

АКАДЕМИЯ

ЗА

**МУЗИКАЛНО, ТАНЦОВО И
ИЗОБРАЗИТЕЛНО ИЗКУСТВО**

ГОДИШНИК



ПЛОВДИВ

2016

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

© АКАДЕМИЯ ЗА МУЗИКАЛНО, ТАНЦОВО И ИЗОБРАЗИТЕЛНО ИЗКУСТВО, 2016

Оформление и предпечатна подготовка: Георги Сейменски

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.

Отпечатано в Университетско издателство "Паисий Хилендарски" Пловдив.

ISSN: 1313-6526

СЪДЪРЖАНИЕ

доц. д-р Галина Лардева

Бил Виола – автопоетика в интервалите между образите..... 5

доц. д-р Красимира Филева

Емоционалният свят на композитора Иван Спасов:
видеоклип по музика от Багатела № 19 из цикъла „24 багатели за пиано“..... 18

доц. д-р Цветанка Коловска

Концептуални акценти в новата програма за обучение
на децата по музика в пети клас37

доц. Елена Кантарева-Дечева

Проектът „Малка базилика“. Реставрация и експониране на
подовата мозайка46

доц. Малина Малинова

Тайнственото очарование на (не)възможностите.
Трактатът „Техника на моя музикален език“ от Оливие Месиан.....60

ас. д-р Милена Богданова

За произхода на линейно нотното писмо70

ас. Едуард Сарафян

Основни принципи на изпълнителското дишане.....78

ас. Стефка Токманова-Попова

Иконография на цикъла „Богородичен Акатист“ в стенната живопис
в България.....86

ас. Юлияна Мирчева / Антония Мирчева

Съвременното третиране на музикалния фолклор в инструменталните пиеси
за народни инструменти със съпровод на пиано от Николай Стойков..... 100

Велислава Стоянова

Вокален цикъл „Ранни песни“ оп. 1 за нисък женски глас и пиано
от Николай Стойков 105

Димитър Наков

Аспекти на времевата организация в „Шест портрета на един образ“
от Иван Спасов 116

Елица Луканова

Възникване на италианската школа на класическия танц 131

Петя Узунова

Познаване и използване на графичните техники и материали
за изобразяване на натюрморт от ученици в шести клас 137

Риолина Топалова

Рудолф фон Лабан-основоположник на немския свободен изразен танц
и създател на танцовата нотация 145

Бил Виола – автопоетика в интервалите между образите
доц. д-р Галина Лардева

Bill Viola – autopoiesis in the spaces between the images
Galina Lardeva

Резюме:

Текстът разглежда няколко видеопроизведения на световно-известния артист Бил Виола в контекста на понятието автопоетическа система. Наред с това са представени някои ключови постановки от иконологията (Аби Варбург, Ервин Панофски, Готфрид Бьом), чрез които се показва как въздействието на художественото произведение се основава не върху непосредствените внушения, а върху „интервалите между образите“, които структурите на творбата поддържат.

Abstract:

The paper analyzes several video pieces by the world-famous videoartist Bill Viola in the context of the concept of autopoietic systems. The thesis also presents some key Iconology stagings (Aby Warburg, Erwin Panofsky, Gottfried Boehm). They show that the impact of an artwork is based on the “spaces between the images” created by the structure of the work itself, rather than on the immediate visual suggestions.

Въз основа на няколко примера от творчеството на видеоартиста Бил Виола ще поставим въпроса за автопоетическото самопораждане в случаите, когато произведението на изкуството е принципно неотделимо от своя материален медиум – с други думи става дума за продукт, който е изцяло резултат на поезис (в понятиятната система на Аристотел)¹. Как намират израз автопоетическите настройки в произведение, запечатано на филмова лента или сходни материални носители? Струва ми се, че творчеството на видеоартиста Бил Виола е особено подходящо за наблюдаването

1 Идеята за поезис предполага създаване – дейност, произвеждаща нещо извън себе си, изобщо всеки вид творене и създаване на нещо ново, което до този момент не е съществувало (Аристотел 2016: 18).

на този проблем, още повече че в неговите работи (особено от последните близо две десетилетия) се развива една необичайна за проявите на концептуалното изкуство зрелищност, която въвлеча възприемателя в „протичащите“ на екрана визуални образи и го кара да съпреживява – нещо, което изглежда трудно съвместимо с визуалните провокации от класическата модерност насам.

I. От таблата на „Мнемозине“ към вътрешната комуникация на образите. Иконологически постановки за „интервалите“ между образите

За да потърсим онези значения и продукционни настройки на видеопроизведението, които изграждат неговата стойност „само за себе си“, е необходимо да набележим някои настройки от иконологията. Иконологическата методология е развита за първи път от хамбургския учен Аби Варбург² в самото начало на XX век, като от края на 20-те години усилията му намират продължение в работата на неколцина последователи, на първо място в трудовете на Ервин Панофски. От края на 70-те години някогашната хамбургска школа получава мощна развиваща рецепция в немскоезичното пространство под обединяващото название „науки за визуалните образи“ (Bildwissenschaften). Изследователи като Готфрид Бьом и Ханс Белтинг говорят във връзка с това развитие за принципна промяна в разбирането на изкуството, което може да се мисли дори като „иконичен обрат“. За практическите измерения на този научен раздел е показателен например съпоставителният анализ, който Хорст Бредекамп прави на журналистически спортни снимки и барокови живописни платна (Бредекамп 2007).

В своя останал незавършен проект „Атлас на образите“, наречен още „Атлас Мнемозине“, през 20-те години на XX век Аби Варбург предприема решителна крачка в изясняването на изключително големия дял (често неподозиран) на визуалните образи за преноса на познанието. Цел на Атласа е чрез визуални образи да се онагледят разнообразното продължение на античното изкуство в съвременността. По такъв начин интересът на германския

2 Впрочем в своите отчасти obsesivни занимания Аби Варбург е безкрайно далеч от съзнанието за научен или културен поврат.

учен – професор от университета в Хамбург до преждевременната си смърт през 1929 г., тръгва от неговия конкретен професионален интерес: изследването на античната култура и особено изобразително изкуство като пораждащ модел на ренесансовото светоусещане, за да достигне до перспективата на непрекъснато провеждащото се сравнение и съпоставяне на визуалните образи. Образите кореспондират помежду си независимо от знанието, желанието и намеренията на техните производители. Те носят в себе си неизчерпаемо количество информация, като при всеки комуникативен акт (наблюдение, пренасяне в нова среда, произвеждане на следващи образи и т. н.) излъчват определен сегмент от тази информация и осъществяват промени в пластове на индивидуалната и колективната памет.

Какво представлява Проектът “Мнемозине”? Върху опънат на дървени рамки черен плат Варбург закача изображения с разнообразен произход и от различен порядък, с времеви диапазон между барока и първите десетилетия на XX век. Те биват групирани, а в хода на работата и прегрупираны на различни дъски³ според тематични или знакови акценти. След като събирането им е започнало във връзка с необходимостта от илюстриране на лекциите на Аби Варбург, постепенно те пренасочват фокуса върху самата природа на картинното/образа. Във връзка с изборния тук предмет важното в “Мнемозине” е не налагането на колажното съжителство на образите, което в края на 20-те години на XX век и без това вече се чувства у дома си, а тъкмо съзнанието за непрестанните мимикрии на визуалните превъплъщения и разполагането им в нови конфигурации, създаването на връзки и „интервали“ между тях във възприемателското съзнание.

Предизвикателството на Варбург е отправено не само към институциите на музея и канона като легитимно показващи и в същото време разполагащи, подреждащи изящното изкуство. Не по-малко важно е въвличането на Мнемозине в този на пръв поглед механичен сбор на изображения: древногръцката богиня – пазителка на паметта, тук се явява не в законодателната сила на писмения или официалния документ, а в динамичната устойчивост на

3 Свидетелствата посочват около 40 дъски (сравни: Мишо 2001).

визуалния детайл. Особено характерно е, че изследователят не се ограничава до традиционните обекти на изкуствознанието, а включва също всевъзможни рекламни плакати, пощенски марки, картички (в това число например изображения на летящи чепелини и заглавни страници на готварски книги), изрезки от вестници, снимки от ежедневници. Образите са не само свидетели и знаци на историята, но представляват също и места на превключване между съвременното и отминалото. Така отделните обекти в Атласа присъстват не с абсолютни образни стойности, а със сякаш неуловимите интервали между образните проекции. Те са посредници и двигатели на движението на културата.

По такъв начин с незавършения си проект Аби Варбург е изследователят, който още през 20-те години на XX век формулира заложената в образите динамика. Наред с това чрез таблата от "Мнемозине" се открива важна перспектива пред мисленето за художественото произведение като цяло: както посочва Мишо, тук наред с космологическата подредба на знанието се заличава разрият между създаването на произведенията и тълкуването им (Мишо 2001: 180). Трябва да се отбележи, че учениците на Варбург едновременно усилват, но и укротяват, канализират разнопосочната сила на този причудлив проект, пренасяйки акцента му от "интервалите" в образите. С оглед на автопоетическото опериране настоящата глава за творчеството на Виола ще опита да преназначи обратно иконологическия интерес към интервалите между образите, към пространствата на потенциалните полутонове във възприемателското съзнание, които са интегрална част от образите на видеолентата. Преди това обаче е уместно да набележим и основанията за говоренето на иконилен обрат.

Понятието за иконилен обрат е формулирано от Готфрид Бьом, който в своята книга "Завръщането на визуалните образи" говори за необходимостта от това да се защити трайно залегалата в германските традиции представа за абсолюта на образа и неговото аурично излъчване, от една страна, и медийната му стесняваща го употреба, от друга (сравни: Бьом 1994). В този план Готфрид Бьом поставя следната теза: визуалните образи притежават самостоятелна, принадлежаща само на тях логика (Бьом 2007: 34). Под логика Бьом разбира последователното и плътно произвеждане на сми-

съл от собствено изобразителни средства. Това на пръв поглед саморазбиращо се съждение е в действителност твърде предизвикателно, защото означава, че логиката на образите следва да се откаже от предикативността, тоест от модела на изречението и от другите модели, образувани по езикови формули. Логическите връзки на визуалното не следва да се изказват, а да се реализират чрез възприемането. Както самият Бьом отбелязва, последиците от подобно приемане са твърде спорни и ни извеждат на изключително труден терен. От праисторически времена е известно, че образите имат своя собствена сила и собствен смисъл. Как обаче произтича произвеждането на смисъл – това остава и досега твърде неясно. Може да се каже, че в продължение на столетия, като се стигне до последните няколко десетилетия на XX век, науката е маргинализирала този проблем. “Сега, когато визуални образи изникват оттам, откъдето най-малко ги очакваме, идва време да се замислим за статуса на иконичното и за начините, по които образите работят” отбелязва не без патос Бьом (цит. съч.: 35).

II. Бил Виола – поетика на преминаването между зоните

И така, иконологическият анализ показва как в изграждането и материалното фиксиране на всеки визуален образ съучастват редове от други образи. Изобщо автономността на визуалния образ се основава на комбинацията от редовете и вътрешното „кореспондиране“ между тях. Това, както беше споменато, дава устойчивост на визуалния детайл именно благодарение на обстоятелството, че „кореспонденцията“ никога не завършва. Тук може вече да изведем тезата за творчеството на Бил Виола: независимо от стремежа към визуална зрелищност, видеоартистът не работи с абсолютни образни стойности, а с интервалите помежду им, с ефектите от вторичното уплътняване на тези интервали като образи в съзнанието. Неслучайно тези привидно толкова ясни образи са преимуществено фигурации на внушението. Видяхме, че артистите от кръга на московския концептуализъм предприемат подобна процедура на рекомбинация с текстуалната структура на обектите (при работата им с „незасъхнали“ текстове), с което визуализират словесни потоци, апелативни нагласи и импулси за действие. В творчеството на Виола се извършва до известна степен обра-

тният процес: чрез запечатаните „на лента“ образи се цели появата на неустойчиви в своята фиксираност „образи в главата“.

Тази позиция включва предположението, че освен материален продукт със съответните технически параметри, визуалният образ е продукт и на непрекъснато протичащ иконологически анализ⁴. Това предполага, че именно в изпълването на анализа се постига самостоятелността, еманципацията на образа спрямо външните знакови системи. Следователно онази процесуалност, която определя същността например на перформативното изкуство, присъства тук като равнище на анализа.

Бил Виола е сред онези забележителни фигури в западната култура, които преработват в творчеството си въздействието на източните религиозни и философски учения, например на дзен-будизма. В пластическата система на неговата образност се съдържат също множество библейски цитати и реминисценции, но след като са преминали през една своеобразна визуална мистика. Това не е нито мистиката на Майсер Екхарт, нито тази на Рудолф Щайнер. Мистиката на Виола се изгражда в култивирането на една особена сетивна чувствителност, основана върху визуалните изрази на такива фундаментални опозиции като раждане – смърт, светлина – тъмнина, скорост – забавяне, безпокойство – спокойствие, шум – тишина. За видео-работите на Виола е характерно преплитането между визуален и концептуален подход. Марйори Перлоф определя платформата на театъра като пресечна точка на това съчетание – като нова естетическа територия, която театралният жанр е в състояние да усвои благодарение на новите технологии за видеозапис (Перлоф 1998: 312 сл.). Друго често сравнение за работите на Виола ги определя като особено интензивни в своята поетичност.

„Пространството между зъбите“ (1976)⁵ е една от ранните работи на Виола. Въз основа на нея особено добре може да се щрихира представата за „интервалите“ между образите. Във видеозаписа участва самият артист: експозицията на първата част го показва с влизането му в тясно обитаемо помещение (вероятно сервизно),

4 Без значение е дали анализът е специализиран или не.

5 „Space Between Teeth“, с продължителност от девет минути и петдесет и три секунди.

след което артистът бегло измива устата си и се разполага в масивен (на фона на тясното помещение) фотьойл. Звуковият фон е изпълнен с монотонни, но непренебрежими шумове от работа на машини (вероятно битови). През определен неравноделен интервал от време спокойно седящият артист надава силен вик. След края на първия вик камерата започва да се отдалечава от мястото на седящия, като преминава „назад“ през дълъг, тръгващ от стаята коридор с редуващи се осветени и тъмни участъци. Докато помещението с фотьойла на периодично викация – макар и твърде тясно, може да се определи като неутрално в своя интериор, коридорът носи внушение за навлизането в индустриални пространства. В сравнително краткото траене на вика камерата се приближава до отворената уста на викация, като се „прицелва“ в горните му резци. В момента, в който камерата „достигне“ резците, викът спира и монтажът „пренася“ камерата обратно в противоположния край на коридора, откъдето стаята и артистът се очертават едва забележимо като светлина и силуети. В следващата секвенция камерата бавно се приближава към умивалник, около който – за разлика от интериорната аскетичност на първата част – има редица кухненски принадлежности и битови обекти. Сега шумовете са по-интензивни, а движението на камерата е „треперещо“, сякаш камерата поема от вибрациите, свързани с шумовете. Нечия фигура (вероятно на артиста) се приближава към умивалника, в който има няколко съда, пуска водата в него и я оставя да започне да прелива, като се оттегля, без да спре крана. Викът и спускането на камерата към зъбите прекъсват действията и в тази секвенция, само че сега вече въздействат като монтаж, доколкото помещението с викация и домашното кухненско пространство са разпознаваемо различни места. – Последният вик „връща“ перспективата на заснетия в дълбочина коридор, но в следващия миг неговият образ се отделя като черно-бяла фотография, чието политане „надолу“ към широки водни пространства камерата проследява до момента, в който прииждащи вълни поглъщат фотографията.

Още на равнището на описание проличава какво анализът би посочил като „междинни пространства“. В ироничен (същевременно буквален) план като „междинни пространства“ (или интервали) бихме могли да посочим концептуално подчертаното от заглави-

ето „пространство между зъбите“. Във фигуративен план междинните пространства се отриват в преносите на камерата между затворените помещения, коридора и широката водна територия, между различните „скорости“, с които се движи камерата, и положението ѝ в покой. Не е случаен изборът на точка на застиването: краткият момент на достигане до „пространството между зъбите“, в който викът завършва. Това време-място може да се определи като *punctum*, според описанието, което Ролан Барт дава за целите на разбирането на фотографията. Барт нарича *punctum* „убождане, дупчица, петънце, прорез, а също и непредсказуемост... Пунктумът на една снимка е ненадейността в нея, която ме убежда и ми причинява болка, наранява ме“ (Барт 2001: 36). – Точно такъв е смисълът на „пространството между зъбите“ на Виола. В него е разположено едно множество серии от редувания: пространствени контрасти; съчетания на различни скорости на камерата, в това число смените между подвижно и неподвижно снимане (като последното извежда изненадата на поантата с фиксираната фотография); редуване на шумови контрасти, разположени на различни прагове на търпимост и с различна разпознаваемост; контрастът между различното присъствие на водата в трите случая: в първата секвенция практически незабележимо, във втората – обезпокоително, във финала – всепоглъщащо. Комбинациите, синкопите, превключванията между елементи от отделните серии създава ефектите на очакване и непредсказуемост. Това е едно състояние, в което наблюдателят комбинира, „засича“ възможности и сам пренаглася своите очаквания спрямо видяното, без да може да доведе своите комбинации до окончателен (завършен) вид.

По такъв начин за равнището на възприятието тези серии представляват съвкупност от образи, които присъстват виртуално в съзнанието на зрителя. По правило възприемателите не са в състояние да си дадат сметка за произхода на образите, за пътя им на достигане и въздействие или за принадлежността им към висока, масова, алтернативна или друга култура. Конкретната концепция в този случай предполага изключване на режима на цитиране, поради което не е правомерно и продуктивно се види в произведението интерпретация например на „Викът“ на Едвард Мунк. Друг е случаят със „Стаята на Катерина“ (2001) – работа, коя-

то пряко се обвързва на равнище на иконографията (с цитати на разположението и позите на фигурата, телесната жестикуляция и особено жестикуляцията на ръцете, осветлението) с влезлите в канона на визуалните изкуства изображения на Света Катерина от Сиена. В „Пространството между зъбите“ за сметка на потискането на преките цитатни възможности са отключени внушенията на равнище на сетивните възприятия. Картината на Мунк или сцени от различни филми от популярната култура, произвеждащи съспенс (например филмите на Алфред Хичкок)⁶, присъстват не като стабилизирани иконографски конвенции, а като съчетание на интуиции, като хоризонт на очакването. Собствено работата с този хоризонт на очакването е същинската насоченост на видеото на Виола.

В този план на наблюдение по-нататъчното творчество на артиста не става по-атрактивно или зрелищно, както изглежда на пръв поглед, а в по-голяма степен населено с „междинни образи“ или, по-точно казано, с образи, между които има все по-малки интервали. Като характерна преходна работа може да се посочи „Басейнът с отраженията“⁷ – от гледна точка на концепцията тя съчетава интересите на Бил Виола към дзен-будизма и западната идеалистическа философия (Фихте, Шелинг). От гледна точка на визуалните внушения произведението работи отново с редувания и интервали.

Видеото е снимано от началото до края с неподвижна камера. Дългият начален кадър показва разположен сред гора басейн, като единственото движение идва от играта на отраженията на дърветата (изобщо зелената листна маса) по повърхността на водата. От гората излиза човек, който застава в противоположния край на басейна фронтално срещу камерата и секунди след това скача, заемайки във въздуха хокерна поза.⁸ В най-високата точка

6 Впрочем съспенс (suspense) – най-напред със значението на самостоен жанр радиопиеси от 40-те и 50-те години и след това пренесен по индукция като похват в така наречения *film noir*, носи наред със семантиката на „напрежение“ също и „несигурност, неизвестност“ – тоест точно онова значение, което Барт придава на пунктума.

7 „The Reflecting Pool“ (1977-1979), 6:54 мин., е също от ранните работи на Виола.

8 Тук архетипалният анализ на хокерното свиване на тялото (позата на зародиш, в която в редица култури погребват телата) е правомерен подход, но отново единствено във взаимомо-

от скока тялото „замръзва“, като в същия момент собственото му отражение в басейна изчезва. От този момент нататък повърхността на басейна се превръща в своеобразен екран, върху който бавно и постъпателно преминават вълни и светлосенки, докато фонът на гората (това, което естествено би трябвало да се отразява заедно с изчезналото отражение на човека) създава впечатления на застинало пейзажно платно без огледален образ. Когато в „огледалото“ на басейна започват да се движат и човешки отражения (без присъствието на предизвикалите ги „истински“ индивиди), фигурата, застинала в скок над басейна, започва постепенно да се заличава от бавно променящия се образ. След пълното изчезване на скачащия динамиката на отраженията се интензифицира и се освобождава напълно от необходимостта на „подчинителното“ отразяване. „Сега“ отраженията играят с цялата повърхност на басейна чрез разнообразни форми, движения и осветления. Редуват се внушения за превключване между „прожектиране“ на отражения на намиращи се „отвън“ фигури и визии на потопени тела, неидентифицируеми форми или източници на светлина „вътре“ в басейна. Осветяването на това динамично „платно“ като че ли внушава смените на ден и нощ, докато фонът на гората остава напълно непроменен. В края на видеото артистът излиза от басейна на мястото, от което е скочил, и се отправя към гората по обратния път, а с басейнът с отражения се връща в режима на обичайните си огледални възможности.

Както винаги в работите на Виола, присъствието на звуци е от същностно значение: тук те представляват монотонен и еднообразен „естествен“ фон: доминиращият шум на течаща вода, звуци от горски насекоми и птици, кратък концентриращ вик в момента на отскачане, други неидентифицируеми шумове. По време на образните метаморфози шумовете претърпяват съвсем слаби отклонения, които по-скоро не са натоварени с оразличителни значения.

Очевидно е, че произведението на Виола има характер на картина „в прогрес“, и то такава процесуално активна картина, която разработва една от най-популярните визуални теми в историята

действието си с други визуални парадигми (редове).

на изкуството: отраженията върху водна повърхност и техния културен контекст на *рефлексии*, на специфични „образи в главата“ (ментални образи). Както и в другите произведения на Виола, и тук протича игра между очевидното, явното и буквалното, от една страна, и едва различимото, привидното, смътно доловимото, от друга страна. Не несъвместимите с разпознаваемата действителност визии са тези агенти, които тласкат възприемателското съзнание отвъд границите на смисъла в ритъма на променящото се платно/басейн. Това, което прави фантасмагорията реална, пълноценна в своя пластичен израз и наративно „пордедена“, е именно пластичното разгръщане на играта между различните редове от „образи в главата“. Самата фигурация на повърхността е при това от същностно значение. Подобно на романтическата традиция в западните култури, която активно проблематизира двойствената природа на булото/покрив, така и тук повърхността на водата е не просто своеобразен прожекционен екран, но и активна зона на преминаването, битийна и метаморфозна граница, визия, която едновременно присъства и отсъства, пространство, което свързва и разделя, скрива и показва, приобщава и отхвърля.

Тази своеобразна поетика на праговите преминавания в творчеството на Бил Виола се съдържа и в почти всички останали негови произведения. Темата за онова сетивно осезаемо „було“, което визуално свързва и отделя образите от самите себе си и налага своя натиск на случващото се, като оформя наличието на *зона*, е видеото „Три жени“⁹. И тази работа се характеризира с особено висока фреквентност на редовете, в които образите участват. Образите на три жени – с неизброими реминисценции в посока на грации, орисници, вещици и т.н. – „тръгват“ от формата на черно-бяло фотографско изображение и със забавено движение (т. нар. *slow motion*) напред към камерата, през „мъглата“ на една неясна сива зона. Придвигват се заедно, с подчертаване на докосванията и държането за ръце, като раздвижена скулптурна група, при ясна и отчетлива йерархия помежду им – по възраст, ръст и силует. Театралният израз на телата напомня за мъчително придвигване или за съновидение, без обаче тези усещания да могат да получат

9 „Three Women“ (2008), 7:15 мин.

достатъчно сигурни основания. Налага се впечатлението за движение на сенки, обитаващи друг свят. Жените достигат до границата на сивата зона – водна завеса. Една по една – според йерархията – преминават през водната завеса. Измиват лицата и косите си с отривист жест, внушаващ излизане, напускане, „отваряне на очите“, сепване от сън, и в този момент навлизат в „цветен“ свят: с отмиването на остатъците от сивата зона по телата жените придобиват обем, плътност и внушават реално присъствие, разколебавано в този момент от забавеното движение. След като трите жени се събират в „отсамното“, една по една започват да преминават границата на световите обратно в същия ред, докато накрая и трите се завръщат в сивата зона на сенките. Особено въздействащи са моментите, в които жените са разделени от водната завеса. Например в един от моментите на „връщането“ втората преминаваща жена протяга ръка към най-младата, за да я подкани (или за да ѝ помогне) да премине обратно през булото на водата, при което ръката, властно и ласкаво прибираща в света на сенките, сама изживява последния миг от цветната си пълнота.

Както стана дума, „зрелищността“ на Виола се явява не като следване на апелите на някаква култура на масовия вкус, а вследствие на пресищане на метаморфизиращите му платна с гъсти редове от потенциални образи и особено благодарение на скъсените „интервали“ между тях. Тоест, ако за момент си представим как биха изглеждали посветените на „Три жени“ табла с фоновизуални интуиции подобно на опитите на Аби Варбург в „Атлас Мнемозине“, те, първо, биха обхващали изключително обемен фонов материал и, второ, тематично-интерпретативните решетки биха били плътни, като отделните табла биха клонили да се свържат в едно общо табло. Казано по друг начин, тук различните възможности за анализ – архетипален, семиотичен, структурален, иконологичен – не отвеждат към принципно различни крайни резултати, в резултат на което и диапазонът на интерпретативната бленда е с по-малък обхват. За сметка на това интензивността на сетивното внушение е по-голяма, защото апелите за виртуално събиране на по-голямото множество визуални интервали (в главата) оставят по-малки празни пространства.

Плътноста на решетката от образи, през която може да се възприема видеото на Виола, е от особено значение за рецептивните нагласи и индивидуалните хоризонти на очакване. По отношение на автопоетическото самосъздаване на образа обаче питането стои различно: как производението обръща внимание върху собствените си рефлексии(?). Помним един от междинните изводи при наблюденията на акционното изкуство на Йозеф Бойс: докосването на краката при измиването в жеста, носещ (и) библейски конотации, решително пренася смисловия акцент от библейската сюжетика към действието (самото докосване) и сетивните последици от него. В „Три жени“ се извършва типологично сходна процедура: всичко познато и смътно доловено, всичко „реално“ и имажинерно, всичко очаквано и неочаквано, е преплетено и усилено (в известен смисъл снето, деконструирано), за да могат да се изпитат и пренаредят границите на видимото, за да се изпита въздействието на „сивите зони“, да се изведе пластичността на поетическата им ритмика. За да се разгърнат алтернативните ментални пространства, които французинът Филип-Ален Мишо нарича с немската дума *Zwischenreich* (Мишо 2001) – Империята на междинното.

ЛИТЕРАТУРА

Аристотел 2016: Аристотел: Поетика. С.: Изток-Запад, 2016.

Барт 2001: Барт, Ролан: *Camera Lucida*. Записка за фотографията. С.: Агата-А, 2001.

Бредекамп 2007: Bredekamp, Horst: *Bilder bewegen. Von der Kunstkammer zum Endspiel*. Berlin: Wagenbach, 2007.

Бьом 1994: Boehm, Gottfried: *Die Wiederkehr der Bilder*, in: *Was ist ein Bild?*, hg. von Gottfried Boehm, München 1994, S. 11-38.

Бьом 2007: Boehm, Gottfried (Hg.): *Wie Bilder Sinn erzeugen: Die Macht des Zeigens*. Berlin, 2007.

Мишо 2001: Мишо 2001: Мишо, Филип-Ален: *Zwischenreich*. „Мнемозина“ или безсюжетната изразност, В: *Разказвайки образа*. Съставители Ирина Генова, Ангел Ангелов, С., 2003, с. 180-194.

Перлоф 1998: Перлоф 1998: Marjorie Perloff: *The Morphology of the Amorphous: Bill Viola's Videoscapes*, In: M. Perloff, *Poetry on & Off the Page: Essays for Emergent Occasions*, by Northwestern University Press, 1998, pp. 309-322.

**Емоционалният свят на композитора Иван Спасов:
видеоклип по музика от Багатела № 19
из цикъла „24 багатели за пиано”
*Красимира Филева***

**The Emotional World of the Composer Ivan Spasov:
ideo, Based on the Music of Bagatelle № 19
from the Cycle «24 Bagatelles for Piano»
*Krasimira Fileva***

Резюме:

Емоционалният свят на един композитор е тема, вълнуваща изпълнителите на произведенията му. Изучавайки автобиографичните му книги, както и интервюта, в които композиторът Иван Спасов хвърля светлина върху своя вътрешен свят, извличах присъщите на творческата му фантазия (използвани многократно с повтарящи се емоционални значения) образи и цветове, търсих основните теми в литературните му произведения, психичните характеристики на композитора. Всичко това ми помогна в разкриването на психологическите корени на неговата музика. Резултатите съпоставях с формално-естетически и изпълнителски анализи на музиката му, от които получих по-конкретни ориентири за присъствието в тоновото му творчество на определени теми, образи и колорит. Получената информация използвах, за да създам видеоклипове по музикални произведения на Иван Спасов.

Ключови думи: музика, композитор, видеоклип, Иван Спасов.

Abstract:

Studying Ivan Spasov's autobiographical books, as well as interviews, in which the composer shed light on his emotional world, I derived the images and colors, inherent to his creative imagination (used numerous times with repeating emotional meanings), I sought the main themes in his literary works, the psychological characteristics of the composer. All of this helped me reveal the psychological roots of his music. I compared the results with formal-aesthetic and performer's analyses of his music; from them, I obtained more spe-

cific reference points for the presence in his musical works of certain themes, images and coloring. I used the obtained information to create videos for the musical works of Ivan Spasov.

Key words: music, composer, video, Ivan Spasov.

1. Увод

Иван Спасов е един от бележитите български композитори от края на XX век. Създал е симфонични, вокално-симфонични, хоро-ви, камерни и солови произведения, театрална и филмова музика. Като основна организация на тоновата материя в творчеството си използва додекафонията. Настоящото изследване е част от по-голям проект – създаване на видеоклипове по възлови в драматургично отношение пиеси от цикъла „24 багатели за пиано“ на видния композитор, при което визуалната страна на компютърно генерираните филми-миниатюри се доближава възможно най-много до типичното за образната фантазия на Иван Спасов. Тези видеоклипове се използват в клавирнометодическата дейност и в занятия по музикално-теоретични дисциплини в средното и висше училище по музика.

2. Предмет, цели и задачи на изследването

Основна цел на конкретната разработка е, на базата на съпоставка на информация от интервюта на Иван Спасов, двете му автобиографични книги и изследвания на музикалното му творчество, създаване и обосноваване на сценарий за видеоклип по Багатела № 19 из цикъла „24 багатели за пиано“.

Предмет на проучване са пиесите от клавирния цикъл (създадени в периода 24 – 30 юни 1995), цялостното музикално творчество, книгите написани от Иван Спасов, както и интервюта на бележития български композитор.

Обект на изследване е образно-емоционалният свят на тоновия творец.

В настоящата разработка са използвани резултатите от мои предходни изследвания. Това са:

1. Контентанализ на автобиографичните книги на Иван Спасов [4];

2. Анализ на личностните характеристики на тоновия творец [6];
3. Естетически анализ на пиесите от цикъла „24 багатели за пиано“ [3].

Въз основа на съпоставените резултати от тези анализи и сравнението им с разбор на фактическия материал от интервюта на композитора и с изследвания на музикалното му творчество, със средствата на триизмерната компютърна анимация подготвям видеоклипове по мои изпълнения на багатели №№ 1, 24 и 19 – ключови в общата драматургия на цикъла. Изразните средства от последния видеоразказ ще аргументирам в настоящата разработка.

3. Приложение на резултатите от контентанализа на автобиографичните книги на Иван Спасов

Контентанализът на книгите на Спасов разкри съвпадения на образи и цветове, с отчетливо открито емоционално значение, което имат за композитора и което той сам е посочил. Ако един образ или цвят е споменат еднократно, той може да се разглежда като случайно използван. Повторенията в двата литературни източника на образи и цветове и съвпадението на емоционалния смисъл, вложен в тях при отделните им споменавания, придава достоверност на допускането, че те са присъщи на артистичната фантазия на Спасов. Чрез този анализ се откриха и характерни теми в творчеството на българския композитор.

3.1. Основни теми в литературното творчество на Иван Спасов

Открояващите се големи теми в книгите и в изказванията на тоновия творец, са темата за самотата, темата за свободата, темата за смъртта и темата за примирението. Наличието на тези теми и в музикалното творчество на Спасов се установява чрез съпоставка на заглавия на музикални произведения от различни периоди на артистичната му дейност и сравнение с написаното и споделеното от автора в интервюта. При тези изследвания и съотнасяния става ясно, че **темата за самотата** търпи очевидна еволюция. В ранните творчески години тя е чувствана повече като самотата на тво-

реца, получил солидно музикално образование в чужбина, изкушен от нови форми на въздействие чрез звуци, усвоил тънкостите на съвременни композиционни похвати – композиторът Марин Големинов отбелязва, че „Спасов е придобил такава техника, че често се чуди какво да прави с нея” [7, с. 47] – и останал неразбиран от колеги, публика и критика, отричан, а с това – и сам. Това е духовната самота на таланта. В музиката на Спасов тази тема се отразява по-късно, което ѝ придава нов емоционален оттенък. В зрелите години, когато човек преосмисля приятелства и губи много близки хора, самотата вече е по-дълбока и болезнена, придобива физически измерения. Тогава композиторът пише: „Самотата може да бъде мъдра и спокойна, болезнена и истерична. Хората обикновено инстинктивно я отбягват. Има други, които съзнателно я търсят като светъл час на творчество, на истина и преоценка. Трети – просто са самотни” [8, с. 40]. Тоновият ваятел сам датира появата на темата за самотата в музикалното си творчество: „За първи път в моето творчество именно тук (в „Монолози на една самотна жена” – 1975, б. м. – К. Ф.) прозвучава една основна за човека тема – темата за самотата” [8, с. 40]. След загубата на дъщеря му самотата на Спасов става смазваща и непрогледна. Композиторът споделя: „Днес самотата ми е реална, пълна” [7, с. 83].

Темата за свободата е развивана като свободата и смелостта да се изразяваш и да отстояваш позициите си – „независимост на мисълта и право на личен изказ” [8, с. 61], но и като предоставена възможност да избираш – „Свободата да постигаш, да носиш своята отговорност, свободата да останеш свободен” [8, с. 32]. Отново давам думата на Спасов: „Липсата на свобода е неестествено състояние. Тя е биологично необходима. Несвободният не може да бъде щастлив... Свободата е гаранция за щастие” [8, с. 42] и „... творецът има пълната свобода дали, кога и доколко да използва фолклорни музикални инспирации” [8, с. 58]. Тези виждания на товия творец остават непроменени през живота му, но докато самотата постепенно завладява и се налага в творчеството на Спасов, в последните си години той по-рядко говори за свобода. И наистина – свободата е право, благо, от което в белязаните от трагедията късни години, задушаван, прегърбван от самотата и скръбта, вече по-трудно може да се възползва. Усетил промяната,

той си задава тревожния въпрос: „...какво за мене вече значи любимата ми дума СВОБОДА?“ [7, с. 124].

В интервю на Николай Заяков Спасов признава „Не знам дали ме занимава безсмъртието, но темата за смъртта е нещо, което от малък ме вълнува“ [7, с. 101]. **Темата за смъртта** се отразява в музикалното творчество на Спасов, когато, след първата загуба на роднина – тази на баща му – смъртта засяга кръга на най-близките му. С всяка нова раздяла с близък човек тази тема се налага все повече, докато след смъртта на дъщерята Йоана темата обхваща всички жанрове, целия художествен продукт на късния Спасов. **Темата за примирението** също се среща в литературните произведения на видния български автор. Той говори за примирението не като за пасивност, а като за осъзната необратимост на събитията.

Разгледаните теми не са единствените в литературното творчество на Спасов, но те са основните, най-често срещаните, а това означава – и с най-голямо емоционално значение за композитора.

3. 2. Характерни образи в творчеството на Иван Спасов

Образът на починалата дъщеря Йоана и образите на покойните роднини и близки приятели на композитора присъстват най-често в книгите на Спасов. Най-богат и детайлен естествено е образът на Йоана. Обрисувана е като малко дете, като хубаво момиче, способна пианистка, сама избрала професията на музикант, отговорна, родолюбива и витална. Невинната душа на покойното момиче също озарява с ангелски бялото си присъствие страниците на двете автобиографични книги на Спасов. Тъй като композиторът споделя във връзка с различни конкретни поводи: „и предмет, и цел на изкуството е човекът“ [8, с. 31], „А целта на изкуството е именно човекът, отделният човек“ [8, с. 65], може да се предполага, че човекът е основен персонаж и в музиката на Спасов. В литературните му творби нерядко се появява образът на Бог, от когото очаква справедливост и милост. Честа е появата на планината като „доброжелателен приятел“ [8, с. 71], на слънцето, което „нагнетява допълнително, ненужно напрежение“ [7, с. 67], на нощта със звездите, „огромни и щедро разхвърляни“ [8, с. 21], нощта, която носи забрава.

3. 3. Цветови внушения в творчеството на Иван Спасов

Тоновият и словесен творец е оставил и ясни описания на емоционалния смисъл на определени цветове за него. Така жълтия цвят композиторът свързва с лято, напрежение, енергията на още неосъщественото [7, с. 153]. Синият цвят е израз на свобода, мъдрост и спокойствие, но и на отчужденост, хладина, безстрастие – „студени и безстрастни“ сини очи [8, с. 61]. Спасов дори изразява предпочитанието си „Небесносиньото е моят цвят“ [8, с. 61] и „Едни, например (като мен) харесват небесносиния цвят [8, с. 71]. Сивият цвят най-често е свързван със „сивата мъгла на примирението“ [7], по-рядко е споменаван във връзка с тих есенен дъжд. Зеленият цвят има смисъл на жажда за живот, на „тържество на природата“ [7, с. 153], кафявият – на топлота и дълбочина, белият – на ангелска чистота“ [1, с. 52], като това значение е много често срещано.

3. 4. Приложение на темите, образите и цветовете във видеоклипа по Багатела № 19

Темата за самотата и безразличието на света към отделния човек намира израз във филма по Багатела № 19 още в началото, с показването на нискодетаилните (изобразяване, носещо подтекста на незначителни), безсмислено и машинално бродещи по павираната улица хора. Отсъствието на черти на лицата и подробности по дрехите придава на тълпата смисъл на второстепенност, незначителност спрямо действието. Освен това невъзможността да се открият детайли по отделните фигури ги унифицира, отнема индивидуалността им. Идеята за хора без лица също е почерпена от изказване на Спасов, където има сходен ироничен смисъл на хора безчувствени и без собствено мнение – „Хубав оркестър, съставен от хора без лица, няма що!“ [8, с. 62]. Еднообразието и машиналността на движенията на тези хора наемква и за безразличие, нечувствителност към грохота на камбаните, към основното, значимото действие. Това, на пръв поглед, „разминаване“ на звукова и зрима картина е използвано, за да изостри усещането за отчужденост. Малките мащаби на образите спрямо декора и далечния план отклоняват интереса на зрителя от тях. За впечатлението за

тяхната незначимост допринася също и еднаквият за всички фигури тъмносив цвят, който, доближавайки се до цветовете на фона (също нюанси на сивото) подчертава тяхната маломерност, невзрачност и отчуждава възприемащия от тях, тъй както и те са индиферентни към тежкия, страшен камбанен грохот. Подобно въздействие има и отсъствието на синхрон между техните движения и дисонантните съзвучия, изобразяващи камбанения тембър.

Темата за Ада не присъства в творчеството на композитора, а образът на дявола се споменава само два пъти, т.е. има характеристика на случайно появяващ се. Сравнително рядко срещана е темата за възмездието, във връзка с образа на Бог, от когото се очаква да въздаде справедливост. Сравнително по-рядко се говори и за това, че „се заплащат грешките“ [1, с. 103]. Значително по-често се появява темата за страданието, за самотерзанието, за мъчителните спомени, които не дават мир на тоновия творец. Именно това самоизмъчване е изобразено чрез сцената с подземния свят, т.е. нейната поява във филма има по-скоро символичен смисъл. Този смисъл – на символ, на сравнение с това, което става в душата на страдащия баща, е в основата и на избора от мен похват на реалистично изобразяване на нереални събития, а също и на реалистичен фон на нереални персонажи. Сцената започва с дразнещо близък план и детайлност (в сравнение с човешките фигури в началото на филма) на изображението на паважа на улицата, по която композиторът е вървял всеки ден на път за работа. В подкрепа на идеята да бъде представена картина на Ада е и резултатът от анализа на музикалния език в съответния откъс, който ще бъде представен по-късно в изложението. Тъй като Адът като място за изтърпяване на наказание, наложено отвън и надзиравано от зла сила не присъства в литературните произведения на Спасов, подходът за представяне – без образа на самата зла сила, а по-скоро като място, където човек е оставен на собствените си мисли и терзания, доближава „подземната“ сцена до световъзприемането на автора. В книгите като „мъчителна“ виждаме дневната светлина, която прекъсва измамния покой на сънищата и показва реалността, показва страданието с цялата му непоносимост. По същия начин разкъсването на пътната настилка излага на дневна светлина страданието, а червеите са страшните мисли, терзанията, които не

дават отдиш. Допълнителни похвати, които усилват внушението за символичност и условност на тази сцена, са: кръвта не клокочи, както би станало в нагретите казани в Ада, осветлението е дневно, а не съставено от отблясъците на адски пламъци. Камерата не „слиза“ в подземието, а запазва позицията си върху павираната улица, т.е. в реалността, така че да показва и реалния фон, при което зрителят има гледната точка на външен наблюдател на мъчителната картина. Колоритът е замислен така, че да създава отчетливо усещане за висока температура – преобладават нюансите на тъмночервено. Огнената фигура, която с властен жест прекратява адската сцена, също не е избрана случайно. Огнят е символ на истина, той е основно благо (както е приет в гръцката митология) но в поезията е използван и със смисъла на творческо горене – творец, създател, а Творецът на този свят, според християнската религия е Бог. Същата християнска религия е основа на сюжетните виждания в разглеждания творчески период на Спасов. В източноправославната иконопис Бог, по точно Божият син понякога е изобразяван в ракета от пламъци (например в църквата в село Добърско), или с пламтящ ореол, т.е. огнят като символ не е чужд на изобразението на Бог. Жълтият оттенък на пламъка е избран в хармония с виждането на композитора за жълтия цвят като носител на напрежение и потенциална енергия, тъй като описваният момент е кулминация на миниатюрата.

4. Приложение на резултатите от анализа на психичните качества на Иван Спасов

4. 1. Личностни характеристики на Иван Спасов

Чрез анализа на психичните качества на композитора се хвърля светлина върху творческото его на Спасов, обясняват се някои черти на музикалните му опуси, съобразява се характерът и емоционалната насоченост на видеоклиповете.

Тъй като тоновият творец е починал, е невъзможно да отговори на въпросите в анкетата, с която се определя темпераментът по метода на Д. Кързи. Затова изготвих този анализ на основата на по-стари методи. Така се установи, че Иван Спасов е представител на силния, уравновесен, неподвижен тип (което е най-близо

до „класическия“ термин флегматик), интроверт, принадлежи към мислителния подтип на художествения тип, притежава много ниски агресивност и тревожност [6].

Особеностите на темперамента и много слабите тревожност и агресивност обясняват в голяма степен отношението на композитора към темата за смъртта, изразено в първата книга – „Небесно синьо утро, пладне и път след пладне“ [8], написана преди кончината на дъщеря му. В тази книга Спасов пише за спокойно съзерцание на смъртта. Личностната специфика обяснява също и честата поява на темата за примирението в книгите на Спасов.

Изводът, че Спасов е интроверт, аргументира в немалка степен и присъствието на темата за самотата в неговото музикално и литературно творчество.

След смъртта на Йоана интензивната подкорова (емоционална) дейност у Спасов захранва с голямо количество енергия короните отдели в мозъка, свързани с творчество. В това можем да се уверим не само от голямата продуктивност на автора в този период, но и от негови изказвания – „...като удавник за сламка се вкопчих в изкуството, търсейки забрава и спасение“ [7, с. 56]. Това води до едно мъчително творческо изразходване.

4. 2. Приложение на резултатите от анализа на психичните характеристики на Спасов

Особеностите на темперамента и интровертността на Спасов провокираха решението ми за по-малка скорост на протичане на действието във филма, както и за това, сценарият да не е претрупан със събития. интровертността подсказва също и солистичния характер на повечето персонажи, дистанцирането на индивида от тълпата, открояването му чрез предоставяне на позиция или роля, която в известна степен го изолира. Установената принадлежност към мислителния подтип на художествения тип продиктува търсенето на логическа последователност, взаимообусловеност на контрастните епизоди, които произтичат един от друг, а не просто смяна на въздействащи сцени. В случая видението от подземния свят е логическа противоположност на небесното видение, след изобразяване на реалността и Рая, третата възможност е да се появи Адът, ангелският образ на покойната Йоана предиз-

виква страдания и самотерзания у скърбящия баща, а символ на тези самотерзания е самата адска картина.

5. Приложение на резултатите от естетическия анализ на клавирния цикъл „24 багатели за пиано“

Естетическият анализ потвърди хипотезата ми, че малките пиеси, писани „на един дъх“ около неспазуването на рожден ден на покойната дъщеря на композитора, представляват един от опитите на тоновия творец за катарзис чрез създаване на музика.

5. 1. Клавирният цикъл „24 багатели“ – емоционален отглас на петте етапа на мъката

Трагично и безвреме (внезапно, при катастрофа) напусналата този свят дъщеря на композитора – Йоана, отваря болезнена рана в сърцето на баща си. Страшното събитие разтърсва композитора из основи. Естествено е в такъв момент да се потърси т. нар. в психологията „външна опора“. За Спасов това е упованието в Бог. Религиозната тема започва да „владее“ музикалните му опуси, т.е. външната опора – Бог – е толкова необходима на тоновия творец, че определя тематиката, диктува сюжетите и влияе и върху образността в музикалните му произведения. (Това е едно от основанията идеята за Бог, за всемилостивата сила да присъства и в аудиовизуалната импресия). От друга страна на интроверта Спасов е неприсъщо да разчита за помощ на близък човек. Той доверява: „Аз страдам сам. Жена ми – и тя плаче скрито – поне ние да не се тревожим“ [7, с. 38]. Самотното преживяване на нещастieto и дълбочината на емоционалната реакция са причина за това, дори и външната опора да се окаже недостатъчна. Тогава Спасов започва несъзнателно да търси друг път за някакво облекчаване на страданията си. Така се провокират опитите за катарзис чрез музикално творчество, чрез изкуството, чийто изразен език е най-свойствен на артистичната личност на Спасов, или, както самият той казва – „за мен това е най-естественият, вътрешно обоснован начин на изказване...“ [8, с. 17]. Своеобразен опит за катарзис откриваме във всички творби, създадени след кончината на Йоана. Багателите, написани само за седем дни около нейния несъстоял се празник представляват едно по-детайлно и последователно възвръщане

към преживяната трагедия [3] В тях можем да открием емоционален отзвук на основните етапи на реакцията на композитора спрямо внезапно сполетялото го нещастие. В психологията тези етапи са известни като „петте етапа на мъката“ [9]. Естествено, от смъртта на Йоана до написването на багателите са изминали четири години. Това означава, че фазите на реагиране не могат да бъдат проследени строго хронологически – от първата към последната пиеса. Освен това по средата на седемдневния период на работа върху цикъла се появява датата, която е емоционалният стимул за създаването на клавирните пиеси – рожденият ден, който няма да се празнува. Тази дата е повод за известно „разместване“ в порядността на преживяванията – авторът я е отбелязал под нотния текст на Багатела № 14, а именно около тази пиеса се появяват най-много миниатюри, които съдържат „образа“ на Йоана. Това са пиеси № 2, 6, 8, 13, 14, 15, 16, 18, 19. Самата Багатела № 14, под която стои забележката: „25. VI. 1995. ЧРД, Йони! Татко“, като че ли е най-явният израз на първата фаза на реагиране на трагедията – фазата на отричането. Четири години след смъртта на дъщеря му смисълът вложен в тази начална фаза на реакция, е по-различен от обичайно срещания. Откриваме този смисъл в книгата, написана две години по-рано т.е. след като вече са изтекли две години от смъртта – „Тя не знае, че е умряла! Снощи, след четиридесетдневната панихида, Я сънувах за първи път. Жива! Весела както винаги, преливаща от живот... Господ ще ми я отпусна за известно време да се видим, а после Тя ще си отива, за да живее своя нов живот. Без може би да знае, без да подозира, че нещо се е случило, че сега не е както преди“ [7, с. 38]. Ирационалният характер на това покъртително преживяване е повторен чрез Багатела № 14, когато Спасов поздравява дъщеря си с рождения ѝ ден.

Израз на втория етап – етапа на гнева, с ясно изявен емоционален съпровод – саморазрушителни пориви – самоомраза, самообвинение, саморазрушение – откриваме в Багатела № 1 „Lento e ad libitum“. Близка по характер е Багатела № 4 „Stricto, където нов оттенък внасят опитите да се удържат гневните пориви в точни метрични граници. В № 3 „Grave“ се долавят другите описвани в научната литература нюанси на преживяването. Тук „дъхове“, нахъсващи музикалното развитие през 2 до 6 тона, честите *fermati*,

предписанията за продължително задържане на звуци, силно начупената мелодическа графика с „увисващи“ в пространството възходящи интонации като тревожни въпроси и с огромни низходящи скокове като интонационни „пропадания“ създават впечатление за натрапливо повтаряни въпроси и хаотични, накъсани мисли на измъчено съзнание – „Цял живот ще питам: има ли предопределение и ако има, защо не е справедливо? ...И аз ще питам, ще крещя, докато в речника ми остане една-единствена дума – ЗАЩО?“ [7, с. 125].

Емоционално най-сходни с третия етап на реагиране на мъката са близко разположените около № 14 багатели, в които ясно се открояват няколко различни образа на Йоана. Сломеният баща се опитва не да изпроси време, каквато е обичайната окраска на тази фаза на реагиране, а да удържи колкото може по-дълго скъпата му галерия от образи на дъщеря си:

а) Малко дете, което спокойно и невинно си играе – в Багатела № 15 „*Innocente e comodo*“;

б) Грациозно и хубаво момиче – в Багатели № 6 „*Grazioso*“ и 13 „*Grazioso ma malincolico*“;

в) Способна, сръчна и отговорна пианистка, която се упражнява – в Багатели № 2 „*Un poco bravuro*“, № 8 „*Con brio*“, № 16 „*Alla toccata*“ и № 18 „*Vivo*“. Този образ явно е особено скъп на композитора, защото той го претворява в най-много миниатюри;

г) Въображаемият образ на Йоана вече починала, като небесен ангел – в Багатела № 19 „*Pesante e profondo*“. (Този неин образ най-често се появява в тази книга на Спасов, която е създадена след трагичното събитие). Чрез тази поредица от пиеси като че ли страдащият баща се стреми да удържи скъпия за него образ колкото може по-дълго време.

Четири багатели са свързани с разтърсващата четвърта фаза на депресия. Тя е „материализирана“ в № 7 „*Largo*“, № 12 „*Religioso e rigoroso*“, № 17 „*Adagio funebre*“ и 19 „*Pesante e profondo*“ и протича чрез смразяващия сблъсък с осъзнатата реалност, дори в Багатела № 19 (която причислих и към предходната група пиеси) е особено ясно „видим“ конфликтът на все още удържания нереален образ и действителността, проглеждането във факта, че смъртта е необратима, а светът е жестоко индиферентен към нещастieto.

Фазата на приемането, отразена в последната миниатюра – Багатела № 24, носи смиреното достойнство на самотното страдание „Сърцето ми кърви спокойно, душата ми спокойно плаче“ [1, с. 187] и крехката надежда, че избавление, схващано като среща „там, горе“ може би има – „Утеха е може би вярата ми, че там, някъде, накрая, Тя ме очаква, че там, някъде отвъд живота, отново ще Я срещна и дълги, безкрайно дълги векове щастлив ще мога да Я съзерцавам“ [7, с. 107]. Така чрез поредицата от двадесет и четири клавирни пиеси тежкия път на чувствата и спомените е отново извървян.

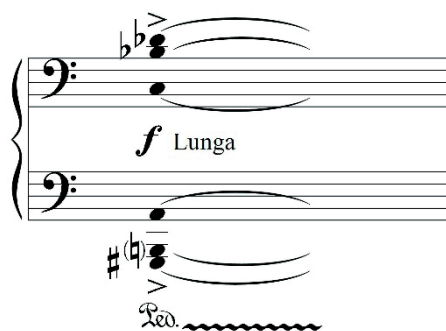
Емоционалното родство на тези пиеси с основните етапи на реакция на човек спрямо трагично събитие откроява отделни миниатюри като повратни моменти в общата драматургия на клавирния цикъл. Това аргументира намерението ми да създам компютърни видеоклипове именно по тези миниатюри.

5. 2. Естетически анализ на Багатела № 19

В целия цикъл багатели, чийто изразен език е ярко дисонантен, прозвучават само четири консонантни акорда. Това означава, че появата на тези акорди не е случайна, тя е търсен ефект и има определен емоционален смисъл. В Багатела № 19 консонантният акорд е до-диез минорен секстакорд. За тоналността до-диез минор, по повод използването ѝ в друго произведение („Песни на една душа, отлитаща към Рая“), композиторът доверява „Звучи до-диез минор, тоналността на Исус. Същият похват използвам и в творбата „Сътворение, смърт и примирение“ [1, с. 189]. При наличието на това ясно указание, предвид доминиращата религиозна тематика в музикалното творчество на Спасов от този период и честото споменаване на упованието, вярата си в Бог в книгите, е логично да се предположи, че в конкретния момент в Багатела № 19 е изобразена божествената сила.

В началото на Багатела № 19 авторовото означение за характер („*Pesante e profundo*“), тоновият състав на повтарящото се шест пъти съзвучие – три малки терци, отстоящи една от друга на малки септими (Фигура № 1), предписанието за акцент при динамика *forte* и за продължително отзвучаване с педално вибрато, което да

усили впечатлението за „биене“ на дисониращите тонове, недвусмислено налага асоциацията с разтърсващ грохот на камбани.



Фигура № 1 И. Спасов – Багатела № 19, начално съзвучие

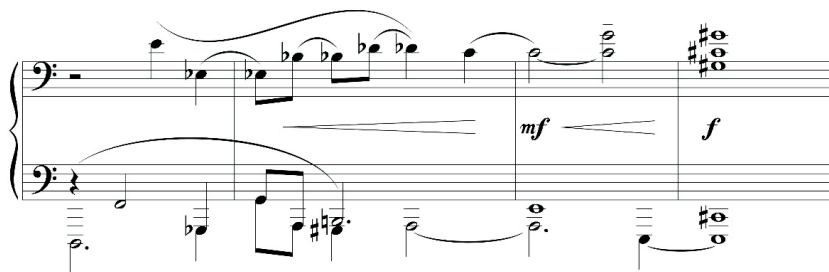
Отчетлив контраст създава продължението – светлото звучене на значително по-прозрачна (двугласна и тригласна) фактура във високия регистър, с чести паузи, които допълнително създават усещане за „разреждане“ на плътността, за ефирност, без означение за педал и в тиха динамика (фигура № 2). Всички тези характеристики, както и особено силно въздействащият контраст в плътността на това построение с предходното, извикват асоциация с разредена атмосфера, с небе.



Фигура № 2 И. Спасов – Багатела № 19, т. 4 – 7

Следващото построение отново контрастира отчетливо. То е отделено с рязко пропадане в нисък регистър и представлява триглас без паузи, със силно начупена мелодична линия в средния глас (низходяща голяма септима – възходяща увеличена октава – низходяща малка септима – възходяща голяма секунда – възходяща чиста кварта – низходяща малка терца) и вътрешно контрастно

движение в най-ниския глас (в началото и в края на построението в този глас преобладават малки мелодически интервали в дълги нотни стойности, а в средата прозвучават големи скокове в кратки нотни стойности), като ритъмът и на двата ниски гласа е много разнообразен (фигура № 3). Съчетанието на всички тези похвати се асоциира с обърканост, хаотичност.



Фигура № 3 И. Спасов – Багатела № 19, т. 4 – 7

Разглежданите две ниски мелодични линии са разположени на контраоктава и голяма октава. Тъй като ниските звуци, както и топлите цветове имат по-голяма дължина на вълната в сравнение с високите звуци и студените цветове, сходството в типа информация, подавана към мозъчните клетки преработващи звуци и тези, отговорни за зрителните усещания, както и в типа дразнене, може да породи „рефлекс на отношение“ [2, с. 62] между двойките усещания (нисък – висок звук и топъл – студен цвят), вследствие на което ниският звук може да бъде възприеман и като топъл. В горния глас на разглеждания фрагмент преобладаващо възходящата мелодическа графика със синкопи при предписаното бавно темпо и legato създава впечатление за тежко и неравномерно движение с усилие, за тревожност, препятствия, трудности, а забавянето в края (по-дълги нотни стойности), съчетано със стесняване на мелодическите интервали до малки секунди и промяна в посоката на движение извиква усещане за изчерпана енергия, умора. Всички тези характеристики на построението – нисък регистър (колорит в топлите цветове на огъня), усещането за измъченост, обърканост, безрезултатен стремеж нагоре, както и очевидният контраст с предходния фрагмент, дават основание да се предположи, че тук е обрисован подземният свят [3]. Епизодът приключва с появата

на *cis-moll*-ния (коментиран и по-горе) акорд във *forte*, който, като консонанс явно контрастира на дисонантното звучене на цялата пиеса. Акордът представлява петгласен секстакорд с удвоени основен и квинтов тон, като квинтовият тон звучи в сопрана, а терцовият тон, освен че се намира в най-ниския глас, но и встъпва предварително, преди действието на знака *forte* и се задържа с легатура, т.е. при встъпването на останалите тонове той вече отзвучава и е загубил част от плътността си. Това означава, че омокотяващото действие точно на терцовия тон, който би придал на акорда по-мека, матова звучност и който фактически е индикаторът за *moll* – „мек“, е възпрепятствано. Всичко това, заедно с появата в плътна динамика, допринася акордът да прозвучи категорично като заповед. След нея се възвръщат отново съзвучията от началото на миниатюрата, но в по-тиха динамика и редуващи се с умалена октава в среден регистър, а интонациите на кошмарните видения обрисувани в предходния епизод, изчезват.

6. Резултати от изследването – сценарий за видеоклип

6. 1. Сблъсък на реалност и нереални образи

В тази пиеса конфликтът на реално (звукоподражанието на камбанен тембър) и нереално („небесното“ видение и „подземната“ картина) е много явен и тежък. За да го подчертая, предвидих в сценария по Багатела № 19 фонът да бъде съставен предимно от триизмерни копия на реално съществуващи обекти, такива, които композиторът е виждал всеки ден. Такива са църквата „Света Богородица“ и павираната улица пред нея. Във видеоминиатюрата се появяват също и реалистично изглеждащи, но недействителни, и нереалистични на вид персонажи. Конфликтът на реално и нереално е изобразен включително и чрез рязката, без преход, смяна на сцените, както рязко се сменят и музикалните построения в багателата.

6. 2. Представяне на звукоподражателния момент – камбанения грохот

Видеоразказът започва с показ на биещите камбани на църквата „Света Богородица“. Тези камбани сякаш възвестяват осъзнаването на страшното събитие като действително (в тази пиеса образът на Йоана, т.е. нереалното ще се появи за последен път в цикъла). Съобразявайки се със символиката на цветовете, установена при контентанализа, промених цветовете на църквата в сиво и сиво-жълто, т.е. съчетах напрежението на жълтото и примирението на сивото с идеята, че Божият храм приютява, побира и двете състояния на хората. За текстурите на обектите от фона взех проби от действителните им прототипи. Така се получава усещане за тягостна, ужасяваща реалност обкръжаваща действието отвсякъде, реалност, от която няма спасение. На този фон нереалистичната поява на някои типажки само засилва внушението за натрапливата неизбежност и необратимост на осъзнатия факт.

6. 3. Изразяване на безразличието на околните към трагедията на композитора

Скоро обективът на виртуалната камера се насочва към павираната улица пред църквата. По улицата машинално, с еднакви движения вървят хора, облечени в еднакво сиво и без детайли по лицата и дрехите си. Камерата ги приближава, при което ясно се вижда, че у фигурите отсъстват всякакви подробности, които да ги отличат една от друга и да им придадат индивидуалност, дори лицата им са плашещо лишени от черти, а цветът им е монотонно сив.

6. 4. Последна поява на нереалния образ на Йоана

Камерата отново се насочва към църквата, до която се появява ангелският образ на Йоана, в дълга бяла дреха. Нереалността на образа е представена чрез грациозните движения във въздуха, без опора. Фигурата прави няколко стъпки напред и нежно разтваря ръце като за прегръдка.

6. 5. Образът на самотерзанието – картина на Ада

Появява се близък план на павираната улица, чиято настилка се разкъсва като рана и под нея зейва грозна адска картина – гърчещи се червеи върху човешки скелет, плуващ в кръв. Постепенно, един по един те вдигат глава нагоре, към зейналия отвор в улицата и застиват в тази поза.

6. 6. Образът на Бог, който прекратява страданията

Над отвора се появява висока човешка фигура съставена от яркожълти пламъци, която с категоричен жест простира дясната си ръка над разкъсаната улица и „раната“ се затваря. С това образите на извиващите се червеи изчезват.

6. 7. Финална сцена

Камерата се е издигнала високо над улицата, където отново машинално и безсмислено върви еднообразната тълпа, но хората вече не са показвани в близък план, а са гледани отгоре, от гледната точка на Бог. Сцената постепенно потъмнява.

7. Изводи

1. Изготвен на базата на съпоставка на три вида анализи и допълнителни сравнявания на резултатите от тях със сведения, почерпени от интервюта на Спасов, от заглавия и указания за характер на негови музикални творби, видеоклипът представлява достоверно и вълнуващо отражение на емоционално-образния свят на Спасов. В този си вид компютърният филм може с успех да се ползва за по-пълно вникване в характера на Спасовата музика при професионалното образование в средното и висше училище по музика, когато се изучава творчеството на Спасов, а също и в конкретни занятия по пиано, когато се усвояват произведения на видния български композитор.

2. Успешен катарзис чрез миниатюрите не се постига. Все пак, след създаването им до известна степен се променя тематиката на творчеството на Спасов. Докато в първите години след смъртта на Йоана религиозната тема „обсебва“ всичките му произведения с изключение само на няколко етюда, след създаването на багате-

лите започват да се появяват и творби с по-разнообразна тематика. Това показва, че необходимостта от външна опора, въпреки че не е напълно преодоляна, вече не е така болезнено остра, както преди написването на малкия, но много натоварен с чувства клавирен цикъл.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Ангелов, А. Иван Спасов – 60 стъпки по пътя към храма. Пловдив, 1994
2. Блинова, М. Музыкальное творчество и закономерности высшей нервной деятельности. Ленинград, 1974
3. Филева, К. „24 багатели для фортепиано” Ивана Спасова – одна из попыток композитора достичь катарсиса посредством музыкального творчества. Материали от международната научна конференция „Музикалният авангард” Перм, 2012
4. Филева, К. Цветове и образи в „24 багатели за пиано” от Иван Спасов. В: „Музикални хоризонти” бр. 7/2000
5. Филева, К. Чувства и образи – видеоклип по Багатела № 24 из „24 багатели за пиано” от Иван Спасов, под печат
6. Филева, К. Психологически поглед върху личността и творчеството на Иван Спасов. Под печат
7. Спасов, И. Животът ми – опит за реконструкция на една разпиляна мозайка. Пловдив, 1993
8. Спасов, И. Небесно синьо утро, пладнe и път след пладнe. София, 1989
9. Kubler-Ross, E. On Death & Dying. (Simon & Schuster/Touchstone), 1969

**Концептуални акценти в новата програма
за обучение на децата по музика в пети клас**
доц. д-р Цветанка Коловска

*Факултет „Музикална педагогика”
Катедра „Музикална педагогика и дирижиране”*

**Conceptual highlights in the new program
Training children in fifth grade music**
Assoc. Prof. Tsvetanka Kolovska, Ph.D.

Резюме:

Общообразователната подготовка в училище се придобива чрез изучаване на комплекс от учебни предмети, сред които е и учебният предмет „Музика”. Основната му мисия е пряко обвързана с възможността за придобиване на културна компетентност и умения за преживявания и изразяване чрез многообразието на музиката. Вече е факт новата учебна програма по музика за пети клас, по която се обучават децата и всеки, който в дадена степен познава старата, прави сравнения и изводи за тяхната приложимост.

Ключови думи: учебна програма, обучение по музика, компетентност

Abstract:

The general education school is acquired by studying the complex of subjects, including the subject „Music“. Its main mission is directly related to the possibility of acquiring cultural competence and skills for experience and expression through the colorful language of music. The new music curriculum for the fifth grade is now a fact and it trains children and anyone who knows the previous, makes comparisons and conclusions about their feasibility

Key words: curriculum, training in music, competence

Образователната реалност е отговор на промените в обществото ни, осигурявайки на всички онези, които имат интерес към темата, ценен поглед върху ролята на образованието по изкуства

при формиране на житейските умения на поколенията на XXI век. С нови виждания и ценности съвременното общество апелира към адекватно образование. Образователната система също се реформира с надеждата да бъде актуална и с възможности да отговори на новите очаквания и изисквания на младите хора и техните родители, на учителите, както и на пазара на труда.

С Наредба №5 от 30.11.2015г за общообразователната подготовка, издадена от министъра на образованието и науката, се дефинира в съдържателно и структурно отношение понятието *държавен образователен стандарт* (ДОС) за общообразователната подготовка, както и характеристиките на общообразователната подготовка, параметрите на структурата на учебните програми, годишното тематично разпределение, изискванията към новите предмети в иновативните училища.

Учебната програма е документът, който законово регламентира обучението по всеки предмет в училище, в това число и по *музика*. Изработва се и се одобрява от Министерството на образованието и в този смисъл имат строго препоръчителен (но не и задължителен) характер. Своеобразен фокус по отношение на планиране, организиране, провеждане и оценяване на музикалните постижения на учениците са очакваните резултати (целите). Ясно регламентирани и степенувани в учебната програма за всеки клас, те се явяват индикатори за крайната цел обучението по музика за съответния клас: I степен – *Цели в процеса на обучение по музика*, формулирани са като знания, умения и отношения; които трябва да се формират. II степен – *Стандарти и очаквани резултати на ниво учебна програма*, формулирани са като стандарти и очаквани резултати от стандарти. III степен – *Теми и очаквани резултати по теми*, формулирани са като очаквани резултати. Такава традиционна рамка в този най-общ план следва и новата програма по музика за пети клас, доколкото тя е функционална, но с осъвременени компоненти и съдържание.

Учебната програма по музика за пети клас, по която децата се обучават за първи път от тази учебна година (2016/2017), в структурно и съдържателно отношение е обновена. Разработена е по проект на МОН „Подобряване на качеството на общото образование“ от група специалисти. Обсъждането на проектния ѝ вариант

предизвика бурни дискусии сред обществеността, музикалната колегия, родители и ученици (следва да отбележа, че с подобен интерес не бяха „удостоени“ програмите, които се появиха на по-късен етап). За съжаление, наред с проблемите около програмата, които истински заслужаваха да се обсъдят, изяснят и прецизират, се появиха и мнения, които не кореспондираха вярно със заложеното в проекта за програма, обяснението за което е, че в дискусиите се включиха и хора, които са непрочели или невникнали внимателно в контекста на предложеното.

И като всичко ново в образователното пространство, очакванията към новата учебна програма по музика за пети клас са сериозни – знак за отношението на заинтересованите към образованието на децата ни. Тук следва да се запитаме оправдава ли програмата тези очаквания и в този аспект спрямо досега действащата новата добра ли е, може би – по-добра или е най-добрата? Настоящата статия разглежда в сравнителен аспект последните две учебни програми по музика за пети клас. Дели ги точно едно десетилетие с всички особености, произтичащи от това. Следва да се уточни, че и двете учебни програми по музика, обект на сравнителен анализ, касаят общообразователната подготовка в училище, което задава и определена рамка в структурно и съдържателно отношение.

В структурно отношение характеристиките са следните:

Новата учебната програма по учебния предмет музика за 5 клас е представена таблично и съдържа шест компонента (раздела). В началото е изложено кратко представяне на учебната програма, следват очаквани резултати от обучението в края на класа; учебно съдържание; препоръчително процентно разпределение на задължителните учебни часове за годината; специфични форми и методи за оценяване на постиженията на учениците; дейности за придобиване на ключовите компетентности, както и междупредметни връзки. Видна е, макар и малка, външната разлика спрямо старата програма от 2006г в представяне на компонентите, дори погледнато само като численост – на брой те са по-малко (пет компонента): I. общо представяне на програмата, следват II. цели на обучението по музика в V клас; III. очаквани резултати (на ниво учебна програма); IV. учебно съдържание; V. специфични форми за оценяване постиженията на ученика. В обобщение – и двете

програми са идентично представени – в табличен вид, което предопределя технически тяхната нагледност, същевременно рамковата концепция за визията на програмите извежда техните компоненти като отличаващи по отношение на брой, формулировка и съдържание.

В съдържателно отношение компонентите са носители на разликите, които определят облика на новата програма като актуална, олекотена, приложима и необходима. Тази концептуална идея започва с кратко представяне на учебната програмата – насочено към особеностите на процеса на обучението по музика в първи прогимназиален етап и неговото концептуално значение в контекста на интегрираните ключови компетентности. Спирайки се на потенциала на обучението по музика конкретно в V клас, внимание е отделено на неговия специфично дейностен характер, чрез който основно се реализира музикално-възпитателния процес. Очертават се важни линии в учебната работа – развитие на музикалните способности на децата като важна и утвърдена в музикалната педагогика предпоставка за пълноценно общуване с музикалното изкуство. Същевременно е очертана и друга линия, която насочва към съвременните измерения на музикално-учебния процес – развиване на умения за екипна работа, за комуникация, разбиране и сътрудничество в съвместна дейност, възпитаване в дух на толерантност към различните, стимулиране на креативност и интерес към различни форми на работа с музикална информация. Изведен е акцентът на обучението в V клас – българският музикален фолклор и българската професионална музикална култура след Освобождението, знания за музикални форми, жанрове и принципи на формообразуване, умения за тяхното приложение (разпознаване, сравняване и интегриране) в други области на училищното образование.

Така въведението към новата програма дава ясната заявка за актуално виждане на учебната работа по предмета *музика* в университетът със изискванията на съвременния образователен процес и потребностите на учениците. Веднага следва да се отбележи, че подобно виждане в синхрон със съответните социокултурни, икономически и образователни реалности има и предходната програма, което я прави също толкова навременна и приложима за

времето, в което е създадена да работи. В програмата от 2006г Целите на обучението по музика в V клас са изведени като отделен, втори компонент и напълно корелират със спецификата на предмета и духа на времето. В съдържателно отношение те очертават основните акценти на учебната работата, без да са изведени като такива. В програмата от 2006г са предложени и някои общи изисквания, сред които напр. *езикова грамотност* (с особено актуално звучене, ако присъстваше и в новата програма).

Вторият компонент в програмата от 2016г очертава Очаквани резултати от обучението по музика в края на класа на ниво учебна програма. Нови са петте основни **области на компетентност** и съотнесените към тях като очаквани резултати **знания, умения и отношения**. Видно е сходството с програмата от 2006г, където *Очакваните резултати* на ниво учебна програма са представени чрез четири големи тематични области – **ядра** и формулирани към тях **стандарт**и с очакваните резултати от тях. Приемственост има в четири от областите на компетентност, като нов момент е „Музика и съвременни информационни технологии“ – нова област на компетентност. Тук като очаквани резултати в края на обучението в V клас се предвиждат усвоени знания, формирани умения и отношения в посока етично използване на ИКТ. Информационните технологии много отдавна са пътят, по който комуникират нашите ученици. Концептуалната идея тук е този личен опит, свързан с познаването на съвременни канали за разпространение на музикална продукция, различни по стил музикални произведения и явления да се използва като позитив.

Както *Знанията, уменията и отношенията* (програма 2016г), така и *Стандартите* (програма 2006г) задават параметрите на очакваните резултати в края на обучението в пети клас, които в много отношения са общи – **учениците да участват в колективно изпълнение на песен, да реагират адекватно на диригентски жест, да синхронизират изпълнението си по отношение на динамика, темпо, звукоизвличане, да предлагат свои варианти за разнообразяване на учени песни, свободно да изразяват лични предпочитания в областта на песенните жанрове** и др. Установената близост не бива и може да бъде нещо различно от представеното, защото много точно, ясно и конкретно разкрива

особеностите на учебния процес по музика. Добре познати, тези идеи най-добре характеризират българската музикална традиция по отношение на музикалното възпитание на децата. Те са утвърдени, работещи, доказали своята перспективност. Редица общи моменти са налице и по отношение на област на компетентност „Музикална практика: музициране, възприемане на музика“, напр. **изпълнение на песните „Химн на Св. св. Кирил и Методий“, „Химн на Р България“** – емблематични песни, с които всеки българин се гордее и е добре да знае, в **новата програма** и **„Химн на Европа“**. Съвпадат и изискванията за изпълнение на пет песни от училищния репертоар, но с уточнение **„според възможностите“** и без задължителното изискване **„да се знаят наизуст мелодиите и текстовете им** (програма 2016г). Различията са в посока олекотяване в програмата от 2016г, напр. очакваният резултат учениците **да имат представа за терцов и исов двуглас** в новата програма е редуциран до **„представа за исов двуглас“**, очакваният резултат ученикът **да играе три различни по вид танца** в новата програма е сведен до **„танцуване според възможностите и желанията си някои от изучаваните в клас“** и др. Възприемането на музика също се характеризира с общи моменти в двете програми като **формиране на умения у учениците за съсредоточено слушане, да откриват елементи на музикалната изразност**. Различията отново са в посока олекотяване, като аргументите са, че отпадналият изисквания **„звучат“** самоцелно за новите условия, в повечето случаи са неизпълними в масовата практика, не са цел на обучението по музика според ДООИ, за което учениците не са и подготвени. Редица формулировки към *Очаквани резултати* от старата програма отпадат и поради съображението, че учениците от пети клас нямат натрупания житейски и слухов опит като предпоставка за изпълнението им.

Следващ компонент в структурата на програмите е Учебно съдържание. И докато в програмата от 2016г то е представено стегнато и ясно като *Теми, Компетентности като очаквани резултати по темите и нови понятия*, то в програмата от 2006г Учебното съдържание е много обстойно и подробно представено, с *Контекст и дейности* и *Междупредметни връзки*. Тук са съсредоточени съществените различия между нова и стара програма по музика,

свързани с формулираните нови теми – глобални и подтеми, напр. „Музика и съвременни технологии“. Нова подтема е „Популярна музика и популярна култура“. Присъствието им може да се определи като навременно, в

Други теми са близки като формулировки и съдържание, но са формулирани по-общо напр. „Българска народна музика“, „Музика, движение, танц“, „Музика и общество“.

А част от темите са запазили формулировките си, но не и съдържанието, което е подчинено на водещата идея за олекотяване и същевременно осъвременяване в отговор на променените интереси на младите хора, напр. в тема „Пеене на песни“ – отпадат очаквани резултати като **„знаят наизуст предпочитаните си песни“**; **„пеене по слух с и без тонови имена на разучавани теми“**. Съдържанието се конкретизира с добавянето на **„изпълняват подражателно“**. В тема „Елементи на музикалната изразност“ отпада редица изисквания като ученикът **„...да придобива обща представа за смисъла на понятията лад и тоналност; ...да определя размера и изпълнява 9/8 б“**, някои моменти във връзка с нотното ограмотояване. При тема „Музикални жанрове и форми“ отпада за познаването с вариационна форма.

Прави впечатление, че част от предложените нови формулировки към *Компетентности като очаквани резултати от обучението* (на ниво теми) всъщност са прецизирани по отношение на изказ, по-ясни и конкретни са като съдържание, съобразени са с възможностите на дванадесетгодишните ученици. Например към тема „Елементи на музикалната изразност“ формулировката: **„Използва изразните средства като ориентир при разпознаването на инструментална творба“** е прецизирана като **„Използва изразните средства – ритъм, мелодия, темпо, тембър, метрум, динамика, като ориентир при разпознаването на музикална творба“**.

Нов момент в програма от 2016г е предложеното Препоръчително процентно разпределение на задължителните учебни часове за годината, което се дели между часове за: нови знания – до 35%, упражнения – до 30%, преговор – до 10%, обобщение – до 5%, наблюдение в извънучилищна обучаваща среда – до 15%, контрол и оценка – до 5%.

Факт е увеличеният брой часове – 68 часа за годината при 51 часа досега, при което, съотнесено към препоръчителното разпределение на видовете уроци, може да се заключи за преимуществото, което се дава на практическата насоченост на занятията по музика и връзката им с живота. Повече уроци за упражнения, трупане на собствен практически опит при изпълнение на музика, слушане на музика и импровизация, за сметка на теоретизирането. Възможността за наблюдение в изнесена музикално-творческа среда и наблюдение на жива звукова среда е огромна „придобивка“ за днешните деца, защото няма нищо по-вълнуващо, въздействащо и възпитателно от контакта с „живата“ музика.

Компонентът специфични форми и методи за оценяване на постиженията на учениците също представя в процентно съотношение оценките от текуща проверка (60%), от контролни и класни работи (15%) със забележката, че те не се прилагат в обучението по музика, от други участия (25%) като работа по проекти. Важен момент в концептуалната идея на този компонент е разбирането за свободата на учителя при използване на многообразие от форми и средства за оценяване музикалните постижения на децата, изграденото отношение към музиката в чисто личен план.

Програмата предлага и дейности за придобиване на ключовите компетентности, както и междупредметни връзки.

В резултат на изложеното може да се обобщи, че влязлата в сила нова програма за пети клас е замислена да работи в посока практичност, лекота и удобство, съобразявайки интересите и възможностите на съвременните деца. Добрите намерения са на лице, макар да се откриват моменти със заявка за прецизиране в следващата учебна програма. Такива са изискването да отпадне изучаването на понятието музикална форма, проста едноделна форма; уточнението кои ритмични групи ученикът да „...разпознава по графично изображение“ и др. Тези и други пропуски ще бъдат компенсирани от добрия учител по музика, с опит и желание за ефективна работа, но програмата е за всички преподаватели, включително и тези без опит, които за първи път поемат професията на музикалния педагог. Доколко новата програмата отговаря на заявените претенции ще стане ясно след години, а дотогава сме оптимисти, че истински добрата програма я правят истински

добрите учители по музика – отлично подготвени музикалнотелоретично и практически, с нагласа да творят изкуство и красота съвместно с децата.

ПОЛЗВАНА ЛИТЕРАТУРА:

1. Андреева, Л. 2007. *Социално познание и междуличностно взаимодействие*. С. Лик.
2. Бек, У. 2013. *Рисковото общество. По пътя към една друга модерност*. София: Критика и хуманизъм.
3. Стракова, Л. 2016. Учителят и учителската професия – реалности и предизвикателства. Педагогика, 2, 168-180.
4. Хехт, Я. 2013. *Демократичното образование*. София: Изток-запад.
5. Шушулова-Павлова, М. 2015. *Музика и публики. Нови концепции за отвореност*. София: НБУ.

Бележки:

Закон за предучилищното и училищното образование. 2016год.

Национална програма за развитие на училищното образование и предучилищното възпитание и подготовка 2006-2015г.

www.minedu.government.bg

Учебна програма по музика за пети клас общообразователна подготовка. 2016 год.

ПРОЕКТЪТ „МАЛКА БАЗИЛИКА”
Реставрация и експониране на подовата мозайка
Елена Кантарева-Дечева

THE SMALL BASILICA PROJECT
Conservation and display of the mosaic floor
Elena Kantareva-Decheva

Резюме:

Проектът за „Защитно покритие, реставрация и експониране на Малка, раннохристиянска базилика от Филипопол” беше осъществен от 2010 до 2013 г. с финансовата подкрепа на фондация „Америка за България”, Министерство на културата и Община Пловдив. Основната му цел беше да се създаде работещ модел за опазване и социализация на археологически обект in situ в съвременна градска среда. По време на реализацията на проекта беше построена защитна сграда, отделените от терена мозайки бяха прехвърлени на нови носещи основи и върнати обратно на място, мозайката и piscината в Баптистерия бяха реставрирани и експонирани in situ.

Ключови думи: реставрация, консервация, експониране, подови мозайки, базилика, баптистерий

Abstract:

The Small Basilica project took place in 2010-2013 with the financial support of the America for Bulgaria Foundation, the Ministry of Culture of the Republic of Bulgaria and the Municipality of Plovdiv. Its main goal was to create a working model for the integration of an in situ archaeological site into modern urban environment. During the project realization a new cover building was constructed, the detached floor mosaics were provided with new foaming epoxy backings, restored and re-laid back on site, the mosaic floor of the Baptistery was conserved in situ as well as the piscina and architectural details.

Key words: conservation, restoration, display, floor mosaics, Basilica, Baptistery

Проектът „Защитно покритие, реставрация и експониране на Малка, раннохристиянска базилика от Филипопол“ беше инициран от фондация „Америка за България“, чиито представители посетиха Пловдив през 2010 г. с цел да финансират подходящ мащабен обект в областта на културното наследство и туризма. Изборът им се спря на така наречения археологически обект Малка базилика, който отговаряше на поставените условия (критерии): запазен на място паметник на културата от национално значение с висока историческа и художествена стойност и собственост на държавата.

След проведени разговори на правителствено ниво беше взето политическо решение да се финансира проектът. През 2010 г. беше сключен тристранен договор между партньорите Министерство на културата на РБ, Община Пловдив и фондация „Америка за България“.

Основната цел на проекта беше да се създаде работещ модел за опазване и социализация на археологически обект *in situ* в съвременна градска среда, подпомагащ популяризирането на културното наследство и развитието на културния туризъм в България.

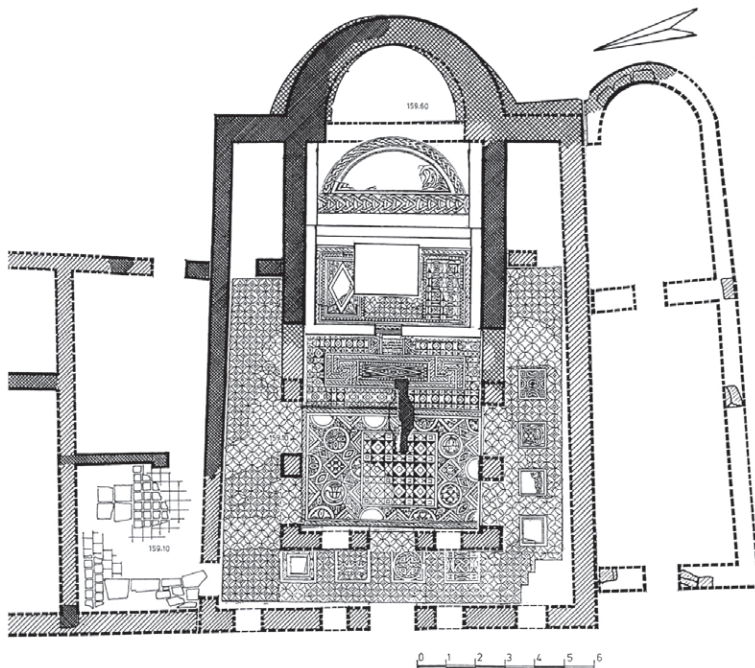
Проектът беше реализиран в периода 2010-2013 г. и включваше няколко етапа:

- Планиране, проектиране, съгласуване на проектите, издаване на строително разрешение – 2010 г.
- Консервация и реставрация на демонтирани от обекта мозайки – 2011-2012 г
- Консервация и реставрация на археологията на място – зидове, крепостна стена, улица, антична сграда и др. – 2011-2012 г.
- Изграждане на защитна сграда – 2011-2013 г.
- Връщане на мозайките на място и експониране – 2013 г.
- Изпълнение на поддържаща инфраструктура – паркова среда, амфитеатър, рампи, паркинг и др. – 2013 г.

Археологическа справка

Така нареченият археологически комплекс Малка базилика е открит през 1988 г. по време на сроеж на жилищен блок в центъра на Пловдив. В периода на археологическото проучване 1988-1998 г. са разкрити ранно-християнска базилика от V-VI век, крепостна стена с кула от II-V век, антична улица от системата *cardines*, антични жилищни сгради и др. Строежът на жилищния блок е преустановен, археологическият комплекс е запазен на място, а през 1995 г. е обявен за паметник на културата от национално значение. Обектът е наречен Малка базилика при сравнение с по-рано откритата многократно по-голяма по размери Епископска базилика датирана IV-VI в.

Базиликата е трикорабна едноапсидна сграда, с дължина 20 м. и ширина 13 м., която запазва своите външни очертания през двата строителни периода от V-VI век. След пожар и последвало вътрешно преустройство през втория строителен период подовото ниво е повдигнато, а към северния кораб е пристроен баптистериум (Bospachieva, M. 2002) (Fig. 1).



Фигура 1

Полихромна мозайка покрива пода на трите кораба, апсидата и притвора на раннохристиянската базилика от първи строителен период от V век, в която преобладават геометрични, растителни и фигурални изображения. С подова мозайка са украсени и частите на баптистерия извън кръстовидната писцина от втория строителен период. Тук в обособените правоъгълни пана са вместени традиционните християнски символи – гълъби и елен. Общата площ на запазената мозайка е около 120 кв. м. (Fig. 2).



Фигура 2

Освен от пожара подовите мозайки от първи строителен период са частично разрушени още в античността при ремонт на олтарната маса, олтарната преграда и амвона. Следващите разрушения са нанесени по-късно при фундиране на градежите от втори строителен период, а през средновековието – от вкопаните ями. В началото на XX век е прокарана канализационна система, която е оформила последното диагонално разрушение върху мозайките в олтара, наоса и южния кораб.

Независимо от повредите в мозайките запазените части позволяват по време на проучването да се възстановят геометричните

схеми и мотиви, които допринасят в значителна степен за изясняване на етапите на изграждане и функциониране на сградата.

Основната техника на редене на мозайката и за двата строителни периода е **opus tessellatum**. Тесерите имат размери на лицевата повърхност от 1,3 x 1,5 см. до 0,8 x 1 см. Използвани са естествени скални материали в бяло, червено, охра, жълто, зелено, сиво-зелено, кафяво, кафяво-виолетово и черно, някои от червените тесери са керамични.

Дренажът (Statumen) под мозайката е с дебелина от 0,30 м., изпълнен е от ломени камъни и керамични отпадъци, покрит е с пласт трамбована пръст, който навлиза дълбоко в него и изравнява основата, последван е от слой фин речен пясък с дебелина 2-3 см. Първият пласт хоросан (Rudus), съдържащ натрошена керамика, е с дебелина 10 см., вторият слой хоросан (Nucleos) е с дебелина около 3 см., а с последния пласт от фин розов хоросан са полагани тесерите.

Консервационно-реставрационни работи, извършени по мозайката до започването на настоящата реставрация

След археологическото разкриване и проучване на мозайката 1991-1992 г. са извършени различни по обем и проблематика консервационно-реставрационни работи. Изградено е временно защитно покритие, но много скоро след това то е разрушено.

В периода 1993-1994 г. от терена са отделени около 50 кв. м. мозайки, а на място са оставени около 70 кв. м., защитени с дебело пясъчно покритие. Обектът е оставен неограден и неохраняван. В същия период малка част от демонтираните фрагменти са реставрирани. Останалата част остават на съхранение необработени до 2011 г. Не е налична и предоставена никаква консервационна документация за консервацията и реставрацията от този период (Kantareva, E., Bospachieva, M., Luk, C. 2007).

През 1998 г. с финансовата помощ на проект „Красива България“ е извършено укрепване на зидове, покриване на баптистерия с тънка бетонна плоча и демонтиране на около 50 кв.м. от мозайките с цел да бъдат запазени от вандализъм. На място са оставени и засипани с пясък един фрагмент в наоса, носещ амвона от първи период, стълбите пред олтарната апсида, части от конструкцията

на олтарната маса и мозайките в северния кораб. Дейностите по отделяне на мозайките от терена са извършени от автора и са подробно документирани. Отделените от терена мозайки са пренесени в хранилище и остават необработени до започването на реставрацията през 2011 г. Още тогава става ясно, че поради дългия престой на обекта без охрана са възникнали значителни разрушения по мозайката, включително и загубата на цял фрагмент от нея (Kantareva-Decheva, E., M. Bospachieva, and C. Luk. 2013).

През 2000 г. авторът съвместно с колеги от Центъра за художествена консервация в Уилямстаун, Масачузетс, САЩ спечелиха финансиране от Тръст за взаимно разбиране Ню Йорк по проект за реставрация на част от мозайките на Малка базилика. В рамките на този проект бяха отделени от терена два фрагмента от северния кораб на базиликата и обработени в ателие. Фрагментите бяха трансферирани на нови основи от пено-епоксидна смола.

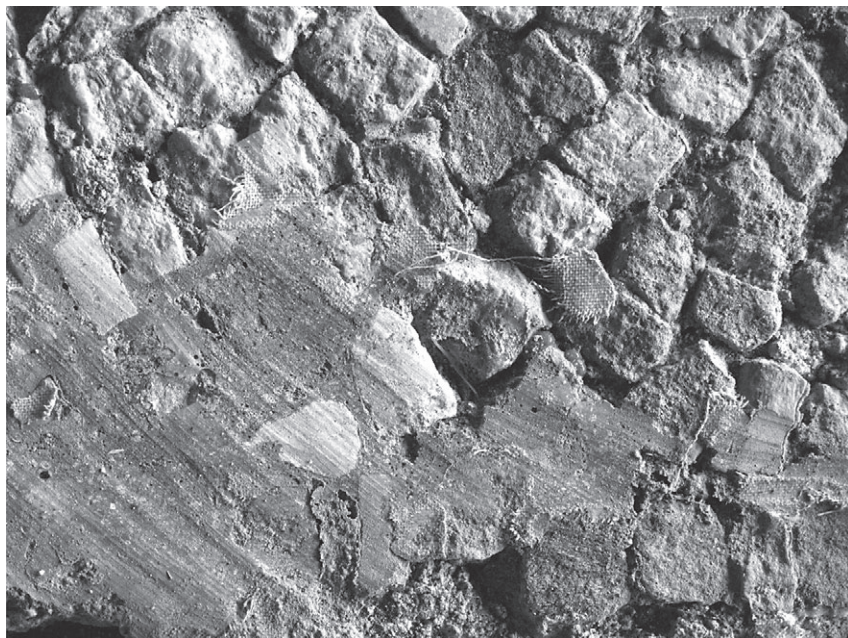
Реставрация на мозаечния под 2011-2013 г.

През февруари 2011 г. започна събирането на мозайката от обекта, съхранявана в различни хранилища, и пренасянето ѝ в ателие за последваща обработка. От двете използвани хранилища бяха събрани общо 48 необработени и 15 обработени фрагмента мозайка. Тъй като за мозайките, демонтирани през 1992-94 г., не разполагаме с никаква документация, а идентифицирането на необработените мозайки по гърбовете е изключително трудно, ни беше необходимо доста време за да разпознаем фрагментите и да открием конкретното им място в схемата на базиликата.

Мозайките в едното хранилище са били съхранявани в неподходящи условия, под отворен навес, изложени на влиянието на атмосферните условия, натрупани една върху друга без всякакъв ред и систематизация. Всичко това е причинило влошаване състоянието на необработените фрагменти, изразяващо се в: разместване на тесери, загуба на цели участъци от тесери, загуба на адхезия и разкъсване на облепващи платна, разпадане на фрагменти, силно общо замърсяване, разпрашаване на фуга и нуклеос.

Приетите в ателието, обработени мозаечни фрагменти, са с различна степен на съхраненост и недобро качество на изработка. Всичките са осигурени с нови носещи основи от епоксидна

смола с пълнител и арматурна мрежа. Смолата е излята директно върху гърба на фрагментите, без да бъде положен какъвто и да е реверсивен слой. Разрушенията, наблюдаващи се по тях, са измятане на основите, загуба на отделни тесери, избиване на петна от ръжда по повърхността вследствие използването на корозирала арматурна мрежа при отливането, избиване на епоксидна смола на лицето на мозайката, която е обхванала и облепващите платна, грубо шлайфане на смолата и платната, без да бъдат премахнати изцяло, довело до допълнителни разрушения на повърхността на тесалатума. Голяма част от фрагментите са изляти с излишък на основа около тях, като не е съобразено, че те граничат с други фрагменти, с които трябва да бъдат напасвани и сглобени. Някои от тях са с монтирана силно корозирала желязна рамка (Kantareva, E., Bospachieva, M., Luk, C. 2007) (Fig. 3).



Фигура 3

Всичко това усложни до голяма степен реставрацията, тъй като епоксидната смола почти не подлежи на разтваряне и трябваше да бъде премахвана механично.

След разкриването на мозайката в северния кораб на базиликата се установи, че е почти изцяло запазена на място. След последното цялостно разкриване на северния кораб през 1998 г. върху мозайката са настъпили доста промени и се наблюдават редица нови разрушения, причинени от прорастнали корени на трева и дървета.

Цената на изоставянето на обекта през последните двадесет и две години и лошите условия на съхранение е загубата на един мозаичен фрагмент и мраморната облицовка на стълбите, както и увреждането на мозайки, зидове, амвон и др.

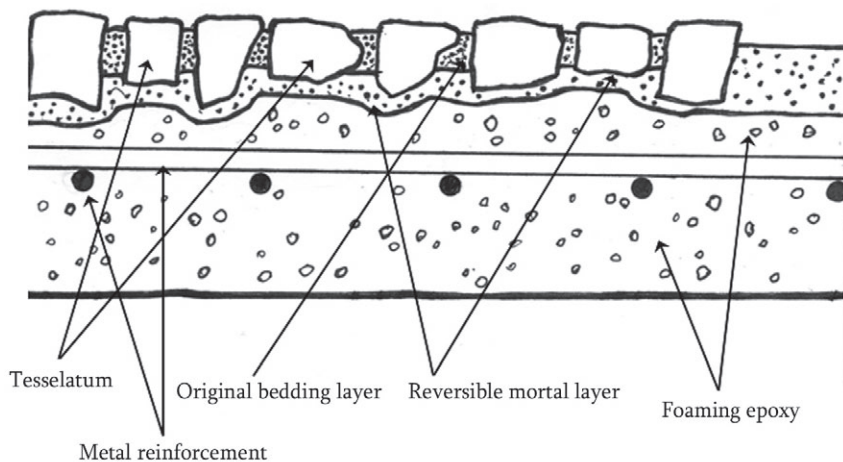
Изпълнението на реставрационните дейности започна през 2011 г. и беше организирано на два основни етапа.

Първият етап включваше: отделяне от терена на мозайките от северен кораб, реставрация на фрагменти подова мозайка, отделени от терена и необработени, реставрация на обработени фрагменти при предишна реставрация.

Вторият етап включваше: връщане на терена и експониране на обработените мозайки; реставрация на мозайките, запазени на място, и реставрация на архитектурни елементи, писцината на баптистерия и др.

Изпълнението на реставрационните дейности по първи етап започна с отделяне от терена на мозайките, оставени на място в северния кораб на базиликата, първо поради влошеното им състояние и второ поради започналите строителни дейности на защитната сграда на обекта.

Реставрацията на отделените от терена мозайки се извърши по предложена от автора и одобрена от НИИКН (Националният институт за недвижимо културно наследство) технология, включваща: почистване и укрепване на гърбовете на мозаичните фрагменти, запълване на липсващи участъци с хоросан, нанасяне на реверсивен хоросанов слой, бордиране на фрагментите, полагане на арматура, отливане на нови носещи основи (Blackshaw, S., Cheetham, H. 1982) (Fig. 4).



Фигура 4



Фигура 5

Отливането на новите носещи основи на фрагментите беше изпълнено от пено-епоксидна система на фирмата HUNTSMAN: смола RenCast CW 2215 с втвърдител HY 5156 и разпенител DY 5054. Тази пено-епоксидна система олекотява до голяма степен фраг-

ментите, има достатъчна здравина да понесе тежестта на мозайката и същевременно е по-пластична от епоксидната смола с пълнител, използвана в миналото, а цветът ѝ е много близък до този на оригиналната хоросанова подложка на мозайките. Не е за пренебрегване и цената на системата, която е по-ниска на квадратен метър от тази на алуминиевата пчелна пита (Kantareva-Decheva, E., M. Bospachieva, and C. Luk. 2013) (Fig. 5).

След прехвърлянето на фрагментите на новите основи реставрацията продължи с премахване на протекционното облепване, почистване и укрепване на лицето, запълване на фуги и разрушения с хоросан и реинтеграция с оригинални тесери.

Реставрацията на обработените при предишни реставрации фрагменти отне много време и усилия. Епоксидната смола от лицето на фрагментите беше премахната механично със зъботехнически бормашины, корозиралите метални рамки и излетите в излишък епоксидни основи бяха отрязани, а епоксидните китове отстранени и заменени с хоросанови.

Вторият етап на реставрацията започна след изграждането на защитната сграда върху останките от базиликата и приключването на археологическата реставрация. Бетонната плоча, защитаваща баптистерия, беше премахната, а останената на място мозайка в баптистерия и наоса – разкрита. Състоянието на мозайката и писцината в баптистерия беше много добро, нови разрушения се констатираха само върху тухления амвон, запазен върху мозайката в наоса.

Запазената *in situ* мозайка беше почистена, укрепена, бордирана, а разрушенията и фугите бяха запълнени с хоросан.

Връщането на обработената мозайката в базиликата се извърши след оценка на състоянието на оригиналната ѝ субструктура, като се взе решение тя да бъде максимално запазена на място. Хоросановата основа на мозайката беше внимателно изтънена и изравнена, върху нея беше положен геотекстил и слой трамбован пясък, който послужи за легло на мозаечните фрагменти. Запазеният *in situ* фрагмент, носещ амвона в наоса, беше добър ориентир за оригиналното ниво и място на мозайката при сглобяването на фрагментите (fig. 6).



Фигура 6

Оформилите се фуги между върнатите на място фрагменти бяха запълнени с оригинални тесери, големите липси от мозайката – запълнени с хоросан от гасена вар, пясък и стрита тухла, а по-малките бяха реинтегрирани с оригинални тесери.

Експониране и интерпретация

Едно от най-големите предизвикателства за реставраторския екип и за строителите беше монтирането на носещата метална конструкция на стъкления под върху част от вече реставрираната мозайка. Нейното проектиране и изграждане се наложи поради ограниченото пространство за посетители в обекта, както и за целите на осигуряването на по-близък контакт с мозайките. От гледна точка на функционирането на сградата стъкленият под формира едно мултифункционално пространство за експониране на мозайките, от една страна, и организиране на изложби, презентации, концерти и събития, от друга.

Заедно с архитектурния проект беше изготвен и експозиционен план за бъдещия музей. Експозицията и интерпретацията на обекта е представена чрез информационни табла и мултимедийни екрани с информация за плана и строителните периоди на базиликата, символиката на орнаментите, технологията на изграж-

дане и реставрация на мозайките, археологията извън защитната сграда, античния град и др. В рамките на проекта за нуждите на музея бяха изработени брошури, магнитни пъзели, картички и други сувенири. Създаден беше уебсайт *romanplovdiv.org* с информация за проекта, базиликата и останалите антични паметници от Филипопол.

Защитната сграда е решена като обобщена и стилизирана базиликална структура, изпълнена от съвременни материали, интериорът е с изчистен детайл, с респект към паметника и артефактите. Пространството извън сградата е оформено като малък градски парк, в който са експонирани част от източната крепостна стена с кула, част от антична улица с прилежаща част от жилищна сграда с двор, античен кладенец и амвона от втори строителен период на базиликата. Така оформеният парк е подходящо място за разходки, срещи и отдих за посетителите на музея и гражданите на Пловдив (Fig. 7).



Фигура 7

Заклучение

Завършеният археологически музей *in situ* беше официално открит на 20 септември 2013 г. по време на ежегодното събитие „Нощ на музеите и галериите“ в Пловдив.

Поради дълго продължили административни поцедури по прехвърлянето на археологическия обект от държавата на Община Пловдив музеят беше отворен за посетители през май 2014 г. Община Пловдив възложи управлението на базиликата на Общински институт Старинен Пловдив, който администрира и стопанисва всички паметници на културното наследство на територията на града. На обекта са назначени пет щатни служители – уредник, екскурзовод, организатор продажби, чистач и общ работник. Охраната, видеонаблюдението и поддръжката на парка са осигурени от Община Пловдив.

От откриването си до днес археологически комплекс Малка базилика се превърна в една от любимите дестинации за пловдивчани и гостите на града, стана домакин на много събития като „Нощ на музеите и галериите“, *One-architectural week 2013*, временни изложби, концерти, открити лекции, детски турнири и др.

Състоянието на мозайките в изминалите две години е изключително стабилно, не се налагат никакви дейности по поддръжката им освен периодически почистване (Fig. 8).



Фигура 8

Благодарение на взетото точно решение за реализацията на проект Малка базилика беше изграден единствен по рода си модерен *in situ* археологически музей в България, а град Пловдив получи още един реставриран и експониран обект от богатото си археологическо наследство. Смя да се надявам, че с този проект сме допринесли поне малко за избирането на Пловдив за Европейска столица на културата за 2019 г., оповестено от журито на Европейската комисия през септември 2014 г.

Фондация „Америка за България“ също оцени проекта Малка базилика като успешен и на 26 септември 2014 г. заедно с кмета на Пловдив обявиха началото на следващия си още по-мощен проект в областта на опазване на културното наследство: Реставрация и експониране на Епископска ранно-християнска базилика с мозаечни подове от Филипопол.

ЛИТЕРАТУРА:

Bospachieva, M. 2002. A Small Early Christian Basilica with Mosaics at Philippopolis

(Plovdiv). In *Archaeologia Bulgarica*, VI, 2, 55-76. Sofia: National Archaeological Institute with Museum, Bulgarian Academy of Sciences.

Blackshaw, S., Cheetham, H. 1982. Foaming epoxy resin – a useful mounting medium for conservation. In *Studies in Conservation*, 27, 70-74. London: International Institute for the Conservation of Historic and Artistic Works.

Kantareva, E., Bospachieva, M., Luk, C. 2007. Archaeological Sites with Mosaic Floors from Ancient Philippopolis, Plovdiv, Bulgaria: Problems and Condition. In *Proceedings of the ICOM SEE Regional Conference held in Kladovo, Serbia from 23rd to 27th October 2006*, 227 – 232. Belgrade: National Museum in Belgrade.

Боспачиева, М., Коларова, В. 2014. Пловдив – град върху градовете. Филипопол-Пулпудева-Пълдин. 233-255. София: Тола.

Кантарева, Е., Боспачиева, М., Лук, С. 2013. Подови мозайки от античния Филипопол – проблеми и състояние. В: „Проблеми на изкуството“, 3, 13-16. София: Институт за изследване на изкуствата, Българска академия на науките.

**Тайнственото очарование на (не)възможностите.
Трактатът “Техника на моя музикален език”
от Оливие Месиан
Малина Малинова**

**The mysterious charm of (im)possibilities.
“The Thechnique of my Musical Langyage”
by Olivier Messiaen
Malina Malinova**

Резюме

Това изследване търси ключа към загадката на тайнственото очарование, с което музиката на Оливие Месиан покорява. Може би композиторът- магьосник ни помага да го открием. В трактата „Техника на моя музикален език” авторът фокусира вниманието си върху три основни изразни сфери: ритъм, мелодия, хармония. Месиан обединява двете си най-големи открития - необратими ритми и ладове с ограничена транспозиция – в „магическата формула” на своя музикален език, която нарича **„очарованието на невъзможностите”**.

Ключови думи: Оливие Месиан, музикален език, необратими ритми, ладове с ограничена транспозиция

Abstract

This study is in search of the key to the mystery of the enigmatic charm through which Olivier Messiaen's music enchants. Perhaps, this magician of a composer helps us to discover it. In his treatise “*Technique de Mon Langage Musical*” the author focuses on three main aspects of expression: rhythm, melody, harmony. Messiaen unifies his two greatest innovations - non-retrograde rhythms and modes of limited transposition - in the “magical formula” of his language, which he names **“the charm of impossibilities”**.

Keywords: Olivier Messiaen, musical language, non-retrograde rhythms, modes of limited transposition

Уникалността на „феномена Месиан“ поразява с огромното по обем и внушително по мащаб творческо наследство, както и с дълбокото влияние, което то оказва върху фундаменталните процеси на съвременната музика. Своята философско-естетическа и музикално-технологична концепция Месиан излага в два основни теоретични труда: *Technique de Mon Langage Musical* („Техника на моя музикален език“) и *Traité de Rythme, de Couleur, et d'Ornitologie* („Трактат за Ритъма, Цвета и Орнитологията“) в 7 тома.

Работата над *Technique de Mon Langage Musical* (TMLM) започва непосредствено след освобождението му от военнопленнически лагер през 1942 г. и завършва през 1944 г. Над *Traité de Rythme, de Couleur, et d'Ornitologie* (TRCO) композиторът работи от 1949 г. до края на живота си (седемте тома са публикувани след смъртта му). Въпреки, че са разделени от около 50-годишен интервал, двата труда имат концептуално сходство помежду си, като TRCO може да се възприеме като едно колосално разширение и допълнение на TMLM, отразяващо развитието в творческата еволюция на автора.

В увода към TMLM Месиан посочва мотивацията си за написване на тази „малка теория“: „... пиша своя труд, вземайки читателя за ръка, за да търся заедно с него, внимателно водейки го в тъмнината, надявам се - към тесния източник на светлина, подготвяйки го за това „най-добро“, което след това той ще може да намери сам... Ако той бъде осенен с „вдъхновение свише“ и ако аз се окажа – и по най-малкия знак –негов предшественик, моята задача ще бъде повече от изпълнена...“(1, стр.3)

Месиан отхвърля определението „трактат по композиция“ за своя ранен труд, в който разглежда музикалния си език „от три гледни точки – ритмическа, мелодическа и хармоническа“. В съответствие с тази програма изложението и коментарите са групирани в три основни раздела: в първите глави (от II-ра до VII-ма) се анализират проблемите на ритъма, следва дискурс за мелодията (VIII-XII), а последните глави са посветени на хармонията и ладове-те с ограничена транспозиция (XIII-XIX).

В кратката I-ва глава Месиан веднага фокусира вниманието върху любимата си енигматична формула „очарование на невъзможностите“ – тайнствената „магическа рецепта“ на неговия музикален език: „Ние търсим преливаща в нюанси музика, която да

доставя на слуха изискана наслада. Същевременно тази музика трябва да притежава способността да изразява възвишени чувства (и особено – най-възвишените от всички – религиозните, предизвикани от теологията и истините на католическата вяра). Това очарование, едновременно чувствено и съзерцателно, се съдържа в някои математически възможности на ладовите и ритмическите сфери.” (1, стр.5)

Още на този ранен етап от своята творческа кариера Месиан категорично присъжда първенството на ритъма като първично изразно средство. За него този компонент на музикалния език е толкова архаичен, че е съществувал като „пра-ритъм” или „прото-ритъм” още преди останалите музикални елементи.

Глава II-ра на TMLM е озаглавена „Рагавардхана, индийски ритъм”. Така Месиан недвусмислено посочва важното място, което заема индийската философия и митология в неговата концепция за времето и ритъма. При индусите времето е обратима величина. В древните духовни практики на посветените (брахмани, йоги) са възможни „пътувания назад във времето”, чрез които се осъществяват не само връщания в предишни прераждания, но и прониквания в самия първоизточник на Универсума. В „самадхи” – висше ниво на съзнание, всяка идея за движение се преустановява. Няма минало, няма бъдеще, има само вечно „сега”, в което „капката” на индивидуалното съзнание „се къпе в океана” на Божественото.

За Месиан Вечността се материализира именно чрез ритъма. В глава IV-та от I-ви том на TPCO той помещава пълната таблица от 120 *deçi-tâlas* по системата на Шарнгадева. Той разяснява подробно значението на *tâla* № 1 в таблицата - Адитала (*aditâla*), което в превод означава „корен на всички ритми”. Това е първи, начален, първороден ритъм, който поражда всичко останало. В действителност *Aditâla* все още не е ритъм, а само неговата отправна точка. Това е единица времетраене – матра:

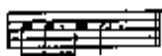
$$1 \text{ матра} = \text{♩}$$

Разсъждавайки върху индуистката концепция за сътворението на света, Месиан вижда в *Aditâla* „величествен символ на каузалността – Първопринципа, Бог – Творец на всички неща. На всич-

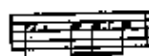
ки неща, в това число и на Времето (ние имаме предвид първия тласък, породил Времето). (...) Всички ритми са подразделения на Времето, което е съществувало преди тях, и което няма да бъде вярно преди и след Времето, защото без Времето предидущото и последващото не съществува, а съществува само различна от Времето Вечност, в която съществува само единствен Бог”(2, стр. 273)

Във II-ра глава от TMLM за индийския ритъм Ragavardhana (№ 93 в таблицата на Шарнгадева) Месиан уточнява, че заменя понятието „метрум“ и „размер“ с усещането за най-кратката ритмична единица. Вместо осмина (адитала) той предлага това да бъде шестнайстина. Нейната свободна „мултипликация“ води до „аметрична музика“. Така композиторът извежда първи принцип на своята ритмична концепция – принцип на добавяне (добавъчен принцип).

Рагавардхане е негова илюстрация:



и нейният ракоходен вариант:



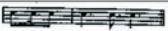
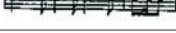
Добавена стойност (*valeur ajoutée*), това е кратката стойност, добавена към всеки ритъм под формата на нота, точка или пауза.

Вторият принцип на Месиановата ритмична техника гласи: могат да бъдат създавани по-сложни ритмични форми с помощта на добавяне или отнемане на стойности, т.е. аугментация или диминуция на ритми. Композиторът предлага таблица с някои форми на ритмично увеличение и умаление, публикувана преди това в съкратен вид към увода на „Квартет за края на времето“.

Изходен ритъм:

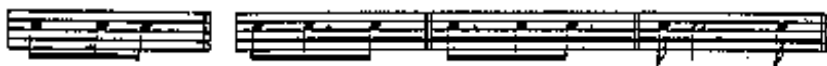


Таблица 1. Някои форми на увеличение и умаление на ритъма

Увеличение	Умаление
а) добавяне на $\frac{1}{4}$ от стойността 	а) отнемане на $\frac{1}{5}$ от стойността 
б) добавяне на $\frac{1}{3}$ от стойността 	б) отнемане на $\frac{1}{4}$ от стойността 
в) добавяне на точка (или $\frac{1}{2}$ от стойността) 	в) отнемане на точка (или $\frac{1}{3}$ от стойността) 
г) класическо увеличение (или добавяне на стойността сама към себе си) 	г) класическо умаление (или отнемане на $\frac{1}{2}$ от стойността) 
д) добавяне на удвояна стойност 	д) отнемане на $\frac{2}{3}$ от стойността 
е) добавяне на утроена стойност 	е) отнемане на $\frac{3}{4}$ от стойността 
ж) добавяне на учетворена стойност 	ж) отнемане на $\frac{4}{5}$ от стойността 

Третият принцип на Месиановата ритмична техника гласи: съществуват необратими ритми. Това са ритми, съставени от две еднакви групи, огледално обърнати около една централна ос на симетрия. Ето как Месиан обяснява тяхната природа:

„Отдавна в декоративните изкуства (архитектура, килимарство, стъклопис, флорален аранжимент на френските градини) се използват симетрично обърнати мотиви, подредени около един свободен център. Такова разположение откриваме в жилките по листата на дърветата, в крилете на пеперудите, в лицето и тялото на човека, а също и в древните магически формули. Необратимият ритъм прави абсолютно същото. Това са две групи от ритмични стойности, ретроградни една спрямо друга, обграждащи една централна стойност, обща за двете. Четейки ритъма отляво надясно или отдясно наляво, редът на тези стойности остава един и същ. Това е един абсолютно затворен ритъм.”(3, стр. 7)



Ретроградните ритми притежават сила, която се дължи на тяхната структура: те имат формата на палиндром, т.е. „затворени в кръг”. Движението в необратимост, където начало и край се сливат, защото са еднакви, създава едно магическо пространство, което се отделя от „обикновеното” обкръжение. Магическият кръг очертава своя ритуална сфера, в която се извършва сакрализация

на състоянието.(4, стр. 43-51) Това наподобява потъване в дълбоки нива на медитация, в които времето забавя своя ритъм, докато достигне до пълна „застиналост“.

Ритмичните принципи в музиката на Месиан са смесени в сложни ритмични комплекси. Композиторът разработва собствен метод на ритмично наслагване (*les rythmes superimposés*), т.е. собствена полиритмична техника. В TMLM са анализирани различни видове полиритмия: налагане на ритми с неравни дължини, на ритъм с различни форми на негово увеличение или намаление – ритмичен педал, ритмични канони. Сложната амалгама от тези ритмични комбинации създава цялостна концепция, която превръща Месиан в един от най-големите новатори на всички времена. За него ритмична е музиката, която има за свой първообраз свободата на природните движения. Месиан напомня, че думата „ритъм“ е производна на индо-европейската SREU (течение) и първоначално се е отнасяла до движението на морските вълни. „Всяка вълна е различна от предишната и от следващата по своя обем, височина, продължителност, скорост на образуване, способност за достигане на кулминация, продължителност на спада, протичане (във времето), разпадане.“(3, стр. 42-43)

Вторият раздел на TMLM е посветен на *мелодията*, „най-благородният от музикалните елементи... Мелодията е началото на всичко. Нека тя остане неприкосновена!“ (1, стр. 5) Още в уводната глава Месиан декларира водещата роля на мелодичното развитие в своята музика. Ритъмът и хармонията се подчиняват на мелодията като нейни „предани слуги“. Композиторът отдава дължимото на първоизточниците, вдъхновили неговия мелодичен стил:

- индийските раги, с тяхното изобилие от „необикновени, изискани неочаквани“ мелодии;
- птичето пеене, чиито изящни мелодични рулади „превъзхождат с фантазията си тази на човека“;
- и накрая, *le plaint-chant* (буквално плавното пеене), „неизчерпаемо съкровище от необикновени и изразителни мелодични линии“.

Композиторът анализира с голямо внимание различните форми на грегорианския хорал: алилуйа, антифон, псалмодия, вокализ, кирие, секвенция. В *le plaint-chant* Месиан вижда най-чистата

форма, олицетворяваща Християнската музика, а като негов най-голям теоретик - Дом Андре Мокеро, монах от Солемското абатство на бенедиктинците. Месиан го цени много и често се позовава на неговия фундаментален труд *Le Nombre musical Gregorienne*.

В III-ти раздел на TMLM, преди да говори за създадената от него система от **ладове с ограничена транспозиция**, Месиан прави апология на „натуралната хармония“ (*harmonie naturelle*). Под този термин той има предвид не толкова акордови съзвучия, колкото поезията на Природната хармония като проявление на Божествената: „Всички тези търсения не трябва да ни задължават да забравим натуралната хармония: истинна, естествена, красива и доставяща наслада чрез желаната мелодия, произлизаща от нея, скрито съществуваща в нея, отдавна заключена, очакваща проявление. – Моето тайно желание за възшебен разкош на хармонията ме тласка към този пламенен език, тези неочаквани звезди, тези планети от тюркоази, тези виолетови багри, тези гранати от мъхести дървесни разклонения, тези вихри от звуци и цветове в хаоса на душата, за която говоря с любов в Увода към моя „Квартет за края на времето“; това акордово възбуждане неизбежно трябва да стане омагьосващо; това е – святата същност на натуралната и истинската хармония, която „единствена може да го осъществи“.

(1, стр. 46)

В TMLM Месиан разширява своята теория за ладовете с ограничена транспозиция, която за пръв път е публикувал в Увода към органичния цикъл „Рождество Христово“. Тези ладове са съставени от няколко симетрични групи, при което последният тон на всяка от тях съвпада с първия тон на следващата. След определен брой хроматични транспозиции, различен за всеки от ладовете, възможностите за транспониране се изчерпват - т.е. повтаря се ладовата структура на ново височинно ниво (с енхармонична замяна на звукореда).

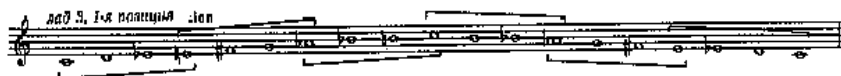
Лад **1** или т.н. „целотонова гама“ – дели се на 6 групи от по 2 тона и има само 2 транспозиции (от I-ва и II-ра степени на лада – с и cis). За този лад Месиан отбелязва: „Клод Дебюси (в „Пелеас и Мелизанда“), а след него – Пол Дюка (в „Ариана и Синята брада“) така възхитително са го използвали, че повече няма какво да се добави. Ние старателно ще избягваме неговата употреба...“ (1, стр. 52)

Най-употребявани от Месиан са лад **2** и лад **3**, заради ограниченния им брой транспозиции: лад **2** има 3 транспозиции (подобно на умаления септакорд), лад **3** - 4 транспозиции (подобно на увеличеното тризвучие).

Лад **2** се дели на 4 симетрични групи от по 3 тона. Във възходяща посока всеки от тези „трихорди“ е съставен от 1 полу-тон и 1 тон. Ето първа позиция на този лад:

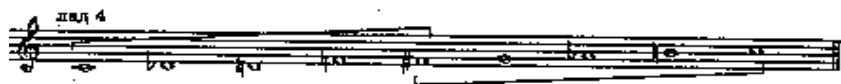


Лад **3** се дели на 3 симетрични групи от по 4 тона. Всеки от тези „тетрахорди“ е съставен от 1 тон и 2 полу-тона. Ето първата позиция на лада:

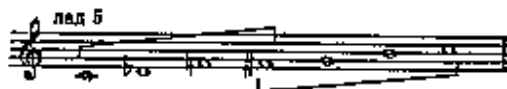


Ладове **4, 5, 6** и **7** могат да бъдат транспонирани 6 пъти (подобно на интервала увеличена кварта). Те се подразделят на 2 симетрични групи:

Лад **4**:



Лад **5**:



Лад **6**:



Лад **7**:



Месиан допълва своята ладова техника с явления като: ладови отклонения, ладови модуляции, полиладовост, отношения на ладовете с ограничена транспозиция към модалната, атоналната, политоналната и четвъртитоновата музика.

Композиторът обединява двете си основни иновации (ладове с ограничена транспозиция и необратими ритми) на базата на съществуваща аналогия между тях: „Тези ладове не могат да бъдат транспонирани извън пределите на ограничен брой транспозиции, тъй като ще попаднат отново на същите тонове (с енармонична замяна); подобно на ритмите, които не могат да бъдат прочетени ракоходно, без да повторят отново същия порядък от стойности като в първия вариант“.(1, стр. 13)

Аналогия съществува и по отношение на симетрията: и ладовете, и ритмите се делят на симетрични групи с тази разлика, че при ритмите симетрията е огледална. Аналогията става пълна, тъй като последният тон на всяка от групите в лада е „общ“ с първия тон на следващата, а ритмите също имат „обща“ централна ос на симетрия. Освен това, съществува явен паралел между добавените стойности към ритмите и допълнителните тонове в акордите. Явленията полиритмия и полиладовост също са идентични.

И накрая, над всичко това доминира едно-единствено намерение: цялото майсторство на твореца, всички възможности за комуникация и въздействие, скрити в използвания от него музикален език, да бъдат подчинени на стремежа, слушателят да бъде „съблазнен“ и „омагьосан“:

„Да помислим сега за слушателя на нашата модална и ритмична музика: на концерт той няма да има време да разкрие нетранспонируемостта и необратимостта, а и в този момент подобни въпроси не биха го интересували: да бъде очарован – ще се превърне в негово единствено желание. И точно това и ще се случи: той неволно ще бъде покорен от странното очарование на невъзможностите: някакъв ефект на тонално вездесъщие в нетранспонируемостта; някакво единство на движението, където начало и край се сливат, защото са еднакви в необратимостта – всичко това постепенно ще го доведе до този вид „божествена дъга“, която се опитва да бъде музикалният език, чийто строеж и теория ние търсим“.(1, стр. 56) Чрез тази концепция Месиан интегрира ця-

лостното си творчество с изумителна мощ и властно майсторство. Издигайки своята музика по 7- степенната „небесна стълба“, композиторът царува над всички композиционни системи, подчинявайки ги на универсалния език – езика на **мистичната любов**, превел **Божественото слово!**

ЛИТЕРАТУРА

Messiaen O. Technique de Mon Langage Musical. Paris, Leduc 1944

Messiaen O. Traité de Rythme, de Couleur, et d'Ornithologie. Paris, Leduc 1994 Т.І

Messiaen O. Traité de Rythme, de Couleur, et d'Ornithologie. Paris, Leduc 1995 Т.ІІ

Хьойзинха Й. Homo ludens. София, Наука и изкуство 1982

За произхода на линейно нотното писмо

ас. д-р Милена Богданова

The origin of staff notation

Assist. Milena Bogdanova, Ph.D.

„Verba volant, scripta manent”

„Думите отлитат, писаното остава”

Резюме: Погледът към историята и еволюцията на дадено явление е винаги ползотворен, защото отговорите на въпроси като „кога“, „къде“ и „как е дошло“ ни поясняват и ни помагат да заявим „къде сме ние“.

Явлението, към което свеждам тези разсъждения, представените теоретични постановки и коментарите към тях са предназначени да систематизират отговори за произхода и предпоставките за появата на линейно нотното писмо, както и за свързания с това принос на един от най-знаменитите музикални учени на Средновековието Гвидо д'Арецо.

Ключови думи: Музикална писменост; Линейно нотно писмо; Солфеж; Музикален слух; Гвидо д'Арецо.

Summary: Hindsight is always beneficial, because with the history of certain phenomenon, an activity explains when, where, how it was said “where we are”.

The phenomenon, to which I bring these reflections, the presented theoretical statements and comments, are designed to systematize answers for the origin and the preconditions for the appearance of staff notation, as well as the related contribution of one of the most celebrated musical scholars of the Middle Ages Guido of Arezzo.

Key words: Music notation; Staff notation; Ear training; Aural skills; Guido of Arezzo.

Погледът към историята и еволюцията на дадено явление е винаги ползотворен, защото отговорите на въпроси като „кога“, „къде“ и „как е дошло“ ни поясняват и ни помагат да заявим „къде сме ние“.

Явлението, към което свеждам тези разсъждения, представените теоретични постановки и коментарите към тях са предназначени да систематизират отговори за произхода и предпоставките за появата на линейно нотното писмо, както и за свързвания с това принос на един от най-знаменитите музикални учени на Средновековието Гвидо д'Арецо.

„Нашето“, „днешно“, „модерно“ нотно писмо е плод на вековно усъвършенстване. Тези прилагателни-епитети са афористични, защото съвременната музикална писменост не е само наша, нито само днешна или модерна. Това се проследява от предложените по-долу сведения – какво, от кога, за какво се създава и остава ли „вечно“. Интересът ми към следващото изложение се аргументира от факта, че като преподавател по солфедж дейността ми е неразривно свързана с четене на нотен текст с цел ефективното обезпечаване на процеса за възпитаване на музикалния слух.

Музикалната писменост следва да се разглежда като част от общата писменост (тази, която е приспособена към звуковата реч – бел. моя), тъй като се е развивала върху нейната основа и е използвала нейния графичен материал. В този смисъл, подобно на общия път на еволюция на говорната и музикалната интонации, развитието на музикалната писменост образува паралел с нея и е съставна част от еволюционните процеси в писмения език на човечеството. Музикалната писменост е подчинена на общата. Между тях има взаимни отношения и общи принципи на изграждане и развитие. Много от това, в което се съдържа културното значение на писмената словесна реч е действително и валидно и за писмената музикална реч.

Съвременната музикална писменост е социокултурен феномен – това е единна писменост, чрез която хората се субективират на ниво общност, оставяйки свои знаци за да се съхрани и предаде на следващите поколения музикално-историческото наследство. Музикалното писмо има фундаментално значение за съществуването на музиката. Трудно би могло да се създаде, възпроизведе, предаде на разстояние и запази във времето едно художествено музикално произведение без средствата ѝ. Чрез музикалната писменост се запазва информация, благодарение на която човек се образува, мисли, създава и твори. Изследването на

музикално-писмени източници поражда неизбежно комплекс от въпроси, които не се отнасят само до развитието на музикалната писменост, а и до историческите процеси, поясняващи музикално-теоретични концепции в цялост. Създадените и разработени методи за музикален запис са показател сами по себе си за дълбоките вътрешни процеси в развитието на музиката, като висок етап от еволюцията на духовната култура. И въпреки това, функциите на музикалната писменост са много по-тесни от тези на самата музика. Макар да съпътства развитието на музикалното изкуство през почти всички епохи, музикалната писменост никога не го е обхващала и отразявала напълно.

Приемайки твърдението на Б. Асафиев, че интонацията представя „осмисляне на звученето“¹, то музикалното писмо може да бъде определено като „нагледен и начертателен образ на осмисленото звучене“².

В продължение на много векове музиката е получила разнообразно нагледно отражение. В това многообразие хронологично се проследяват по общи признаци три типа исторически утвърдени музикални писма - невмено, буквено, линейно-нотно.

Линейно-нотното писмо (Linien – Notenschrift – нем.; Notation sur la portée – фр.) е наложено от процесите, свързани с развитието на музикалната мисъл и практика. То е резултат на дълъг и сложен процес и е качествено нов етап в развитието на музикалната писменост. Наличната до неговата поява музикална писменост, достатъчно добра за удовлетворяване нуждите на византийското вокално едногласие се оказва все по-неудобна и неприложима. Употребата на инструменти в богослуженията на Римската църква и наченките на полифония са най-вероятните причини за изобретяването на по-нагледно графическо изобразяване на музикалната интонация.

Времето на създаването на линейно-нотното писмо е епохата на Ars antiqua. Линейни системи за музикален запис се появяват в Западна Европа към края на X век, но те се опират на старите принципи на невменото и буквеното писма и успяват да

1 Асафиев. Б. „Музыкальная форма как процесс“, Ленинград, 1963, стр.198.

2 Лазаров. Ст. „История на нотното писмо“, София, 1965, стр.6.

предложат само нагледност на тоновите височини и посоката на мелодичното движение. Счита се, че източници на линейно-нотното писмо са два – изгледа на струните и грифа на старинната лютня и древногръцката китара и разположението на невмите във височина, според функцията им. След XI век се натъкваме на непосредствено съприкосновение между линейно-нотното и невменото писма, когато традиционните невмени знаци започват да се разполагат на линии, както по-късно нотите. За по-голяма нагледност при различните позиции на невмите се въвежда една хоризонтална линия, която се бележи със буквата „C“ („до“ от нотацията на Одо). Скоро се въвежда и втора линия „F“, с която се уточняват звуковисочинните разположения на знаците. По-късно между тези линии се прилага употребата на трета, която обозначава тонът „ла“ („A“) и четвърта – „ми“ („E“), с което точността на четенето по отношение на височината става значително по-точно и удобно. Този смесен тип музикален запис (невми и линии) допуска двойствено тълкуване, но практически е по-близък до линейно-нотното писмо и негов пряк предшественик³. И така в този ранен етап на съществуване линейно-нотното писмо вече притежава своите основни елементи – нотни знаци⁴, линии⁵ и

3 Бел. моя: Основание за казаното може да се търси в старинните трактати. Например в „Аноним 4“ е написано, че отделната „точка“ се нарича „нота“ („Unus punctus vocatur nota“). И въпреки, че думата „нота“ все още не е термин за линейно нотното писмо, вербалната връзка е съществена за установяването на съответстващите понятия. (вж. Холопов Ю., „Музыкально-теоретические системы“, М., 2006, стр. 163).

4 „Измежду многобройните разновидности от невмени знаци се установяват две – латинската „четвъртитя“ и готическата „ромбоидна“ невми. По-късно необходимостта освен височината с тези знаци да се отбелязва и относителната трайност на тона води до постепенни промени в графическия вид на невмените знаци – правоъгълници, квадрати, ромбове – оцветени, запълнени или празни, с или без опашки, докато достигнат до съвременния си вид.“ (вж. Лазаров Ст., „История на нотното писмо“, НИ, С, 1965, стр. 106).

5 „За Грегорианските църковни песнопения са се използвали четири линии. През XVI век във вокалната музика във Франция се използват пет, по същото време в Италия се използват шест. В инструменталната музика вариантите на броя линии са различни – шест, седем. През XVII век петолинието напълно се утвърждава“. (вж. Холопов Ю. и авт.кол. „Музыкально-теоретические системы“, М., 2006, стр. 111).

определящи височината им буквени знаци⁶ (предшественици на съвременните нотни ключове), от които „C“ и „F“ са първи, а „G“ се въвежда през XIII век. Над усъвършенстването на нотното писмо работят много музиканти и теоретици. Историческата чест да завърши и увенчае с успех усилията на тази плеяда средновековни теоретици (започвайки от Хукбалд и достигайки до Одо Аретински) се пада на бенедиктинския монах *Гвидо д'Арецо*⁷.

„Подбудите“ на Гвидо са свързани с търсенето на начин, способ за обучение на певците, изпълняващи църковни песнопения. Тогава това е било „непосилен труд“, за което свидетелства писаното около 830 г. от Абогард, епископа на Лион – „... трябваше от най-ранна младост до дълбока старост да посвещават всеки ден от живота си в подготовка и усъвършенстване на богослужебното си пеене.“⁸ Гвидо описва подробно делото си в трактата „Prologus in Antiphonarium“ („Пролог към Антифонария“) или „Aliae regulae de ignoto cantu“ („Други правила за непознато песнопение“). Във въведението към сборника от литургични песнопения (в пролога към Антифонария), нотирани по усъвършенстваната от него линейно-нотна система Гвидо „... роптае за това, че певците губят маса време за разучаване на песнопения с учител (т.е. с неговия глас), тъй като без учител изобщо не могат да усвоят и един антифон самостоятелно, даже да се упражняват ден и нощ сто години“⁹. Това е и основният мотив той да се заеме с написването на „нов“ Антифонарий.

6 „Причината за избора на буквените „ключове“ „C“, „F“ и по-късно въведения „G“ е обстоятелството, че те означават тон от звукореда, под който има полутон („G“ първоначално също е бил на полутон от долния съседен на него тон на звукореда). Изображенията на тези буквени означения са се видоизменяли докато достигнат съвременните си графични форми.“ (вж. Арабов Пл. „За буквените означения“ МХ, бр.10/2010).

7 „Guido d'Arezzo, на латински Guido Aretinus. Информация за биографични сведения черпим от неговите трудове и писма. Завършил е труда си „Микрологус“ на 34 години по времето на папа Йоан XIX, т.е. между 1024 – 1033 г., според което годината на раждане на д'Арецо е между 990 и 999г. Починал след 1033 г., в много издания се споменава 1050 г.“ (вж. Холопов Ю. и авт. кол. „Музыкально-теоретические системы“, М, 2006, стр. 109).

8 Waesberghe S., *Musikerziehung, Lehre und Theorie der Musik im Mittelalter*, Leipzig 1969, Bd.III,3.

9 Поспелова Р. „Реформа нотации Гвидо Аретинского: „Пролог к Антифонарию“ – статия из: „Sator tenet opera rotas. Юрий Николаевич Холопов и его научная школа“. М., 2003, стр. 53.

Нотната реформа на Гвидо придобива популярност и той лично е поканен от папата за да я демонстрира. Това събитие е описано от самия Гвидо в „*Epistola ad Michaellem*” (Писмо до Михаил) или „*Epistola de ignotu canto*” (Писмо за непознати песнопения)¹⁰: „Папата изключително се зарадва на моето пристигане, дълго бeseдвахме и ме разпитваше за различни неща; като някакво чудо, той въртеше нашия Антифонарий и непрестанно повтаряше добавените в началото (на книгата) правила, не се отказваше, буквално не се отделяше от мястото си, на което стоеше, докато не научи непознат, произволно избран от него *versikulum*¹¹ и тогава това, което той едва ли е могъл да повярва (от приказките) на другите, внезапно намери в самия себе си”¹². След тази визита гвидовата нотация е препоръчана на църквата за всеобща употреба. Отделни елементи от нея се срещат в ръкописи от централна Италия, датирани от XI - XII век, което доказва нейното повсеместно разпространение и влияние.

Новаторството на Гвидо се състои в това, че той въвежда и установява точни височинни стойности на линиите, респективно и на междулинията, въвеждайки буквените „указатели” „С” и „F” пред две от тях. В запазени ръкописи се вижда, че Гвидо е въвел трета линия за звука „А”, затова често неговата нотация е наричана „трилиниална”. Учебните образци, поместени в неговия най-обширен трактат „*Micrologus de disciplina artis musicae*” („Кратко учение за музикалното изкуство”) или „*Micrologus*” („Микролог”) са записани върху различни по брой линии, често четири, пет¹³. Д’Арецо въвежда и оцветяване на двете линии - червена за „С” и жълта за „F”. Причината да избере точно тези две височини за „ключови”

10 Бел. моя: *Ignotu cantu* (лат.) – непознато песнопение – писмото представлява послание, обяснение за новата система, която позволява на певците сами да разучават непознати мелодии. Тук се има в предвид не само новата нотация, а и създаденият от Гвидо солмизационен метод.

11 Бел. моя: *Versikulum* (лат.) – умалително на *vers* – стих, в случая се отнася за малко песнопение.

12 Лебедев С., Поспелова Р. „*Musica Latina*. Латинские тексты в музыке и музыкальной науке”, СПб, 2000, стр. 217.

13 Поспелова Р. „Реформа нотации Гвидо Аретинского: „Пролог к Антифонарию”” – статия из: „*Sator tenet opera rotas*. Юрий Николаевич Холопов и его научная школа”. М., 2003, стр. 55.

означения, спрямо които да се определят всички останали тонови височини е тяхното местоположение – отстоят над полутон. Използваната преди Гвидо невмена музикална писменост по никакъв начин не разграничава къде в дадено последователно мелодично движение е цял тон и къде полутон. Това толкова много затруднява певците в заучаването и възпроизвеждането на песнопенията, че те наричат местата с полутонов мелодичен ход – „*cruх semitonii*” („кръстът на полутона”), в смисъл за мъчнотията, която той предизвиква.¹⁴

Дали работата му над нотацията е новаторство или само реформа? Доколко линейно-нотното писмо може да се нарича Гвидова нотация?

Проследявайки историческите факти, най-подходящо е дейността му да се определи като „творчески синтез”.

- Гвидо успява да „акумулира” опита и идеите на своите предшественици, успява да синтезира буквеното, невменото и линейно-нотното музикални писма.
- Въвежда буквите като ключови знаци, определящи височината на линиите и междулинията, така както Псевдо-Хукбалд¹⁵ поставя пред всяка линия *дасейа*¹⁶.
- Установява съотношение между линиите, при което между тях нотите фиксират интервал терца, т.е. въвежда равноп-равна употреба на линиите и междулинията (в линейните системи на Хукбалд и Псевдо-Хукбалд между съседните линии фиксираният интервал е секунда).
- Поставя върху линиите и в междулинията невмените знаци, така както неговите предшественици са поставяли сричките от текста.
- С дейността си Гвидо доказва практически ползата от прилагането на линейно-нотното писмо и най-важното, обособява го теоретично в своите съчинения.

14 Молле Вл. „Гвидоизменената ръка”. МХ, бр.4/2008.

15 „Неизвестен автор на трактата „*Musica Enchiriadis*” („Наръчник по музика”), погрешно приписван на Хукбалд. Псевдо-Хукбалд създава свое буквено писмо.” (вж. Лазаров Ст. „История на нотното писмо”, НИ, С, 1965, стр. 90).

Днес, световната музикална практика борови именно с линейно-нотното писмо. Дори паметниците, останали с буквени, невмени и прочие начини за музикален запис се представят „дешифрирани“¹⁷.

ПОЛЗВАНА ЛИТЕРАТУРА

Арабов Пл. „За буквените означения” МХ, бр.10/2010

Асафиев. Б. „Музыкальная форма как процесс”, Ленинград, 1963

Лазаров Ст. „История на нотното писмо”, НИ, С, 1965

Лебедев С., Поспелова Р. „Musica Latina. Латинские тексты в музыке и музыкальной науке”, СПб, 2000

Молле Вл. „Гвидоизменената ръка”. МХ, бр.4/2008

Поспелова Р. „Реформа нотации Гвидо Аретинского: „Пролог к Антифонарию”” – статия из: „Sator tenet opera rotas. Юрий Николаевич Холопов и его научная школа”. М., 2003

Холопов Ю. и авт.кол. „Музыкально-теоретические системы”, М, 2006

17 Бел. моя: Пример за дешифриран невмен текст на „съвременен език” (линейно-нотно писмо) е Григоров М. – „Литургия по монодийните песнопения на източноправославната църква. Ръководство по невмена нотация”, изд. „Жажда”, Сливен, 1998; Много издателства представят стари партитури като факсимиле към дешифрирания запис.

Основни принципи на изпълнителското дишане

ас. Едуард Сарафян

Main principles of performance breathing

Assistant Professor Edward Sarafian

Резюме:

Рационалният начин на дишане при свиренето на духови инструменти е от изключителна важност за постигането на добри изпълнителски резултати. Въпреки относително краткия си обем материалът съдържа ценна и допълваща информация за учаци и професионалисти, в това число педагози и инструменталисти.

Ключови думи: дишане, вдишване, въздух, издишване, обем, капацитет, фраза, пауза, динамика

Abstract:

When playing Brass/Woodwinds, rational breathing is of critical importance for a good performance. This paper succinctly presents valuable and complementary information for students and professionalists, including pedagogues and instrumentalists.

Keywords: breathing, inhale, air, exhale, volume, capacity, phrase, pause, dynamics.

Увод

Изпълнителското дишане е най-важния елемент от основната постановъчна система при свирене на духови инструменти. Рационалният начин на дишане има следните цели:

- да съхрани здравето на изпълнителя;
- да създаде условия за добри изпълнителски постижения.

Целта на изложениия материал е в най-кратка форма да обогати ученици, студенти, преподаватели и изградени изпълнители с основни принципи на изпълнителското дишане, върху които не е отделено достатъчно внимание в учебно-методичната литература за духови инструменти.

Проблемът е изложен в два основни дяла, като първият разглежда основата функция на дихателната система, а вторият ана-

лизира принципите на изпълнителското дишане, пряко подчинени на първия дял.

Освен използваната литература, информацията е резултат от дискусии по темата със световноизвестните кларинетисти проф. акад. Петко Радев, Илиян Илиев и валдохорнистът д-р Красимир Гигов.

Дихателна функция на белите дробове

Дихателната система осъществява основно газообменна функция. Чрез нея се доставя жизненоважният кислород и се изхвърля въглеродния двуокис. Тя е разделена на две части - проводна и респираторна. Проводната е съставена от дихателни пътища, по които подобно на тръби се движи въздух. Те се разделят на горни (носна кухина, гълтач) и долни (гръклян, трахея и бронхи). Респираторната част се състои от множество малки мехурчета, наречени алвеоли, които са обгърнати от гъста капилярна мрежа. Намират се в двата бели дроба и броят им се изчислява на близо 500 млн. Именно в тях се извършва газовата обмяна, при която кислородът от атмосферния въздух навлиза в кръвта, а образувания в тъканите и пренесен въглероден двуокис се изхвърля. Естественото физиологично дишане има две фази: вдишване и издишване. Вдишването се получава благодарение на съкращаването на дихателната мускулатура. Гръдният кош увеличава обема си и налягането в него спада, в следствие на което се създава разлика с налягането на атмосферния въздух. Тъй като въздухът се придвижва от участъци с по-високо към участъци с по-ниско налягане, това е достатъчно атмосферният въздух да нахлуе в белите дробове. Основните мускули, които осъществяват вдишването са диафрагмата и външните междуребрени мускули. Тяхната функция е да преодолеят тежестта на гръдния кош, еластичното съпротивление на ребрените хрущяли и белодробната тъкан, както и съпротивлението на коремните органи и коремната стена. Чрез движението си надолу диафрагмата има най-голямо участие в увеличаването на обема на гръдния кош, докато междуребрени мускули повдигат предния край на ребрата и ги завъртат навън и нагоре, с което разширяват гръдния кош в предно - задна посока. Необходимото количество въздух в състояние на покой може да

се осигури при съкръщаване или само на диафрагмата или само на междуребррените мускули. По това различаваме два типа външно дишане: диафрагмално (коремно) и гръдно. Когато при вдишване се разтварят всички ребра е налице пълно гръдно дишане. Ако дишането се извършва само с горните 5-6 ребра се говори за горно гръдно дишане, а ако дихателните движения се извършват чрез долните 5 ребра – за долно гръдно дишане. Най-правилно е да се диша смесено - едновременно гръдно и диафрагмално. Това се нарича физиологичен тип дишане. Тогава се получава вентилация на всички части на белите дробове, което е профилактика срещу застойни явления, даващи предпоставки за развитието на различни белодробни заболявания. Освен диафрагмата и междуребррените мускули, при усилено вдишване се включват и трапецовидния мускул, част от гръбначната мускулатура, mm. scaleni и sternocleidomastoideus.

Изследването на дишането се основава на следните принципи и елементи:

- Функционална морфология
- Механизъм на дихателните движения
- Белодробни обеми и капацитети
- Честота на дишане и белодробна вентилация

Газова обмяна и транспорт на газовете

- Състав на вдишания, издишания и алвеоларния въздух
- Обмяна на газовете в белите дробове и тъканите
- Пренасяне на кислорода от кръвта
- Пренасяне на въглеродния двуокис

Регулация на дишането

- Дихателен център
- Рефлекторна регулация на дишането

Тъй като тематиката е изключително обемна, фокусът ще бъде насочен към белодробните обеми и капацитети, защото въз основа на тях се формират някои принципи на изпълнителското дишане, незасегнати в познатата учебно-методическа литература.

Белодробни обеми и капацитети

В зависимост от промяната на обема на гръдния кош, в белите дробове нахлува и излиза определено количество въздух – това са т. нар. белодробни обеми.

Има четири основни белодробни обема:

- Дихателен обем – това е въздухът, който се поема и издиша при дишане в покой (обикновено около половин литър);
- Инспираторен резервен обем – максималният обем въздух, който може да бъде вдишан допълнително след едно нормално вдишване (около 2 – 3 литра);
- Експираторен резервен обем – това е максималният обем въздух, който може да бъде допълнително издишан след едно нормално издишване (около 1 литър);
- Остатъчен обем – обемът въздух, който остава в белите дробове след нормално издишване.

Освен белодробните обеми, са налични и четири белодробни капацитета:

- Тотален белодробен капацитет – това е обемът въздух, който се намира в белия дроб след едно максимално вдишване (около 6 литра);
- Витален капацитет – максималният обем въздух, който може да бъде издишан след максимално вдишване;
- Инспираторен капацитет – максималното количество въздух, което може да бъде вдишано след обикновено издишване;
- Функционален остатъчен капацитет – количеството въздух, което остава в белия дроб след нормално издишване. Благодарение на него обмяната на газове в белия дроб може да продължи и по време на издишването и в паузите между вдишването и издишването.

Дихателните обеми и капацитети зависят основно от антропометричните данни на човека и носят информация за силата на дихателните мускули и функционалното състояние на дихателната система като цяло.

Принципи, елементи и етапи на изпълнителското дишане

Принципи на изпълнителското дишане

Рационалното изпълнителско дишане стои в основата на постановъчните принципи при свиренето на духови инструменти. Подчинено е на два основни компонента:

- принципи на дихателната функция;
- характеристика на изпълнителския процес.

Въпреки, че изпълнителското дишане е подчинено на основните принципи на дихателната функция, то се различава от естественото дишане, което поддържа живота и функциите на човешкия организъм по следните показатели:

- изпълнителското дишане е подчинено на напълно осъзнат процес за разлика от обикновеното;
- фазите при обикновеното дишане са две - **вдишване и издишване** и са равномерни, докато при изпълнителското дишане основните фази не са равномерни и са три - **освобождение на остатъчния въздух** (винаги, когато обстоятелствата го позволяват), **вдишване** (осъществява се сравнително енергично, бързо и за кратък период на време) и **издухване** (контролирано издишване при значително по-дълъг период от време, формирайки въздушния стълб в инструмента);
- при обикновеното дишане няма съпротивление, докато при свиренето на духови инструменти е налице такова, като степента на съпротивление зависи от спецификата на съответния духов музикален инструмент. При дървените духови инструменти съпротивлението при флейтата е най-малко и поради тази причина почти няма остатъчен въздух, докато при обоя съпротивлението е най-голямо и там остатъчният въздух е най-голям.
- при изпълнителското дишане се използва много по-голям обем на белите дробове, отколкото при обикновеното дишане.

Елементи на изпълнителското дишане

Изпълнителското дишане при духови инструменти се състои от следните елементи:

- **как** (как се диша);
- **кога** (кога се поема въздух);
- **колко** (какъв обем въздух се поема).

Елементът „как“ се базира върху **видовете** изпълнителско дишане и неговите **етапи**. Видовете изпълнителско дишане се покриват в пълна степен с разновидностите на физиологичното дишане, описани са подробно в учебно-методичната литература и затова ще бъдат само споменати, тъй като начините на функциониране са вече коментирани.

Видове изпълнителско дишане:

- гръдно;
- коремно;
- комбинирано (смесено).

Етапи на изпълнителското дишане:

- освобождаване на остатъчния въздух;
- поемане на въздух;
- издухване (чрез интензивно издишване се формира въздушен стълб, който е генератор на звукоизвличането).

Освобождаването на остатъчния въздух е изключително важен етап на изпълнителското дишане. Необходимостта от него се основава на базата на белодробните обеми и капацитети (описани в предходния дял) и по-конкретно на:

- остатъчния белодробен обем;
- остатъчния белодробен капацитет.

Необходимостта от освобождаване на остатъчния въздух се основава на остатъчното съдържание на въглероден двуокис в белите дробове. При неосъществяване на този етап, остатъчното съдържание въглероден двуокис се връща обратно в човешкия организъм. Той е своеобразна отрова, която води едновременно до световъртеж и задух.

Кога се поема въздух:

- по време на пауза;
- след дълга нотна стойност, за сметка на стойността от нейното време;
- след край на музикална фраза;
- при смяна на динамика;
- при промяна на нотни трайности (стойности).

Гореспоменатите моменти, в които може да се поема въздух са подредени по степен на допустимост. Ролята на педагога при определяне на местата за поемане на въздух е от изключително важно значение, особено в по-ранните етапи на обучение.

Колко въздух да се поема

Определянето на количество въздух при поемането му се конкретизира от следните компоненти:

- степен на необходимост от съответното количество;
- степен на възможност да се поеме определен обем въздух;
- степен на индивидуални физиологични дадености на изпълнителя, подчинени на белодробния капацитет.

Степента на необходимост от количеството на поемания на въздух се определя от това, то да е напълно достатъчно до следващата точка на поемане, без наличие на прекален остатъчен капацитет. Във връзка с това проф.акад. Петко Радев в своята педагогическа практика лансира тезата за три знака указващи нуждата от обема въздух, който следва да бъде поет:

(,) Малък обем;

(v) Среден обем;

(V) Голям обем;

Заключение

Темата за изпълнителското дишане е изключително обемна. Изложеното изследване разяснява само някои аспекти, незасегнати в задълбочен план в оскъдната методична литература по

духови инструменти на български език. Усвояването на рационалното изпълнителско дишане и развиването на дихателната постановка изискват системни упражнения с и без инструмент, и могат да бъдат тема на проучване и анализ на ново търсене по разглежданата тематика.

ИЗПОЛЗВАНА ЛИТЕРАТУРА:

Гаврийски В., Стефанова Д., Киселкова Е., Бичев К., Физиология на човека с физиология на спорта, София, 1998

Ванков В., Овчаров Вл., Гълъбов Г. Анатомия на човека, София, 1998

Диков Б. Методика на обучението по духови инструменти, София, 1965

Tolsma P., The flutist's embouchure and tone: Perspectives and influences, Pretoria, 2010

Hadkock P., The working clarinetist, Michigan University, 1999

Иконография на цикъла "Богородичен Акатист"
в стенната живопис в България
Стефка Токманова-Попова

Iconography of the «Akathist to the Blessed Virgin Mary»
Cycle in Bulgarian Mural Paintings
Stefka Tokmanova-Popova

Резюме:

Обектът на настоящото проучване е провокиран от непреходната и значима роля на Божията Майка в живота на миряните, Църквата, а от там и изключителната ѝ популярност в стенната живопис в България. През всички периоди на Църквата, през всички етапи на развитие на иконографията, мястото ѝ е неотлъчно до това на Бога, като Владичица и Царица небесна. Нейният образ обуславя създаването на голям брой иконографски типове и сцени. Те нагледно показват място ѝ в църковната йерархия, както и ролята на нейната образност в литургичното последование в храма. Тя самата става "Храм", вместила Невместимия Бог.

Ключови думи: иконография, богородичен акатист, стенна живопис, образност, символика

Abstract:

The subject of the following study is provoked by the Blessed Virgin Mary's everlasting significance in the life of all Christians and the Church in general, hence her exceptional popularity in Bulgarian mural painting. Throughout the Church's history and all the stages of iconography her place has constantly remained next to that of God, as Lady and Queen of Heaven. Her image has brought creation to a great number of iconographic types and scenes, all of which very clearly point out her position in the Church hierarchy, as well as her portrayal in Liturgical series served in the church. By containing the Uncontainable God, The Blessed Virgin Mary becomes the Temple herself.

Keywords: iconography, akathist to the Blessed Virgin Mary, mural painting, figurativeness, symbolism

Терминът "акатист", от гр. буквално означава "без сядане", "не-седящо", т.е. правостоящ. В християнското литургично творчество Акатиста е хвалебно поетическо песнопение, служещо за прослава на Иисус Христос, Богородица и светиите. Първият от известните Акатисти бил посветен на Божията Майка и е написан в памет на чудесното освобождение на Константинопол от нашествието на персите (626г.). Възхвалата към Богородица се състои от въвеждащата строфа и 24 песни: редуващи се 12 икоси (дълги песнопения) и 12 кондаци (кратки песнопения).

Според редица автори (Геров, Пенкова) цикълът на Богородичния акатист се появява във византийското изкуство не по рано от края на 13 век в следствие на засилен интерес към теми от богослужебната поезия. Основните моменти в цикъла се разработват главно в паметници от 14 век. Още тогава се забелязва голямо разнообразие в иконографски варианти на сцените от цикъла. Появата му се свързва най-вече с декоративната система на притвора и трапезариите в манастирските комплекси, където още в Атон през 16 век. тези помещения са посвещавани на Богородица. В редки случаи, когато храмът е посветен на Божията майка, Акатиста заема място и в наоса. От друга страна мястото на цикъла символично е загатнат и в самия текст на акатиста. В *икос 2* Богородица е *"мосте, който превежда човеците от земята към небето!"*, точно както преддверието в храма е прехода между греховния свят на човека и царството на Бога, където Богородица е непрестанна застъпница за хората. Непосредствено след това още в *икос 3* Девата е *"трапеза, която носи обилно очищение!"*.

Ролята на нашата Пресвета в храма се основава предимно на Светото Писание. Нейната важност и божественост се утвърждава на Вселенските събори. Там се доказва че, Девата е родила Бог, следователно е Богородица. Непосредствено след приемането на Никео-Цариградският Символ на Вярата, окончателно се оформя и учението за Божията Майка и започва усилено литургично творчество, важна част от която е личността на Владичицата. Но темата за Божията майка съвсем не се появява с утвърждаването на нейния култ, виждаме я още в първите векове на християнството в катакомбите. Там тя се появява сама в поза – оранта и в редица иконографски композиции като "Поклонение на влѣхвите",

“Благовещение”, “Рождество христово” и др. Появата на нейни изображения, в този ранен период на християнството, преследвано и принудено да се крие, ние виждаме у верните християни нуждата да изобразяват Бог и неговата Майка.

Цикълът се илюстрира в двадесет и четири кадъра следващи хронологията в текста на тържественото песнопение. В периода 14-16 век се появяват многобройни илюстрации в Атонските манастири. Традицията в изобразяването на сцените следва същата интерпретация, като цикъла в трапезарията на Великата Лавра в Света Гора. Редица изследователи условно разделят цикълът на две групи по дванадесет кадъра. Това се налага от смисловото и символично съдържание на текста.

Първите дванадесет строфи представят моменти от земното битие на Богородица. Те следват задължително последователността от икоси и кондаци в текста на Акатиста, както и евангелския разказ. Част от сцените в първата поредица обикновено не са включени в иконографията на храма и не съществуват самостоятелно. Обикновено се появяват като съставна част от сцени фиксиращи основни моменти от Свещеното Писание, но тук те подсилват и доразвиват евангелския разказ. Те внушават непреходната значимост, за човеколюбивото дело на Бога, на неговата Пречиста Майка. За тях предимно откриваме информацията относно иконографията им в апокрифната литература, Ерминиите и др.



Благовещение при кладенец
(Икос1)/Предблаговещение; Ангел пред-
стател/ (фиг.1) Това е първата сцена
представлява част от поредица включ-
ваща три кадъра нагледно илюстри-
ращи двете появи на божия прате-
ник Архангел Гавриил на Богородица.
Въплъщението представя момента
на непорочното зачатие на Девата от

Дух Светии. Тук, чрез средствата на живописата се показва диалогът, който протича между двамата. Моментът на Божието Въплъщение е неизменна част и от цикъла на Големите Църковни Празници, който е задължителен в декоративната система в наоса. Присъствието му в поредицата сцени от Акатиста още вед-

нъж потвърждава догматическата важност на евангелския момент за Църквата. Информация за събитието намираме най-вече в евангелския разказ (Евангелие на Лука, гл.1:26-38), апокрифното евангелие на Яков(гл.11) и възхваляващите строфите в Акатист на Богородица. Сцената при кладенеца, представя първото от двете посещения на Божия пратеник Архангел Гавриил при Мария. Девата отивайки до кладенеца да налее вода чува гласът на Ангела Божии. Тук живописно се представя първото изумление на Богородица от чутото. Ядрото на композицията представя Девата застанала до кладенеца и черпеща вода от него. Сградите са само намек за пространство, но персонажите не пребивават в него, те са във в и-реално пространство. Над нея се спуска Архангел Гъвриил, който прославя Девата.Към края на 13-14 век към иконографията на сцената се добавят още персонажи-девойки придружаващи я.Сцената се среща в паметници от периода 16-17 век в България. Представена е в женското отделение на църквата **“Рождество Христово ”** в Арбанаси; Сеславската Църква; Бачковската Трапезария; Роженския манастир; и др.



Дързновение на Девата (кондак2) / Благовещение/(фиг.2)

Това е втората сцена от цикълът, който точно маркира момента на появата на Вестителя – Гавриил. Кадър, показващ ни диалогът между персонажите. Архангелът влиза при *“Чистата”* и ѝ казва: *“радвай се, благодатна! Господ е с тебе....., понеже ти намери благодатта у Бога”*. (Лука 1гл.-28-30) Когато Девата вижда и чува думите на пратеника, тя се смущава и казва на Ангела: *“как ще бъде това, като аз мъж не познавам”*. Кондакът следва да покаже чрез смелостта и дързостта на Девата , нейното Величие. Иконографията на сцената ни представя разтревожеността в позата и жеста на Богородица. Фокуса пада върху трудността ѝ, *“като вижда себе си чиста”*, да приеме чутото.



Разум неразумява (икос2)/
Благовещение(фиг.3) е третата сцена, представяща момента на Божието Въплъщение, от акатиста ни показва смиреното приемане на Волята Божия от Богородица. След смущението, Девата приема Благодатната Вест с думите: *“ето Рабинята Господня; нека ми бъде по думата ти.”* Кадърът условно

затваря поредицата от три епизода разкриващи зачатие на Бога идващ в плът и ролята на Пресветата Дева, като богопреносен “мост”, в Божествения план за спасение на света. В стенописите, сцената следва “Дръзновението на Девата” и със своята емоционална наситеност е заключителният момент от диалога между Девата и Вестителя. Иконографията на сцената маркира архитектурен фон, като на преден план са Божията Майка и Архангел Гавриил.



Четвъртата сцена от цикъла е **Силата на Всевишния Осени** (кондак3)/*Зачатие, Осеняване от Всевишния да зачене/(фиг.4)* Поредна строфа от акатистния цикъл представя момента на Зачатието на Девата чрез Въплъщението. Сцената не се среща като самостоятелен кадър в декоративната система на храма. Тя е неделима

част от Възхвалата на Богородица и се изобразява в поредицата ѝ. Тя логично затваря момента на Въплъщението изобразен в предните три композиции и има чисто символичен характер. Иконографията илюстрира заключителния момент от диалогът между Девата и Архангел Гавриил (Лука1-35), където той ѝ казва: *“Дух Светии ще слезе върху ти, и силата на Всевишния ще те осени; затова и Светото, което ще се роди от Тебе, ще се нарече Син Божий”*. В центъра на композицията е Богородица седнала на трон с възглавници. Тя е обърната фронтално към зрителя с приведена смирено глава надолу. Под трона се появява стъпало, на което Девата повдига десния си крак. Според Ерминията на заден фон се

появяват двама ангели, които издигат покривало зад Девата, като защитен плащ, прострял се над "вместилището" Божие. Интересен е факта, че в иконографията на сцената от Арбанаси Ангелите са заменени с девойки.



Петата сцена **Срещата Между Мария и Елисавета** (икос3) /*Като имаше дева Богоприятна*/(фиг.5), представя посещението на Богородица при Елисавета, епизод описан в евангелието на Лука 1гл.:36-37. Девата, узнала и приела Божията Воля, посещава своята сродница, заченала преди шест месеца. (Лука 1гл-36) Мария ражда Спасителя

Христос, а Елисавета Йоан Кръстител. Предтечата, най- почитан сред пророците, стои на "моста" между Стария и Новия Завет, вижда и кръщава Спасителя дошъл в плът според предсказаното. Навярно това е една от причините редица автори да смятат, че срещата на Мария и Елисавета е символична връзка между двата Завета. В сцената, ключов момент е срещата между двете бременни жени, които споделят случилото им се чудо. Епизодът се илюстрира с прегръдката на майките. Къщите на заден фон са свързани с драперия символ на йерусалимския храм и обединяващ елемент в композицията, ясно маркиращ връзката между двата Завета.



Йосиф с буря от помисли (кондак4) /*Имайки в себе си буря от помисли* /(фиг.6) е шестия кадър от цикъла. Сцената, отбелязана в евангелието на Матей 1гл-18:25 и в текста от Акатиста, ни представя праведния Йосиф и невъзможността му да приеме непорочното зачатие на Мария. Тогава Ангел Господен му се явява насън и казва: "*Не*

бой се да приемеш Мария, жена си, защото заченалото се в нея е от Духа Светаго". Когато Йосиф става от сън, приема жена си. (Матей 1гл.18:25) Епизода от цикълът, илюстриращ потъналият в размисли родител, не се среща самостоятелно в декорацията

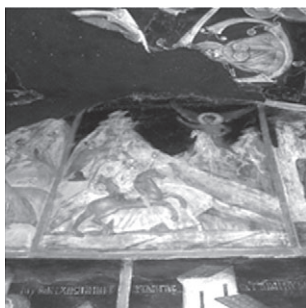
на храма, а само като част от цикъла на Богородичния Акатист. Иконографията включва на заден фон къщи с високи сводове. Архитектурата обикновено следва общ принцип във всички сцени. Къщите са високи с арки и балкони и обикновено са по две, условно затварящи композициите от двете страни. Свързващ елемент се явява висока до средата на къщите ограда и завързана за каменни колони драперия. На преден план в композицията са двамата съпрузи. От дясно е Йосиф, а от ляво е Богородица, като и двамата за застанали прави един срещу друг.



“Поклонение на пастирите”_(икос4)
/Чуха пастирите Рождество Христово/
(фиг.7) Кадърът “Поклонение на пастирите” е седмата поредна сцена от Акатиста, която представя момента на раждането на Бога. Сцената е част и от цикъла на Големите Църковни празници и е доказателство за двете естества на Христос- божествена и човешка.

Събитието е засвидетелствано в евангелието на Лука 2гл. 1-20 ст. и се допълва от апокрифите. С идването на Христос, майката зачепнала непорочно и родила Бога се превръща в Богородица, затова и сцената илюстрираща този момент заема неизменно място, както в единия, така и в другия цикъл. Идването на Месията се маркира в сцената с чудната поява на Витлеемската звезда и с пастирите, дошли да се поклонят на Бога. Според Писанието праведния Йосиф тръгва към Витлеем, за да запише Мария, поради заповедта от кесаря Августин, да се направи преброяване. При пристигането им идва времето тя да роди. Поради липса на места в странноприемницата, родилката и Йосиф се подслоняват в ясли, то се ражда и Спасителя. От Евангелието научаваме за Ангел Господен донесъл вестта на пастирите за родилият се Спасител. След чутото пастирите отиват във Витлеем за да се поклонят на Младенеца лежащ в ясли. Иконографията на сцената включва основни моменти илюстриращи идването на Христос в плът и тържественото възпяване на случилото се чудо. Епизода се развива на хълмист терен, като център на композицията се явява пещерата. В нея е Богородица, която лежи или е седнала на възглавница, а до нея е яслата с по-

вития в нея Младенец. Над него са магарето и волът. Горната част на композицията е заета от мандорла, от която се спуска към детето лъч, в който е изгрялата Витлеемска звезда, озаряваща нощния небосклон. На заден фон са ангелския хор възпяващ тържествено идването на Бога, а в дясно са овчите с овцете, на които Ангел Господен възвестил чудното идване на Месията. Те са облечени в овчи кожи, като един дори свири на кавал. Над планинския терен навярно е била звездата и ангела Господен съобщаващ вестта на овчите.



Осмия кадър **“Мъдреците следват боготечната звезда”** (кондак 5) / *Богопратена звезда/(фиг.8)* е отбелязан в Евангелието на Лука 2:9, като разказът се допълва и от апокрифите. Първоначално се появява в катакомбите като отделна сцена. Срещаме я в изображенията върху апкулите от Моца. Едва след 10-12 в. се включва като част

от иконографията на господският празник „Рождество Христово“. Там мъдреците от Изток идват на коне, следвайки Витлеемската звезда. Кадърът част от Акатиста представя от ляво идващите царе (влъхвите), на които ангел- Господен сочи пътя. Единият – Гаспар е на бял кон, вторият Мелхиор е с червен кон, а третият Валтасар е с черен кон. Над тях на кон се появява ангела сочещ им пътя. Сцената срещахме в редица български църкви, като Роженския манастир, Сеславската църква, църквата „Рождество Христово“ Арбанаси и др.



Деветата сцена от първата част е **“Синовете халдейски носят дарове”** (Поклонение на влъхвите)(икос 5) (фиг.9). Описано е в Евангелието на Матеи 2:11. Водени от ангел Господен и следвайки звездата, мъдреците пристигат във Витлеем и поднасят дарове на Спасителя: злато, ливан (тамян) и смирна (миро), съгласно Ис.

60:6 . Според Грабар, даровете се изтъкват и двете природи на

Христос и троичната символика. Сцената обикновено представя в дясно Ботородица с младенеца седнала на трон, а от ляво идват царете, покланяйки си на Спасителя и поднасяйки Му дарове. Сцената се разгръща на архитектурен фон, според Матей 2:11, но в иконографската традиция, често виждаме поклонение в самата пещера от Рождеството. По нашите земи е била първоначално част от цикъл сцени от детството на Христос. (Червената църква в Перушица).



Десетата сцената представя завръщането на влъхвите във Вавилон – **„Завръщане на богоносните проповедници във Вавилон“**(кондак 6) (фиг.10) Според Матей, след поклонението те получават откровение да не се връщат при Ирод и те се отклоняват по друг път. Схема на тази сцена напомня тази на „Вход Господен“. Тя представя

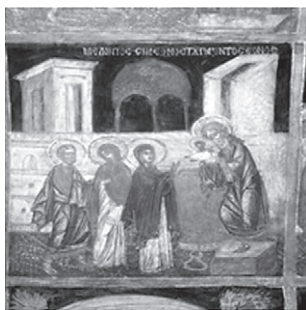
тримата източни царе, възседнали на конете си влизат в града, представен ни с висока крепостна стена с голям вход.



Единадесетата сцена е **„Светлината на истината възсиява в Египет“**(**Бягство в Египет**) (икос6) (фиг.11) Матей 2:13

След отпътуването на влъхвите ,ангел Господен се явява на Йосиф, казва му да вземе Мария и Младенеца и да замине за Египет. Често сцената срещахме като част от темата за Рождеството.

(Икона на „Рождество Христово,, в Синай) В иконографията на редица христови празници, в един кадър са включени разновременни събития, показващи извънвременния характер на изображаваното. В цикъла на Акатиста, тази сцена се среща самостоятелно и показва момента на пристигането на Светото семейство със осле в Египет, маркиран с висока крепостна стена.



Последната сцена от първата част на цикъла е **„Симеон в храма узнава в младенца Бог“** (Кондак 7) (фиг.12) Лука 2:21. Иконографската схема представя староеврейския храм а пред него праведния Симеон, който поема Христос от майка му. Пред него е Мария , която подава на стареца младенца, а след нея приближава Йосиф и пророчица Анна (Лука2:36). Първото изображение на събитието е от IV в. в базиликата „Санта Мария Маджоре“ в Рим. У нас най- рано срещаме композицията в Бачковската костница. Традиционно в стенната украса, тя е част от христологичният цикъл, но представлява Богородичен празник и заема ключово място в Акатиста.

Във втората група кадри се среща ясно изразен догматичен смисъл. В тях символично се разкрива божествената същност на Бога, а от там и на *„утробата на божественото въплъщение“* – Богородица. В текста от втората част липсва излагане на събитията в хронологична последователност и в ядрото на разказа липсва сюжет, което усложнява изграждането на иконографските композиции. Тук в пълнота се разкрива учението на Църквата за Въплъщението и се акцентира върху ролята на Девата в осъществяването на свещения план за спасението на човечеството от първородния грях. Във втората част се среща голямо многообразие в композиционните решения на кадрите във всеки храм. Иконографията отразява текста от Ерминията.



Първата символична сцена е **„Новою показва твар“** (икос 7). (фиг.13). Тук, Христос се явява в мандорла , а от двете му страни са апостол Петър и Йоан Богослов, а понякога и останалите апостоли.



Следващата сцена от цикъла е **„Странното рождество видя ли“** (кондак 8) (фиг.14). Тук, както и в останалите илюстрации на цикъла, възхвалата е показана чрез т. нар. „морална перспектива“, която се изразява в увеличение на размерите на всички главни персонажи и символично молитвеното накланяне в позата на второстепенните образи.

Обикновено от едната страна са преподобни жени, а от другата преподобни мъже.



„Неуписуемото слово беше на земята“ (икос 8) (фиг.15) е третия кадър. Догматичното съдържание е разкрито чрез изображението на Христос благославящ в мандорла, а пред него са застанали апостол Петър и Йоан в молитвена поза.



Шестнадесетата сцена от Акатиста е **„Удивлението на ангелското естество“** (кондак 9) (фиг.16) Център е Христос, а около него са разположени кланящи се ангели, първият явен намек за предстоящия Страшен Съд, където всички ще се съберат около Спасителя, а от там и явната връзка със самия храм.



Поредната сцена, възхваляваща Девата е **„Всички замлъкват като риби безгласни“** (икос 9) (фиг.17). Център на композицията е отново Богородица с Младенеца, а от двете и страни множество, което „безгласно“ остава пред величието ѝ.



„Христос иска да спаси света“ (кондак 10) (фиг.18) е осемнадесетата композиция. Представя Христос на трон или в Мандорла, а около него апостолите предвождани от апостол Петър. Сцената повторно маркира и напомня символично Страшния Съд.



Следващата е **„Богородица - стена на девизи“** (икос 10) (фиг.19). Център е Богородица седнала на трон, а от двете и страни са групите на жените-мъченици.



„Всяка песен безсилна“ (кондак 11) (фиг.20), идва да покаже, чрез множеството, което се покланя, Необятното величие на Бога. Кадърът представя Христос, често в пълно одеяние, седнал на трон. От двете му страни се изписват персонажи в молитвино предстояние, предвождани от Девата.



Двадесет и първият кадър е **„Дева светононска свещ“** (икос 10) (фиг.21) Тук Богородица се представя, като свещ, носеща светлина та на християнският изток. Девата се изобразява до поясно в голям свещник на фона на пещера. В различните храмов в България срещаме различна интерпретация на тази сцена,

но в повечето, персонажите са поместени в пещера, а Девата-свещ е отвън. Композиционно решение показващо земното и божествено-то.



Особено е представянето на сцената **„Христос разкъсва ръкописанието“** (кондак 12) (фиг.22). Символичния смисъл, представяща Христос, който разкъсва свидетелството на нашите грехове. Иконографията включва Иисус, който разкъсва дълъг свитък, стъпил на каменни стъпала. От двете му страни множество праведници се покланят на Бога.

Последните два кадъра имат сходна композиционна близост.



Предпоследната сцена е **„Богородица-одушевен храм“** (икос 12) (фиг.23) Тук се представя Божията майка, като храм. Тези символични търсения срещаме и в присъствието ѝ в олтарната конха, където е „Вместилище на невместимия Бог“ и храм. Център на композицията е Богородица оранта с младенеца на гърдите си, стъпила на

каменна плоча и вписана в мандорла. Около нея са разположени епископи, дякони и монаси, целият клир на църквата. В Арбанаси срещаме повторение на елементи от кондак 13 (*О, всевъзпявана майко*), където изображение на божията майка е поставено на светия престол в центъра на композицията.



Последното песнопение е **„О, Всевъзпявана майко“** (кондак 13) (фиг.24) Иконографията на сцената в Арбанаси представя Богородица с Младенеца изписани на икона и поставени на света трапеза, а пред нея три свещника, може би поради отъждествяването ѝ с трапеза. От двете страни на масата са разположени две групи пер-

сонажи. Едната представя клирът, като най-отпред е епископ, а от

ляво група праведници дошли да се поклонят, както и царе в царски одежди. В редица икони Богородица с младенеца е на трон и замества светата трапеза.

Заклучение:

Изследването на сцените от Акатиста ни помага да анализираме и очертаем иконографските особености на цикъла, както и значимостта на Божията майка в живота на Църквата. Различната интерпретация на сцените създава и обогатява творческите модели и ги насища с много нови иконографски елементи. Пространният цикъл заема важна роля в литургичната последователност, а от там и стенописната програма в храма. В изображенията се акцентира предимно на възплътлото се Слово Божие. Богородичната тема все по силно бива застъпвана в иконописа и декоративната система на всеки православен храм. Създават се редица иконографски типове и дори цели цикли представящи живота и важността ѝ.

ЛИТЕРАТУРА:

Василев, А., С. 1976. Ерминии. Технология и иконография, 96-103.

Геров, Пенкова, С. 1985. Стенописите на Роженския манастир. В: Т1, 95-100. София: Кирило-Методиева Енциклопедия, Българска академия на науките.

Пенкова, Б., С. 1989. Стенописите в Бачковската трапезария и Атонската традиция. В: „Проблеми на изкуството”, 1, 46-53. София: Институт за изследване на изкуствата, Българска академия на науките.

Каменова, Д., С. 1977. Сеславската църква. *История, архитектура, живопис*, 58-61.

Сцените са цитирани от: С., 1957. Акатистник молебни песнопения и велик канон на Св. Андрей Критски, 40-50.

Мавродиева, Л., С., 2005. Иконография на дванадесетте големи църковни празника в средновековната стенна живопис в България (IX-XIV в.), 9-34

**Съвременно третиране на музикалния фолклор в
инструменталните пиеси за народни инструменти със
съпровод на пиано от Николай Стойков**

Юлияна Мирчева, АМТИИ – Пловдив

Антония Мирчева, НУМТИ „Добрин Петков” – Пловдив

Резюме:

Фолклорът има много дълбоки пластове, в които е закодирано народното богатство и съзнание в цялата своя първична красота. Цели школи и течения в нашето многовековно изкуство са черпели от него. Творчеството на Николай Стойков е характерно с яснота и конструктивна мисъл, релефна образност и оригинално третиране на българския фолклор.

Извеждането на народния инструмент на нивото на академично обучение, създаването на съответна художествена литература – това са основите, които се полагат за развитието на фолклорното обучение у нас за първи път от композитора Николай Стойков.

Ще си позволим да започнем с размислите на композитора Николай Стойков за същността на думата „фолклор”.

„Всеки навлиза упорито в нея, с течение на годините я осмисля по своему, търси в нея опора и доказателства, отрича я и се бори за нея. Това е задължителната позиция на твореца в съвременния свят, сега и през вековете. Фолклорът има много дълбоки пластове, в които е закодирано народното богатство и съзнание в цялата си своя първична красота и то много удачно и творчески се свързва със съвременността и с музиката на народа. И може би това, което дава българската народна песен и мелодия, е един остров, на който трябва да се стъпи здраво, за да остане нещо.”

Николай Стойков активно твори в областта на камерната и хоровата музика. Ясната и конструктивна мисъл, релефна образност, жизненост и оригинално третиране на българския фолклор – това са отличителните белези на неговата музика. В много от произведенията си композиторът полага основите на камерното музициране на народния инструмент и гласа. В тях е залегнал основният

принцип – гласа и инструмента да бъдат третираны пълноценно със своите специфични особености, включени в изискванията на камерния жанр. Нужно е било пълно и точно съобразяване с фолклорната диалектика при боравене с автентичен материал, с характерните особености на изразителните възможности на гласа и различните инструменти, ладотоналния език, полифоничността, тембровото разнообразие, както и въвеждането на нови изразни средства. И в основни линии това, което ще се създаде от композитора, да бъде близко до душевността на народния изпълнител, а не да завиши елемента на академичност и абстрактност. По този начин се създава музика, близка до нуждите и стойността на художествената и инструктивна литература.

Сборникът с песни за народни инструменти със съпровод на пиано е издаден през 1974 година. Тогава за първи път композиторите Николай Стойков и Асен Диамандиев въвеждат класическия съпровод при народните инструменти. Пиесите от този сборник са изградени върху автентичен материал от различни фолклорни области, върху оригинални мелодии с виртуозна фактура, с богата и сложна орнаментика. Тези високи музикални качества на фолклора са били отправна точка при създаването на съпровода. Сложен хармоничен език, оригинални темброви нюанси между инструменти и пиано, усложнена метрична и ритмична пулсация – всичко това доближава клавиричната партия до фактурата на оригинална клавирна творба.

Първата пиеса в сборника е „Песен“ за кавал върху мелодията от с. Драгомирово. Това е една силно орнаментирана, безмензурна песен. Характерът и звученето ѝ изисква клавиричния съпровод да е предимно акордов и условно казано рамкиран, за да се запази кадифения звук, присъщ на кавала и да допринесе да се постигне тази протяжност, пластичност и гъвкавост на свободно леещата се мелодия. Независимо от динамичните указания в клавиричната партия – “f” и “fff”, съпровода трябва умело да допълва и да се обедини в една обща звучност с кавала, а не да го заглушава. Акордите се възприемат цветово, като различни по тембър, регистър и нюанс звучащи петна и по тях се понася протяжната песен.

Съвсем различно е изграден съпроводът във втората пиеса „Дайчово хоро“ – също за кавал. Неговата функция е чрез пълно

остинатно движение с акорди в дясна ръка и шестнадесетинови последования в лява ръка да подчертава строгата ритмична пулсация и типичното хорово движение. Пиесата се състои от четири дяла – колена, които са съвсем различни по отношение на осъществяването на този поддържащ ритъм. В първото коляно се излага темата върху непрекъснато пулсиращия ритъм в клавирната партия. Докато във второто коляно липсващото първо време разчупва метриката. Това изисква верен усет и здраво ритмично чувство у пианиста. Бравурността, изобилието на скокове в пианото предполага високо пианистично майсторство от съпровождащия. Звукоизвличането изисква голямо внимание и разположението на клавирната партия, октава по-ниско от тази, в която свири кавала, цели едновременно да разграничи мелодията от съпровода и същевременно да ги обедини в една обща звукова картина.

В „Песен“ за гайда възниква проблема за абсолютното съобразяване на пианиста с ограничения динамичен диапазон на гайдата. Затова съпроводът е изнесен във висок регистър. Импровизационната същност на пиесата изисква активно следене на солиста, с особено внимание при явяването на тематичните ядра в пианото. Това предполага задълбочено вслушване в солиращата партия и максимално точно възпроизвеждане на тематичния материал и звукоизвличането, характерно за народния инструмент. Сложното изкуство да интерпретираш протяжна песен изисква и двамата изпълнители да могат да пресъздадат сложната орнаментика, богатия ритмичен рисунък и да имат голяма способност съвместно да импровизират.

В „Ръченица“ за гайда, на пианото е поверена важна роля в създаването на пълна фолклорна картина. Подчертаването на битовалността при изложението на тематичния материал, непрекъснатото поддържане на непроменящата се пулсация, както и постигането на моторния характер на ръченицата е особено важна задача. Съвременното виждане на автора е немислимо за претворяване без активното взаимодействие, единомислие и дълбоко изживяване на народното творение от двамата изпълнители.

В пиесата „На пояс“ виждаме нов начин на изграждане – една мелодия върху акордово – хомофонен акомпанимент, при който предаването на характерния ритъм и тежката стъпка не биха зву-

чали истинно, достоверно, без удачното изпълнение на клъстери „sf“ на необичайното слабо време.

Новаторски похват при прехармонизиране на мелодията чрез различни имитации откриваме в „Родопска песен“ за тамбура, върху народната песен „Дуйни ми, дуйне, бели ветре“. А в „Смесено хоро“ за първи път забелязваме, че в един от дяловете ритмичната пулсация е нарушена чрез паузи и тогава поддържането на характерния за неравноделния такт ритъм се осъществява само от солиращия инструмент. Това не нарушава цялостния звуков облик, но представя съвременното виждане в постигането на една типична пулсация.

В следващото „криво хоро“ идеята да се разчупи ритъма е осъществена по съвсем различен, но оригинален начин – чрез акценти на слабо време, характерни за кривото хоро. Пречупен през призмата на богата творческа мисъл, нашият колоритен ритъм придобива новаторска окраска в тези две произведения.

В „Песен“ за гъдулка хомофонно звучащия съпровод е осъществен чрез лежащи тонове през октави. Преобладаването на мелодичното над хармоничното, сливането на хоризонтал с вертикал – това е съвременното звучене на авторската песен. Липсата на тактови черти създава затруднения у съпровождащия да намери най-точните багри и нюанси, както и да диша заедно със солиста, да успява да съпреживява мелодията и да постигне протяжния характер и звучене на безмензурната песен.

В последното „Лудогорско право хоро“ Николай Стойков ни показва огромното разнообразие и богатство на народните творения. Това хоро е различно от Пазарджишкото криво хоро. Съпоставянето на различни регистри, силно ритмизиран съпровод – това са все нови елементи в музикалното мислене на композитора, близки до тези, които откриваме у народния творец. Фолклорните похвати, пренесени в артистичната музика, говорят за едно съвременно композиционно мислене със съвременни композиционни средства.

Новото в този сборник с пиеси е, че те излизат от рамките на традиционната звучност на народните състави. Тембровите и акордови съчетания, полифоничното гласоводене на основата на ладовите особености на автентичния материал, съчетани с един

по-осъвременен вкус, характерен за автора, са отправна точка при култивирането на инструменталните сръчности и обогатяването на душевността на изпълнителите и слушателите.

Извеждането на народния инструмент на нивото на академично обучение, създаването на съответна художествена и инструктивна литература – това са основите, които се полагат цялостно за развитието на фолклорното обучение у нас за първи път от композитора Николай Стойков.

ИЗПОЛЗВАНА ЛИТЕРАТУРА:

Гюлева Валентина. Фактурата в клавирните творби на Николай Стойков, Музикални хоризонти, 2000 г., бр. 4, стр. 33-39

Алексиева Ю. Поглед към трима автори (Николай Стойков, Евгени Чешмеджиев и Стефан Икономов), Българска музика, 1978 г., бр. 2, стр. 5-10

Манолов Илия. Към проблема музикален фолклор и съвременност, Българска музика, 1976 г., т. 8, стр. 37-39

**Вокален цикъл „Ранни песни” оп.1 за нисък женски глас
и пиано от Николай Стойков**
Велислава Стоянова

**Vocal cycle „Early Songs“ op.1 low female voice and piano
by Nikolay Stoykov**
Velislava Stoyanova

Резюме:

Настоящия текст разглежда вокалния цикъл “Ранни песни”, който е част от опус 1. (1966 г.) на композитора Николай Стойков. Творбата отразява ранните творчески търсения и идеи на композитора. Акцентът в публикацията е поставен върху композиционното изграждане на клавирната партия. Извежда се ключовата ѝ роля в драматургичното изграждане на четирите песни в цикъла. Засягат се и по-важни изпълнителски проблеми на клавирния съпровод.

Ключови думи: вокален цикъл, опус, песни, триделна форма, моторика, кулминационен връх, клавир, плътна акордова фактура, емоционални състояния, музикални образи.

Abstract:

This paper examines the vocal cycle “Early Songs”, which is part of Opus 1. (1966) the composer Nikolay Stoykov. The work reflects early creative pursuits and ideas of the composer. The focus of the publication is put on the composition development Piano Party. Displays key role in the dramaturgical construction of four songs in the cycle. Concern is more important executive problems piano accompaniment.

Keywords: vocal cycle, opus, songs, tripartite form, motor, climactic peak, keyboards, thick invoice, emotional states, musical images.

Цикълът „Ранни песни” на Николай Стойков е обозначен от самия автор като опус 1. Той дава изначална представа за първите композиторски опити на младия творец. Дори и в този все още търсещ като фактурни похвати, драматургичност, хармонична и

мелодична линеарност цикъл от песни личат стиловите белези на композитора в следващите му творчески периоди.

Опусът е изграден от 4 песни. Първата е по текст на Пенчо Славейков – „**Ни лъх не дъхва над полени**” (ноември 1967г.), **Старинна песен** („Вода”-1969 г.), „**Топлият вятър**” (1966 г.), „**Седя край тихото огнище**” (1968 г.). Към този ранен опус композитора добавя и 4 миниатюри по японска поезия „**Танки**”. Те се опират на японската естетика, свързана със словото и благоговението пред писмения текст и са написани от поета Исикава Такубоку.

Песента от цикъла „**Ни лъх не дъхва над полени**” е първия композиционен опит на Николай Стойков. Написана е за приемния изпит по специалност „Композиция” през ноември 1967г. Професор Бенцион Елиезер предлага няколко текста за написване на солова песен, но авторът се спира на Пенчо Славейков.[4]. Стойков счита П. Славейков за една от „фигурите с ореол” в българската литература и твърди, че е захранен с неговата поезия. Композитора споделя, че цикълът „Сън за щастие” е „внедрен модел за поезия в моята поетична душа още от детските години”[3]. Именно под това влияние той решава да напише солова песен с клавирен съпровод. Песента е написана на един дъх и не се налагат промени след това.

Първата песен „**Ни лъх не дъхва над полени**” е за нисък женски глас (авторът написва версия и за сопран). Изградена е в триделна форма с лиричен първи и трети дял и контрастен втори. Първият дял е в тоналност с *moll*. Самата тоналност е неслучаен избор на композитора. Пенчо Славейков написва през 1892 г. поемата „*CIS MOLL*”. Това произведение представлява философски размисъл на поета за съдбата на един от най-великите композитори - гениалния Лудвиг ван Бетовен. А емблематичната Пета симфония на Бетовен е в същата тоналност - с *moll*. Темпо *tranquillo* и низходящите четвъртини в клавирното експозе дават тласък на началните стихове на творбата: „Ни лъх не дъхва над полени.....”. Те зоват за спокойствие, няма напрегнатост и във вокалната партия. Първият куплет е разделен на две фрази, като мелодична линия се повтаря почти без видоизменение. Интересен е интервалът кварта, с който започва вокалната партия. Той е закодиран в началите тонове на клавирната партия - в първите три такта (*сол-до*:

Нотен пример 1

В края на първия дял клавирът поема мелодичната линия от вокалната партия в дясна ръка. Финализирането на първия дял е в динамика *forte* и плътна акордова фактура. Така клавирната партия подготвя емоционално втория дял.

107

За достигане на кулминационния момент авторът обръща възходящите пасажии в низходящи и това редуване на *up and down* в дясна ръка, както и ниските тонове в лява ръка на контра октава довеждат до кулминацията в песента (*allegro u ff*).

Постепенно затихване и възвръщане към първоначалното темпо довеждат до третия дял, който затваря песента. Ретроспекция има и в тоналността от първия дял, и във вокалната партия. Интересен поглед има Николай Стойков за финал на песента. Той не завършва в успокоение и блаженост в унисон със стиха: "... къде-то ме с милувка чака на мойто щастие сънят...". Напротив - наслагва напрежение с по-плътна акордова фактура, октави в нисък регистър в лява ръка, увеличаване на динамиката до *ff*. Клавирната партия е тази, която със силно подчертани акценти в акорди в последните два такта завършва оптимистично първата песен от цикъла.

„Вода“ е написана по-късно от другите две песни - 17.03.1969 г. Николай Стойков отново се опира на типичната за песенните жанрове проста триделна форма. Стиховете са на чилийска поетеса Габриела Мистрал ⁹(7.04.1889 - 10.01.1957). Няколко централни теми присъстват в нейното творчество: природа, предателство, любов, майчина любов, тъга, пътуване и други. Втората солова песен е насочена към майчината любов, носталгията за отминалите детски времена: „ Да имам аз една чешма за майка и в планината тръгвам да я диря...". Емоционалността тук е по-драматична в сравнение с първата „ведра“ песен. Тази експресивност е отразена в силна хармоническа лабилност и в сопрановата и в клавирната партия. Композиторият подготвя появата на вокалната партия с въведение от 7 такта. От едноглас постепенно се преминава в акордова фактура - четиригласни и петгласни акорди. След изграждането на *crescendo*, следва постепенно затихване, отеква последния акорд и встъпва вокалната партия. Прави впечатление, че композиторият отново използва тематичен тип клавирно въведение: дясна ръка дублира първия мотив на вокалната партия, изграден в низходящо хроматично движение. (В цикъла „Танки“ подобен похват се среща във втората миниатюра).

Нотен пример 2

ВЪР-НА, ПРИ БЕ-ЛЧ-ТЕ ДО-АЧ МЕ ОТ-ВЕ-ДЕ-ТЕ, СРЕ

ПАС-БИ-ЧА-ТА МИР-НИ ДА СТА-РЕ-Я, АЕ-

ГЕН-АЧ НА РЕ-КА-ТА ДА РАЗ-КАЗ-ВАМ

crescendo

ritanuto

A.P.

intempo

За композитора клавира не е само акомпанимент, но има основна роля за подготвяне появата на вокалната партия, чрез кратки или по-дълги експозиции, тематични или интонационни моменти, свързани с вокалната партия. В 13-14 такт клавира е в унисон с вокалната линия: „Искам да се върна...“ В пианото се открояват три фактурни линии. Басовата партия е в осмини, в квинтови и септимови ходове, а дясна ръка води другите две линии: сопрановата клавирна партия е унисон с вокалната, а средните гласове (два, след това три) поддържа исто. Следователно клавираната партия едновременно дублира вокалната партия, акомпанира и в синхрон с емоционалното съдържание на поетическия текст.

Вторият дял е хармонически неустойчив. Низходящо хроматично движение има и във вокалната партия и в клавира. Характерна е честа смяна на хармонията, съчетана с плътна акордова фактура, а това подсилва драматизма в пресъздаване на емоционалното състояние на лирическия герой. След активното шестнадесетиново движение низходящо в двете ръце и *ritenuto*, с мощно *crescendo* се достига до кулминация във *ff*. След това се връща първоначалното темпо (*meno mosso*), което успокоява фактурно и хармонически дяла. Появява се монотонно движение в лява ръка в пианото: редуване на квинта и кварта. Отново в един момент пианото подкрепя мелодичната линия на вокала (16 стр. 2-ри такт). Следва друга кулминация в мелодичната линия, чрез постепенно увеличаване диапазона от *re diez* на първа октава до *sol diez* на втора октава. В клавирната партия се наблюдава същия процес. Увеличава се плътността на акордовата фактура в дясна ръка и изкачване в по-висок диапазон. Басовата партия слиза все по-ниско, акцентите в октавите усилват напрежението, в синхрон с поетическия текст. Най-силният момент („вода“) е в *ff* подчертан със *sforzato* на най-високия тон (*sol diez* на втора октава). Клавирната партия постепенно слиза в нисък регистър с низходящи шестнадесетинови движения и плътни акорди, което усилва драматизма на музикалната изразност. *Strindgendo* в шестнадесетиново движение и в двете партии на клавира и *crescendo* довежда до *tennuto*. Всъщност най-високата звукова точка в песента (до *diez* на трета октава) е поверена не на вокалната, а на клавирната партия. Пианото достига кулминация в соловата песен и връща, чрез *ritardando* първоначалната емоционална картина от първия дял, т.е. подготвя репризата. Този път композиторът дава указание за по-свободно влизане на вокалната партия (*meno mosso*). Тук има размяна във встъплението: влиза свободно първо певицата, а след това в *andante* се включва пианото. Отново авторът решава, че напрежението от втория дял не е достатъчно, за да се изкаже тъгата по младините на лирическата героиня. Алтът достига своя кулминационен връх с подкрепата на клавира, както в първия дял до *si* на втора октава. Композиторът променя и темпото, сгъстява напрежението от *andante*, през *allargando* до *allegro. Secco* и мощно *sforzato* в клавирната партия на фона на продължително звуча-

щия финален тон на вокала завършват болезнената носталгична втора песен. И в **„Ни лъх не дъхва над полени“**, и тук текстовата кулминация води до върхове при вокалната мелодична линия и бравурни пасажии при клавира.

Третата песен - **„Топлият вятър“** е написана през 1966 г. по текст на големия български поет Веселин Ханчев. По неговата едноактна пиеса „Злато“ от цикъла „Малки пиеси за големи сърца“ Николай Стойков написва дипломната си работа - едноактната опера „Злато“. Както самият Стойков споделя, поетът не блести със своята продуктивност, но завинаги остават неговите бисери: цикълът „Жив съм“ (една трагедия с поета, повален от коварна болест), великолепно стихотворение „Пръстен“-поема на мъжкото преклонение пред жената, както много преводи и пиеси за войната.

Песента е изградена хомогенно, с една постоянно развиваща се моторика. Тоналността е *es moll*, темпо *andante*. Започва с 11-тактово въведение в клавишната партия, което е най-дългото встъпление в цикъла, като това на последната песен „Седя край тихото огнище“. Клавишната партия започва спокойно в *pp* (*пунанисимо*), след това тече монотонно движение в осмини в басовата партия, а шестнадесетинното хроматично низходящо решение с *poco a poco crescendo et accelerando* съгъства напрежението. Подобен ефект виждаме в предишната песен „Вода“. Драматизма се усилва чрез низходящи хроматизми в сопрановата партия на клавира (17 стр.). А в песента „Топлият вятър“, този постоянно течащ ритъм с рахманиновски привкус води до технически проблеми за изпълнителя. Да, темпото е *comodo*, но многото арматурни знаци, щриха легато, разстоянията между интервалите може да доведе до проблем с чистотата на изпълнение на текста, указан от автора. Точната пръстовка тук играе много важна роля.

Нотен пример 3

Handwritten musical score for a piano and voice piece. The score is in G minor (three flats) and 6/8 time. It features a piano introduction with a descending bass line and a vocal melody. The lyrics are in Bulgarian. The score includes dynamic markings like 'ff' and 'Crescendo', and tempo markings like 'v. = 84'. The lyrics are: 3. Ах, за-що ли за-що; 1. НАА ПО-АЯ -и за ни-ва; 2. ТА ка ми то-ва; 3. Как се-га че за-що; 1. То-ва въ-дъх по-ва; 2. за ко-е то-ва за-ва; 3. То-ва че то-ва.

Силният емоционален заряд на поетичния текст намира израз не толкова във вокалната, колкото в клавирната партия. Поспокойната плавна мелодична линия във вокала ярко контрастира на моториката в пианото.

Чрез *glissando*, за пръв път като похват използвано в цикъла, мощно и внезапно композиторът навлиза в средния дял, сменяйки тоналността в *h moll*. След акордово въведение в силна динамика и забавяне, рязко се сменя клавирната фактура. Многогласието изведнъж преминава в едногласно шестнадесетиново движение в дясна ръка, а басовата партия е също в низходящо движение. Тук вокалната партия „блясва“ с по-начупена мелодична линия, движеща се по квинтакорда на тоналността. Финалът е изключително патетичен и той е в клавирната партия, която рамкира песента. Отново се появява моторното движение от първи дял, връща се първоначалната тоналност, но в силен динамичен оттенък: *ff, marcato, furioso*. Песента е белязана с една приповдигната емо-

ционалност, която отговаря на идването на пролетта и любовните трепети на човека-творец.

„Седя край тихото огнище“ (1968 г.) носи силна носталгичност. Авторът Славчо Красински потапя читателя в своя свят на тъга по изминалия живот, чрез един сугестивен текст. Композиторът и тук не излиза от рамката на триделната форма. Темпо *tranquilo*, пулсираща ритмично-хармонична фактура в пианото пренасят слушателя в носталгичния емоционален свят на лирическия герой. Както и в първата песен клавира интонационно подготвя мелодията на вокалната партия (квартов интервал в басовата партия). Леко и плавно встъпва алта в унисон с картината, обрисувана от пианото. Монотонният ритъм носи безметежност, въпреки уплътняването на акордовата фактура. Динамически също липсва напрежение. В средния дял има темпово радвигване (*allegretto*), шестнадесетиново движение в лява ръка, но липсва моториката от първия дял.

Нотен пример 4

Handwritten musical score for the song "Седя край тихото огнище" (Sedya kraj tikhoto ognitshe). The score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of three systems of staves. The first system shows the vocal melody (soprano) and piano accompaniment (right and left hands). The second system continues the melody and accompaniment. The third system shows the vocal melody and piano accompaniment. The score includes various musical notations such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings like 'p' (piano) and 'con moto'. There are also handwritten annotations in Bulgarian, including 'ни', 'че', 'спом', 'ням', 'сво', 'я', 'та', 'св', 'ба', 'край', 'мен', 'ни', 'ра-дос-ти', 'ни', 'ни-го', and 'simile'.

И в трите дяла сменящата се пулсираща хармония внася известна трудност при изпълнение на клавирния съпровод. Тя е двигател на цялото емоционално действие, като довежда до трети дял *Maestoso* - реминисценцията на лирическия герой. За разлика от първия дял тук цари патетичност, динамиката е изцяло *ff* (*fortissimo*), а кулминационният момент е подчертан с акценти. Както „ще падне розовият цвят...” така динамически клавира затихва от бурен патос в *piano u ritenuto*.

В този ранен опус авторът се ръководи от стихотворната форма относно структурата на песните. Обикновено три куплета оформят триделната форма, като средния дял е хармонически и фактурно усложнен. Ролята на клавирния съпровод е значителна. Като цяло съпроводът има водеща функция като драматургичен фон на емоционалната палитра на песните. Композиторият отрежда на пианото роля равнопоставена на вокалното начало в творбата. В много от кулминационни моменти клавира взема превес в хармонично-фактурен и емоционален аспект.

Първи изпълнения на отделни песни от цикъла са реализирани от певицата Калина Жекова и пианистката Кити Боева в началото на 70-те години. На юбилейния концерт (80 години от рождението на композитора) в рамките на Камерен фестивал в Пловдив през юни 2016 г. Бяха изпълнени три песни от цикъла „Ранни песни” оп.1. Сопраното Анна Барбудева и пианистът Анастас Славчев поднесоха песните: **„ Ни лъх не дъхва над полени”, „Вода”, и „Топлият вятър”**.

Вокалният цикъл „Ранни песни”, заедно с вокалните миниатюри „Танки” представляват опус 1 на композитора Николай Стойков. Тези два цикъла оп.1 бележат началото на творческата чувствителност на композитора. В тях се проявява мелодическа изобретателност, хармоническа обогатеност, структурна изясненост - стилови особености, които ще се развиват и обогатяват в следващите му творби.

Вокалният цикъл „Ранни песни”, както и миниатюрите „Танки” (1966 г.) на композитора Николай Стойков се вписват в идеята за камерност като начин на мислене и като тип отношение към действителността, което е важна тенденция за българската музика

в периода след 60-те години на XX. [4:115]За този вокален цикъл също може да се твърди, че отразява една от основните характеристики на този период – „излизането на преден план на детайлите на музикалната фактура, нюансите на емоционалните състояния и в крайна сметка – психологическото извайване на музикалните образи.” [1:241]

БИБЛИОГРАФИЯ

- 1.Крачева: 2008. Крачева, Лилия. Музиката през вековете. Българската музикална култура от древността до наши дни. С.: Марс, 2008, с. 241.
- 2.Смилков: 2013.Смилков, Ромео. По бели и черни .Пловдив: Зебра принт,2013 стр. 6
- 3.Стойков: 2007. Стойков, Николай. Пред огледалото. Пловдив;Жанет 45 2007 стр.31
- 4.Стойков: интервю с автора, юли 2016
- 5.Стойнова:2016. Стоянова, Велислава. Вокалният цикъл “Танки” от Нколай Стойков. // Пролетни научни четения. Сборник доклади АМТИИ.Пловдив: Макрос,2016 с.115-121

Аспекти на времевата организация в „Шест портрета на един образ“ от Иван Спасов

Димитър Наков

Aspects of the time organization in “Six portraits of one image” by Ivan Spassov

Dimitar Nakov

Резюме:

В статията се разглеждат някои основни композиционни черти на творбата, както и въпроси свързани с характерните особености на нотацията, с която Иван Спасов си служи, с ролята на тишината и с това как структурата на формата и строежа на фактурата влияят върху изграждане интерпретацията на времевата организация в цикъла. Направен е анализ на всички изброени елементи. На база тези анализи се дават насоки и конкретни възможни варианти за интерпретация.

Ключови думи: Иван Спасов, време, нотация, тишина, интерпретация, темпо, съотношение, пропорция, трайност, измерване, ритъм, относителност.

Abstract:

The article presents some of the main features of the composition- al structure of “Six portraits of one image” by Ivan Spassov. It discusses also aspects of the characteristics of notation, which Spassov uses, of the part of silence and of how the construction of the form and structure of the texture influence over establishment of interpretation of the time organization in the cycle. An analysis is made of all mentioned elements. On the basis of this analysis are given directions and concrete possible variants of interpretation.

Keywords: Ivan Spasov, time, notation, silence, interpretation, tempo, interrelation, proportion, measuring, rhythm, relativity.

„Шест портрета на един образ“ е едно от малко познатите и рядко изпълнявани произведения на Иван Спасов. Цикълът от шест пиеси е завършен през септември 1994г. Посветен е на американския продуцент Хайнер Щадлер, публикувал два компакт-

диска с музика на композитора. Творбата все още не е издадена. Запазени са авторски оригинали на вариантите за орган и соло пиано. Обект на настоящата статия е клавирият версия. Шестте пиеси носят обобщени заглавия, свързани с категории отвъд земния живот и реалния свят: „В съзерцание на Рая“, „Видях открехнати вратата“, „Лъх на междувъздушен етер“, „Координати на пространството“, „Измерване на спряло време“, „Съзерцаване на Вечността“. След загубата на любимата дъщеря Йоана, в музиката на Иван Спасов навлизат особено осезателно темите за смъртта, живота на душата в Отвъдното, връзката с мистичното. Именно в този период композиторът достига до „всеобхватност и надличностен характер на вложените идеи..., най-пряко, най-открито изразени в „Шест портрета на един образ“.¹

Изпълнителят на шестте пиеси не би могъл да осмисли своята интерпретация преди да открие влиянието на структурата, фактурата и формата върху времевата организация на музиката; да изследва характерните особености на нотацията в творчеството на Спасов, да осъзнае значението и ролята на тишината, изразена чрез дъховете и генерал паузите в интерпретационния процес. Чувството за лаконичност на формата е много характерно за музиката на Спасов. Творчеството му отразява феномена ...„Съкращавам до минимум използваните средства. Не знам, може би последната ми композиция ще бъде от един единствен тон, една единствена нота! Дано да бъде красива!“²

Анализът на основните композиционни средства е отправна точка за последващи изпълнителски решения. В първото провеждане на серията, (непроменена в шестте пиеси) има единадесет, вместо всички дванадесет тона на хроматичната скала. Интервалите от първото провеждане на серията се запазват. Това са дисонантните: малка и голяма секунда и техните обръщения голяма и малка септима, малка и голяма нона, консонантният интервал малка терца. „Ограничаването на цялото произведение върху интервалите на основната серия изисква тя да бъде построена

1 Андреева, Цанка и Ромео Смилов. Клавирият музика на Иван Спасов. Пигмалион. Пловдив, 2000. с. 68

2 Спасов, Иван. Изповед на един композитор, Ик Жанет 45, 2004, с. 303

така всеобхватно, че колкото е възможно по-малко да се ограничава тоновото пространство и колкото е възможно повече комбинации да могат да се осъществят³. Тези условия до голяма степен са реализирани от Спасов, без да са следвани всички правила на строгата додекафония. Големият потенциал за развитие, заложен в конкретната серия се разгръща по един особено разнообразен и изпълнен с богата образност начин чрез фактурни, ритмични, регистрови и динамични варианти. Всяка една от шестте пиеси, толкова различни по характер и музикални идеи (особено последната, във форма на пасакалия), по своята същност са проявление на една и съща мисъл, представена и видяна от различен ъгъл. Този композиционен похват отвежда към Антон Веберн, един от представителите на Нововиенската школа, с чието творчество Иван Спасов се чувства свързан особено много: „Всъщност, коренът не е нещо различно от стеблото, стеблото от листото, листото от цвета – това са вариации на една и съща мисъл“⁴. Серията, проведена многократно, в различни варианти, гарантира връзката между дяловете и частите на формата, тяхното единство. Клавирната фактура на разглежданите шест пиеси, организирана в кратки построения, с чести прекъсвания на звуковия поток, множество цезури, фермати и дъхове, всъщност се обединява посредством серията, създаваща усещане за цялостност и вътрешна споеност. Всяко проявление на серията протича съпроводено от разместване и транспониране на съставните ѝ тонове, в различни варианти на ритмическа организация.

За музиката на Спасов и нейната интерпретацията основно значение има осмислянето на времевите взаимоотношения между отделните тонове, групирането им, усещането за темповата организация на фрагментите. Характерен прием за цялото творчество на композитора е поставянето на указания за характер на музиката в началото на пиесите, вместо означения за темпо: „Molto quieto e ad Libitum“ в първата пиеса, „Con passione“ във втората, „Tranquillo e ad Libitum“ в третата, „Rubato ma energico“, „Molto sostenuto“ и „Rigorouso“ в останалите три пиеси. Това са означения

3 Адорно, Теодор. Философия на новата музика. Наука и изкуство, 1990, с.132

4 Веберн, Антон. Пътят към новата музика. София, 2005, с. 58

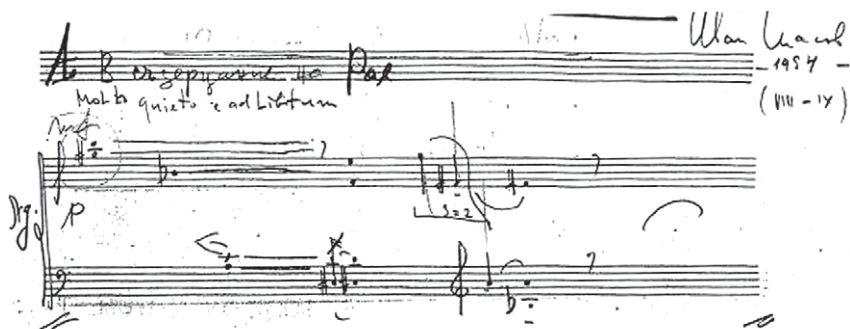
за изразителност, усещане за емоционалната атмосфера и образността. Несъмнено се отразяват и върху времевата организация, но още по-ясен ориентир за скоростта и трайностите е указанието след края на пиесите. Този прийо̀м е отражение на традицията в музиката на XX век, поставена от Бела Барток в началото на века. Знаците 1`40``, 2`40``, 1`30`` и т.н., имат пряко отношение към скоростта и времевата организация. За продължителността на многобройните цезури в организацията на времето оказват влияние и други изразни параметри, например, динамиката и артикулацията. Защото това не са просто прекъсвания на звученето, спирания или отмерване на паузи. Тишината е част от музикалния процес, продължение на музикалната мисъл, равноправна по важност на звучащата материя при реализирането на музикалната идея. Вслушването в тишината и нейното преживяване от страна на изпълнителя е предпоставка да се определи адекватно продължителността на времето без тонова звучност.

Означенията в нотния текст на пиесите от цикъла за прекъсване на звука или за по-големи дъхове са няколко вида. Цезурите във формата на запетая, с които Спасов много често си служи в своя нотопис, имат значението на прекратяване звученето на дадени тонове, на тяхното отделяне от следващите, чрез кратко прекъсване. Те очертават границите на по-кратки фрагменти в музикалната мисъл. Ферматите, поставени в местата без тонова звучност или върху тактови черти, са с по-голяма дължина от цезурите - запетая, като понякога се срещат изписани в комбинация с италианската дума **“Lunga”** (дълга). Йерархията на тяхната продължителност преди всичко зависи от мястото, на което се явяват в музикалния контекст и от субективното чувство за време на интерпретатора. В конкретното произведение са поставени най-често там, където е завършила дадена мисъл и започва друга, в моментите на трансформация на фактурата или промяна по отношение на ритмическата организация. Към някои фермати в две от пиесите „Координати на пространството“ и „Измерване на спряло време“ е добавено означението **G.P.(Generalpause)**, характерно за камерната и симфоничната музика и означава спиране на звучността във всички партии в означения момент. Тук целта на Спасов е да подчертае особената важност и смисловото значение на тези фермати за организацията на музиката.

Един по-дълбок поглед върху времевата организация на цикъла разкрива преди всичко относителната продължителност на тоновете в нотописа, характерен не само за тези пиеси, но и за цялото творческо наследство на Спасов. Този вид нотен запис се свързва с така наречената пропорционална нотация⁵, при която за определяне дължината на тоновете и техните взаимоотношения служи графичното разстояние, на което са изписани. Особеност на нотописа при Спасов е често редуване на два вида нотно писмо – описаното по-горе - с относителна трайност и неконстантни пропорционални взаимоотношения между тоновете, и традиционната нотация. При музиката, записана с първия вид нотопис, съотношенията между тоновете по трайност са в широки граници на променливост. При преминаване към организация в регулярна пулсация (със или без метрично означение) изпълнителят трябва да определи трайността на основната мерна единица чрез избраното темпо.

Първата мисъл на пиесата „В съзерцание на Рая“ се оформя постепенно, като съзвучие, чийто тонове встъпват последователно, наслаждайки се чрез задържане. Към нотописа в този откъс може да се приложи хипотеза на базата на разликата в графичното изражение на разстоянието между отделните съставни части на звукосъчетанието. Следователно, може да се предположи, че по-голямото разстояние между първия и втория елемент означава, че продължителността на първите тонове (малка терца сол диез – си) е по-голяма от тази на тонът си бемол, поради близкото разположение на следващата хармонична терца ла - до в нотния текст. Като че ли Иван Спасов е поставял ориентир за трайностите в общата относителност на времетраенето в нотописа. Разбира се, това е само предположение, което ще бъде разгледано по-подробно в други научни съобщения. Следващото съзвучие, отново с последователно встъпване на тоновете му, този път бързо един след друг, чрез пресечен форшлаг в лигатура към нотите с относителна дължина. В края на първата мисъл се появява триола от четвъртини, която в този контекст има условна ритмическа определеност.

Пример № 1, „В съзерцание на Рая“



В следващото последование се запазва принципа на образуване на определени съзвучия чрез задържане. Новото е появата на четвъртина пауза между ноти с относителна трайност. Единственото събитие в общо тихия динамичен план на пиесата (основна динамика „p“), е указаното от автора „f“ в края на второто звукосъчетание. Двете звукови построения са разделени от фермати - както помежду си, така и от останалите компоненти на формата. Втората фермата, по задание на автора, е по-дълга от първата – означена е като „lunga“. Този ефект има основание: звучността на ниския регистър и динамиката форте преди ферматата, изискват повече време за отзвучаване на звуковото натрупване в тишината ѝ.

Следващата музикална мисъл, съдържа всички дванадесет степени на хроматичния звукоред. Нотописът отново дава относителна представа за времевата продължителност на звучността, единствено встъпването на вътрешните гласове е посочено след четвъртина пауза. Ритмическата определеност на паузите, би могла да се приеме за регулярна пулсация, ако задържането на съзвучията е в определена симетрия, например 2:1 спрямо дължината на паузата. Дали това е имал предвид Спасов? И дали няма подобна точност да влиза в противоречие с освободения поток на времевата организация? Решението е индивидуално, от всеки интерпретатор на цикъла „шест портрета на един образ“. Във втората половина на първата пиеса линията на еднотона, разпределен между двете ръце на пианото е транспозиция на серията. Представлява изохронно движение в осмини, групирани по две

и три. Тяхното плавно движение се накъсва двукратно от цезура - запетая. В този абзац нотописът има конкретна ритмика и е необходимо да се изясни трайността на основната мерна единица чрез избраното темпо. Особено точен ориентир за темпото е указаната в края продължителност от 1' 40", както и означението *Molto quieto e ad libitum* (от ит. - много тихо, спокойно, по желание). Заложеното в заглавието на пиесата „съзерцание на Рая“, насочва към състояния на вглъбеност и размишление, към концентрирано вглеждане в музикалния образ и мечтателност. Това са ориентир, водещи към усещане за много бавно и протяжно темпо, единно за цялата пиеса. Спрямо характера на музиката би следвало да се прецени трайността на тоновете, изписани в нотни стойности - триолата от четвъртини в началото, четвъртините паузи, осминовото движение и триолата от осмини в края. За основна мерна единица може да послужи четвъртината, спрямо нея да бъде организирана четвъртиновата триола, с времетраене две четвъртини, осмините и осминовата триола, като резултат от разделяне на четвъртината на две и на три равни части. Този процес на изясняване на ритмическите взаимоотношения може да се възприема като преход към едни по-тесни граници на относителност при определяне на трайностите.

Пропорционалната нотация не може да бъде ориентир в организирането на всички времеви процеси в шестте пиеси. Отсъствието ѝ в много случаи е очевидно, не се открива видима разлика в графичното разстояние между нотите. Такъв пример е първата мисъл на втората пиеса „Видях откrehнати вратата“ - с равни разстояния между акордите, което съвсем не значи, че е задължаващо да бъдат изпълнени равни по трайност. Композиторът дава свобода на изпълнителя сам да определи съотношенията във времевата организация, да намери логика за по-дълга или по-къса звучност, да сгъсти или разшири движението. Единствените елементи, които са фиксирани ритмически са форшлазите - единичен пресечен, непресечен и двоен пресечен. В контраст с началния епизод влиза следващия фрагмент с остинатна пулсация на шестнадесетини в точно определено темпо (метрономно означение за четвъртина = 96-104). Движението на линията в широки интервалови ходове е структурирана в три групи, прекъсвани от

кратки цезури. Симетрията и ритмическата изравненост на тоновете в хода на линейното движение създават контраст с първата мисъл, изписана с ноти за относителна трайност, предразполагаща към асиметричност във времевите съотношения и липса на метричност.

Пример № 2, „Видях открехнати вратата“

Con passione

The musical score is handwritten and consists of three systems of staves. The first system shows a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (bass clef). The second system continues the piano part with a tempo marking 'Allegro = 96-107' and a dynamic marking 'F = F'. The third system shows the vocal line and piano accompaniment. The score is written in a handwritten style with various musical notations including notes, rests, and accidentals.

Вариантът за времева организация на акордите в първия фрагмент може да бъде решен от изпълнителя чрез анализ на съотношението между образността на първия и втория фрагменти и начина им на структуриране. Серията и интерваловите съотношения в нея са представени по два различни начина: първо - суми-

рано, във вид на акорди, следвани от същите хармонични интервали, този път трансформирани в мелодични, в едногласна линия с последователност на тоновете. От трите асиметрични структури на едногласната линия, първата е най-дълга, с най-голям брой тонове; втората е по-кратка, а третата – по-дълга, спрямо втората.

Оформят се два контрастни образа, върху чийто редуване и съпоставяне е изградена цялата пиеса. Следващата част на формата е организирана отново с ноти за относителна трайност, но в съчетание с точно изписани нотни стойности - четвъртини, осмини и шестнадесетини. Постепенното раздробяване на ритмиката води до ритмическо сгъстяване и напрежение, подготвящо достигането на кулминацията в пиесата. Прозвучава мощен до диез минорен акорд⁶ във форте фортисимо, обхващащ широк регистров диапазон. След продължителното му задържане (*lunga*) - възможност да отзвучи звуковото натрупване в пространството, картината потъва в тишината на ферматата. В нея все още отекуват вибрациите на до диез минора. Необходимо е да бъде достатъчно дълга, за да може кулминацията да бъде пълноценно преживяна.

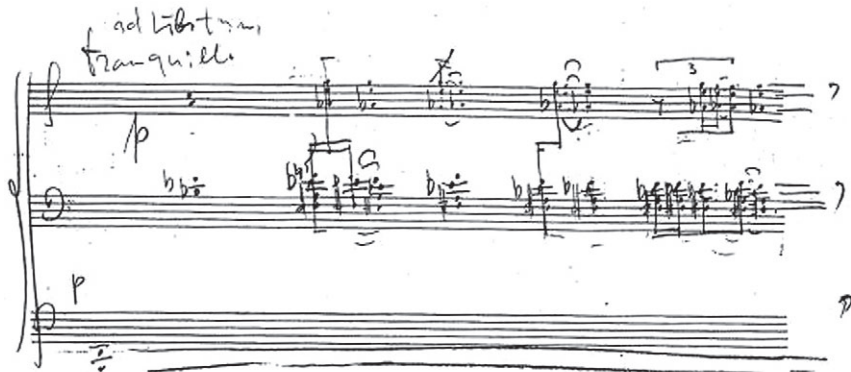
Пиесата продължава с контрастното съпоставяне на двата образа, но коренно променени по характер и ритмическа организация. Остинатното движение на шестнадесетините вече е преорганизирано в танцувални, грациозни мотиви в размер 6/8, а звучните, многогласни акорди, освободени от метроритмическа организация са във формата на организиран в 4/4 тих хорал, в темпо *Lento*. В края на пиесата се завръщат акордите с относителна трайност, изписани в широки графични разстояния един от друг, което подсказва удължаване техните трайности и разреждане на звуковите събития във времето. Ориентир за темпата в отделните дялове на пиесата и съотношението им служи зададеното общо времетраене от автора – 2' 40".

Иван Спасов е обединил цялостната форма на цикъла, свързвайки отделните пиеси чрез по-кратки или по-дълги цезури, или фермати в края им, т.е., чрез тишината и дъховете, в които отзвучава звуковата картина на всяка пиеса. Между първата и втората пиеси има цезура и фермата - един по-дълъг преход на отзвучаване,

за разлика от този между втората и третата, разделени от кратка цезура, преход, характерен за връзката между останалите пиеси до края.

Третата пиеса „Лъх на междувъзвезден етер“ започва с педално наслагване на всички дванадесет тона на хроматичния звукоред в общо съзвучие. Звуковата вибрация се получава от редуване на два акорда, образуващи серията във вертикал, в различни ритмически вариации. Тук форшлазите не се стремят към акордите, към които са изписани, в търсене на опорна точка. Всички акорди са равни по значение, образуващи една обща звукова среда, съществуваща в метрическа „безтегловност“. Въпреки разнообразните ритмически комбинации в редуването на двата акорда се създава атмосфера на статичност и очакване. Както други подобни епизоди, и този завършва с фермата (lunga).

Пример №3, „Лъх на междузвезден етер“



След дългата тишина на ферматата, в следващите два фрагмента, се чувства активизиране чрез по-бързо преминаване от една транспозиция на серията в друга, както и от по-дълги към по-кратки нотни стойности. Настъпва промяна във вертикалният начин на организация, чрез сумиране и едновременно прозвучаване на серията от началото на пиесата. В средата на формата преобладава линейно хоризонтално движение. Краят отново връща първоначалния акордов тип фактура, разстоянията между акордите са широки, като че ли настъпва цялостно забавяне на пулса

на движението в музикалната картина. За определяне на темпото отново ориентир е изписаното от автора в края часовниково време от 1'30". Подобни означения за времетраене липсват в следващите три пиеси от цикъла. Под третата пиеса е написана датата 21.VIII.1994, на която е завършена половината от цикличното произведение.

Четвъртата пиеса „Координати на пространството“ внася силен контраст, характерен за вътрешните нива на формата, при съпоставка на отделните дялове на структурата, преди всичко като фактура и динамика. Тук, както в началото на третата пиеса „Лъх на междוזвезден етер“, първият фрагмент е изграден на принципа на повтарение и редуване на два акорда в различни ритмически варианти. Но целта е съвсем друга. В този случай Спасов не поддържа тихата вибрация на полученото съзвучие, а натрупва огромна звукова маса в динамика *f*. За да бъде постигнат максимален ефект в наслагването и усилването на звуковата вибрация, задържанията на изписаните с относителна трайност акорди не би следвало да бъдат много дълги. Така ще се преодолее естествения за инструмента процес на заглъхване на тона след неговото възпроизвеждане. Епизодът отново завършва с фермата (*lunga*), в която отзвучава натрупваното последование от акорди.

Пример №4, „Координати на пространството“



Втората мисъл съдържа мелодична линия в точно изписан ритъм. В началото започва с точкувани групи (осмина с две точки и

тридесетивторина), която преминава към по-дълги нотни стойности в динамика *mp* - *mf*. След успокоението в края на фрагмента, звуковото пространство е разтърсено отново от мощните вибрации на акордите от началото на пиесата, но пренесени октава пониско. Това допринася още повече за обертоновото обогатяване и плътност на звуковото пространство. До края на пиесата настъпва постепенно успокоение - контрастите стихват. Използваните нотни стойности имат по-дълга трайност, динамиката утихва, за да се стигне до клъстерите в пианисимо, като глъхнещ в далечината отзвук на началните акордови натрупвания. След цялото динамическо, регистрово, обертоново и ритмическо разнообразие в пиесата, тя завършва върху един тон - сол диез от малка октава. Изискването на автора е тонът да бъде изпълнен без педал, без допълнителни обертонове. Това е звукът, осъществяващ връзката със следващата пиеса, която започва също от сол диез. Един тон с две функции - едновременно начало и край. Тон, свързващ две категории - Пространство и Време.

Музикалното време в следващата пета пиеса от цикъла отначало е освободено от измерване. В средата ѝ времето е организирано с точно определен ритъм, тактови черти и размер 4/4 (не е изписан, но се подразбира), за да се освободи отново в края, където ретроградно се провежда звуковата субстанция на началото. „За да придобие значение и да е възможно да бъде почувствано, Времето в музиката трябва да бъде разделено, измерено и наситено със събития“.⁷ Малкото на брой тонове в началото на пиесата, задържани дълго до заглъхването им, отделянето им един от друг в моменти на тишина, както и тяхното натрапчиво повторение, създава усещането за застиналост и липса на движение. Музикалната събитийност се свежда само до встъпването на един тон и процеса на неговото постепенно отзвучаване.

7 Спасов, Иван. Цит. съч., с. 25

Пример №5, „Измерване на спряло време“



В хода на пиесата се наблюдава ритмическа еднообразност и повтаряемост на тоновия материал. Всичко това може да се обясни с желанието на композитора да създаде усещане за неподвижност. Измерването на музикалното време се свързва с повторението на точно определена мерна единица, която е константна величина. Това се случва във фрагмента с тактовите черти в средата на пиесата, където движението не е прекъсвано от цезури и се осъществява в четвъртини, с изключение на последните два такта, където преминава в осмини. Идеята за измерване се проявява и в това, че всяко музикално събитие, под формата на един тон или група тонове или акорди е повторено по два пъти. Има регулярност и симетричност във формообразуването, които са характерни за процеса на измерването. „Времето е спряло. А аз съм сам – сред огромното застинало пространство“⁸

Последната пиеса в цикъла, за разлика от останалите е метроритмически организирана, с точно зададено метрономно темпо. Формата във вид на пасакалия не е случайна. Тя ясно онагледява основните принципи за композицията с дванадесет тона – принципът на повторение и на вариране. В последната пиеса фазите на развитие на музикалния материал са три: в първата, фактурата е

8 Спасов, Иван. Цит. съч., с. 25

полифонично изградена, мисълта е дълга, движението непрекъснато; втората фаза преминава във формата на хорал, в по-дълги нотни стойности -структурирана от сравнително кратки фрази, разделени от цезури и фермати; третата фаза представлява връщане на материала от началото, но непрекъснатото движение е разрушено от множество фермати и паузи.

Един по-общ поглед към времевата организация на всички пиеси в цикъла, откроява следните пропорции: първата и последната образуват своеобразна рамка, с общо отношение към движението на музикалния материал във времето. Въпреки че организацията на времето в първата пиеса е свободна, а последната е с точно измерване, и при двете движението е бавно и без промени в пулса на времето. Контрастът на ниво бързина и смяна на музикалните събития във времето, настъпва при останалите четири пиеси, в тяхното съпоставяне една с друга и вътре във формата на всяка една поотделно. Пример за вътрешен контраст се забелязва между двата дяла на втората пиеса: в началото - висока активност на времевите процеси до кулминацията, с контраст на спокойствието в края.

„Лъх на междузвезден етер“ започва с по-ниска степен на активност, в средата се динамизира и в края отново се разрежда времевата събитийност. „Координати на пространството“ по времева структура има прилика с тази на „Видях открехнати вратата му“ – активност в началото и постепенно успокояване. В този случай разликата е в отсъствието на стремеж към кулминация. В „Измерване на спряло време“ динамиката на времевите процеси е най-ниска, присъствието на тишината е в най-висока степен, в сравнение с останалите пиеси. Контрастът се състои в честото редуване на звук и тишина в началото и края на пиесата, противопоставено на равномерното движение и непрекъснато звучене на средната ѝ част.

Едни от най-големите предизвикателства, които отправя произведението „Шест портрета на един образ“ на Иван Спасов към пианиста - интерпретатор са въпросите, свързани с изграждане на концепция за времевата организация на цикъла. Особено важна е ролята на изпълнителя за реализиране на композиционната структура на творбата. Елементите, свързани с организирането

й във времето не са строго фиксирани от автора. Това разкрива един огромен ресурс за интерпретаторска работа и свобода в творческия процес.

ЛИТЕРАТУРА

Андреева, Цанка и Ромео Смилков. Клавирната музика на Иван Спасов. Пигмалион. Пловдив, 2000

Спасов, Иван. Изповед на един композитор, Ик Жанет 45, 2004

Адорно, Теодор. Философия на новата музика. Наука и изкуство, 1990

Веберн, Антон. Пътят към новата музика. София, 2005

Gagné, Nicole V. Historical dictionary of modern and contemporary classical music. The Scarecrow Press, Inc. 2012

Vieru, Anatol. The book of modes. Editura Muzikală, 1993

Възникване на италианската школа на класическия танц

Елица Луканова

Origination of the Italian classical dance school

Elitsa Lukanova

Резюме:

1. Възникване на европейския балет през епохата на Средновековието.

2. Исторически сведения за възникването на италианската професионална балетна школа.

3. Влиянието на развитието на музиката, създаването на нови музикални форми и теоретизирането на музиката върху развитието на балетните форми и създаването на теоретични трудове за танца и балета.

4. Още от началото на XV век срещаме много имена на учители по танци, които са и първите теоретици на италианския балет и създатели на италианската школа на класическия танц.

Summary:

1. Origination of European ballet during the medieval ages.

2. Historical data regarding the origination of the Italian professional ballet school.

3. Impact of musical development, creation of new musical forms and theorizing of music upon the development of ballet forms and creation of theoretical works regarding dance and ballet.

4. As early as the beginning of the XV century we encounter many names of dance teachers, who were also the first theoreticians of the Italian ballet and founders of the Italian classical dance school.

Танцът - най-древното и същевременно най-съвременното изкуство, развивайки се през вековете достига до своята най-съвършена форма – балетният спектакъл. За да израсне до този си вид, да притежава неограничени възможности за образно отразяване на действителността, да претворява мисли, чувства, идеи, чрез своите специфични изразни средства, са били необходими цели четири века - от XVI до XIX век.

В този дълъг и сложен период на развитие някои негови черти и особености са отмирали, за да се създадат нови, по-съвършени, по-богати. Преминава се през много етапи, за да се достигне до най-висшата форма на танца – балетният спектакъл.

Самият термин „балет“ е френски, както и цялата балетна терминология. Той произлиза от италианската дума *balletto* и късно-латинската „*ballo*“ - танцувам, макар че и през Средновековието са съществували народни празненства и църковни действия, в които са включвани пеене и дори танци съдържащи елементите на бъдещите театрални представления с танци.

Европейският балет възниква през епохата на Възраждането на основата на народните танци през XIV – XV век в Италия се формира балният танц. Устройваните балове довели до необходимостта от танцмайстори или учители по танци. Те от своя страна уточняват правилата на изпълнение на различните танци в своите теоретични трудове. Това са първите опити за създаване школа на танца, която изиграва голяма роля в по-късното формиране на балета.

Балният танц започва да се театрализира и става основа на придворните смесени зрелища, под формата на сценки (морески) и интермедии. Те по-късно стават част от спектаклите от новите жанрове на италианския музикален театър.

Исторически сведения за възникването на италианската професионална балетна школа.

За съществуването на професионални танцьори в Италия има доста пълни сведения, които започват още от XII век. В тази област голяма документация предоставя Е. Родоконачи (E. Rodoconachi), на когото всички историци се опират. Книгата му „*La femme italienne à l'époque de la Renaissance*“ (Италианската жена в Епохата на Възраждането) е издадена в Париж през 1907 г.

Танцьорите, които в XII век император Фридрих I довежда от Изтока, както и прелестните изображения, оцелели в скулптурите, много напомнят познатите ни „Саломеи“, тъй като техните танци са построени на основата на акробатиката. Тяхното изгонване от Италия по настояването на църквата се оказало безполезно, защото те вече са станали модни и за в бъдеще съществуването на професионални танцьори само се утвърждава и разширява.

Докато в Испания народният танц е едно стихийно и дълбоко традиционно явление, то в Италия той процъфтява в съвсем друг план. В Италия общественят танц за първи път намира теоретическа разработка, приема условни научни форми, изработва своя терминология. Това отбелязва и Dufort G.B. в „Trattato del ballo nobili” (Ръководство по балет за благородници) - Napoli 1728 г.: „Италианците без съмнение, са били първите, дали правила на танца, за които са написани няколко книги от Риналдо Рогони и Фабрицио Карозо” и по-нататък ... „Испанците първи се научили да играят италианския танц и прибавили към него скокове (cabriole) и игра с кастанети.” По тази причина танцът, първоначално наричайки се италиански, получил две имена - наричат го и италиански, и испански.

Балетът в Италия се заражда през Възраждането като продължение на народните тържества и църковни действия. В недрата на тези спектакли-зрелища все по-голямо място получава музиката, изкрystalизират и нови музикални форми. Възникването и развитието на полифонията довежда още в края на XIII век до откриването на принципа на противоположното движение, на контрапункта, т.е. към изкуството да се наслояват и изпълняват едновременно няколко мелодии. Във връзка с това се укрепва самостоятелността и вариационността на музикалните ритми, установяват се основните правила на хармонията, утвърждава се канонът.

В началото на XIV век практиката се подкрепя и от теоретичното течение ARS NOVA (Ново изкуство). Появяват се и професионални композитори, а наред с тях и теоретици създаващи наука за музиката.

Под влиянието и въздействието на музиката сходен път извървява и танцът, превръщайки се в професионално изкуство. Установяват се определени правила, уточняват се прийоми и структурни форми. В своята World History of the Dance (Световна история на танца) издадена през 1933 г., Курт Сакс (1881-1959 г. - немски музиковед) пише: „Самопроизволността свърши, придворният и народният танц са се разделили веднъж и завинаги. Те постоянно ще се влияят един от друг, но техните цели са останали в основата си различни”.

От началото на XV век италианските учители са разработвали танци за светските балове и освен това са поставяли балети, сами танцували в тях и обучавали наетите при принцесите професионал-

ни танцьори. За танците на един от знаменитите учители, Гулиелмо от Пезаро, намираме такъв отзив на съвременниците му: „Неговият танц е над човешките възможности, в него има някакво божествено знание, а музиката му е така хармонична, движенията така леки, че виждайки неговия танц, самият Катон би се влюбил в него.

Още в XV - XVI век придворните танцмайстори са създали първите учебници и теоретични трудове, в които се регламентират изпълняваните по това време танци и се уточнява терминологията на движенията. Такива книги са: “За изкуството да се танцува” от Доменико да Пиаченца от края на XIV век; “Трактат за танца” от Гилермо Ебрео - италиански танцмайстор, издадена през 1466 г.; “Книга за изкуството да се танцува” от Антонио Корнацано - италиански танцмайстор издадена през 1465 г.; “Танцьорът” от Фабрицио Карозо - италиански танцьор, хореограф и теоретик на танца, издадена през 1581 година и други. Така постепенно започва формирането на италиански учители по танци и добре знаем за тяхното почетно положение при дворците на всички владетелни князе в Италия.

Трактатите (ръководствата) по танц продължавали да се появяват и през XVI век, широко разнасяйки по света славата на италианските „майстори на танца“. Милано се определя като център и школа на танца за цяла Италия. В средата на века знаменитият Чезаре Негри (1536 - 1604 г.), роден в Милано - танцьор, балетмайстор и теоретик на танца, в своята книга „Nuove inventioni di balli“ - (Нови тенденции за танца) издадена в 1604 г. дава много сведения за своите съвременници - професионални танцьори. Ето какво пише Негри за най-прочутите от тях:

Много известни танцьори изпълнители на гайарда и други танци, и преподаватели от това време са: Пиетро Антонио Гуасконе, Антонио Алевиджи Совико, Джакомо Филиппо Граведо, Джовани Батиста Совико, Джовани Андреа Меллера, Анибале Баттиноне и и др.

От този списък, даващ ни толкова имена на професионални танцьори и преподаватели по танц от XVI век, ние допълнително узнаваме за многообразието и неразделността на професията на танцьорите, учители по танци и фехтовка, и изпълнители на много и разнообразни скокове. Упоменатите кралски имена и други управници ни помагат да уточним времето на дейността на споменатите танцьори и преподаватели по танци.

И още нещо, това свободно пътуване до различните градове и страни в Европа спомага за бързото разпространение на изкуството на танца, за неговото унифициране от една страна, и от друга - всяка страна го обогатява със своята национална идентичност допринася за неговото интернационализиране.

В своето развитие балетният театър освен асимилирането на античната тематика, се обръща и към историческата тема: „Обсадата на Троя“, „Походите на Александър Македонски“ и др. - спектакли за които се правели специално декори и костюми, и не се щадели средства. Въпреки всичко, тези представления все още не можем да наречем балети, може би поради съжителството в тях на танц, слово и пеене. Но много развитата пластика в тях била причина да ги причислят към балета.

Тези и други подобни представления се устройвали в дворци и богати домове и винаги били свързани със събитията в тях. Така през 1489 г. бил поставен спектакълът „Орфей“, за сватбата на миланския херцог - дук Галеано Висконти и Изабела Арагонска, а постановчик бил ломбардецът Бергонцо ди Боти.

Много са имената на италианските танцьори, педагози и теоретици на балета, дали силен тласък в развитието на школата на класическия танц. Но по-голямата част от тяхната дейност, започвайки в Италия достига своя апогей във Франция, Русия и други европейски страни.

И това свободно пътуване на танцмайсторите до различни градове и страни в Европа спомага за бързото разпространение на изкуството на танца в Италия, за неговото унифициране от една страна, и от друга - всяка страна го обогатява със своята национална идентичност и допринася за неговото интернационализиране. Сложно съчинени танци в такъв вид зрелищни представления не е имало, а се използвали подбрани и приспособени за представянето битови танци от това време. Същността на тези танци се свеждала до формирането на различни фигури, без да се съчиняват специални движения.

В края на XV и началото на XVI век развитието на театралният танц зависело от създаването и развитието на новите зрелищни жанрове, които постепенно измествали остарелите зрелища. В тях танците станали вече важна част. Танцовите интермедии се изпъл-

нявали между действията на античните комедии и трагедии, или оригинални драматични пасторали създадени от италиански поети и музиканти. Интермедиите се поставяли от професионални хореографи притежаващи европейска слава.

Преки доказателства за това какви точно са били танците в интермедиите не съществуват, но живописата от тази епоха красноречиво ни говори. Картината на Ботичели „Пролет“, от края на 1470 г. е косвен документ за това. Сюжетът е разгърнат в редица епизоди: в центъра е Венера и летящият над нея Купидон. По-надолу Флора - разпръсваща цветя. Нимфи се спасяват от Вятъра, с издути като театрална маска бузи, а по-надолу - танцуващи грации и Меркурий.

Танцовите интермедии постепенно проникват във всички видове зрелища и в 1491 година танците вече образуват самостоятелна интермедия и се изпълнява между действията на пиесата на Плавт - „Близнаци“ и др.

Подобни апотеози, пролози и интермедии показвали, като че ли, в движение образците на живописата, а последната би се вдъхновила от танца с неговата пищна декорация, умелите планировки, разнообразните комически и танцови епизоди и да пресъздадат техните типични образци.

Всъщност тук можем да потърсим стъпката, направена в посока на самоопределението на балета и спокойно можем да кажем, че това е било балетен спектакъл. Той имал сюжетна основа, последователно съчетаване на пантомимни и танцови епизоди, а също изпълненията на солисти и на групи танцьори. Това отразявало и развитието на театъра.

Пренесеният от Италия и оформил се във Франция нов балетен жанр през XVII се връща в Италия и получава много голямо развитие. В градове, като Рим, Милано, Неапол, Флоренция, Венеция и други се създават оперни театри, в които работят много италиански и чужди артисти и балетмайстори. През XVII век се създава италианската изпълнителска школа, която се различава от изтънчената френска школа, със своята техническа виртуозност и артистична изразителност. В този период се утвърждават известните италиански фамилии - Вестрис, Тальони, Анджелини и други, които през XVIII – XIX век покоряват с таланта си Европа.

Познаване и използване на графичните техники и материали за изобразяване на натюрморт от ученици в шести клас

Петя Узунова

Knowledge and use of graphic techniques and materials for drawing a still life from students in sixth grade

Petya Uzunova

Резюме:

Тази публикация съдържа педагогическо изследване с ученици от 6 клас и интервю с учители относно познаването и използването на различни графични материали и техники в обучението по изобразително изкуство при изобразяване на натюрморт. Публикацията съдържа диаграми, представящи резултатите от изследването в проценти.

Ключови думи: графични материали, графични техники, натюрморт.

Summary:

This publication includes pedagogical research with students in 6th class and interview with teachers about knowledge and use of graphic materials and techniques in teaching art and drawing a still life. The publication also includes diagrams with results from research in percents.

Keywords: graphic materials, graphic techniques, still life.

Обучението по изобразително изкуство обхваща различните видове и жанрове както и широка гама от прилагани в практическите задачи изобразителни материали и техники. Материалът е средството, с помощта на което се изпълнява на практика художествения замисъл, а техниката е начина на изпълнение, изработване на творбата. Именно поради тази причина познаването на различните материали и техники за изобразяване от рисувача е от съществено значение за правилното им използване, възможност за експериментиране с тях и разгръщане на целия потенциал на художествения замисъл.

Интерес за изследването представлява въпросът, доколко учениците от прогимназиален етап и по-специално шестокласниците са запознати с натюрморта, както и с различните графични техники и материали за неговото изобразяване. За тази цел се направи проучване, посредством интервю с учители по изобразително изкуство от различни градове и училища, в това число училища в гр. Пловдив, гр. Панагюрище, гр. Пазарджик и гр. Белово. Проведе се също анкета с ученици от шести клас от училище СОУ "Патриарх Евтимий" - гр. Пловдив.

Преподавателите по изобразително изкуство споделиха впечатления от своя опит и практика с ученици от тази възраст. Поставиха акцент върху най-увлекателните и използвани от учениците материали и техники за рисуване на натюрморт, етапите до които успяват да достигнат шестокласниците в своите рисунки с различните материали.

По-голямата част от интервюираните учители посочват като най-използвани материали за графично изобразяване на натюрморт: молив, въглен, креда. По-малко споменават за туш, черен акварел, черна и бяла темпера в практическическите задачи, свързани с изпълнението на натюрморт. Някои от преподавателите изразиха мнение, че за учениците е интересна и увлекателна гравюрата върху линолеум. Въпреки, че тази техника е заложена в обучението по изобразително изкуство още в начален курс, много малка част от учителите успяват да реализират линогравюрата в клас. Голяма част от преподавателите споделят, че нямат условия и оборудване - валяци, преса и др., както и необходимото пространство и учебно време. В този случай се ограничават с реализиране на проект за линогравюра, изпълнен с графичен материал - туш, черна и бяла темпера, рисунка с бяла креда върху черен картон и т. н. Някои от учителите при липса на печатарска преса прилагат ръчния подход на печатане, който също дава възможност за реализиране на гравюрите върху линолеум, които представляват интерес за учениците. Натюрмортите, изпълнени в тази техника достигат картинна завършеност, чист и ясен силует, наивна детска деформация и силно емоционално въздействие.

От проведеното интервю стана ясно, че при изпълнението на натюрморт с молив, често рисунките на учениците остават недо-

вършени, някои от тях дори остават на етап композиране на предметите и конструкция. Щрихът е груб, неовладян, често пъти представлява само пълнеж, а не формообразуване. Учениците се затрудняват да наситят колонната сянка на предметите с помощта на различен по вид, наклон и светлосила щрих. Плавното преливане на колонната сянка и светлината с полутон също е част от трудностите, които учениците срещат при изпълнението на задачата с молив. И съответно тъй като рисуването с молив е доста трудоемко и изисква много време често пъти рисунките на учениците остават недовършени. Често в натюрмортите им, изпълнени в моливна техника, липсва фон, което допринася за незавършения вид на рисунката. А причина за това е неумението на шестокласниците да поставят фон с помощта на щрихи.

Мнението на по-голямата част от интервюираните преподаватели е, че учениците се справят по-добре при изпълнението на натюрморт с помощта на бои: акварелни или темперни, както при работа с цвят, така и в черно-бяло. Смесването и степенуването на сивите тонове при употреба на темпера, както и преливките на акварела дават възможност на учениците да преодолеят част от затрудненията, свързани именно с формообразуването на предметите, с пресъздаването на светлосянката чрез постепенно преливане от светло към тъмно. В резултат силуетите на предметите са по-едри, по-ясни и обобщени. При изграждане на натюрморта с бои учениците успяват да поставят фон, който придава завършеност на рисунките.

Интерес за учениците представлява рисуването на натюрморт с помощта на туш в техниката лави, с помощта на перо и щрих или чрез смесване на двете техники. За съжаление, от проведеното интервю с различни преподаватели в училищата у нас стана ясно, че този графичен материал е по-рядко употребяван в обучението по изобразително изкуство както в начален, така и в горен курс.

Това, което може да се обобщи е, че учениците работят доста по-смело, енергично и емоционално с материали като акварел, темпера и туш. Честото изпълнение на натюрморти с молив създава скука и оттеглява учениците. Обемно-пространственото изграждане на предметите с този материал представлява трудност като техника на изпълнение и като време за реализация.

За да се провери нивото на знание на шестокласниците за жанровете в изобразителното изкуство, за видовете графични техники и материали, се проведе кратко анкетиране. Анкетната карта включва три въпроса, които са отворени т. е. дават възможност на учениците за свободен отговор. За всеки един от въпросите има няколко възможни отговора, което дава възможност те да се степенуват, съответно с пълен отговор, непълен отговор, грешен/ няма отговор.

Въпроси:

1. *Кои жанрове в изобразителното изкуство познавате? Избройте ги:*
2. *Кои графични материали познавате? Избройте ги:*
3. *Колко графични техники за изобразяване познавате? Избройте ги:*

Критерии за оценяване на отговорите:

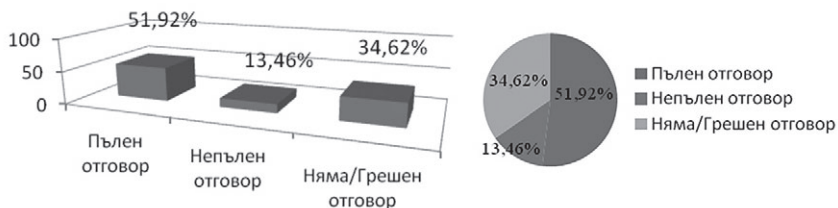
Ако ученикът е изброил всички жанрове в изобразителното изкуство, приемаме отговора за пълен. Ако е посочил 1-2 верни отговора, тогава имаме непълен отговор. И в случаите, когато ученикът не е дал отговор на този въпрос или е дал грешен такъв приемаме, че няма отговор.

На втори въпрос от анкетата, където ученикът трябва да изброи кои графични материали познава, приемаме, че отговорът е пълен ако включва изброени поне 3 или повече графични материала, с оглед на възрастта и рисувателния опит на учениците. За непълен отговор приемаме този, в който са изброени само 1-2 графични материала. И Няма/Грешен отговор - ако ученикът не е дал отговор на този въпрос или е дал грешен такъв.

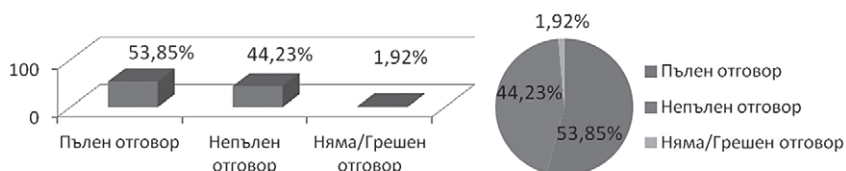
За пълен отговор на трети въпрос приемаме този, в който са изброени поне 2 или повече графични техники за рисуване, с оглед на възрастта и рисувателния опит на учениците. Отговорът е непълен ако ученикът е посочил само 1 графична техника. Няма/Грешен отговор- ако ученикът не е дал отговор на този въпрос или е дал грешен такъв.

Резултатите от проведената анкета се обработиха числово в проценти. Те са представени по-долу графично и таблично, анализирани са по количествен и качествен признак. Фигури 1, 2 и 3 показват как изглеждат отговорите на учениците в проценти.

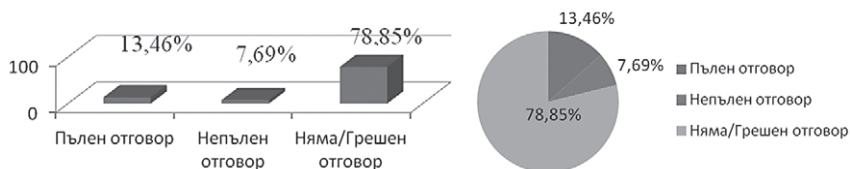
Фиг. 1: ВЪПРОС 1



Фиг. 2: ВЪПРОС 2



Фиг. 3: ВЪПРОС 3



След събиране и анализиране на отговорите на учениците върху поставените въпроси относно различните жанрове, графичните материали и техники могат да се направят следните обобщения и изводи:

По-голямата част от учениците, участващи в изследването, а именно 51,92%, правилно и безпогрешно разпознават и назовават различните жанрове в изобразителното изкуство. Друга част от тях, 13,46% са дали непълен отговор, т.е. са изброили само част от жанровете в изобразителното изкуство. А тези които не са дали отговор или са посочили грешен такъв са общо 18 от 52 ученика или 34,61%.

Въпросът за жанровете в изобразителното изкуство се разглежда още в начален курс, така че в прогимназиалния етап на обучение учениците трябва да имат яснота по тези проблеми, по-

специално за същността и особеностите на отделните жанрове и начини за изобразяване.

Често срещана грешка е смесването на понятията жанр и вид изкуство. Учениците изброяват като жанрове изящните и приложните изкуства, рекламата и различните занаяти - грънчарство, бижутерство и др.

Именно по този повод се смята, че е много полезно посещението на галерии и музеи в часовете по изобразително изкуство, както и някои грънчарски и занаятчийски ателиета, свободни разговори с творци, което все по-рядко се практикува в училище. Наблюденията показват, че срещите на учениците с изкуството извън стените на класната стая остават незабравим спомен, а информацията, която научават се запазва по-трайно и дълго в съзнанието.

На въпроса за графичните материали по-голямата част от учениците или 53,85% са избрали повече от три такива. Някои от участниците са потвърдили по-голям брой. А други 23- ма от общо 52-ма ученика са посочили само по един материал, което е 44,23% от общият брой изследвани лица. Сред най-споменаваните графични материали са молив, въглен, черен флумастер и тънкописец. По-рядко учениците споменават за туш, креда, черен акварел, черна темпера. По време на обсъждането на въпросите и отговорите шестокласниците споделят, че при изпълнение на практическите задачи в часовете по изобразително изкуство не са ползвали тези материали. Малка част от тях са рисували с туш предимно у дома или в извънкласни занимания и частни уроци по изобразително изкуство.

По-късните опити и изпълнението на графични рисунки на натюрморт от натура са показателни за интереса на учениците към рисуването с туш и перо, както и за изпълнението на техника лави. Именно тази техника даде възможност на учениците да работят смело, с широки и различни по светлосила графични петна, след което да стегнат рисунката, с помощта на перото и да открият по-интересните детайли на всеки един от предметите в натюрморта. Получените резултати са положителни. По-голямата част от учениците успяха да доведат своите рисунки до завършен етап. Определено това се постига доста по-трудно с помощта на молив-

на рисунка, която често се прилага в обучението по изобразително изкуство и предполага създаване на рутина в учениците. Част от тях дори успяха да предадат материалността на различните предмети от постановката.

Третият въпрос от проучването се оказва най-труден за шестокласниците. Една голяма част от изследваните ученици не са успели да отговорят правилно на този въпрос или това са 78,85%. Масово учениците посочват за верен отговор живопис, графика, скулптура и приложни изкуства. Понятието техника или е непознато, или по-вероятно е забравено. Малко шестокласници са отговорили на този въпрос, като правилно споменават темперната, акварелната и смесената техника, издраскване.

В свободен разговор с учениците се обсъди, кои графични материали им харесват и имат желание да изпълнят натюрморти. Шестокласниците посочват, като най-подходящи: въглен, флумас-тери и тънкописци, туш, колаж от материали с различна текстура, който могат да бъдат отпечатани, както и линогравюра.

В учебната програма за 6 клас е заложено, усвояването на светлосянка при ръбести и цилиндрични предмети, посредством рисуване с молив. Разглеждат се различните източници на осветление: естествени и изкуствени, различните посоки на осветление-отпред, отзад, отстрани и отразената светлина върху отделните предмети.

Учениците експериментират с различни по мекота моливи, правят опити за степенуване на щриха. Усвояват отделните етапи за изграждане на рисунката, която включва последователно проблемите за композиция, конструкция, перспективни съкращения, светлосенъчна завършеност на натюрморта.

Очакваните резултати обхващат: правилно прилагане на елементите на светлосянка, при рисуване на предмети по натура, по памет и по въображение.

Практическите задачи, във връзка с изобразяването на натюрморт от ученици в шести клас са поставени за изпълнение с молив, акварелни бои и цветна линогравюра.

Изводите, които могат да се направят от всичко казано дотук са, че изпълнението на практическите задачи по проблемите на натюрморта представляват голям интерес за децата. Още в

начален курс едни от любимите теми за рисуване са „Ваза с цветя“, „Плодове“. Усложняването на натюрморта и натоварването на учениците с проблемите на перспективата и светлосянката, е необходим преход, който те трябва да извървят последователно от плоскостно към обемно-пространствено изграждане на формата. Често пъти практическите упражнения се изпълняват в традиционна моливна техника, която обаче за по-малките ученици е трудна и понякога скучна. Именно поради тази причина търсенето на по-голямо разнообразие от техники и материали при изграждането на натюрморт, дава основание да се смята, че това ще стимулира и мотивира интереса на учениците за работа и за проучване на нови начини на формообразуване. Експериментирането с различни материали дава възможност, подрастващите да открият подходящите начини и средства за изобразяване на обема на предметите и обстановката, а като цяло за отразяване на възприеманата действителност, както и за преодоляване на съпътстващите ги трудности.

ПОЛЗВАНА ЛИТЕРАТУРА:

Дамянов, Бисер. Материали и техники в изобразителната практика. София: Нова звезда, 2003. 238 с. ISBN 954 -8981-47-5

Димчев, Веселин, Димитров, Димитър, Немцов, Драган. Книга за ученика по изобразително изкуство за 6 клас. София: Булвест 2000, 1996. 115с. ISBN 954- 18- 0065- 3

Занков, Огнян, Дамянов, Бисер, Христова, Олга, Донева, Бойка. Изобразително изкуство за 6 клас. София: ИК Анупис ООД, 2008. 111 с. ISBN 978-954-426-749-0

Занков, Огнян, Христова, Олга. Изобразително изкуство за 6 клас. Книга за учителя. София: ИК Анупис, 2007. 64 с. ISBN 978-954-426-744-5

Мойнова, Мариана, Йорданова, Румянка, Савчева, Мариета. Книга за учителя по изобразително изкуство за 6 клас. С., Азбуки- Просвета, 2007, 66с., ISBN 978- 954- 360- 025- 0

Мойнова, Мариана, Стефанов, Свилен, Йорданова, Румянка. Изобразително изкуство за 6 клас. София: Азбуки-Просвета, 2007. 99 с. ISBN 978-954-360-024-3

Цанев, Петер, Карапантева, Ралица, Димитров, Димитър, Г., Страшилова, Галя. Изобразително изкуство за 6 клас. София: Просвета, 2007. 92 с. ISBN 978-954-01-2021-8

Рудолф фон Лабан-основоположник на немския свободен изразен танц и създател на танцовата нотация

Риолина Топалова

Rudolf von Laban - founder of German modern expressive dance and creator of dance notation

Riolina Topalova

Резюме:

Развитие на съвременното танцово изкуство през първата половина на XX век. Рудолф фон Лабан - основоположник на немския свободен изразен танц. Един от основните теоретици на модерния танц, създал система за записване на танца или танцовото писмо „Кинетография”, познато и като „Лабанотация”. Създава и теория за движението - Хореотика изследваща принципите на движещото се тяло, чрез суинги /махообразни движения, които в различни амплитуди описват в пространството параболи подобни на осморки/, поставяйки го във въображаема кинесфера.

Summary:

Development of the modern dance in the first half of the 20th century. Rudolf Von Laban – founder of German modern/expressive dance. One of the main theorists of modern dance, who created a system for recording dance or dance letter “Kinetography Laban” also known as “Labanotation”. He also creates a theory about the movement – Choreology, exploring the principles of the moving body through swing / fly movements that in different amplitudes describe in space parabolas like figure/, putting it in an imaginary kinesfera.



фиг.1: Рудолф фон Лабан с учениците си

Светът на танца е необятен, но и постоянно развиващ се и променлив. С навлизането на технологиите все по-дълбоко в ежедневието на човек, като че ли необходимостта от себеизразяване и опознаване на физическите и емоционални възможности ни интригуват, което ни кара да се обърнем към познанието на редица творци достигнали до същността на пластическото изразяване и да запазим цвета и ритъма на тези достижения. Тъкмо през 20-те години на XX век, когато класическият академичен балет е стигнал своята върхна точка, танцът излиза от сцените на театрите, търсейки адекватен израз на модерните времена. Появяват се първите просветители „пионерите“ на модерния танц, станали популярни танцьори или теоретици като Айседора Дънкан, Франсоа Делсарт, Емил Жак-Далкроз, Рудолф фон Лабан, Мери Вигман, Курт Йоос и др. (вж. Попов 1997). Техният танц е подчертано енергичен, дързък, провокативен, бързо завладяващ Европа и Америка. Танцът се превръща в универсална характеристика на модерния свят, на модерното изкуство. Той се превръща в основен език за общуване, приближаване и приобщаване, без оглед на раса, вяра, етнос, възраст и обсебва целия свят. С появяването на „босоногата“ импро-

визаторка - АйседораДънкан, първата школа на Рут Сент Денис и Тед Шоу, следвани от Марта Греъм и ДорисХъмфри - създали техника, теоретичните търсения на Франсоа Делсарт и Емил Жак-Далкроз, се очертава пътя на развитие на модерния танц, като всяко следващо поколение допринася за усъвършенстването му и за опознаването на физическите и психическите възможности на човека.В тази дълга история на съвременното тацово изкуство, остава своя отпечатък Рудолф фон Лабан със своите теоретично-аналитични постижения.

Рудолф фон Лабан е австрийски танцьор, педагог и теоретик на танца. По националност е унгарец, роден на 15 февруари 1879 г. В жилите му тече унгарска, френска и австрийски кръв, което го прави силно емоционален, любопитен и търсещ. Честите пътувания на семейството му, още от ранно детство го срещат с различни култури и тяхното изкуство, а това засилва неговата вътрешна емоционална потребност за опознаването им. Силно впечатление му прави танцовото изкуство на дервишите. Той е заинтригуван от това зрелище, което е колкото изкуство, толкова и религиозен екстаз и омагьосващ ритуал.

Лабан е впечатлен от откритието, че изразните средства на танцьорите отговарят на техните вътрешни импулси, на вътрешното им състояние и потребности, а не толкова на нуждата за сценична изява. Това залага много по-късно като основополагаща позиция



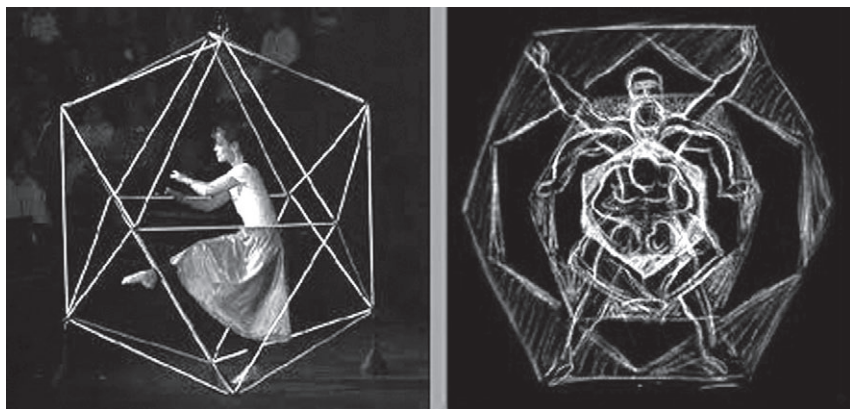
фиг. 2: Рудолф фон Лабан

в неговата философия и учение, а именно за даването на външен танцов и пластичен израз на вътрешното усещане и емоции на индивида. Лабан от рано започва да се занимава с музика. Известно време играе в трупата на чичо си. Учи живопис и декоративно изкуство в Мюнхен, дипломира се като архитект. Пише стихове, изучава актьорско майсторство и танц в Париж, като се обучава в различни жанрове и техники. Участва в гастроли на френски ревюта в Северна Африка, където се среща и запознава с арабския и африканския фолклор. В периода 1907-1910 г. се изявява като танцьор в Австрия и Германия. През 1910 г. организира и създава първото свое училище в Мюнхен, а по-късно 1912 г. и неговия летен филиал в Аскона-Швейцария. Училището за свободен изразен танц на Рудолф фон Лабан в Аскона има точно разработена програма и учебни планове, по които се водят заниманията. Обучението е разделено на 4 части: изкуство на движението, изкуство на словото, изкуство на музиката, изкуство на формата. Централно място заема първото направление, където се включват следните дисциплини: физически упражнения, игри и танци-единични и групови, композиция на фигури на движението. При създаването на своите спектакли, великият творец е не само балетмайстор и режисьор, но и композитор, сценограф, автор на светлинните ефекти и др. В периода 1914 - 1925 г. работи като танцьор, постановчик-хореограф и педагог и осъществява множество постановки, на които е автор на музиката, хореографията и оформлението. През 1920г. в Щутгарт излиза от печат и първата му книга „Светът на танца“. В периода 1921 - 1929 г. организира малка група от любители и пътува с нея. През 1926 г. създава във Вюрцбург-Хореографско училище. Така наречените „Лабанови училища“ се създават в Берлин, Виена, Щутгарт, Цюрих, Берн, Будапеща и т.н. Иницира три танцови конгреса 1927, 1928 и 1930 г. След падане по време на спектакъла „Дон Жуан“, Лабан е принуден да преустанови изпълнителската си кариера и отделя много повече време и внимание на педагогическата си практика. Краят на 20-те години се определя като „разцвет на лобанизма“. Това е време, когато развитието на немския свободен изразен театър и на неговия създател Рудолф фон Лабан се разпростира във всички области на танца. Продължава да пише и да издава книги за танц и хореография. През 1930 г. той е без-

спорният лидер в средите на немските танцови модернисти. Назначен е за съветник по танцовите въпроси. От 1930 до 1934 г. е директор на Държавното Театрално обединение в Берлин и ръководи балета на Берлинската Държавна опера. В този период, той успява да създаде т.нар. „Немска танцова сцена“ и сред най-крупните му постижения са Танцовите Фестивали в Берлин. През 1936 г. става председател на сдружението „Германски работилници за танц“. Но през 1937 г. големият творец окончателно напуска Германия и заминава за Париж, а от там във Великобритания, където заедно с Лиза Улман създава „Изкуство на движението“ и преподава в школата на Курт Йоос и Дартингтън-Холе. Съвместно с Йоос и Кнуст разработва система за записване на движенията, която наричат „Кинетография“ /по-късно добива световна известност под името „Лабанотация“/. Той продължава да работи много активно, доразвива своите теории, ръководи курсове в Лондон, чете лекции и организира танцови и двигателни демонстрации. Курсовете на Лабан за първи път са квалифицирани като „модерен танц“. Лабан е убеден, че корените на танцовото изкуство трябва да се търсят в опита от всекидневния живот, в разнообразната трудова дейност на човека, във физическите му усилия. 1947 г. публикува книга за изследване на времето необходимо за изпълнение на задачи на работното място и изразходваната енергия. На следващата година изработва програма, която се ползва в много Британски училища. В 1940 г. последователите на Лабан основават в Ню Йорк, Бюро за записване на танца - „Dance Notation Bureau“. В края на 40-те и началото на 50-те години, Лабан издава още няколко теоретични трудове. „Принципи на танца и регистриране на движението“ е последният му труд, който печата приживе. Лабан умира на 01.07.1958 г. в Уейсбридж, Англия. Теоретикът Рудолф фон Лабан е основоположник на направлението в модерното изкуство, известно като „немски свободен изразен танц“. Както големите танц-модернисти от края на XIX и началото на XX век – Айседора Дънкан, Мод Алан, Сент Махеза, Рут Сент' Денис и други, Лабан търси нови изразни средства и форми за изява на хората. Отхвърля напълно класическия балет и неговата естетика и танцовата лексика като остаряла, неактуална и напълно отдалечена от съвременните хора. На практика и на теория Лабан се

стреми към идеала за освободената и разкрепостена двигателна форма. Създава нова танцова лексика, методи за обучение и възпитание, както за танцьорите -професионалисти, така и за любителите. Друго крупно завоевание на Рудолф фон Лабан е танцовото писмо, с чиято помощ се регистрират движенията и в съответната танцова партитура могат да се записват танцовите спектакли. Създава система за анализиране на движенията на човешкото тяло, основаващо се на математически и геометрични принципи. Неговата теория за движението се нарича **Хореотика** и изследва универсалните принципи, които обуславят движещото се тяло. Танцувалното движение според Лабан, представлява изменящото се разположение на човешкото тяло спрямо триизмерното пространство. А танцът е „форма в продължение“. Лабан разглежда човешкото тяло като форма, в която се срещат и осмислят философските категории: **време и пространство**. Формулата въведена от Лабан за танца гласи: **ТЯЛО+ ВРЕМЕ+ ПРОСТРАНСТВО = ТАНЦ**. Той определя и основните характеристики на танца: **динамика, обем и темпо**. Те обуславят всеки вид хореография-от най-примитивната до най-високо професионалната. Изследвайки движението в различни фолклорни типологии, Лабан изважда една основно повтаряща се универсална характеристика, която нарича „суинги“-махообразни движения, които в различни амплитуди описват в пространството параболи подобни на осморки. Той създава и техника основаваща се на тези принципи, като поставя тялото в една въображаема **кинесфера**, в която се свързват различни геометрично ориентирани траектории по права линия, диагонал и спирала. Лабан установява, че много от принципите обуславящи танца са единични или сходни с музикалните. Неговата Хореотика развива в танцьора и хореографа пространствено мислене, усещане за многоизмерност на пространството и за взаимодействие между отделния танцьор и групата. Още един важен акцент в дейността на Лабан е използването на движението на танца като средство за профилактика и лечение. Често хореографиите му са правени без музика или само в съпровод на ударни инструменти или по рецитация на различни текстове. Хамбург става център за разпространението на неговата методика на преподаване, на естетическите му и философски принципи, на концепцията му за

движението и танца. Въз основа на дългогодишния си труд и креативни проучвания Рудолф фон Лабан конструира своя система. В нейната основа е залегнало схващането, че основните елементи на танца са три: пространството, продължителността и енергията, съставя осем комбинации за действие, шест положения на съзнанието и три трансформации. „Кинетографията“ му бързо се налага, отначало в Германия и немскоговорящите страни, по-късно в цяла Европа. Под наименованието „Лобанотация“, тя е изключително популярна и в англоезичните страни /показателно е, че и двата най-големи световни центъра се намират в Лондон и в Ню Йорк. Разработването на новите теории за танца и движението дават възможността за решаването на проблема за овладяването на пространството. Пространството без движение според Лабан е нещо статично и безцелно. С огромната си хореографска и теоретична дейност, Лабан става основоположник на немския изразен танц, който повлиява творчески на много творци на танца във всички видове съвременна хореография. Негови ученици и последователи са Мери Вигман, Курт Йоос, К. Кройцберг, Макс Терпс и други.



фиг. 3: Кинесфера и Хореотика-теория за движението



фиг. 4: „Кинетография“
/система за записване на танца, позната и като „Лабанотация“/