото (между II тема и заключителните дялове в експозицията и репризата)
- с наситена, плътна звукова картина, обемаща целия диапазон на инструмента (края на разработката, началото и края на репризата)

Изпълнителят може да забележи, че разполагането на кулминационния момент в края на по-малък или по-голям дял (I-ва тема) подчертава структурната му цялост и неговата относителна завършеност и самостоятелност. Докато сливането на кулминациите на два дяла (II-ра тема и заключителен дял, разработка и реприза) създава предпоставки при

звуквата реализация на творбата за органично, непрекъснато протичане във времето на формата-процес.

Ето защо и интерпретационният план на изпълнителя ще се гради на основата на логично и последователно извеждане на музикалното действие до кулминационните точки в развитието на художествения образ, устремено към главната кулминация във финалните няколко такта.

Втората част на Сонатината е бавният лиричен център на творбата. Композиционната схема на частта обхваща три дяла: А – със спокоен, интимен, мечтателен характер, включващ два осемтактови периода (в дорийски лад от фа#); В – развълнуван, с отсянка на драматизъм, тонално неустойчив; А1 – силно съкратен, репризиращ само втория период от А. Доколкото първият дял А може да се тълкува като проста двуделна форма, втората част представлява сложна триделна.

Спокойният, вглъбен, медитативен характер на първия дял произтича от особеностите на мелодическата линия, изградена предимно от низходящи тетраходови последования, които могат в някакъв смисъл да се асоциират с низходящото развитие на мелодиката в много от народните ни песни. Меката, стаена звукова атмосфера се дължи на разполагането на звуковия образ в средния регистър на инструмента и на приглушената, но фино нюансирана динамика. Разширяването на диапazona, разслояването на клавирната тъкан, активизирането на вътрешните гласове, контрастното динамично съпоставяне създават един кратък, преходен момент на възмущение.

Акордовата фактура навява асоциации с хоралната звучност, допълва усещането за съсредоточен и спокоен размисъл. Същевременно тясното разположение на акордите отново напомня за влиянието на класическото клавирно писмо в тази творба на Н.Стойков. Но акордовите последования „бягат от функционалното значение на класическата хармония“.[3, 10]

Движението в бавно темпо, в размер 3/8 придава значимост на всяка една от пулсациите в такта. Подчертаването на ритъма, на характерната стъпка, напомняща синкоп, резултат от сливането на второ и трето време, не бива да довежда до разкъсване на мелодическата линия – тя трябва да тече и спокойно да диша.

Във втория дял се долавя известен драматизъм породен остри ритмични фигури, звукови петна от задържаня с педал падащи акордови фигурации, съпоставени с интонации от първия дял на частта. В цялостния динамичен план на тази част, оформен с помощта на полутонове, единственото изграждане до форте трябва да бъде изведено от изпълнителя като носител на ярка експресия, като кулминация подчертаваща впечатлението за драматизъм. Само тук той може да излезе за миг от деликатната емоционална атмосфера на меки багри и полусенки.

Пример 4.



В тази част на Сонатината особено ярко се очертава склонността на автора да кодира в нотния текст някои от изпълнителските решения на произведенията си. Става дума за вписаната в мелодиката орнамента, чието произношение по този начин много точно се регламентира. Същевременно по-дребният шрифт на някои фигурации говори за авторската представа за изпълнение – ясно се очертава желаната динамическа многоплановост на звуковия образ. В този смисъл изпълнителят трябва да тълкува маниера на изписване на дългите басови тонове – като указание за реализиране с помощта на педализацията на многопластова клавирна картина.

Както бе посочено по-горе, третата финална част има рондообразна структура. В нейната композиционна схема са оформени ясно: въстъпление, три провеждания на рефрена, четири епизода и кода. Темата на рефрена представлява вариант на първата тема на сонатното алегро. В три от епизодите (I, II и IV) композиторът използва елементи от I-ва и II-ра тема на първата част, в третия звучи нов тематичен материал с песенен характер. функцията на рефрен между I-ви и II-ри епизод се поема от кратка свързка, а между III-ти и IV-ти от двутактово разширение на третия епизод. И тук формата процес се споява от слижаването и сливането на кулминационни моменти, от умението на изпълнителя опирайки се на обективно заложените в текста предпоставки да създава крупни вълни на нарастване и оттегляне на напрежението в развитието на музикалния образ.

Още въстъплението стремително извежда мисълта емоция от състоянието на относителен покой, с който завършва втората част на Сонатината. Последните му два такта почти буквално повтарят финалните тактове на първата част и установяват основната тоналност – в „ре“ – ладовата характеристика е завоалирана – във вертикала с квартово-квинтов строеж липсва третата степенна тоналността. Движението и развитието на музикалния образ от първата част прекъснати за момент от лиричното отклонение на II-рата се възстановяват за да се разгърнат още по-завладяващо в този апотеоз на жизнеността и радостта.

Динамиката на развитието се осъществява от активната трансформация на фактурната, теситурната, ритмическата, артикулационна-

та, динамическата характеристика на сходния интонационно тематичен материал. Артикулационните и теситурни трансформации на първия мотив от първата тема на първата част създават скерцозното звучене на рефрените.

Пример 5.



Явяването му в аугментация в епизода *Poco Tranquillo* предизвиква усещане за успокояване, а съчетаването с ламентозни интонации в *Meno mosso* поражда известен драматизъм.

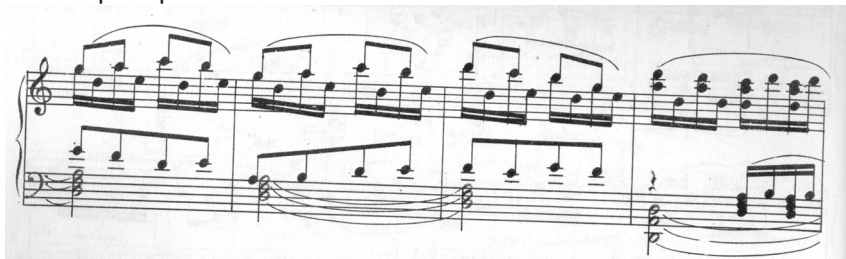
Фактурните трансформации оформят богата, сложна виртуозна клавирна тъкан. Сочно, многобагрено, мощно ще прозвучи IV-тия епизод и кодата на рондото, ако са опрени на цялото обертоново богатство на плътен бас, дълбоко взет и задържан с педал.

Пример 6.



В широко разгърнатия трети епизод мелодическата линия на новия тематичен материал напомня звученето на народната песен. Изразително интониране, микродъхове ще я изваят пластично, независимо от равномерното ѝ движение в осмини на фона на пулсиращото тремоло.

Пример 7.



Богатото фактурно оформление по-нататък е свързано със сътворяването на един ярък образ на душевен подем. Тук фактурата на частта се откъсва напълно от преобладаващо класическия облик на първата част и звуковата картина разцъфтява в пищни и сочни багри. Това вече е проява на виртуозния романтичен пианизъм, проникващ в творчеството на композитора и директно и косвено, чрез влиянието на импресионизма и чрез опората върху клавирните традиции в българската музика създадени от Д.Ненов и П.Владигеров.

Пример 8.



Във фактурното оформление на първата и третата част се появяват и похвати на „ударния“ пианизъм на XX век, създаващи особено звънки, искрящи и същевременно динамически мощни звучности. (Виж примери №№ 3, 6, 8)

Естествено при тяхното изпълнение ще се съхрани красотата и благородството на клавирния звук, тъй като това е „ударност разбирана в смисъл на особена организираност на целия изпълнителски апарат и концентрирано използване на различни средства на музикалната изразителност, а не физически грубо отношение към пианото като към шумов инструмент.“[2, 204]

Богатството на звуковата палитра в рондото е свързано и с ярките хармонични решения. Акордиката има предимно квартово-квинтов стореж, към терцовите съзвучия са добавени неакордови тонове, някои от вертикалите се доближават до секундовите гроздове – това определя темброво-колористичната функция на хармонията в тази част и в цялата сонатина. Използването на похвата на продължително звучене на едни и същи акорди създава монохромна окраска в отделни епизоди. Тоналните съпоставяния пораждат впечатление за деликатни или пък резки смени на светлината и баграта.

Разбира се, в създаването на специфичния звуков колорит на рондото от съществено значение са „вторичните“, подвластни на изпълнителя параметри на произведението – динамика, щрих, артикулация, педализация. Контрастна динамика съпроводена с резки тонални съпоставяния, монохромни фрагменти с различна артикулация на всеки пласт от клавирната тъкан, фактура предполагаща богато и нюансирано използване на педала са само част от предизвикателствата на творбата и композитора към интерпретатора.

Един от основните изпълнителски проблеми е постигането на гъвкавия темпоритъм на частта, който участва във формирането на цялостната ѝ конструкция. Основната шестнадесетинова пулсация предпоставя устремното ѝ протичане във времето, моториката ѝ тонизира изпълнителя.

Авторските насоки за агогични отклонения показват една тенденция към сумиране на ефекта от задържане и успокояване на движението и снижаване на динамичното ниво; и обратно от ускоряване, от сгъстяване във времето и ярко нарастване на силата на звука. Когато изпълнителят открие художествената им мяра може да доведе до краен предел изразя на емоционалния заряд на творбата. Така в кодата на третата част съчетаването на *accelerando*, *stretto*, и динамика *forte fortissimo* ще потопи слушателското възприятие във вихър от емоции.

Същевременно еднаквия подход към изграждане на конструкцията на I-вата и III-тата част както и сходството на интонационноти хармоничното и фактурното оформление на финалните им дялове предпоставя и органичното постигане на драматургията на Сонатината при изпълнението на цялата творба.

Както бе посочено по-горе, в сонатината отчетливо се проявяват влиянието и опората върху класическите традиции на клавирно мислене. В развитието на самия цикъл се очертава и едно значително обогатяване, развитие и трансформиране на клавирните похвати изграждащи пианистичния облик на творбата. То е строго диктувано от развитието на музикалния образ поради което използването на стилово различни техники не оставя и намек за еkleктичност.

С това Сонатината се оказва една значителна стъпка във формирането на един богат изразителен самобитен клавирен стил, чиято връзка с класическите устои ще определя и в по-късното творчество на композитора съвършенството на формата и пределната адекватност на музикалната идея и нейния звуков образ. В същото време тези особености на творбата поражда специфични изпълнителски проблеми като я превръщат в едно значимо, виртуозно, но благодарно предизвикателство пред интерпретатора.

ИЗПОЛЗВАНА ЛИТЕРАТУРА

1. *Абрашев, Б. – За трета и четвърта симфония на Лазар Николов. Българска музика 1988, бр. 10.*
2. *Алексеев, А.Д. – История фортепианного искусства ч.III. Москва, Музыка, 1982.*
3. *Арабов, Пл. – Относно тълкуването и използването на модална хармония в обучението. Пловдив, Годишник на АМТИ, т.III, 1994.*
4. *Гаккелъ, Л. – Фортепианная музыка XX века. Ленинград, Советский композитор, 1976.*
5. *Стойков, Н. – Личен архив. Пловдив.*

ИЗПОЛЗВАНЕ НА ВИДЕОКЛИПОВЕ В ОБУЧЕНИЕТО ПО МУЗИКА

гл. ас. д-р Красимира Филева-Русева

Музиката е изкуство, чийто изразен език е сложен, а в много случаи остава и непонятен за незапознатия с него слушател. За да се твърди, че възприемащият е вникнал в слушаното произведение, той трябва да си е изяснил формата на музикалната творба, да е почувствал и да е в състояние да определи с думи характера ѝ, въздействието на музикалноизразните средства. В занятията по музика в СОУ се използват различни форми на онагледяване на преподавания звуков материал, като показване на картини, запознаване с поетичен текст, чийто характер е сходен с този на възприеманата музикална творба. Ползността на тези подходи не може и не трябва да се отрича, но всеки от тях по определен начин се оказва недостатъчен за възприемане на **развитието** на музикалния образ. Дори и да се покажат няколко картини, всяка от които да съответства на определен етап от измененията в музиката, преходите между отделните състояния, процесите на промяна, на преодоляване на определено състояние, на зараждане и укрепване на новото, няма да бъдат отчетени. При четене на литературен текст, ако точно той не е ползван от автора на музикалната творба като програма, съществува голяма вероятност от постепенно разминаване в развитието на художествения образ в поемата с това в музикалната пиеса. Това налага, без да се игнорират вече утвърдените в практиката форми на представяне на музикално произведение, да се потърси опора и върху изкуство, чиито произведения се разгръщат във времето; и продукт, създаден точно по конкретната музикална творба, която се представя в клас. Предлагам за тази цел да бъдат използвани видеоклипове, създадени със средствата на компютърната анимация. Предимства на тази форма на естетическа практика са следните:

1. Тъй като компютърният видеоклип е създаден специално за музикалната творба, която ще се представи в определен урок по музика и е озвучен с нея, знанията, които ще бъдат преподавани в занятието, могат да бъдат допълнително подчертани при изготвянето на видеоматериала.

2. Възможностите на модерното средство за онагледяване да отразява коректно всяка най-малка промяна в характера на музикалния образ, да откликва прецизно и синхронно на измененията в прилагането на всяко музикалноизразно средство, са практически неограничени. Това допринася за по-доброто опознаване от учениците на езика на тоновото изкуство.

3. С видеоклип могат да се илюстрират ясно и нагледно принципите на развитие на музикалната форма – повторение, подобие и контраст. Това е важна опора при възприемане структурата на творбата.

4. Усещането за реалност, което, благодарение предимствата на новия софтуер може да внуши компютърният видеоклип, допълнително усилва въздействието на зримия образ. Това прави предпочитана тази форма на визуализация пред традиционния рисуван филм. От друга страна, компютърно генерираното изображение предоставя неограничени средства за увеличаване ефекта от възприеманото в сравнение с реално заснетите сцени. Такива са например използването на гледни точки, чието прилагане в действителност е технически трудно, или дори невъзможно, но заснемането на персонажите от определен ъгъл има отношение към показването на нови черти на героите на видеоразказа. По този начин се повишава интересът и съпричастността на зрителя към възприеманото, той се чувства по-близък с персонажите от екрана. Не могат да бъдат пренебрегнати и ползите от специалните ефекти за усилване на емоционалното внушение, въпреки че прилагането им в учебен филм трябва да бъде ограничено до необходимия минимум, за да не разсейва обучаващите се зрители.

5. От значение е и фактът, че компютърно създадените видеоматериали са приемани с удоволствие от учениците. Това потвърждават резултатите от експеримент, провеждан в СОУ.

За да осъществи идеята за подобряване на възприемането на музика чрез прилагане на видеоклипове, аз изработих учебни филми към някои от произведенията предвидени за слушане в одобрени от МОН учебници по музика за IV, V, VI и VII клас на СОУ.

Изработването на компютърен видеоклип е трудоемка задача, отнемаша много време, а от друга страна за постигане на възможно най-пълноценно разбиране на звучащите произведения трябва да бъде ясно онагледена както музикалната форма, така и изразните средства присъщи на музикалното изкуство и използвани по определен начин и в конкретни съотношения в дадената творба. Затова при създаването на сценарий за учебен филм се отчитат възможно най-много характеристики на музикалния материал. Това е необходимо, както за пълноценното въздействие на анимационния филм и максималното съответствие на характера и метаморфозите на зримите персонажи до тези на музикалния образ, така и за да бъде един и същ видеопродукт приложим при няколко различни урока.

За да изрази своите идеи, композиторът поставя музикалното съдържание в определена **структура**. Тоновия творец използва характерен **интонационен език, фактурна организация, метроритъм, тембър** – изразни средства, чийто зрим еквивалент трябва да се потърси при създаване на компютърните клипове. За удовлетворяване на повече потребности от демонстративен материал в занятията в училище е важно видеоразказите да илюстрират също и похватите, помагачи на изпълнителите да превърнат написания музикален текст в живо звучащо, внушаващо авторовите идеи произведение. Такива средства, които

авторът на музиката само е маркирал, но от изпълнителя зависи точното им дозиране и прилагане, са динамика, **щрих, темпо, фразирание, акцентуация, агогика**. Зримите персонажи и събитията в учебния филм трябва да са съчетани така, че да въведат в творческата галерия на композитора, в **неговия емоционален свят**, да не противоречат на неговата естетическа нагласа. Когато се изработва сценарий за видеоклип по песен, трябва да се вземе под внимание и **поетичният текст**. В някои случаи музикалният материал носи и друг тип информация. Такива са включените в учебниците по музика **народни песни**.

Преподаването на **музикална форма** чрез онагледяване с видеоклип на предвиденото за възприемане произведение изисква чрез видимите образи да се илюстрира действието на трите формообразуващи принципа в музиката – еднаквост, подобие и контраст. За това е необходимо:

- Повтарящите се моменти в музикалното произведение да бъдат отразени със синхронни на тях повтарящи се сцени във видеоразказа.

- Отчетливо трябва да се отселят подобните един на друг епизоди, като за целта се използват определени промени в героите на клипа. Измененията не трябва да бъдат съществени, за да не се подведат учениците да сметнат звучащите сходни построения за контрастни, но, от друга страна, трябва да бъдат ясно доловими, за да не се отчетат епизодите и като еднакви. В зависимост от това, какво варира в музикалния материал и каква е логиката на развитието му, а също и какъв е характерът на звуковия образ, промените във видимите персонажи могат да засягат цветови нюанси, отделни характеристики на материалите, като блясък, прозрачност, грапавина, действията, които се извършват в съпоставяните сцени, фоновите обекти.

- Ясно и недвусмислено да се разграничат контрастните построения, за да не се възприемат като подобни. Измененията трябва да бъдат съществени, подходящо е те да засягат както персонажите на преден план, така и фоновите изображения. За да се подчертае по-недвусмислено контрастът, могат, ако музикалната драматургия го допуска, да се появят също и нови герои, нова обстановка. Удачно е да се използва ясна и отчетлива промяна в колорита. Илюстрирането на контрастни построения трябва да бъде съобразено също и с това, че все пак онагледяваните епизоди принадлежат към едно музикално произведение и не може да се разкъса връзката между отделните му елементи.

Специфични задачи поставя изработването на учебен филм по музикална творба във вариационна форма. В такива примери аниматорът трябва да се съобрази с това, доколко съществени промени претърпява музикалният образ – дали се онагледяват строги или свободни вариации. Ако типът изменения засяга същностни характеристики е особено важно да се създаде ярък и запомнящ се зрим символ на музикалната тема, кой-

то да остане разпознаваем при всяка метаморфоза. Във видеопродукта трябва да се отрази и процесът на настъпване на промените – дали те се появяват рязко или плавно.

Въздействието на метрума – едно от основните **изразни средства използвани от композитора**, може да се подчертае във видеоразказа чрез стриктен синхрон на действията от екрана с метрическата пулсация на музикалната творба. Анимационният клип, чрез различен характер на жестовете на героите, или на промени в обектите на сцената може да доизясни и някои емоционални характеристики, които в музикалното произведение са получени чрез съчетанието на елементи от изразния език на автора (метрическа пулсация, ритмични групи) с похвати използвани от изпълнителя (щрихи, акцентуация).

Специфични задачи стоят пред аниматора при създаване на видеоклип по творба в неравноделен размер. Тъй като неравноделните метруми са същностен отличителен белег на голяма част от българската народна музика, преподаването на най-често използваните неравноделни метруми е предвидено още в учебната програма за IV клас.

Неравноделният метрум 7/8 в народната песен „У Недини слънце грее“ (изучавана в IV клас) е изразно средство с определено голям принос за предаване характера на музиката. Затова енергичната седемвременна метрическа пулсация е ясно подчертана в целия видеоклип. В инструменталните интермедии дяловете се отмерват чрез точно съвпадащи с музиката движения на крилцата на пеперуда. За дяла съдържащ тривременна група махът на крилцата е по-широк, за да отличат учениците ясно този дял от двувременните дялове, и, синхронно с музиката – по-продължителен. В куплетите метрумът се отбелязва основно чрез движенията на главната героиня на филма – Неда. В момента, съответстващ на текста „с тънка снага тополова“ героинята играе ръченица (характерен български танц в седемвременен метрум), при което стъпките ѝ отчетливо отмерват трите дяла на всеки такт. В първия куплет, преди появата на главния персонаж подчертаването на метрума е поверено отново на пеперудата, чийто полет увлича погледа на наблюдателя (виртуалната камера) и го повежда през двора към слънцето, което предстои да бъде затъмнено от силуета на Неда. Във видеообраза са потърсени възможности да бъдат маркирани и промени в динамиката. Резките различия на силата на звука, които се регистрират в инструменталните интермедии съвпадат с явни изменения в яркостта на цветовете.

Тъй като едно изразно средство не може да въздейства само, изолирано от останалите, в музикалната творба за изграждане на художествения образ, а при изпълнение и за изясняване на авторовата идея и интерпретаторското виждане изразните средства се съчетават едно с друго, необходимо е за по-пълното усещане на внушението, да се обсъжда връз-

ката с другите изпълнителски похвати. Нещо повече, за осъзнаване характера на произведението от всички учащи, зримият образ трябва да бъде създаден и раздвижен така, че да засили, да подчертае ролята на изучаваното изразно средство, но да илюстрира и останалите.

Динамиката, разбирана като вариране в силата на звука, е мощно **изпълнителско изразно средство**, насочено към представяне на съществени характеристики на музикалния образ. За постигане на това имат значение както резките контрасти при съпоставянето на големи динамични блокове, ярките градиращения и кулминации, внезапните сригове, така и фините динамични нюанси, моделиращи "релефа" на фразата, изсяняващи в голяма степен музикалната пунктуация, живата музикална реч. Всичко това придава на динамиката значение на много важна опора на интерпретатора. За да достигне едно музикално произведение до своя адресат – слушателя и за да бъде разбрано от него, възприемащият трябва в известна степен да бъде подготвен да „разчита“ музикалния език. Тъй като в часовете по музика в СОУ учениците са едновременно и слушатели, и изпълнители, е важно те да познават многостранността на музикалната динамика, възможностите ѝ, изобразителното и изразителното ѝ значение при съчетаване с другите музикалноизразни средства, за да имат условията да разбират звучащото произведение.

За всички ученици трябва да е ясно например, че постепенното градиране в динамиката от *piano* до *fortissimo*, съчетано с ускоряване на темпото, обикновено се свързва с нарастване на напрежението, а две отделни музикални построения, отделени с цезура и ярък динамически контраст в много случаи представляват два отделни музикални образа. Осъзнаването особено на последния факт е важен момент във вникване в съдържанието на музикалната творба.

За осъзнаване драматургията на музикалната творба от особено голямо значение е подчертаването на най-ярката, основната ѝ кулминация така, че слушателите недвусмислено да я възприемат като най-значима. Подходящо в повечето случаи е в компютърния клип тя да бъде открoена чрез ново събитие, чрез ефект, който не е показван до момента, чрез драматични изменения в персонажите, във фона или чрез нов нюанс в колорита на сцената. Във видеоклипа по клавирината пиеса "На пролетта" от Е. Григ, използвана като произведение за слушане в IV клас на СОУ, внушението от акцентите непосредствено преди настъпване и по време на основната кулминация е засилено допълнително чрез светкавици, проблясващи синхронно на всяка от петте акцентирани октави. Така въздействието от тази сцена до голяма степен се дължи на контраста на ярките светкавици, съвпадащи с рязко засилване на контурното осветление, което имитира отблясъка на мълнията върху заснежениите върхове; и нощното небе с много слаба и приглушена основна светлина, осигуряваща видимостта

на обектите през времето между проблясващите мълнии. Тъй като този момент съвпада с последния етап от подготовката и появата на главната кулминация в пиесата (последният от петте акцента – този върху тона his2), в яркостта и продължителността на светене на петте мълнии също е предвидена възходяща градация. Освен това първите две светкавици се появяват в ъглите на сцената и са по-тесни, всяка следваща е по-широка и с по-централно разположение в кадъра.

Нерядко срещано явление е *crescendo*, чието изпълнение обхваща по-голям период от време и е осъществено в няколко последователни етапа. Визуално това може да бъде представено чрез поредица от еднотипни събития, в които напрежението градира, както в процеса на всяко отделно действие, така и между характера, смисъла, силата на внушението на отделните събития.

Съобразяването със **стила на композитора** при изготвяне на видеоматериал изисква да се познават особеностите на стилового направление, към което принадлежи тоновият творец, спецификата на неговия авторски почерк, но много важно е и да се потърси информация за зримите образи, присъщи на неговото творческо въображение и вълнували го в периода на създаване на музикалното произведение. След това всички налични сведения се съпоставят с естетически анализ на творбата, която ще се онагледява.

За изработването на видеоклипове към багатели N 1, 19 и 24 из цикъла „24 багатели за пиано“ от Иван Спасов (определени за слушане в VII клас) сравнявах написаното от композитора в двете му книги с автобиографични елементи, „Небесно синьо утро, пладне и път след пладне“, „Животът ми – опит за реконструкция на една разпиляна мозайка“ и интервютата с големия български музикант поместени в книгата на Ангел Ангелов „Иван Спасов – 60 стъпки по пътя към храма“. Във всички източници търсих повтарящите се описания на впечатления, споменавания на образи, определения на Спасов за емоционалното въздействие на някои цветове, които, свързвани в изказванията му с едни и същи чувства и споделяни неколкратно, могат да се окажат присъщи на творческата фантазия на композитора. Ползвах статии за музикалното творчество на Спасов от авторитетни музикове. Цялата информация, която извлякох по този начин, съпоставих с подробен естетически и изпълнителски анализ на целия цикъл от пиеси, и особено на багателите, по които съставих филми.

Всички ученици трябва да са запознати с особеностите на **музикалния фолклор** на страната си, с характерните национални **традиции и обичаи**. Основната част от необходимите в тази област знания се преподават в часовете по музика. Получаваната информация може да се обогати още повече с добавянето на раздвижени изображения към изучаваните народни песни. По-горе отбелязах, че един видеоматериал трябва да

съдържа по-богата и разнообразна информация от необходимата за конкретното учебно занятие, както за да подпомогне пълноценното възприемане на музиката, така и за да може да се използва в повече от един урок, за обясняване на повече музикални явления. Тъй като при изработката на всички учебни филми съм се съобразявала с това условие, сега отново ще се върна към разгледания по-горе клип по народна песен, за да коментирам друго негово възможно приложение.

„У Недини слънце грее“ е лазарска песен от Североизточна България. Лазаровден е жизнерадостен пролетен празник, символ на възраждащата се природа. На този ден малки и големи момичета, пременени и накичени с цветя обикалят домовете и пеят песни за здраве, плодородие и благоденствие, а стопаните ги даряват с яйца. За да представя по-достоверно образа на младата героиня, използвах като модел за костюма ѝ носия от Силистренския край, в която включих всички характерни за народните облекла от тази област елементи с присъщите им материи и най-често срещаните цветове съчетания. Създадох шевиците, украсяващи богато носията, от характерни за региона мотиви. Всичко това прави нагледния материал подходящ за показване в урок по музика, в който се изучават различни фолклорни области. За да може да бъде използван видеоклипът и в музикално занятие, чията тема са народни обичаи, се постарях да добавя, доколкото е възможно, елементи характерни за лазаруването – Неда закичва цвете в косите си, в частта от филма, съответстваща на последните строфи героинята е показана с венец от бръшлян и цветя. При първоначалното си появяване във филма тя носи кобилица с два медника, в края на клипа на кладенеца зад Неда е окачен единият медник, украсен с венец от зеленина. Придържах се и към характерния за празника сезон – пролет, като включих в обстановката много цветя, дори в известна степен хипертрофирах мащаба им, за да засили внушението за младост и свежест.

Проведеният експеримент в СОУ отчете много добри резултати както по отношение на усвояваната информация, така и при стимулиране активността на учениците.

ЛИТЕРАТУРА:

1. *Минчева, П., П. Пехливанова, Т. Кушлева. Учебник по музика за IV клас на СОУ. София, 2000*
2. *Минчева, П., П. Пехливанова, Св. Христова. Учебник по музика за V клас на СОУ. София, 2006*
3. *Минчева, П., П. Пехливанова, Св. Христова, Кр. Филева. Учебник по музика за VI клас на СОУ. София, 2007*
4. *Минчева, П., П. Пехливанова, Ст. Георгиева, Св. Христова, Кр. Филева. Учебник по музика за VI клас на СОУ. София, 2007*

МОТИВАЦИЯТА НА УЧЕНИЦИТЕ ДА ИЗУЧАВАТ МУЗИКАЛЕН ИНСТРУМЕНТ

гл. ас. д-р Красимира Филева

Тъй като отливът на ученици от музикалните специалности е явен, отначало ще коментирам **причините за демотивация** на учениците за изучаване на музикален инструмент.

Прояви на неразбиране детето, което се осмели да заяви, че има желание да свири среща отвсякъде. Интересът на подрастващите масово е насочен към попфолк. Според анкета проведена от преподаватели от ПУ сред ученици от пловдивски общообразователни училища 66,7% от попълнителите анкетата посочват попфолка като най-предпочитан. Това не е случайно. Попфолкът е музика, която е създадена с елементарни изразни средства, за да бъде безпроблемно разбираема от всякакви слушатели, с текст предназначен да провокира най-низшите емоционални реакции, за да ги притежава всеки, с външен вид на изпълнителя, който е едновременно скандален, за да бъде лесно запомнящ се и чрез ефектната си скандалност да изостри въздействието на музикално-литературните средства; и постижим, за да е търсен от младите, музика, чието неограничено и безпрепятствено тиражиране в електронните медии ѝ придава тежест на препоръчвана, „рекламирана“. Това съчетание от средства за влияние и средства за разпространение създава музикален продукт адресиран към възможно най-широк кръг възприемащи, внушаващ на неподготвения за такава атака младеж неосъзнато желание да се идентифицира с попфолк изпълнителя и натрапващ у него илюзията, че това е неговата музика, а певецът е неговият герой. Среда от подрастващи с такива вкусове отхвърля желаещия да проникне в по-висша музикална образност и той се чувства неразбиран, изолиран, подиграван, неговите естетически критерии го превръщат в аутсайдер. Отношението на групата към отхвърления от нея за съжаление често се изражда в системно упражнявана агресия, която прави положението на аутайдера нетърпимо.

Погрешният подход на педагога, особено на преподавателя по музикален инструмент е подтикнал не един емоционален младеж завинаги да се откаже от опитите си да свири. „Строгийт“, по-правилно е да се нарече властен учител, незачитащ артистичното его на младия инструменталист, подиграващ се с опитите на подрастващия да защити определено изпълнителско виждане, недаващ право на съществуване на мнение различно от неговото, подбиращ за изучаване материал според собствените си предпочитания, без да се съобрази с вкусовете и изпълнителска-

та характерност на ученика, дори и тя да не е напълно завършена и ярка, подиграващ се на резултатите, които, дори и да не са блестящи, все пак са постигнати с някакви усилия, непоощряващ подрастващия инструменталист, има много малки шансове да възпита оригинален, мислещ и търсещ интерпретатор, а често и изобщо да съхрани у младежа интереса му към занимания с музика.

Голямото влияние на попфолка върху подрастващите в никакъв случай не е препятствано от общообразователното училище. На учебните дисциплини от естетическия цикъл се гледа с пренебрежение, като на второстепенни, маловажни. От учителите по музика и изобразително изкуство се очаква да поставят високи оценки на всички ученици, независимо от реалните им постижения. В часовете по музика в СОУ, където преподавателят трябва да формира у обучаваните слушателски навици, да възпита у тях потребност от контакти с музикалното изкуство, да ги запознае с изразните средства на музиката, един незаинтересуван, некомуникативен, несъздаващ творческа атмосфера, неоткликващ на духовните потребности на тези от възпитаниците си, които въобще ги предявят и некултивиращ у тях желание за опознаване езика на стойностното музикално изкуство, всъщност допринася за насочване интереса на учащите към леснодостъпния, широко предлаган, безпроблемно усвоим, одобряван от близките им и звучащ отвсякъде попфолк.

Огромна негативна роля могат да изиграят амбициите на родителите. Те могат да бъдат ориентирани както в посока избор на „по-перспективна“ професия, така и в направление на прекомерна възискателност към детето да свири на всяка цена, без оглед на индивидуалните му предпочитания и приоритети. И в двата случая родителят заема позиция на авторитет, имащ властта да наказва и държаш в ръцете си и материалните средства за осъществяване на стратегията приемана за правилна. Такъв родител не само смята че „знае“, какво е необходимо на детето, но често потъпквайки неговата собствена воля, негови същностни характеристики и пренебрегвайки може би най-ярките му дарби, си позволява да му налага ограничения и да му се подиграва. За подрастващия е почти невъзможно да се противопостави на това влияние. Обикновено той е насочен към професия, която през целия си живот упражнява с нежелание и така и не успява да разгърне истинските си способности.

Между обективните причини за отлив на ученици от музикалните специалности е още липсата на перспектива за професионална реализация – болезнено видими са явления като закриване на оперни театри, симфонични оркестри, преструктуриране, което има за цел обезлюдяване на музикалните институции.

Недостигът на средства за обучение, обедняването, констатирано дори от официалната статистика е друга обективна причина за непопу-

лярността на занятията с музикален инструмент. Скъпо струващото индивидуално образование се оказва непосилно за финансовите възможности на много български семейства. В процес на закриване са паралелките с разширено изучаване на музикален инструмент, където обучение то се осъществяваше безплатно.

От мотивиращите фактори на първо място е интересът на учащия да се занимава с музика. Роденият талант прави всичко възможно, за да се противопостави на многобройните и тежки негативни влияния на средата, в която расте.

Мощен фактор е проявата на разбиране от страна на родителите и на близкото обкръжение. Подкрепата, оказана на младежа, пожелал да се занимава професионално с музика и проявил кураж да отстоява избора си, младеж чувствителен, впечатлителен и раним, е особено важна, за да не залинее неговият интерес към голямото изкуство.

Учителят по музикален инструмент, който провежда индивидуални занятия с ученика, има много възможности да заинтересува детето, показвайки му огромното разнообразие от средства на музиката да изразява и изобразява, невероятните постижения на интерпретаторите на сериозна музика, ярките образци на произведения за различни инструменти, могъщото въздействие на тоновото изкуство. Създаващ благоприятна среда за развитие и израстване на младия талант, подкрепящ го в моменти на съмнение, искрено въодушевен от успехите му, развиващ (а не потискащ) неговата творческа индивидуалност, откриващ пред него възлнуващия свят на музикалното изкуство, създаващ и разширяващ професионалната му ерудиция, педагогът има мощни средства да съхрани и да разпалва интереса на ученика към ежедневни упорити, отговорни и резултатни занимания с музика, към самоопределянето и самоусъвършенстването си като изпълнител, към успешно завършване на музикалното си образование и реализация като музикант-инструменталист.

Учителят по музика в СОУ, който има задача не само да подкрепя усилията на детето, избрало да изучава музикален инструмент, но и да създаде интерес към сериозната музика у останалите ученици, да ги подготви да възприемат, без предварителната нагласа да отбягват, да чувстват, а не разпалено да пренебрегват, да разбират, а не демонстративно да отричат голямата музика, запознавайки ги с изразните й средства, помагайки им да усвоят основните положения в нейния език, да възпита от тях бъдещи ценители и слушатели с трайна потребност да общуват с тоновото изкуство, може да изиграе съществена роля за подобряване социалната среда на младия музикант и за окуражаване стремежа му да развива артистичния си талант.

Младежите избрали музиката като своя професионална ориентация растат в неблагоприятна, дори враждебна към интересуващите се

от стойностна музика социална среда, но окриляващият личен пример на учителя по музикален инструмент, заразяващ с любовта си към голямата музика, предоставил знанията и опита си на своите възпитаници-последователи, неуморната работа и професионалната ангажираност на преподавателя в СОУ, енергичната подкрепа и разбирането на близките, могат да имат благотворно влияние върху решението на много млади хора да развият и разгърнат пълноценно музикалния си талант.

ЛИТЕРАТУРА:

1. *Бурдева, Т. За музикалните интереси на учениците по материали от едно анкетно проучване. Научни трудове на СУБ. Пловдив, 2006*
2. *Бурдева, Т. Обучението по музика в общообразователното училище и ролята му във формиране музикалните интереси на младото поколение. 45 години СУБ – Стара Загора 2006*
3. *Бурдева, Т. Съвременни измерения на едно изследване на музикалните интереси на учениците. Национални култури и европейска идентичност, т. 4. Пловдив, 2006*

ТРАДИЦИИТЕ В СОНАТИТЕ ЗА КЛАВИРНО ДУО ОТ ВИЕНСКИТЕ КЛАСИЦИ, ПРЕТВОРЕНИ ОТ БЪЛГАРСКИТЕ КОМПОЗИТОРИ

гл. ас. Юлияна Мирчева – АМТИИ, Пловдив
Антония Мирчева – НУМТИ „Добрин Петков”, Пловдив

Развоят на клавирното дуо в европейската музика се характеризира с периоди на разцвет и упадък. Пътят му от първите композиционни опити до днешната музикална литература преминава през почти всички стилови направления.

Различните композитори са възприемали тази форма на музициране по различен начин – или като силен творчески стимул, или като привлекателно допълнение към сериозната композиторска работа.

Първите творби за камерен ансамбъл за два клавирина са написани от Ф. Купрен и Джайлс Фарнаби – представители на клавесинистите.

Утвърдена вече, тази изразна форма разкрива огромните си възможности в творчеството на Й. С. Бах и неговите синове – В. Фридеман, Ф. Емануел, Й. Кристиан Бах. Практически хронологията на музиката за четири ръце и две пиана се свързва с името на Й. Кристиан Бах, но ансамбъла клавирно дуо се радва на първите си значими и високо художествени творби в творчеството на В.А. Моцарт. Негови са първите гениални образци за този вид камерен ансамбъл. Продължителните опити на редица композитори да достигнат съвършенство в композирането на подобни дуети, Моцарт увенчава с успех. Неговата представа за най-целесъобразно използване на клавиатурата решила всички въпросителни.

В областта на клавирното дуо имат значителен принос и други съвременници на Моцарт – Клементи, Хайдн, Бетховен и др.

В резултат на усъвършенстването механиката на пианото и предимствата, получени от това, а именно разширяване обема на клавиатурата, темброво обогатяване, въвеждане на педализацията, развитието на пианизма достига небивал разцвет, което се отразява при формирането на клавирния стил на композиторите от тази епоха.

Жанрът „клавирно дуо“ се е появил в България още със зараждането на композиторската ни школа, но този вид музициране не е имал необходимите условия за развитие и затова неговите прояви са били само инцидентни. За начало на неговата история можем да говорим едва в десетилетието, в което творят композиторите от така нареченото „трето поколение“. Двете направления в клавирно дуо (музика за четири ръце и две пиана) са отдалечени помежду си, но съвсем не са чужди на

новите тенденции в българската музика, съчетани с класическите традиции в европейската литература.

Историята на клавирната музика за четири ръце започва с издаването на сборника „Сто български народни песни и танцове“, оп. 106 от Карел Йермарж (чешки капелмайстор). Следва втората композиция – „Китка от народни пиеси“ от Маестро Георги Атанасов. Вероятно е имало и други подобни пиеси и сборници с непретенциозна фактура, без особени ефекти, с неподправена искреност, чиято достоверност е много ценна. Значителен дял в музиката за две пиана представляват пиесите със силно изразена характеристичност и ярко жанрово съдържание от П. Хаджиев, Н. Стойков, Ж. Леви, П. Стоянов и др., както и няколко вариационни цикъла от П. Хаджиев, Ал. Райчев, Б. Карадимчев.

Появата на литература за клавирно дуо в българската музика съвпада с годините, когато борбата за утвърждаване на новите художествени идеали в европейската музика е продължавала. Възникването и у нас може да се разглежда като естествен резултат от създалите се връзки между нея и европейската музика, при активната намеса на композиторите от „трето поколение“.

Пръв от българските композитори, проявил интерес към клавирното дуо, опирайки се на традициите на виенския класицизъм в сонатната форма, рязко обновен националната традиция, е Лазар Николов.

Ориентацията му към използване на съвременни изразни средства и по-универсален изказ, на основата на построението и принципите в сонатите на виенските класици са определящи за формирането на негов собствен индивидуален композиторски стил.

Съвсем завършена и убедителна форма е „Сонатата за две пиана“ от Лазар Николов, написана през 1952 г. В нея формообразуващ елемент се явява подчертаната линеарност в развитието, а използваните полифонични форми и похвати, характерни за сонатите на Хайдн, Моцарт и Бетховен са умело съчетани с разширено тонално мислене и нови методи в по-свободното третиране и изграждане на изразната форма за клавирен дует.

В определения подход на композитора към новите явления прозира верният усет на твореца, който не продължава механично традициите на класиците по отношение на композиционните средства и похвати, а търси и намира индивидуалното им претворяване по друг начин и в друга епоха.

Друга особеност в Сонатата, произтичаща от класическите принципи на линеарното развитие е нетрадиционното третиране на партиите в ансамбъла. В сонатите на виенските класици принципът на равноправие в конструкцията на музикалното произведение е задължителен. В сонатата на Л. Николов той е осъществен по съвсем различен начин.

Композиторът не използва традиционните класически начини за оформяне на клавирната фактура – двойно изложение с последователно разгръщане на тематичния материал в двете партии, а използва метода на контрастната съпоставка. В този случай принципът на равнопоставяне е спазен по своеобразен начин, а именно чрез съсредоточаване тематичния материал в едната партия, а в същото време контрапунктиращата функция на другата я определя като равнопоставен участник в изграждането, включващ в себе си важни структурни и художествени елементи. В тази творба композиторът едновременно съчетава и рязко противопоставя двете партии, като с това постига качествено и ново осмисляне и провеждане на тяхната индивидуална същност.

Във втората част на сонатата откриваме характерното за класическата сонатна форма полифонично развитие, отново осъществено по осъвременен начин. Дългата и съдържателна тема във второ пиано се поема от първото, но носеща в себе си съвсем друг музикален материал, който се развива паралелно с този в контрапунктиращата втора партия. Белезите на фугата включват имитационното и секвентно построение в двете пиана като цяло, както и прехвърлянето на контрапунктиращата роля от едното в другото пиано. Краят на тази част е нетипична за класическата фуга, включваща елементи от съвременния тип полифонично мислене и представя репризирана темата от експозиционния дял във второ пиано.

Третата част е истинска фуга, наподобяваща фугите в сонатите на Моцарт и Бетховен, изцяло изградена върху класическите полифонични норми и принципи. Тук съчетанието на традициите в класиката със самобитността на българската музика е особено впечатляващо. Необичайните интонации, разширеният тонален план, моделирането на тематичния материал по различни начини, в съчетание с нови изразни средства, я определя като ярък пример на сливане на класическите традиции с традициите в съвременната музика.

Всички основания са налице да се причисли това върхно достижение „Соната за две пиана“ от Лазар Николов към най-представителните произведения на съвременната българска музика.

Предмет на задълбоченото изследване на сонатната форма, на нейните неизчерпаеми възможности в условията на съвременността представляват творбите на Ивелин Димитров „Квази соната“ и на Михаил Пеков – „Сонатина“. В тези две произведения сонатата като музикално явление е пречупена през погледа на двама български творци, които успяват да съхранят връзката между традиционната представа за сонатен цикъл и представата, обусловена от съвременния тип музикално мислене и форми на проявлението му.

В „Квази соната“ твърде условно можем да приемем действието на основните принципи за изграждане на класическата сонатна форма, защото по-скоро те напомнят само духа на сонатата. Това е така, защото партиите са третирани не като взаимодействащи и взаимодопълващи се в общото цяло, така както е при виенския класицизъм, а напротив. Те са носители на основния конфликт и взаимодействието им се изразява в наличното явление конфликтност. Изключителната динамичност на формата е породена от двойния контраст в нея – вътрешния, между двете клавирни партии и външния, възникващ при съпоставката на лиричния и драматичния образи.

Твърде интересен е тематизмът на творбата. Някои типични за българския фолклор интонации са вплетени по начин, близък до алеаторните принципи на построение. Диатониката и хроматиката са действащите сили в конфликтното развитие. Както и в класическите сонати, непосредствено в началото е изложен тематичния материал. Той е в „незавършен вид“ и от него се раждат множество тематични модели със свой собствен, строго обособен, специфичен строеж. В последващото си развитие, тези модели напускат предварително начертания интонационен кръг, което се явява ярък белег на съвременната музика. Този начин на моделиране дава възможности и да се представят по убедителен начин замисъла и композиторското достижение на твореца.

Написана доста по-късно „Сонатина“ от М. Пеков, определено носи белезите на класическата сонатна форма, но изявени по своеобразен начин. В сонатното алегро традицията на виенските класици е спазена. Темите са изложени в тяхното пълно единодействие и са равноправни помежду си. Музикалната форма също е непроменена от тази в сонатите на Хайдн, Моцарт и Бетховен. Репризата е силно динамизирана и промяната, която се наблюдава, е продиктувана от съвременната музикална изразност. Необичайното изпълнение на мотиви от тематичния материал, както и паралелното им изложение в двете пиана едновременно, носи в себе си постепенно нарастващ драматизъм, който към края на кодата затихва и изчезва. Така в тишина се появява семпла темичка, силно завладяваща със своето изящество, силно напомняща Моцартовите теми. Тя е разгърната по характерния за виенския класицизъм начин – поверена е на първото пиано, върху деликатен хармоничен съпровод във второто. Много скоро ролите се разменят и нова по характер тема се явява във втората партия, която поема функцията на първата. Развитие по отношение на формата и структурата е характерно и свойствено за сонатния цикъл при Хайдн, Моцарт и Бетховен. Съвременното виждане присъства в интонационното съдържание на музикалната тъкан, в нейните своеобразни проявления и необичайни похвати по отношение на щрихите и хармоничните съчетания. Особено интересен момент и жанров акцент

се явява третата част на сонатината. Названието и „Вариации върху една гръцка тема“ само по себе си включва традициите на виенските музикални школи, свързани с използваните музикални форми тогава и сега, в съвременността. В тази част класическите тенденции откриваме по един единствен белег – експонира се темата и без каквато и да е цезура се разработва в една единствена вариация. Ритмичната пулсация в неравноделен размер 11/8 е неизменна и съпроводена с непрекъснато увеличаващата се звукова сила. Напрежението се подсилва и от фактурното наслояване на музикалните пластове. В кулминационния епизод – кодата – отново се появяват тематични елементи, типичен похват в класическата вариационна форма, но в характерни за съвременната музика съчетания с клъстери, глисанди и др. Тази осъвременена вариационна форма носи динамиката на друго време, същността на друг тип мислене, нов начин на пресъздаване на творческия замисъл, осъществени с нови средства.

За да се отдалечи от традиционната форма на вариационния цикъл, авторът изменя посоката на развитие в музикалната драматургия. Музикалният образ, носител на тематичния заряд, придобива конкретно и реално измерение по пътя на „счленяването и напластяването“, а не чрез „разграждане“ на музикалния тъкан. Що се отнася до строежа и характера на фактурата, то те са близки до тези в класическата музикална литература, типове клавирна техника (хроматични гами, арпежи и др.). Новаторското начало намираме в интонационния кръг в музиката, а именно в съвременното, по-свободно възприемане на тоналните връзки и отношения.

Осъществена, връзката между класическите традиции и новите съвременни тенденции на основата на разширените тонално-интонационни принципи на изграждане и характерните особености на българския фолклор, присъства и в сонатите за две пиана на В. Баева и Ил. Илиев и соната за осем ръце от Стефан Икономов. Последната се отличава с богатата и характеристична мелодика, която е близка до ладово-хармоничния строеж и звучене на европейската музика. Традициите на класическите музикални школи са претворени в българската музикална литература по необичаен, характерен начин, отразил се осезаемо на националния ни композиторски стил, на базата на метроритмичното богатство на народната ни музика.

В тези сонатни цикли за две пиана, българските композитори се базират на традиционните общозначими принципи – третирането на отделните партии като равностойни участници в драматургичното изграждане, чисто конструктивен подход към изпълнителската форма, стилистичното богатство, тембровите и звукови особености, претворени в съчетание с интонационното и метроритмично богатство на българския

фолклор. Европейските, класически традиции, присъстващи в представените творби, засягат не само композиционната техника и похвати, но са силно изявени по отношение на изпълнителството и интерпретацията. Изпълнителските проблеми произтичат и от спецификата на камерния ансамбъл клавирно дуо.

Българската музика за две пиана има свой, обособен път, основан на традициите на виенската и другите класически музикални школи, направляван от националните ни художествени традиции и новаторски течения и тенденции в съвременната българска музика.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Ганев, К. Педагогически изпълнителски проблеми на клавирното дуо. Муз. хоризонти, 1982, № 5-6, стр. 98-107*
2. *Ганев, К. По следите на музикалните впечатления. София., 1981.*
3. *Георгиева, В. Творчеството на българските композитори за клавирни дуа. Автореферат. София., 1982.*

ЗА РЕЛАЦИИТЕ ИЗКУСТВО – АРТКЪЛЪСТЕРИ И КРЕАТИВНИ ИНДУСТРИИ

Ас. Сюзанна Арутюнян-Василевска

Изкуствата, в т.ч. и музикално-сценичните, са зависими от множество политическа, икономически и социални фактори, които тясно се преплитат с тяхната естетическа и творческа същност. Настъпилите радикални промени днес са сериозно доказателство, че кризата в едно общество винаги оказва пряко влияние върху изкуствата и те съществуват в условията на постоянна финансова криза поради уникалната си икономическа дейност и култура. Като всяка друга област, музикално-сценичните изкуства у нас също се намират в критична ситуация и се борят за оцеляване. В икономическата криза, пред тях, има редица сериозни проблеми, свързани преди всичко с финансирането. Именно поради това, българските изкуства, следва да направят анализ и да се придвижат в посока създаването на „Арткълъстери“.

В практиката кълъстерът е обединение на група фирми, работещи в географска близост и в един и същ бранш, които обвързват дейността си, за да си сътрудничат и да се допълват взаимно.

В страните с развита икономика кълъстерите имат достатъчно развита история. От години те са обект на детайлни изследвания, ръководят се от свои закони и правила, обединяват на професионална основа много стопански субекти, за които приобщаването и оставането в тях е основна цел. Едновременно с това кълъстера е динамично развиваща се система, в която поле за изява намират много творчески подходи и споделени резултати.

Понятието „кълъстер“ е много широко. През 1998г. М. Портър определя кълъстера като „географски близка група от свързани помежду си компании и институции, обединени от общи черти и взаимно допълване“.

Кълъстерът може да се дефинира, като общност, която работи за една цел – да бъде подпомогнат основния бизнес, като с това се гарантира успешното развитие и на дейностите, които са налице покрай основния бизнес. Освен това те заедно споделят проблемите си и решенията за тях. Така или иначе, независимо от терминологичните вариации ясно е, че кълъстерът е доброволно обединение на компании и лица, които имат общ интерес от това.

Най-силно проявление на творческата икономика са творческите кълъстери. Особената роля на творческата индустрия е свързана с развитието на проблемни градове и територии, нуждаещи се от промени, гра-

дове от които са напуснали различни производства и на тяхно място са се появили художниците. Пример в тази насока са: Съдружие на независими творчески организации, намерили подслон в зданието на бившата пивоварна Труман, създадена през 17 век в Лондон. Съхранявайки името, там възниква Център за изкуство и култура на 11 акра площ и включва ателиета, изложби, зали за конференции, пазари за произведения на приложни изкуства, магазини, барове, ресторанти. Подобен, но по-малък е клъстерът "The Mushroom work" в Нюкасл, както и Емшер-парк в центъра на Рурския басейн в Германия. По подобие на английските и в Москва се създават клъстери, като Центъра за дизайн "Artplay", Културен център "Арт-стрелка", Център за съвременно изкуство "Винзавод" и др. [1]

Достъпът до иновации, знание и ноу-хау са много сериозни предимства. В новата икономика компаниите търсят своите главни конкурентни предимства в идеи и талант, които изискват географска близост с професионалните си колеги, критично важни доставчици, ключови клиенти, високо квалифицирана работна ръка, подпомагане научно-развойна дейност, и индустриални лидери. Индустриално-специфичното знание и ноу-хау (тактическо знание) се добиват и разпространяват от предприемчивите и иновативни компании.

Артклъстерите са форма на обединение на изкуствата, които така не само оцеляват и се развиват, но и вече започват да представляват свой специфичен дял в икономиката на много от развитите страни.

Как да се осъществи връзката между изкуството и културата от една страна и от държавата и бизнеса от друга? – решението е в развитието на т.н. креативни индустрии.

КРЕАТИВНИ ИНДУСТРИИ

Значението на изкуствата в последните десетилетия все повече привлича вниманието на изследователите, които се занимават в т.н. креативни индустрии. Отделните браншове на креативните индустрии съществуват отдавна. Понятието креативна индустрия като „марка“ или събирателно понятие напротив е сравнително ново. По пътя на промяната от индустриално общество към общество на знанието, креативността е съществен конкурентен фактор. Поради тази причина от стопанско-политическа гледна точка на креативната индустрия се приписва огромен потенциал за икономически растеж.

Многобройни са доказателствата, както в Европейски контекст, така и в Българската икономика, че приносът на културния и креативен сектор не е ограничен само до неговото директно измеримо въздействие. Секторът също така има значителен принос към другите стопански

сектори, като по този начин допринася индиректно за икономическото развитие.

Понятията “културна индустрия” и творчески или “креативни индустрии” се употребяват като синоними, но в последните години изследователите ги разграничават и “културните индустрии” се обособяват в отделен сектор на “творческите индустрии”, а последните се приемат за много по-широко понятие. Определение, на което се опират днес повечето изследователи на тези проблеми, е формулирано от департамента за култура, медии и спорт на правителството на Великобритания през 1998 година: “Креативните индустрии са област на дейност, в основата на която лежи индивидуалното творческо начало, навик или талант и която носи в себе си потенциал за създаване на добавена стойност и работни места чрез производство и експлоатация на интелектуална собственост.”

Креативни индустрии не случайно е в множествено число, защото тук не става дума за един отрасъл. Различните отрасли на креативните индустрии като изобразителни изкуства, архитектура, реклама, мода, кино, издателска дейност и др., имат различни възможности за заработване на пари, различна икономическа логика и динамика на развитие. От гледна точка на формите на бизнеса, творческите индустрии са основани на приоритетното развитие на малките и средни предприятия, произвеждащи творчески продукти и услуги. [2]

Понятията, изразяващи връзката между творчеството и икономиката, постепенно еволюират и през 2000 година в списание *Business Week* за първи път се въвежда понятието “креативна икономика”, а през 2001 година излиза книгата на Джон Хоукинс “Креативна икономика”, която известява настъплението на постиндустриалната епоха, за която информацията и знанието са ресурс, а движеща сила и главна ценност е творчеството. [3]

У нас тези процеси са доста по-слабо изразени и само загатват за себе си, но като част от Европейския съюз ние имаме много възможности за ускоряване развитието на творческия принос в национален мащаб. Европейският съюз е разкрил програми, от които творческите объединения и личности в България могат и трябва да се възползват.

Например Австрия за подпомагане на изкуството покрива облатите на сценичното и изобразителното изкуство, музика, литература, филмите, новите медии, фотографията, архитектурата и дизайна. Около 420 музея, 32 изложбени къщи, 92 галерии на съвременното изкуство, 70 фестивала, 19 панаира на изкуството и антиките обогатяват културната нация на Австрия. Плътната мрежа от художествени събития и институции залага на многообразната креативна динамика на австрийското изкуство.

Изкуството и културата все още играят много важна роля, дори и в икономическо отношение. Културната нация е централният рекламен елемент за туризма, характеризиращ се със запазването на културното наследство. Австрийското изкуство залага на способността по комплементарен начин да бъде преведена традицията в настоящето и противоречивостите да бъдат поставени в продуктивно взаимодействие. Духовната традиция на страната, преди всичко в областта на литературата, музиката, изобразителното изкуство и философията се изгражда върху този феномен.

Малко страни са така белязани от своята музикална история, както Австрия. „Страната на музиката“ получава голяма част от своята идентичност от музикалното творчество, което представлява и значим икономически и туристически фактор. Неповторимата връзка между традиция, съвремие и авангард е един от факторите за успеха.

Австрия е страната на Моцарт, Хайдън и Бетовен, страната на Шуберт и Брукнер, страната на виенския валс и династията на Щраус. Тя е родината на световно известни оркестри като Виенските филхармоници, Виенските симфоници, Vienna Art Orchestra и на Виенските пеещи момчета. Големи събития като Новогодишния концерт се предават в целия свят и са съществена част от австрийската идентичност и експортен артикул първа класа.

Австрийската музикална история е белязана и от много революционни авангардни творци, подготвящи почвата за иновационно обновление. Основата за това е способността за синтез, за обединяване на различни влияния в едно ново, самостоятелно единство.

Създаването на музикалната система от дванадесет тона във Виена от Арнолд Шьонберг представлява крайъгълен камък и историята на музиката. Музикалният авангард е представен от открояващи се творци като Ото. Цикан, Герхард Рюм, Ернст Кренек, Фридрих Церха, Роман Хаубенщок-Рамати или Анестис Логотетис. Така нареченият „Sound of Vienna“, музикално течение на електронната музика във Виена, възникнала през деветдесетте години на деветнадесети век, може да се счита за актуална форма на новото музикално изкуство.

През последните години в Австрия има бум на ориентираните към практиката специализирани висши училища, които осигуряват квалифицирани специалисти за креативния сектор.

„Креативната класа има силата, таланта и размаха да играе голяма роля при промяната на този свят“, пише икономистът и прорицател Ричард Флорида. [4]

„Креативна класа“ е един бързо растящ, високообразован и добре платен сегмент на работната сила, от чиито усилия все повече зависят ползите на корпорациите и икономическия растеж. Членовете на кре-

ативната класа съставят едно широко многообразие професии в едно широко многообразие индустрии от технологиите до производства, до изкуството. Те не гледат съзнателно на себе си като на креативна класа, но споделят един общ етос, който цени творчеството, индивидуалността, различията и качествата. Все повече и повече бизнесът разбира този етос и прави нужните адаптации, за да привлече и задържи работници от креативната класа – всичко, от раздърпани униформи и гъвкаво работно време до нови работни правила в офиса.

Отличителна характеристика на креативната класа е, че нейните членове се ангажират в работа, която „създава съдържателно нови форми“. Висшето креативно ядро на тази нова класа включва учени и инженери, университетски професори, поети и новелисти, художници, шоумени, актьори, дизайнери и архитекти, както и „лидерите на духа“ на модерното общество: писатели на научна литература, редактори, културни фигури, изследователи в научни групи, анализатори и други създатели на мнение. Членовете на това висше креативно ядро произвеждат нови форми и проекти, които са лесно приложими и общополлезни – като проектирането на продукт, който може да бъде правен на много места, продаван и използван; създаването на теорема или стратегия, която може да бъде приложена в много случаи; композирането на музика, която да бъде изпълнявана отново и отново.

Отвъд групата на ядрото, в креативната класа са включени също и „креативните професионалисти“, които работят в един широк обсег на свързаните със знанието индустрии като високотехнологичните сектори, финансовото обслужване, адвокати, лекари и бизнесмени. Тези хора са ангажирани с креативни проблеми. За да правят това, те естествено се нуждаят от едно високо ниво на формално образование и по този начин представляват високо ниво на човешкия капитал. Хората, които извършват подобен тип работа понякога си служат с методи или продукти, които са много полезни и не са свързани с основното описание на работата. Това от което се нуждаят истински е да мислят и да преценяват сами. Те използват или комбинират стандартните подходи по уникален начин, за да овладеят ситуацията, проявявайки много лична преценка, и вероятно намирайки от време на време радикално нови форми на решения.

У нас тези процеси са доста по-слабо изразени и само загатват за себе си, но като част от Европейския съюз ние имаме много възможности за ускоряване развитието на творческия принос в национален мащаб. Европейският съюз е разкрил програми, от които творческите объединения и личности в България могат и трябва да се възползват.

Както става ясно, изкуството може да бъде двигател на икономиката на една страна, а креативните индустрии гаранция за развитието и устойчивостта на икономическия ѝ ръст.

ЛИТЕРАТУРА:

1. **Теппер, С.**, Творческие активы и изменяющаяся экономика, Артменеджер, 2007, бр.1
2. **Бушева, Ж.**, доклад на тема: „Креативна икономика и перспективи за развитието на съвременния дизайн и декоративно-приложните изкуства, Сборник доклади от VI Международна научно-практична конференция, Ботевград, Плавей, 2009г.
3. **Зеленцова, Е.**, От творческих индустрии к творческой экономике, Артменеджер, 2008, бр.2
4. **Флорида, Р.**, „Възходът на креативната класа”
5. www.advantageaustria.org/bg/zentral/focus/kreativwirtschaft/kreativwirtschaft.bg.jsp
6. www.mediatimesreview.com/iuni/creative.php
7. www.dnevnik.bg/pazari/companii/2004/07/20/164762_kreativni_industrii_v_bulgaria/

СВЕТЛИНАТА В ПРАВОСЛАВНОТО ИЗКУСТВО

Димитър Арnaudов

1. Въведение

Светлината е майка на цветовете, защото цветовете са илюзия – те не съществуват без светлината. Първопричина на всеки цвят е самата светлина. Светлината се причупва и по този начин се образуват безброй цветовете. Светлината е средството чрез което различаваме и подчертаваме формите. Именно поради това, тя заема голямо място не само в изкуството, но и в богословието. Светлината позволява да видим другия човек – да съзрем нашият ближен. Тя ни позволява и да видим Бога! Светлината – както всичко естествено около нас, е създадена от Бога. Тя е дадена на човека именно поради факта, че Господ обича безмерно своето най-висше създание. Не е случаен самият факт, че светлината е първото и изначално творение на Бога – първото от множеството останали, които Господ е създал, според разказа на книга Битие в Стария завет. Там четем «И рече Господ: да бъде светлина» (Бит. 1, 3)! Именно така, според библейския разказ, Господ започва сътворението на света. А би ли могъл Бог, да не започне по този начин сътворението на света? Би ли могъл Господ да започне сътворението на видимия свят например от растенията, или от животните? Нямах ли да е по-добре – се питаме, първо Господ да беше създал човека – с предимство, и после да създаде останалите свои творения? Да го създаде в тъмнина, а после да му подари светлината?! Само дето едва ли логиката на Божията любов е като нашата – човешка логика. Та нали целият сътворен свят от Бога би умрял без светлина?! Или казано иначе: възможно ли светът да живее и съществува без светлина? Възможно ли е въобще светът да съществува без своя създател, без Бога? Истината е, че във всички божии творения, които ни заобикалят, виждаме по една мъничка частица от това, което е Бог. Тогава идва следният въпрос, който като човечи си задаваме: създавайки светлината, дали Господ-Бог не е искал да ни се представи – да ни кже, на нас човечите, какво е той самият!? Естествено веднага бих искал да уточня, че създадената от Бога светлина, няма нищо общо с божествената светлина, тази за която знаем, от духовния опит на светиите в църквата. Тази светлина, с която именно и Христос засиял в Божествената си слава на планината Тавор (Мат. 17, 1–6; Марк 9, 1–8; Лук. 9, 28–36), пред погледите на Петър, Яков и Йоан – едни от неговите ученици – истинската Светлина, Божествената светлина. Това е тази светлина, която всички копнеем да видим, и която е единственото потвърждение за нашето обожение, за нашето общение с Бога по благодат и на нашата святост, към

която като християни сме призвани и към която трябва да се стремим. Това е тази светлина, която свети в мрака. (Йоан 1, 5). Съвсем възможно е човек, бидеки обсипан от светлина и лъчи да тъне в мрак. По същият начин е възможно – по силата на богопознанието, човек, който живее на мрачно място, да бъде съвършено отражение на Божествената Светлина – на светлината, която не идва върху него от външен, сътворен от Бога източник на светлина, или пък електрически светилник. Всички знаем онзи момент от живота на великия саровски пустинник свети Серафим, където той, запитан от Н. А. Мотовилов за божие присъствие в нас, отговаря с определено действие: саровският светец се преобразява пред очите на своя скъп гост и събеседник. Свети Серафим заблестява пред Мотовилов с Божествената Светлина на Христовото преображение, като по този начин му показва, а съответно чрез него и на нас, какъв е плодът на светостта. Достигането до святост е възможно след като човек премине през очистване, просвещение и обожение – *κάθαρσις, φωτισμός, θέοσις*.

Създадената от Бога светлина е тварна. Тя е мимолетна и има начало и край, както всичко сътворено от Бога в света. Божествената Светлина обаче, е събезначална на Бога – тя е неговата спасителна и несътворна божествена енергия – тя е Бог. Бог е Светлина – и в това ни уверява самият въплътен Логос – второто лице на Светата Троица – Господ Иисус Христос, като казва: „Аз съм светлината на света“ (Йоан 8, 12). В това ни уверява и свети Йоан Богослов в своето първо съборно послание, като още в самото му начало казва: «Бог е светлина, и в Него няма никаква тъмнина» (1 Йоан 1, 5). Когато младенецът Христос бива занесен в храма в четиридесетия ден след неговото раждане, по юдейския закон (Лука 2, 22-39), старецът Симеон, който дълго очаквал тази знаменателна и велика среща с Божествения младенец – Иисус Христос, възкликнал казвайки, че Той е „Светлина за просвета на езичниците“ (Лука 2, 32).

2) Светлината в православната химнография

Химнографията на православната църква е изпълнена с употребата на думата „Светлина“ в опита ни да опишем Бога. Тук ще споменем само няколко от множеството църковни химни, които говори за Бога като за Светлина, в светлината на богословието на христинската триадология. Такъв например е химна „Тиха светлина на светата слава...“, който се чете и пее на всяко вечерно богослужение. Този химн е един от най-древните в християнската църква. Някои специалисти дори се заемат с датирането му, като отбелязват, че това е текст от II век. Други пък го отдават на творчеството на свети Атиноген, който е живял през III-IV век. Но каквато и да е научната истина за древността и произхода на този триадологичен химн изпълнен със Светлина, за нас е от огромно значение преди всичко дълбокото му съдържание, което безспорно представя Бога – нашият създател, като Бог – Светлина!

Интересно е да се отбележи важното значение на полюсите на библейската история за сътворението на света: (Бит. 1, 1-27) първом Бог създава светлината (Бит. 1, 3), а на последно място човека – мъж и жена (Бит. 1, 27). Човекът е образ (икона) на Божествената Слава: „Образ съм на неизказаната Твоя Слава...” се пее в евлогитариите на заупокойното последование. Човекът е венецът на Божиите творения. Но между светлината и човека, Господ-Бог създава целия останал материален свят (Бит. 1, 6-25). Създадени от Бога на първо и на последно място, между светлината и човека и останалия тварен свят, няма знак за равенство. В тайнствения смисъл на текста намираме едно превъзходство на човека и светлината спрямо останалите Божии творения. Но не към тварната светлина човек е призван човекът, а към Божествената Светлина. Човек е призван да бъде „син на светлината и наследник на вечния живот” – както се казва в една от молитвите на тайнството кръщение. В Божествената Светлина човек вижда Бога, който е сам Светлина, както споменахме по-горе. И казва църквата във великото славословие в края на утринното богослужение: „Във твоята Светлина, ще видим Светлина!”, с което тя изразява своята вяра в Богосъзерцанието, като смисъл и цел на християнския живот.

3) Светиите и Светлината

Светиите са Боговидци. Те са видяли и продължават да виждат Божествената Светлина на Светата Троица, чрез нейните несътворени божествени енергии, по благодат. Чрез очистване на сърцата и разума с помощта на молитвата, хората се удостояват за бъдат съсъди на тази Божествена светлина, която засиява вътре в тях. По този начин те стават свети. В евангелието според Матей, в едно от деветте блаженства, Исус Христос казва „Блаженни чистите по сърце, защото те ще видят Бога” (Мат. 5, 8). Както слабите очи немогат да видят материалната светлина, така лукавото и опетнено сърце не може да види своя създател, Бога. Важно е да бъде казано, че несътворената Божествена Светлина е постоянна величина само и единствено на Бога. Светлината е преди всичко ексклузивно качество на Бога: „Господ е моя светлина и мое спасение” – възкликва псалмопевецът още в Стария Завет (Пс 26, 1). Само Бог е Светлина, и, произлизащо от това и що се отнася до славянските езици, само Бог е Свят. Затова и думата „свети”, винаги се пише с малка буква, когато се отнася до някой божий угодник. А когато става дума за Бога – за извора на всяка Святост, то тогава тази дума винаги се обозначава в главна буква. Светостта на светиите е отражението на Божествената Святост. „Защото само Ти си Свят, само Ти си Господ, Исус Христос, за Слава на Бога Отца, Амин” и „Един е Свят, Един е Господ, Исус Христос, за слава на Бога Отца, Амин” – се казва в съкровищницата на православната химнография. Свети Максим Исповедник (580-662), дава пример с нажеженото

в огън желязо, което не бидейки от същото естество, от което е пламъкът, приема същите качества, които и пламъкът притежава. Отделено от него, желязото губи своите качества и престава да бъде като пламъка... Ако човек живее по Бога, той се оподобява Нему – той приема като отражение Божиите качества... В житията на светиите има безброй разкази за свети Божии угодници, според които те са били сподобени с дарби като прозорливост и способност да лекуват болести, като не забравяме, че това са преди всичко отново качества само на Бога, до престола на когото имат достъп всички светии.

4) Светлината в православния образ.

Иконата е среща с Бога. Действителна и тайнствена среща – среща със самата Светлина! В православното изкуство, изобразявайки най-Светия, Този, който е „Истинската Светлина“ – Господ Исус Христос, иконографът не изобразява наличие на външна светлина, която да пада върху изобразявания образ. В иконата няма как да бъде изобразен какъвто и да е източник на външна, тварна светлина, различна от Божествената. Светлината в православните икони, стенописи и мозайки е изобразена като извираща от самия изобразяем образ. Представете си, ако насочим най-силните прожектори, които имаме към слънцето, когато то пече най-силно, или пък към луната, която отразява светлината на слънцето? Даваме си веднага сметка, че подобно действие би било безсмислено. По същия начин, когато се изобразяват светите Божии угодници в православните икони, стенописи и мозайки, е показано чрез способите на традиционната иконография, че светлината идва от недрата на изобразения образ, който се е превърнал в отражение на Божествената Светлина, посредством духовния живот и преживяването на духовния опит. Свети Григорий Ниски казва в една от беседите си, че „приближавайки се до Светлината, душата се превръща в светлина“ (PG 44, 868).

Обожението на човека е именно просвещението му, изпълването му с Божие присъствие. Затова и светите божии угодници биват изобразявани като тварни – човешки същества, но изпълнени с Божествената Светлина, обожени. Лицата и телата на изобразените светии светят отвътре – със светлината на обожението и на светостта. Освен тази вътрешна светлина, която се забелязва в православната икона, съществуват още няколко важни елемента, на които бихме искали да се спрем:

а) Дрехите на изобразените светии са обикновено в бял цвят, когато става дума за светлината и за духовната чистота, особено когато иде реч за иконата на Христовото Преображение.

б) Ореолът е най-характерният и лесно разпознавам елемент на Светостта. Това е окръжност описана около главата на изобразения светец, в повечето случаи с жълт, или златист цвят, който също символизира Светлината и Божията слава.

в) Мандорлата представлява вид ореол, който обгръща цялото тяло на изобразяваната върху иконата личност. Тя е във форма на бадем, (от където и идва названието, на италиански *mandorla* означава бадем) който символизира Божията милост. В Православната иконография мандорлата е атрибут преди всичко на Исус Христос, за когото и по-горе казахме, че е самата, истинската Светлина. Достатъчно е само да споменем иконата на Възкресението, където Исус Христос е изобразен винаги с двойна, или с тройна мандорла – израз на Неговата неизразима Слава, Светлина и Милост.

г) Фонът. Както казахме и по-преди, златният и жълтеникав цвят, са символи на Светлината на Божията Слава. Известен е също така и фактът, че в повечето случаи именно тези цветове се избират за фон на иконата, мозайката, или стенописът, за да изобразят Бога и всичко Божествено, посредством светлината.

д) Лъчите са също неотменно важен елемент в православната иконография, и то за изобразяването на тази вътрешна светлина, за която споменахме и по-напред. Те обикновено се разпръскват от образа и го обкръжават. С помощта на лъчите се изобразява и светлината по всички видове драперия в православната иконопис. По този начин те са неотменна част от изобразяването на Бога и Неговите светии в православната християнска иконопис.

5) Заключение

Надявам се, че от казаното до тук става ясно, че както сътворението на света и обожението на човека, така и иконата са събития Божествени по своя характер. Православната икона показва християнския идеал за човека – светостта. Ето защо съществува огромна разлика между изобразителното изкуство като цяло, и православната иконография в частност. Повече от ясно е, че великите иконографи са преди всичко хора, които общуват с Бога, посредством Неговите Божествени енергии и Светлини.

Но както в изобразителното изкуство, така и в православната иконография, художникът и иконографът не могат да нарисуват един образ, ако не го преживеят и не го почувстват. Съвършенството в иконата – което е въпрос на разположението на светлината в нея, зависи от връзката на иконографа с изображаемия образ върху светата икона. Не е случаен и фактът, че именно в „неделя на православието“ – православната църква празнува възтържествуването на иконопочитанието над иконоборческата ерес. Защото именно в иконата, по най-достъпен за нас начин ни се показва какъв е смисълът на нашите дни и каква е целта на нашия живот – обожението. А втората неделя на великият пост, светата Църква е посветила на най-големият богослов на светлината – свети Григорий Палама (+1359). Ето по този начин е представен от църковната традиция неразривната връзка, която съществува между иконата и светлината.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Библия, Синодално издателство, София 1982
2. **Лосский Владимир**, Очерк мистического богословия восточной церкви, Москва, «СЭИ» 1991
3. **Baudruy Gérard-Henry**, *Les Symboles du christianisme ancien I-VII siècle*, Paris, Cerf-Novalis, 2009
4. **de Feraudy Roselyne**, *L'Îcône de la Transfiguration*, *Spiritualités Orientales*, n° 23, Bégrolles, Abbaye de Bellefontaine, 1978
5. <http://eisagios.blogspot.com/2009/07/16.html>
6. http://www.pmeletios.com/ar_meletios/apostoloi/ktisto_aktisto_fos.html
7. <http://www.impantokratoros.gr/Aktiston-Fos.el.aspx>
8. http://www.apostoliki-diakonia.gr/gr_main/catehism/theologia_zoi/themata.asp?contents=selides_katixisis/contents.asp&main=katixisi&file=Dialogoi/page9.htm
9. **Quenot Michel**, *L'Îcône*, Paris, Cerf, 1987
10. **Sendler Egon**, *L'Îcône: image de l'invisible. Eléments de théologie, esthétique et technique*, Paris, Desclée De Brouwer, 1981