

АКАДЕМИЯ

ЗА

**МУЗИКАЛНО, ТАНЦОВО И
ИЗОБРАЗИТЕЛНО ИЗКУСТВО**

ГОДИШНИК



ПЛОВДИВ

2018

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

© Академия за музикално, танцово и изобразително изкуство - Пловдив, 2018

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 "Румпринт", Пловдив.

ISSN: 1313-6526

СЪДЪРЖАНИЕ

проф. д-р Антон Андонов

Обредни игри и хора в традиционния обичай „Камила“ от Ямболско 6

проф. д-р Даниела Дженева

„Любовта като художествен образ в предсватбените народни обичаи“ 15

доц. д-р Борислав Ясенов

Антонио Вивалди - Соната за флейта и цифрован бас, опус 13, № 6, RV 58, g moll..... 22

доц. д-р Диляна Никифорова

Емоционалният и комуникационен потенциал на танцово-театралното изкуство
в бързо променящия се свят 34

доц. д-р Зора Янакиева

Естетическо-възпитателни аспекти на натюрморта 39

доц. д-р Зора Янакиева

Изобразителни принципи за изграждане на натюрморт при работа с ученици..... 44

доц. д-р Зора Янакиева

Натюрморт - форми на учебна работа 50

доц. д-р Зорница Петрова

Анатолий Константинович Лядов и неговото пианистично творчество.
Значение в традициите на руската клавирна култура 59

доц. д-р Стела Митева-Динкова

Виуелата – щрих от ренесансовия портрет на класическата китара 80

доц. д-р Цветанка Коловска

Планиране на урок по музика като аспект на професионалната компетентност
на учителя по музика 87

Александър Василев Гьошев

Графичният дизайн и символите. Проблематики и перспективи 96

ас. д-р Весела Казашка

Анализ и управление на риска в арторганизацията 101

ас. д-р Динка Якимова-Касабова

Устойчива мода 112

ас. д-р Динка Якимова-Касабова

Традиционни текстилни техники - Шибори 118

д-р Цветелина Борисова

Келтската арфа в Ирландия – исторически обзор, именити арфисти и арфи,
устройство на инструмента 125

ас. Васил Колев

Артмениджмънт – магистърска специалност или обучение в по-ранен етап?..... 131

ас. Елица Петрова Луканова

Зараждане на професионалното балетно изкуство в Италия и Франция 137

ас. Петър Салчев

На седем стъпки от музиката 150

Мариана Камбурова

Време, пространство, трансформация, памет - фотографски теории 159

Асен Цветанов Ангелов

Възникване и развитие на валдхорновото изкуство. Интеркултурният
професионален диалог между различните национални традиции и
влиянието на българската изпълнителска школа в Бразилия..... 177

Деница Василева

Една песен - една история 189

Диан Чобанов

Многопластов микроструктурен анализ. Микроструктурни йерархии.
Музикална геометрия. 197

Димитър Христов

Проблеми при интерпретиране на музикални произведения за народен оркестър
при съпровод на солов инструмент, вокал или хор в работата на Оркестъра за
народна музика на БНР 206

Душанка Градишки Иванова

Началото на танца като форма на културно изразяване в Америка
през XVII, XVIII и първата половина от XIX век 215

Емил Пехливанов

Овластяване на „Finger bounce technique“ при обучението по ударни инструменти . 228

Илко Николчев	
Феноменът 7+1. Интеграция на произведение и зрител	236
Калина Ив. Дечева	
Как слушането на песни влияе върху езиковата компетентност	253
Маргарита Михайлова Щерева	
„Характеристични прелюдии“ от Фаустино Вале: принос в историята на виртуозния цигулков каприз от XX век	260
Марина Банкова	
„Три насреща“ – популярната игра на бесарабските българи	272
Мирослава Трайкова Кръстанова	
Интерпретация и композиционни идеи в пиесите за соло контрабас от Емил Табаков („Мотиви“ и „Мотиви 2“)	284
Матейш Тенев	
Новите технологии и оперното изкуство. Тяхното приложение в Операта Гоплана ..	295
Петър Стойков	
Методически бележки върху развитието на интерваловия усет и чувството за стил: от „Солфеж“ до „Полифония“	303
Петър Стойков	
Музикалният строй, интервалите и числата в музикално-теоретичното образование	310
Риолина П. Топалова	
Съвременен балетен театър в България	319
Румяна Вангелова Филкова	
Обичайно-обредната култура на някои селища в Югозападна България пречупена през призмата на младия изследовател.....	330
Свилен Христов	
„Исторически сведения за ваяците, техният бит и култура“	335

ОБРЕДНИ ИГРИ И ХОРА В ТРАДИЦИОННИЯ ОБИЧАЙ „КАМИЛА” ОТ ЯМБОЛСКО

проф. д-р Антон Андонов

„RITUAL GAMES AND HORO DANCES IN TRADITIONAL BULGARIAN FOLKLORE CUSTOM “CAMILLA” FROM YMBOL REGION”

prof. d-r Anton Hristov Andonov

Summary:

The article „Ritual games and horo dances in traditional bulgarian folklore custom “Camilla” from Ymbol region”, is an analytical analysis of the ritual consequences and their connection to the ritual games and horo dances. The subject of the analysis in the exposition and special attention are given to the dancing moments, their special features and the expression of the ritual-dance symbolic.

Key words: Rituals, Ritual games, Horo dance, Symbolics.

Резюме:

Статията „Обредни игри и хора в традиционния обичай „Камила” от Ямболско” разглежда последователността в протичането на обредните моменти и връзката им с игрите и хората от обичая. Подробно са анализирани танцовите моменти с техните особености и символиката обред-танц.

Ключови думи: обред, игри, хора, символика.

Известно е, че народните обичаи съдържат определен тип предтеатрални форми, които са тясно свързани с плодородието на земята, с продуктивността и продължението на живота, със здравето и благополучието на хората. *“Обичаите, традициите и свързаните с тях музикални проявления и игри са духовна същност на един народ”*¹, стр.43

Един от тях е обичаят “Камила”, характерен за с. Генерал Инзово, който води своето начало от далечното минало. Той принадлежи към карнавалните маскаради и се празнува вечерта на 31 декември (Нова година) и 1 януари (Васильовден). В него вземат участие маскирани млади мъже, които се подготвят дни преди празника. Те се събират в дома на “девиджията” – водача на групата, с който разучават различни обредни сцени и танци. Други характерни пер-

сонажи са двама помощници, наречени “папуци”, които подкарват отпред и отзад камилата. Ролята на камилата изпълнява един мъж, който трябва да е здрав и силен, за да издържа тежестта на маската. Има и двама музиканти – гайдар и тъпанджия.

Облеклото на девиджията се характеризира с това, че е облечен в дълъг кожух от животинска овча кожа, обърнат с вътрешното навън. На главата е с кожен фес, на който са окачени скилидка чесън и китка на върха, направена от разноцветни конци. Лицето му е нацапано със сажди, а на кръста има опасана верига със закачен на нея дървен топуз “боздуган”. В дясната си ръка държи сабя. С този реквизит девиджията изпълнява всички най-интересни фрагменти от ритуала.

Папуците са облечени и маскирани като девиджията, но с различни маски, на които има роги, направени от плъст и украсени с пера и панделки. Краката им са обути с цървули от щавена или нещавена свинска кожа, бели навои, високи до коленете и омотани черни върви около тях.

Камилата е направена от дървена рамка под формата на стълбичка, над която са закрепени в полукръг 5-6 броя сурови пръти, които образуват нещо като “скелет на камила”. Този скелет се покрива с бозов „козинов” чувал. На подходящи места на рамката на скелета се закачват 5-6 броя звънци. Камилата има отзад конска или говежда опашка, а отпред “пача” (подобие на камилска глава) с челюсти. Долната челюст е подвижна, окачена на връв, и при опъването на връвта от камиляра тя трака и плаши децата. В този обичай вземат участие понякога три камили – две за игра и една с поголеми звънци, за да се чуват по-надалеч.

Музикантите са облечени в местната селска носия, която включва риза от памучна тъкан, по кройка туникообразна с по два странични клина, като стига до под кръста и е с везба около прореза на врата, по ръкавите и около китките. Цветовете са червен, син и жълт. Потурите са доста широки в горната си част и постепенно се стесняват надолу. Те са обточени с черен гайтан по ръбовете и около глезените и джобовите. Материалът, от който се приготвят, е нетепан шаяк в естествения бозов цвят на вълната или са обагрени в черно. За връхна дреха се носи елек, къс до кръста, без ръкави, от тепан вълнен плат в червен или по-тъмен цвят, украсен с гайтани. На кръста се опасва пояс от вълнен тъмночервен плат.

Вечерта срещу Васильовден е втората “кадена” вечер от цикъла на “мръсните дни”, а обредната трапеза наподобява коледната. Разлика има във вида на обредните храни, от които е обредния хляб погача “богоцуда”, в която е поставена пара, също баница с точени кори и поставени пъпки от дрян, чрез които се наричат отделни вещи - домашно имущество, животни, както и знаци за здраве и плодородие. На празничната трапеза във всяко семейство се слага и пача (главата на прасето), което се коли на Коледа. Присъствието на ястие от свинска глава е явление, твърде старинно по произход и вероятно свързано с култа към божество, чествувано в началото на годината, на което са пренасяли в жертва глиган или свиня.

Някои изследователи смятат, че „...клането на свинята е кървава жертва за прадедите, а обредното ядене на главата на свещено животно – курбан за плодородие...”², стр.41. Така кървавата жертва изразява зачитане на прадедите като покровители на къщата, а едновременно с това служи за предпазване на семейството от злите духове през тези дни, наречени от народа “мръсни дни”. Това е периодът от Коледа до Богоявление.

Всеки стопанин с цялото си семейство очаква с радост и вълнение идването на „камилата“ да играе в тяхната къща за плодородие, здраве и късмет. Обида било за някой домакин да бъде отмината неговата къща. Камиларите тръгват след обяд на 31 декември като обхождат цялото село. Предвижването им по улиците е съпроводено от музика, на която те изпълняват тракийка в следния вариант:

I-ви такт

На “раз” – стъпка с десния крак напред, левият е в отворена свивка.

На “два” – стъпка с левия крак напред, десният е в отворена свивка.

II-ри такт

Движението е същото като на “раз” и на “два” от I-ви такт.

III-ти такт

На “раз” – стъпка с десния крак напред като леко се прикляка

На “два” – левият крак преминава в отворена свивка пред десния.

IV-ти такт

На “раз” – нисък прескок напред с левия крак, а десният е в отворена свивка до левия.

На “и” – нисък прескок напред с десния крак, а левият е в отворена свивка до десния.

На "два" – като на "раз".

След това движението "тракийка напред" започва отначало като I-ви такт на "раз" – стъпка с левия крак напред.

Всичко това се провежда при точна организация, като начело върви „девиджията“, който размахва сабя и постоянно се провиква: *"Див, дядо, камил, дядо, оръ, оръ."* След него в ритъма на музиката върви камилата, която на определени моменти се забира и уморява като не иска да върви, но двамата папуци зад нея я подкарват с думите: *"Оръ, камил, оръ."* А зад тях свободно се движат музикантите. Тази подредба се нарушава единствено, когато покрай тях мине жена или дете, които ги плашат и закачат с различни шеги и хрумвания.

Преди да влязат в двора се чува музика и провикване *"акшамор-сум"* (Добър ден), след което девиджията пита стопанина: *"Има ли, няма ли?"* Ако се приеме камилата да играе, стопанинът ги посреща, като камилата целува ръката му и девиджията го ръкува. В един момент водачът (девиджията) забелязва, че уж стопанина не е бръснат, и пита: *"Ти защо, чорбаджи, не си се бръснал?"* Стопанинът отговаря: *"А, бръснат съм, не искам да се бръсна."* Тогава девиджията със силен глас казва: *"Тут, папу."* И той, и папуците насочват сабите си към стопанина, след което той вдига ръцете си и се съгласява да го обръснат. Девиджията изпълнява ритуала "бръснене", на който звучи безмензурна мелодия, изпълнявана на гайда, и всички наблюдават сцената като изричат много думи и реплики (често от които са на турски език), предизвикващи смях сред околните, Смята се, че чрез бръсненето на стопанина, той ще бъде здрав и силен през цялата година.

След това стопанинът ги черпи с вино, като те произнасят думите: *"Има ли с каво да ни нахраниш?"* А той им отговаря: *"Ако няма, вижте колко много място има, може да се накосите."*

Това е един момент, интересен за обичая, в който участниците със специални мечове (саби) извършват трудов процес с движения, наподобяващи "косене" в размер 7/8а (вид).

Изходно положение на краката – втора успоредна позиция.

На "и" преди такта, десният крак е в отворена свивка пред левия.

На "раз" – подчертана стъпка с десния крак напред, като тялото се повива косо вляво и е леко приведено напред.

На "два" – приклякане на десния крак, левият преминава в подчертана затворена свивка, като тялото се повива още на ляво.

На "три" – стъпка с левия крак напред, а десният преминава в отворена свивка по втора успоредна позиция, като тялото се завърта косо в дясно напред.

Движения на ръцете:

Лявата ръка е в III^{то} положение на кръста, а дясната изпълнява следното движение:

На "и" преди такта е в отворена свивка напред косо в дясно.

На "раз" – със силен замах от отворена свивка напред косо в дясно преминава в отворена свивка напред косо в ляво.

На "два" – пауза.

На "три" – се връща в първоначалното си положение като на "и" преди такта.

Символиката на плодородието в този обичай проличава в следващата сцена, която се разигрва между участниците и стопанина. Камилата пада и умира, след което девиджията ѝ дава от към врата да пие вино, като по този начин я съживява. Опитвайки се да я вдигне два-три пъти, той вижда, че „петалата“ ѝ е паднала заедно с „търнака“, което значи, че стопанинът трябва да ѝ даде луканка „суджук“ във формата на подкова, за да я подкове. Камиларят я моли да стане като ѝ бае за здраве, я през това време стопанката и чука яйце върху главата и я преръсва с жито или царевица. После през шията и подават малко вино, а девиджията дава на някоя жена или дете да целуне топуза, което се смята, че лекува всички болести и по този начин това ще помогне за изправянето на камилата. И действително след кратко време тя се изправя, като девиджията размахва сабя, за да разпръсне присъстващите, а камиларите с викове и скокове се пръскат из двора, където провеждат борба с невидимите зли духове. След това маскираните удрят леко със сабите си членовете на семейството, като прескачат булките с малки бебета, момите и другите деца, което според вярването това носи здраве. Тогава писъкът на гайдата и ударите на тъпана събират всички участници в обичая на „Камилското хоро“ в размер 2/4 хват за пояс. В началото повежда „девиджията“, до него се хваща „камилата“ и накрая „папуците“, които описват един кръг в по-спокойно темпо, след което „камилата“ се пуска и участниците заиграват по-бързо.

Движенията в бавната част са тежки, широки, с плавни пружинки и много приклякания от вида на танцувалната схема – право тракийско хоро от три такта, съчетано с тракийка напред, също три такта, и обединено в 11-тактова музикална и танцувална фраза.

Движенията в бързата част са по-насечени, отчетливи и бързи като се изпълняват в права редица с характерните за тракийския "чапраз" движения: трополи, лява прашка, хлопки и различни видове причуквания. Схемата на предвижване е в посока напред, назад, в дясно и в ляво, като може да се повтори отначало.

Музикантите на бавната част са вътре, в средата на кръга, който описват изпълнителите, а след това на бързата част преминават от двете им страни. Всички движения се изпълняват леко приклекнали, с много вътрешен заряд и настроение, като на места не липсват и импровизаторските умения от страна на изпълнителите – клякания с високи прескоци, завъртания, набивания и емоционални провиквания. Изпълнителите се провикват тогава, когато започва нова мелодия от инструменталния съпровод, или започва ново движение или фигура. По този начин те подчертават и показват своята енергичност и буйна игра.

Всички тези действия, сцени и игри се осмислят като внасяне на плодородие в посещения дом. Така от къща на къща камилата с камиларите обикалят и играят за здраве и берекет. След обяд на Васильовден цялото село се събира на мегдана и от всички страни навлизат групи с камили, които стъпват тържествено в определен ред под звуците на пискливите гайди и тъпани. След като се съберат всички участници, заедно изпълняват песента.

Мари Лено Лено



*Мари мале, мале,
мари стара мале,
вече две седмици
аз съм в манастира.
Пояси тъча мокадейни,
мокадейни и мурмокадейни.*

След изпяването на песента музикантите засвирват хоро на пояс. Девиджията с една от камилите повежда хорото. След тях се залавят папучите и всички останали групи по същия ред, Хорото, което изпълняват, е право тракийско – три такта, танцувална фигу-

ра в размер 2/4 умерено темпо. Характерното в него е задържането на левия крак по втора успоредна позиция и има следния вид:

На "и" – преди такта десният крак е в отворена свивка.

I^{-ви} такт

На "раз" – стъпка с десния крак в дясно по втора успоредна позиция като поема тежестта, а левият крак е в отворена свивка.

На "два" – стъпка с левия крак до десния, като десният преминава в отворена свивка по втора успоредна позиция.

II^{-ри} такт

На "раз" – стъпка с десния крак като поема тежестта на тялото и изпълнява пружинка, а левият крак остава в същото положение като повдига петата нагоре.

На "два" – пружинка на двата крака.

III^{-ти} такт

На "раз" – малка стъпка с левия крак назад като изпълнява пружинка, а десният крак остава в същото положение като повдига петата нагоре.

На "два" – пружинка на двата крака.

След няколко завъртания на хорото по даден знак от музикантите част от наблюдаващите зрители се спускат към „девиджиите“, за да им дадат парченце от „писан“ кравай в устата, като по този начин им заангажират вниманието, докато някой от останалите наблюдаващи с повече кураж и смелост изчакват подходящия момент и се спускат да откраднат „камилата“. Това е моментът, в който сред публиката настъпва голяма еуфория, като част от нея със силни възгласи подкрепя и наставлява смелостта им, а останалите помагат на „девиджиите“ да си върнат камилите. Смятало се е, че за тези участници, на които им откраднат камилата, стават за смях и унижение сред присъстващите. Затова те много зорко са я пазили, като „девиджията“ и „папуците“ със силни резки движения изваждат сабите и топуза, и освобождават камилите. А тези, които са дръзнали да я откраднат, получават налагания и удари по гърба като урок за в бъдеще.

Следват танци, игри и общи трапези, които са част от всеобщото веселие.

Обичаят „Камила“ от с. Генерал Инзово Ямболско разкрива една голяма и стройна система от вярвания, суеверия и заклинания, които жителите на селището изпълняват от векове. Тя може да се

разгледа и като организиран драматичен „спектакъл“ с установено единство. Синкретизмът, характерен за древното изкуство, е намерил своя специфична традиционна форма в обичаят „Камила“ от Ямболско. Редуването на словестни диалози с музикални сцени, песни, танци, пожелания съдържа механизма на няколко изкуства.

Обредният танц е дълбоко подчинен и на „сакралното тайнство“. Той въздейства силно върху самозъзнанието на хората – били те непосредствени участници, изпълнители, приносители на тайнството или наблюдатели. При обредните танци изпълнителите не играят, за да проявят танцувалното си майсторство, да изразят празничното си настроение или да се срещнат и осъществят социални контакти с други хора. Те напускат реалния свят и се пренасят в друго измерение, където извършват магически действия с определена мисия. Например: целодневното обредно действие на „камилата“ да *„умира“* и се *„съживява“* няколко пъти демонстрира прехода си от битие в инобитие и обратното. По този начин се афишира пътуване до отвъдното и връщането на този свят с цел донасяне на блага в къщата на стопаните. А персонажът, който извършва пътуването, се зарежда със „сакрална“ сила, която получава само от отвъдното, а чрез танца, който изпълнява носи здраве и късмет.

Конкретно игрите и хората в този обичай включват организирано движение със **загатнат танцов елемент**. Характеризират се с известна **сюжетност**, разкривана чрез опростени танцувални движения. Броят и подреждането на участниците, както и външната им форма играят определяща роля в обичая - придвижването на участниците по пътя става по строго установен ред, шествията им са съпроводени с музикалните инструменти гайда и тъпан, на които изпълняват движението *„тракийка“* и на моменти показват сцени и игри, еднакви с тия във всяка къща.

Основният белег на тези игри и хора и въздействието им върху природата и човека се определя от техния **хореографски строеж**, без той да е единствен. В значителна степен се взема под внимание и:

- **социалната група** – женени възрастни мъже, момци и ергени
- **външната форма** – отворен и затворен кръг, *„на леса“*, *„по саме“*;
- **сложността на хореографската лексика** – от прости двуелементни танцови движения; прости триелементни танцови движения; сложни танцови движения и прости комбинации.
- **композиционното развитие** - *„Камилското хоро“* от отворен кръг преминава също в игра *„на леса“*.

- **броя на участниците** - в камилската група от 4 до 6 участника.

- **стила на изпълнение** – на първо място е начинът на стъпване, при който има две разновидности – стъпване на цяло ходило и от пета към цяло ходило. Всички танци и игри се изпълняват в приклекнало положение с изправен корпус и голяма координация между крака, тяло и глава. Пружинирането, което е стилизиран белег, е особено подчертано и се осъществява плавно и меко при стъпване от цяло ходило. Характерно движение "тракийка" се среща в различни варианти в посока напред и назад, и в различна метрична група 3+3 такта, както и 4+4 такта.

В заключение можем да обобщим, че игрите, хората и сцените в обичая "Камила" от Ямболския край показват, че съществува дълбока връзка между духовното послание на обряда за здраве и плодородие по хора и къщи и техния вид, структуриран от форма, лексика, хватове, жестове и настроение. *„Обичите и традициите – това е животът на народа ни, неговите вярвания, надежда, молба за здраве, берекет и благополучие. Те са не само история, но настояще и бъдеще - особено за народ като нашия, преживял толкова динамични превратности”*3, стр.7-8.

БИБЛИОГРАФИЯ:

1. Моравенова, Р. - Драматургични похвати за създаване на фолклорно танцово произведение, Пловдив, 2018г.
2. Капаров, Е. - Религия древних славян, Москва”, 1918г.
3. Дженева, Д. - Хубав ден Великден, още по-хубав Гергьовден, Пролетни научни четения -АМТИИ, Пловдив, 2014г.
4. Арнаудов, М. - Студии върху българските обреди и легенди, т.І, София, 1971 г.
5. Василева, М. - Коледа и Сурва. Български празнични обичаи, София, 1988г.
6. Вакарелски, Хр. - Етнография на България, Наука и изкуство, София, 1974г.
7. Варвунис, М. - Обичаят "Джамала" и неговите балкански измерения, Българска етнология, кн. 4, БАН, София, 2001 г.
8. Венедиков, И. - Медното гумно на прабългарите, София, 1983 г.
9. Габровски, М. - Маскирането в българските новогодишни обичаи, Българска етнография, кн. 3, София, 1980 г.
10. Елиаде, М. - Сакралното и профанното, София, 1998 г.
11. Желязкова, Н. - Кариоти, БАН, София, 1986 г.
12. Щърбанова, А. - Танцът като пътуване в света на сакралното, сп. Български фолклор, кн. 1-2, София, 1995 г.

„ЛЮБОВТА КАТО ХУДОЖЕСТВЕН ОБРАЗ В ПРЕДСВАТБЕНИТЕ НАРОДНИ ОБИЧАИ“

проф. д-р Даниела Дженева

„LOVE AS AN ARTISTIC IMAGE IN PRE-WEDDING FOLK CUSTOMS“

prof. d-r Daniela Kirilova Djeneva

Summary:

The article „ Love as an artistic image in pre-wedding folk customs” examines ritual actions and feelings between young people before marriage. Artistic images and actions are analyzed as a source of dance ideas.

Key words: Folklore, Customs, Rituals, Danse

Резюме:

Статията „Любовта като художествен образ в предсватбените народни обичаи ” разглежда обредните практики и отношения между младите преди встъпването им в брачна възраст. Анализират се художествените образи и действията свързани с тях като източник на идеи за сценични танци.

Ключови думи: Фолклор, Обичаи, Обреди, Танц

Обреданата ни система е съществена предпоставка за утвърждаване културата на нашия народ, за запазване на самосъзнанието му и за неговото историческо съхранение и развитие. Обредът се осъществява по конкретен повод в определено време и конкретно пространство. Чрез обредното действие хората конкретизират и символизират своите мечти и надежди. Обредната ситуация най-често е свързана с определено желание за развитие в бъдещето, но едновременно с това тя е основен елемент в колективната памет на народа и е носител на дълбоката удовлетвореност за родова принадлежност.

Обичайно-празничната система на българите се състои от четири основни дяла:

Първият дял са календарните празници и обичаи. Ознаменуването им и актуалните действия свързани с тях се извършват на определени дни и дати от календара. От своя страна те се делят на: зимни – Коледни, Васильовски, Кукерски и др.; пролетни – Лазарски, Гергьовски, Великденски, Русалийски и пр.; лятно-есенни – Еньовденски, Петровски, Елинденски, Димитровденски и др.

Към **втория дял** спадат семейните празници и обичаи, включващи всички събития в човешкия живот – от раждането, през женитбата, до смъртта (погребението).

В **третия дял** са включени всички т.нар. родови празници и обичаи.

Четвъртият дял е съставен от трудовите празници и обичаи, свързани с основните видове поминък на народа ни, вкл. и занаятите.

В миналото векове наред до Освобождението встъпването в брачна възраст се е осъществявало групово и обредно. Това става с участието на девойките в пролетните момински обичаи, най-вече в Лазаруването и в заклаждането на есенните седенки, а на момците в Коледуването.

Димитър Маринов дава изключително интересни сведения за Ладуването и за това, че по време на робството понякога този обичай е замествал венчавката. *„Ладването, за което говоря, се върши на Нова година, на Лазарница, на Гергьовден и на Еньовден, и тука момите налучкват, гадаят да видят, да познаят като какъв ще бъде техният бъдещ съпруг, а ведно с това и тяхното бъдещо щастие.“* [5, стр. 663] Брачният сезон се определя от два основни фактора: поминъка и религиозния календар. За всички той е започвал след приключване на активната трудова дейност и то така, че да не съвпада с постите. По принцип в цяла България на есен (около Димитровден), след приключване на селскостопанската работа, е активния период за общуване между младите. Традицията повелява, че правото на избор е за момъка и неговото семейство. Позицията на момата и семейството и е пасивна – те трябва да изчакат предложението. Момата е смирена и сдържана по отношение на контактите. Те се осъществяват по тлаки и седенки, на неделните хора или край кладенеца, където момите ходят за вода. Селските сборове или ходенето на пазар и на панаир извън селото

са били почти единствените възможности за запознанство с другоселец.

Признанието в любов от страна на момъка е било своеобразна изява като напиване на водата или крадене (вземане) на китката. Публичната реакция на момата е трябвало да покаже дали харесва момъка или не го желае. Отношенията между тях са задължително платонически. Докато е живо вярването, че невествената булка носи нещастие на семейството, грижата за опазването на момата е и грижа за благоденствието на бъдещото семейство.

Г. С. Раковски прави обстойно проучване на народния характер на българите. През 1859 г. в етнографското съчинение „Показалец“ той обобщава и разкрива части от етнопсихологията и народопсихологията у нас. Очертава душевните измерения на сватбарските обичаи, седянката, тлаката и пр. Той описва патриархално-традиционната психика на българите, тяхното гостоприемство, народно-стно самосъзнание и стремежа им към свобода и независимост. *„В описание на тлъки, седенки и зборове, видехми чи стават весели и игроводи, де млади момци и девизи се невинно залибват, къту си откриват свободно желание един другиму за бракосъчисление; отсвен в тия народни тържества, момци срещат девизи и по источници и кладенци, напиват им води, заемат им смесни китки, дават си един другиму ябълки, кой е най-големий знак любви. По кладенци и чучури, де ходят моми чясто за вода с медни бели котли, носящи ги на рамо с писани кобилици, момци свободно ся разговарят тамо с тях, къту си изприкажат обширно, напиват им води и получават китки; това ся казва приварение.“* [3, стр. 84] Цитатът на Г. С. Раковски е от „Народопсихология на българите. Антология“ от 1984 г., под общата редакция на проф. д.ф.н. Минчо Драганов. В тази антология той е подбрал прекрасни текстове и на Димитър Маринов от III том на „Жива старина“. Този том, както и всички останали негови произведения, представляват една подробна енциклопедия на патриархално-традиционната народна душевност. Посветен е на женитбата, кръщенката, погребението, семейния светец и неговия празник (служба), събора, obroka, тлаката, седянката, хорото и проклетията (клетвата).

„Подевката ето как става мома: Щом се оженила по-старата и сестра – момата, подевката встъпва в моминство, става мома, почнува да се „момее“ ... Такава вече мома гледа да си залиби либовник, така щото на първия „събор“ (хоро, сватба, сбор и пр.,

дето се събира свят да играе и да се весели) тя вече да има любовник, който до играе до нея в хорото. Повод за заливване се дава от момъкът, а не рядко и от самата мома. Поводът или поканването за заливване става или „на хоро“, или „на кладенеца“, или „у говеда“, „на седянка“ или „на цевекъ“ и то по следния начин: момъкът ще вземе на момата или китката от главата, или кърпата от кръста. Това той трябва да стори няколко пъти, защото при първия и втория случай момата из срамежливост или ще го погади или ще се покаже, че му се сърди. Ако момата му даде върху китката още и цвете от главата си, или кърпата още и пръстен от пръстите си – това е знак, че тя приема предложението и двамат стават любовници, „залибват се“. Това става открито пред сичките: това ще знаят и домашните, както на момата, тъй и на момъкът“. [3, стр. 303]

От цитираните текстове категорично става ясно, че тайно място за срещи между девойките и младежите няма и не може да има. В патриархалното общество любовта между младите е възниквала и се е развивала пред очите на всички. Това са откраднати моменти на нежност, на съпреживяване, на надежда, които прозират в много текстове на народни песни. Лиризмът и красотата на любовната народна песен е в това, че тя разказва самия живот на народа. Отразява същността на душевните трепети на българката и българина с изумително естетическо богатство. Няма по-добри източници за разбиране на любовта между младите от текстовете на народните песни. Любовната тематика преобладава най-вече в седенкарските и хороводни песни, което дава известна свобода по отношение на мястото и времето на изпълнение. За разлика от това съдържанието и персонажите са съвсем конкретни. Главните действащи лица са влюбените момък и девойка. Техните любовни копнежи много често се разкриват в картини, които могат да залегнат в основата на цял сюжет. Върху любовните конфликти, които възникват между тях или техните близки (второстепенните герои), е възможно да се изградят цели фабули – за приставане, за отвличане, за убийство от ревност, самоубийство на влюбени, за отмъщение и пр.

Нашите любовни народни песни се отличават с голяма поетичност и значителна по сила драматичност. С основание може да се каже, че по въздействие те са равнопоставени с българската индивидуална поезия. И ако по структура те нямат такова свършен-

ство, то по отношение на образната яркост и свежестта на езика са ненадминати. Пенчо Славейков проникновено разкрива поетичния свят на народната песен: *„За тая любов ни говорят само песните, единствените повереници на движението на сърцето, на интимния душевен живот. Тия песни народът не е творил с леко сърце. Като истински поет в тях той е дал израз на своите най-заветни чувства и настроения. Те са изповед. Изповед истинска, че тя се изказва не пред хората, а пред своята съвест, пред която е излишно всяко двуличие. В това е великата разлика между простия, наивния певец и ония книжовни песнопойци, които им е душа и свят с надуты афектации да прикриват пустоца на чувствата си“*. [7, стр. 7]

От както свят светува основната тема в изкуството е „любовта“ и в изкуството (творчеството) на народа, и в индивидуалното произведение на самотния автор (творец). Що е то любовта? Отговор на този въпрос, още повече, когато е свързан с народопсихологията на нашия народ, дава Иван Хаджийски – талантлив български социолог, роден в началото на миналия век с дълбоки прозрения за душевността и психологията на българина: *„Любовта като една част от човешкия живот и човешката съдба днес по-лесно може да бъде предмет на едно красиво или трагично преживяване, отколкото да стане предмет на едно точно и пълно научно обобщение. Когато нашите дефиниции се докоснат до тази действителност, която назоваваме с вълнуващото име „любов“, те започват да стават все по-описателни и прибязват по-често към примерите и художествените образи, отколкото към уточнените понятия“*. [8, стр. 493] Иван Хаджийски много точно е доловил, че „любовта“ като дълбоко чувство може по-лесно да бъде описана с художествени образи, отколкото с теоретични обяснения и понятия. В българския език съществува прекрасната дума „обич“ като синоним на „любов“ и тази поетичност на народа ни намира отражение и в песните, и в танците, в обредите, във всички аспекти на фолклора ни. Интересно е, че сценични танци на тази тема има много по-малко създадени през годините, отколкото на теми, свързани с календарните обичаи или други празници от обредния цикъл.

В монографическото си изследване „Сватбени игри и хора от Ямболско“, проф. д-р Антон Андонов обобщава: *„В съвременните действени форми на сценичните танци, творците би трябвало да се опрат преди всичко на обичайно-обредния танц с народна-*

та драматургия, в която народът е вложил тънък художествен усет.“ [1, стр. 8] Няма съмнение, че голяма част от обичаите при- тежават огромен заряд от теми, идеи и художествени качества, за да бъдат пресъздадени като сценични произведения. Така както е очевидно че, в репертоара на ансамблите, липсват танци, свързани с някои практики в народа като: „Песи понеделник“, „Мамене на житото“, пресъздаване на погребални обичаи и други, за които се смята, че трудно биха намерили своята художествена форма, въпреки богатото им съдържание. Относно формата на традиционните хора и игри между младите проф. д-р Ан. Андонов, отбелязва: „Разгледаните хороводни ръченични изпълнения с обичайно-обредна функция имат вид на синкретично изкуство, в което се сливат три елемента – песен, хореографски текст и драматургия. Между тях съществува тясна и непосредствена връзка по отношение на словесно съдържание и танцувално –драматично действие.“ [2,стр.24-25].

Предсватбените обичаи и обреди са основната тема в спектакъла „Вричане в обич“ – хореография и режисура проф. д-р Даниела Дженева. Своеобразен акцент в програмата е премиерното произведение „Първа среща“ – хореография проф. д-р Даниела Дженева, музика проф. д-р Любен Досев. Идеята за танца възниква от разказа на Чудомир „Първа среща“, където действието се развива на мегдана подир Димитровден. Темата е унисонна с тази на целия спектакъл за любовта между младите. Доц. д-р Рослана Моравенова анализира драматургията, формата и съдържанието на танца: „Ритмичното многообразие на музиката води до разнообразие и развитие в хореографията, едно хореографско кресчендо. Осъществена е възходяща градация, не само по отношение на танцовото изграждане на тази картина, но и на емоционалното изживяване. Композицията и хореографски текст се развиват във възходяща линия, като своеобразен връх е финалната coda.“ [6,стр. 148] Предсватбените отношения между момите и момците кореспондират най-вече с годежно-женитбения обичаен цикъл, но предпоставки за осъществяване на желанията и надеждите на младите прозират в редица обреди и действия по различни поводи и през цялата година.

Доц. д-р Катя Кайрякова прави сиеотичен анализ на фолклорния танц като основно изразно средство в сценичните танци на фолклорна основа: „Стиловите ограничения, които тради-

ционният български фолклорен танц носи, понякога не позволяват онази пластическа изразност, която художественият образ трябва да притежава. Това води до необходимостта от използване на елементи от различни видове танцови техники и създаване на нов танцов език”.[4, стр. 265]

Много често чрез героите, без които не могат да се изградят този вид действени танци, се надхвърля формата на тематичния танц и се доближава много повече до сюжетния. Затова именно към годежните и сватбени теми следва да се подхожда с дълбоко художествено разбиране. Изисква се тънък усет у автора на танцовото произведение да избере до колко да цитира първообраза и до колко да вложи творчество, и да го развие.

ИЗПОЛЗВАНА ЛИТЕРАТУРА:

Андонов А. - „Сватбени игри и хора в Ямболско“, Пловдив, 2014 г.

Андонов А. – „Хороводната ръченица в традиционния танцов фолклор“, сп. „Музикални хоризонти“, бр.10,2007г., София

Драганов М. - „Народопсихология на българите“, София, 1984 г.

Кайрякова К. - „Симеотичен анализ на фолклорния танц, като основно изразно средство в българската народна хореография“, Годишник на ВСУ „Ч. Храбър“ Варна, 2016 г.

Маринов Д. - „Народна вяра и религиозни народни обичаи“, БАН, София, 1994 г.

Моравенова Р. - „Драматургични похвати за създаване на фолклорно танцово произведение“, Пловдив, 2018 г.

Славейков П. П. - „Събрани съчинения“, том V, Български писател, София, 1959 г.

Хаджийски Ив. - „Оптимистична теория за нашия народ“, том I, Български писател, София, 1974 г.

АНТОНИО ВИВАЛДИ
СОНАТА ЗА ФЛЕЙТА И ЦИФРОВАН БАС,
опус 13, № 6, RV 58, *g moll*
доц. д-р Борислав Ясенов

ANTONIO VIVALDI
SONATA FOR FLUTE AND BASSO CONTINUO,
Opus 13, Nr. 6, RV 58, *g moll*
Assoc. Prof. Borislav Yassenov, PhD

Резюме

Италианската флейтова музика от епохата на Барока е пряко свързана с характерните за времето жанрове – *sonata da chiesa*, *sonata da camera* и солов инструментален концерт. Силно осезаеми са връзките с цигулковото изкуство – виртуозност, моторност, и с оперния тематизъм – вокализация на бавните части. Орнаментиката е свободна.

Композиторът и цигулар Антонио Вивалди (1678 – 1741) пише огромен брой произведения: опери, църковни творби, симфонии (увертюри), сонати, трио сонати и др., но най-предпочитан от него е жанрът концерт. Сред стотиците концерти за различни инструменти има 16 за флейта (опус 10) – 13 за напречна и 3 за блокфлейта.

Сонатата за флейта и цифрован бас № 6, RV 58, *g moll*, (*Vivace*, *Fuga da Capella*, *Largo*, *Allegro ma non presto*) е последната от сборника „IL PASTOR FIDO“ опус 13, в който флейтата може да бъде заменена от цигулка, обой, виола или мюзет.

Ключови думи

Барок, Италия, Вивалди, флейта, соната.

Abstract

The Italian flute music from the Baroque era is directly connected with the genres characteristic for that time – *sonata da chiesa*, *sonata da camera* and *solo instrumental concert*. The connections with the violin art are highly tangible – virtuosity, motor pulsation, and also with the opera thematic – the vocalization of the slow parts. The ornamentation is free.

The composer and violinist **Antonio Vivaldi** (1678 – 1741) wrote an enormous number of compositions: operas, sacred works, sinfonias (overtures), sonatas, trio sonatas etc., but the genre mostly preferred by him was the concerto. Among the hundreds concertos for various musical instruments there are 16 for flute (Opus 10) – 13 for transverse flute and 3 for recorder.

The Sonata for Flute and Basso continuo Nr. 6, RV 58, *g moll*, (Vivace, Fuga da Capella, Largo, Allegro ma non presto) is the last one from the collection „IL PASTOR FIDO“ Op. 13, in which the flute can be replaced with violin, oboe, viola or musette.

Key words

Baroque, Italy, Vivaldi, flute, sonata.

Италианската флейтова музика от епохата на Барока е пряко свързана с характерните за времето жанрове – *sonata da chiesa*, *sonata da camera* и солов инструментален концерт. Силно осезаеми са връзките с цигулковото изкуство – виртуозност, моторност, и с оперния тематизъм – вокализация на бавните части. Формата се характеризира с лаконичност и стройност, музикалните образи са ярки и релефни. Флейтата се използва в среден и висок регистър (сопран), орнаментиката е свободна. Композитори, представители на италианския бароков стил, са: Арканджело Корели, Франческо Верачини, Пиетро Локатели, Джовани Плати, Антонио Вивалди и др. Те създават сонати и за напречна флейта, която може да бъде заменена с цигулка, блокфлейта и др.

Антонио Вивалди (1678 – 1741) е сред често изпълняваните композитори от флейтистите. Той пише огромен брой произведения: опери, светски кантати, църковни творби, симфонии (увертюри), сонати, трио сонати и др., но любим жанр на композитора е соловият инструментален концерт, със свойствените му празничност, блясък, крупни щрихи и завладяващ стил. Творецът създава стотици концерти, между които 16 за флейта (опус 10) – 13 за напречна и 3 за блокфлейта. Инструментът е включен и в произведения за смесени състави. През 1728 г. Антонио Вивалди става първият композитор, който публикува концерти за напречна флейта, последван е и от други композитори – Г. Ф. Телеман, Д. Тартини, а по-късно Пиер-Габриел Бюфарден, Мишел Блаве, Андре Гретри, К. Ф. Е. Бах

и др. За неговия стил са характерни определени прийоми – тричастна циклична форма на соловия инструментален концерт, използване на ритуурнели в бързите части, елементи на зрелищност, присъщи за Бароковата опера и програмни заглавия на някои от произведенията, като знаменитите „Четири сезона“ („Годишните времена“) опус 8, „Буря в морето“ опус 10, № 1, „Нощ“ опус 10, № 2, «Il gardellino» („Кадънката“) опус 10, № 3 и др. Вивалди има значителен принос за развитието и на бароковата соната.

Сборникът **“IL PASTOR FIDO”** опус 13, съдържа шест сонати за флейта (може да бъде заменена с цигулка, обой, виола или мюзет) и цифрован бас (*Basso continuo*). Във всяка от сонатите партията на флейтата носи виртуозен характер. Структурата им е достатъчно свободна и в тях композиторът съчетава белези от *sonata da chiesa* и *sonata da camera*. В произведенията са възплътени характерни черти за стила на Късния барок. Впечатляващи са монументалността и патосът на бързите части, съпоставени с меката лирика на бавните части, напомнящи лирични арии, в които изпълнителят-виртуоз изразява собствената си индивидуалност, подобно на певците в кулминационните моменти на операта. Характерен белег на флейтовите сонати е използването на тривременни метруми, типични за средновековната и ренесансовата музика. Размер 6/8 е широко разпространен в италианската народна музика, с разнообразна трактовка на танцовата форма на сицилиана. Вивалди творчески преработва стилистичните особености на венецианската вокално-инструментална полифонична школа. Използва често акордово-хомофонна фактура, но майсторски прилага и полифонично-линеарния маниер на писане, охотно обръщайки се към контрапунктични форми, типични за късноренесансовата музика от XVI век.

Тематизмът в произведенията на Вивалди е необикновено ярък, жив, експресивен, впечатляващ широката публика и способен понякога да предизвиква в нея нагледни асоциации с разнообразни явления от живота. Образите му са конкретни, осезаеми, очертани с релефни жанрови характеристики. Оттук и пластично-лаконичното решение в архитектурата на цикличния строеж, реализиран в контрастен план. Мелодиката е импулсивна, темпераментна, с ярки контури и изразителни фигуративни варианти. Ритъмът е пределно индивидуализиран за времето и всяка част от цикъла притежава свой оригинален ритмически профил и фактура.

Композиторът притежава силно развито темброво мислене, което му дава свобода непрекъснато да експериментира с цвета на тона.

Шеста соната **RV 58, g moll** е в четиричастен цикъл. Първата част, **Vivace**, в размер 3/8, дава психологическата насока на цялата соната. Интересното в случая е, че темпото на тази част не отговаря на изискванията на жанровете барокова соната – църковна и светска, при които то трябва да бъде бавно или умерено. Разбира се, посоченото темпо в случая не трябва да се приема буквално и да се изпълнява не толкова бързо, поради факта, че темповите обозначения в епохата на Барока са по-скоро указания за настроението и характера на частта. Флейтата – използвана в среден и висок регистър, звучи ефирно, грациозно, танцувално. Изпълнителят трябва да се стреми към чист, обран тон, наподобяващ тембъра на барокова флейта.

Темата, носител на музикалния образ, започва с ауфтактово встъпление. Метро-ритмичният импулс е близък до танцувалното, а музикалното развитие е с импровизационен характер.



В средата на частта, след провеждането на темата в динамика *piano*, следва типично за Вивалди низходящо секвентно развитие в шестнадесетини ноти.



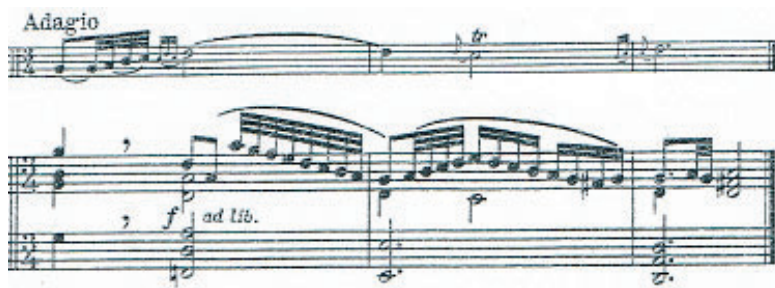
Важен прийом в интерпретацията за постигане на качествен мелодичен изказ е артикулацията. При изпълнение на барокова музика, към която спада и разглежданата соната, е необходимо щрихът *detache* да съответства на стиловите особености, т. е. да носи характерен израз. Встъплението на тона да е по-меко, но ясно. За прецизното му изпълнение флейтистът трябва да подходи към звукоизвличане използвайки фонемата „ду“, за формиране на прецизна амбушюрна постановка, при която напрежението в устните да бъде по-слабо. Това ще доведе до реализиране на качествен тон с близък до бароковата звучност тембър и артикулация. Щрихът *legato* трябва да се изпълни коректно и точно за постигане на логична и гъвкава мелодична линия, която да разкрие и насити със съдържание авторовата мисъл. При моделиране на фразите е необходимо подчертаване на някои от опорните тонове в мелодичната линия, явяващи се понякога в кулминационни моменти, за което се използва щрих *tenuto*. Артикулацията на този щрих е активна, изискваща характерен натиск в дъха, подпомогнат от диафрагмата. След атаката въздушната струя отслабва постепенно. В разглежданата стилистика този щрих е много подходящ за „извеждане“ на скрития глас при латентна полифония. За правилното изграждане на фразата и постигане на ярка мелодична линия е необходимо да се вземе под внимание и метроритмичния импулс.

Орнаментите през епохата на Барока са в сферата на импровизацията, затова не винаги са изписвани в текста. Композиторите разчитали на естетическия вкус на изпълнителя, формиран от установените в изпълнителската практика стереотипи, и на импровизаторските му умения. Импровизацията е в пряка зависимост от вида, техническите възможности на инструмента и качествата на изпълнителя. В изданието на „INTERNATIONAL MUSIC COMPANY“ – NEW YORK, сонатата съдържа нотирани украшения. Не е известно дали са авторски или плод на редакторска намеса, но те напълно отговарят на изискванията на стила. Може да се предположи, че Жан-Пиер Рампал – емблематична личност във флейтовото изкуство, в качеството си на редактор, да е написал някои от тях. Разбира се, според гореизложеното, орнаментиката в сонатата може да бъде допълнена според критерия и възможностите на интерпретатора, без това да нарушава естетическата красота и стилистиката на произведението. В този дух, ще си позволя да препоръчам, освен изписаните трилери, изпълнение на аподжатура

(*appoggiatura*), мордент, пресечен мордент (единичен или двоен, обикновено в края на фразата) и фигурации, там където логиката позволява. Качественото изпълнение на мелизмите ще придаде типична окраска на мелодичния рисунок.

Вибратото трябва да се използва пестеливо, а при агогичен акцент – да се интерпретира чрез „издуване“ на тона с две амплитуди, наподобяващи двоен мордент.

Частта завършва с *Adagio* в 3/4, тържествено, с виртуозно-импровизационен характер, изпълняващо двойна функция. От една страна, финализира и обобщава първата част, а от друга, функционално подготвя втора част, завършвайки в доминантовата тоналност – *D dur*.



Втората част, **Fuga da Capella**, в **Alla breve** е полифонично разработена, според традициите на жанра *sonata da chiesa*. Изразява философска вглъбеност, в която се преплитат вокалното и инструменталното. От важно значение отново е прецизирането на темпото, което да е в съответствие с монументалността и патоса на музикалното развитие, постигнати чрез средствата на полифонията. Темата първоначално е представена от флейтата в основната тоналност – *g moll*. Второто ѝ провеждане е в чембалото в *d moll*, след което се наблюдават още две явявания на темата в чембало и флейта в основна тоналност – *g moll*.

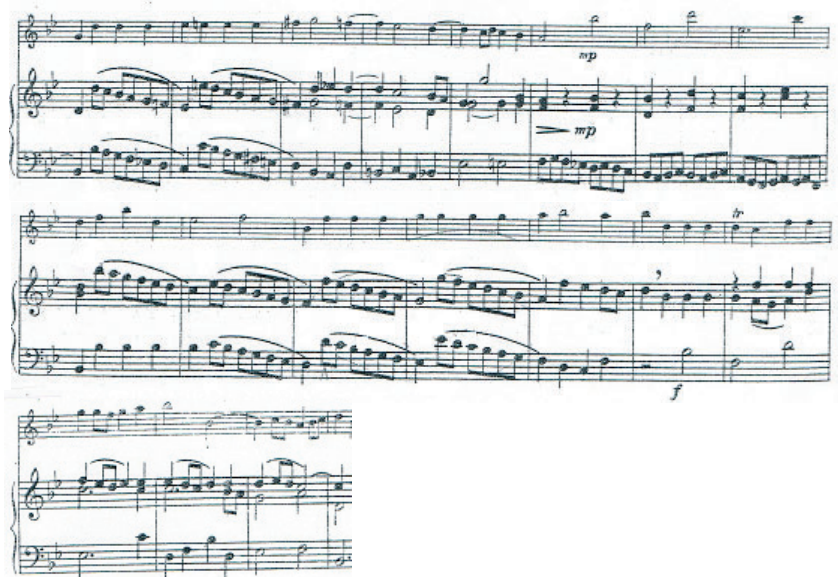
Fuga da Capella
Alla breve



От изключително значение е динамично-полифоничният баланс между инструментите в ансамбъла при реализирането на тематичния материал.

Впечатляващ момент, носещ жизнеутвърждаващ характер, е появата на темата в паралелната мажорна тоналност – *B dur*, проведена първоначално от флейтата, а след това и от чембалото.

Тема в *B dur*



Репризата, предшествана от еднократно излагане на темата в *c moll* (чембало), затвърждава основната тоналност – *c moll*, с четирикратно провеждане на темата редувана между флейта и чембало.

Третата част – **Largo**, в размер 9/8, напомня ария с хомофонно-хармонична фактура, но по отношение на метро-ритмичната организация носи белезите на сицилиана. Характеризира се с чистота и благородство на мелодичната линия, широко дихание и простота на хармоничния език. Изпълнителят трябва да преодолее трудностите свързани с изграждането на цялостна мелодична линия, плавното преминаване от тон в тон, за моделиране на фразата, което изисква точно водене на въздушната струя, според регистъра, както и правилна дихателна техника.



Бързият финал – **Allegro ma non presto**, представлява ликуващ, жизнерадостен празничен танц (гавот). Очевидна е интонационната близост на първа тема с темата на *Fuga da Capella* (втора част от цикъла), която започва със същите тонове и интервалови ходове (низходяща чиста кварта, възходяща малка секста). Двукратното провеждане на темата е в контрастна динамика *f – p*, последвана от втора тема с лиричен характер, чийто втори дял, с присъствие на ярко изразен синкопиран ритъм, връща бодрото, празнично настроение на първа тема.



Това е обобщаващата цикъла част и единствената, в която има повторение на двата дяла. Вторият е по-развит, по-мощен, започва в едноименната на доминантовата тоналност – *d moll*, установена още в заключението на първия дял.



Устремното развитие преминава в шестнадесетинкови пасаж, чрез които се достига кулминацията – темата в динамика *forte*. Тези пасаж изискват точна артикулация, ярък „ехо“ ефект и правилно динамично изграждане, за да се постигне качествена художествена интерпретация.



Структурата на финалната част напомня рондо форма.

Постигането на мелодическа и интонационна изразност при изпълнението на сонатата е основно изискване, но да не забравяме че тук от решаващо значение е ритъмът. Важно условие за осъществяване на убедително художествено интерпретиране е стриктното изпълнение и поддържане на метро-ритмичната пулсация, тази моторна виртуозност типична за стила на Вивалди. Изпълнителят трябва да следи за акуратното прозвучаване на всеки един тон от конструкцията на фразата, в строго съответствие с

обкръжаващата го звукова тъкан, който изпълнен прецизно да доведе до общото, единно движение на виртуозните пасажии. За постигане на пълноценен музикален образ интонационният рисунък изисква да бъде ритмически изравнен и отчетлив.

Агогическият акцент, подчертаващ определени опорни тонове в мелодичната линия, представлява специфично средство, чието приложение произтича от особеностите на стила характерен за епохата. Той внася елемент на ритмическа свобода и емоционално оживява музикалната мисъл. Подчертаването на скритата полифония се осъществява чрез щрих *tenuto*, а в определени пасажии скритата мелодия се изявява по-ярко благодарение и на тембъра и регистъра. Много често установената ритмика може да създаде впечатление за статичност. Трябва да се внимава при употребата на *tenuto* в секвентни построения, при които опорните тонове се намират на едни и същи метрични времена в такта. За избягване на еднообразието е необходимо да се спазва правилно динамично изграждане и да се прибегне към други похвати, характерни за инструмента, без да се нарушава логиката на авторовата мисъл и естетическите норми на интерпретацията формирани през епохата.

За постигане на качествен тон е необходимо да се имат предвид акустичните особености. Висок регистър – отворен тон, среден – затворен, изискващи правилна амбушюрна постановка и водене на въздушната струя според регистъра на инструмента – постановка на звукоизвличане. От огромно значение е смислената артикулация на мелодичната линия в сонатата. Без правилното *legato* е невъзможно да се придаде гъвкавостта и пластичността на мелодичния поток, респективно и логиката на фразата.

Динамиката трябва да се развива съобразно логиката на мелодичния рисунък в изграждането на художествения образ, а също и да подчертава границите на отделните построения в музикалната форма. Да обединява големи построения с еднородна звучност. Постепенно динамично изграждане може да се допусне при провеждането на секвенции. Друг вид динамично-емоционална насоченост дава изпълнението на ефекта „ехо“ – *forte* и *piano* пасажии, характерни за епохата на Барока, който трябва да се постигне с ярко динамично съпоставяне без нарушаване на интонационната и звукова чистота.

Шестнадесетиновите пасажии не само подчертават динамизма на музиката в частта, но са ефектни и в чисто инструментален, вир-

туозен план, създавайки красива игра на регистрите. Технически погледнато, трудността в случая идва от поддържането на темпото и характерното за стила фразирание, които са в пряка зависимост от изпълнителското дишане. Темпото не трябва да се променя въпреки трудностите и някои леки отклонения, породени от логиката на интерпретация. Вниманието да е насочено и към избягването на форсираното звучене на отделни фрази, което е в противоречие с изискванията на стила и необходимостта от пресъздаването на цялостна, пластично развиваща се мелодична линия. Отчитането на латентната полифония също има своя принос за добрата интерпретация, въпреки че полифоничното развитие обхваща партиите и на двата инструмента.

Към забавянето в края на частите трябва да се подходи внимателно съобразно темпото и характера им.

Вивалди използва четиричастен цикъл, от вида бърза – бърза – бавна – бърза, като контрастът между частите е по отношение на фактурата – хомофонно-хармонична и полифонична. Всяка част се характеризира с определено устойчиво емоционално-психологическо състояние. В тази соната се проявява богатата фантазия на Вивалди: неизтощима мелодичност, стремеж към релефност, характерност на интонацията. Типични черти се установяват и в широкото движение на фигурации, повторност на интонации, като че да се затвърди в съзнанието на слушателя основният материал и последователното провеждане на принципа на секвентното развитие. Диханието на новото светоусещане тук е достатъчно силно. В творбата се преодолява остигатността, вътрешната психологическа изолираност на стила на барока, очертава се стремеж към поетизация, опит да се превъплъти многообразието на състоянието на душата. В същото време композиторът се опитва да придаде на произведението характер на свободна импровизация, проправяйки път на бъдещите фантазия и капричио. Музиката носи театрален характер. Особено ефектен е финалът на сонатата, напоящ виртуозна каденца със секвентно развитие. Именно синтезът на стремителните и патетичните интонации придава цел на целия цикъл, и подчертава достигнатата в последната част кулминация в обрисовката на образа, въплъщаваща основното съдържание на сонатата – стремителност, упоение и радост от живота.

Предвид популярността на музиката на Вивалди и в наши дни, и различните ѝ трактовки, е необходимо да се обърне внимание

на естетическото осмисляне при интерпретиране на негови произведения. Изпълнителят трябва да подходи и тълкува творбата в контекста на епохата и стила на композитора, но да я представи чрез съвременното музикално мислене. Той трябва да разбере и почувства емоционалните, естетическите и професионално-музикалните характеристики, заложи в композицията, да открие тази тънка граница между традиция и съвременност, което ще му помогне да постигне художествено пълноценна интерпретация.

БИБЛИОГРАФИЯ

Белтрандо-Патие, Мари. История на музиката, част първа. Издателство „Музика“, София, 1997.

Розеншилд, Константин. История на музиката, част I. Издателство „Музика“, София, 1982.

Музыкальная энциклопедия, том I. Советская энциклопедия, Москва, 1973.

http://it.wikipedia.org/wiki/Antonio_Vivaldi

НОТНА ЛИТЕРАТУРА – ИЗДАНИЕ

VIVALDI – SIX SONATAS “IL PASTOR FIDO” Opus 13, INTERNATIONAL MUSIC COMPANY“ – NEW YORK.

ЕМОЦИОНАЛНИЯТ И КОМУНИКАЦИОНЕН ПОТЕНЦИАЛ
НА ТАНЦОВО-ТЕАТРАЛНОТО ИЗКУСТВО
В БЪРЗО ПРОМЕНЯЩИЯ СЕ СВЯТ

доц. д-р Диляна Никифорова

THE EMOTIONAL AND COMMUNICATIONAL POTENTIAL OF
DANCE AND THEATRE ART IN THE FAST CHANGING WORLD

PhD Diliانا Nikiforova Assoc. Prof

Резюме: Статията е фокусирана върху проблемите при съхраняването на баланса между рационалното и емоционално съществуване на индивида на фона на динамичното развитие на съвременното общество и информационните технологии. Разгледан е емоционалният и комуникационен потенциал на танцово-театралното изкуство, като възможен контрапункт на тази проблематика.

Ключови думи: балет, танц, театър, емоционален и комуникационен потенциал

Abstract: The article is focused on problems with the preservation of the balance between the rational and emotional existence of the individual, against the backdrop of the dynamic development of modern society and information technologies. The subject is the emotional and communicational potential of dance and theatre art, as the cause of the counterpoint of this problematics.

Key words: ballet, dance, theater, emotional and communication potential

Динамиката в развитието на съвременното общество предизвиква сериозни проблеми в съхраняването на винаги крехкия баланс между рационалното и емоционално съществуване на индивида. Бумът в усъвършенстването на технологиите в много отношения улеснява бита, ежедневието и комуникациите ни, но в същото време ни поставя пред сериозни изпитания като цялостни личности и творци. Все по-големи стават изискванията към нас да овладяваме нови техники и технологии, все по-важно се оказва присъствието ни във виртуалния, а не в реалния свят, все по-малко място и време остава за връзката с нашето емоционално и духов-

но аз. Танцовото и театралното изкуство са сред малкото инструменти в съвременния свят, които ни дават пътища за разрешаване на този конфликт. Танцът е призван да бъде носител именно на емоционалния ни потенциал още от дълбока древност.

„...по време на танца се извършва една вътрешна трансформация, която извлича танцуващия извън заобикалящия го свят. Преживява се пробив от едно равнище на действителност на друго. Изгражда се мост между физическа и духовна реалност. Чрез танца всички действия и чувства добиват своя категорична внушителност...“¹

Доколко съвременният професионален танц, било то фолклор, класически балет или танцов театър, успява да запази функциите, заложили му още от зората на съществуване на човечеството?

„Съвременното понятие Театър на движението обхваща предимно невербалните театрални форми, които съчетават по различен начин разнородни физически техники, без специално изискване към техния синтез. Сценичният език на тези форми определя специфичната им комуникативна функция като средство за ефективен емоционален и интелектуален обмен. Конкретно танцовият театър разчита на кодифицирана танцова азбука, висша форма на синтез от танцови техники, „пречистени“ от естетиката и изискванията на танцовото изкуство и усвоили театралните закони.

Богатството и колоритът на съвременния театрален език са плод на традициите и креативността на множество поколения творци от различните сфери на изкуството. Наследената традиция е втъкана в материя, която продължава да вълнува и провокира межкултурна и междустилова експанзия.

Способността на танца (физическото движение) да предизвиква у зрителя усещане за реално осезаем емоционален свят със силно въздействаща „атмосфера“ е в основата и на процеса, извличащ от тялото на актьора уникален метафоричен език. Създаден от танцови изразни средства, този сценичен език има неоспоримо преимущество да обособи магическа среда за развитие на сценичното действие.“²

1 Андонов, А., „Сватбени игри и хора от ямболско“ стр. 213, Пловдив - 2014

2 Цветкова, П., „За сценичния език на танцовия театър“ стр. 83, Годишник на НАТФИЗ Кр.Сарафов от 2011г.

Изразните средства на танцовото и театралното изкуство формират потенциал за емоционално въздействие. В същото време развитието на информационно-комуникационните технологии (ИКТ) и масовата култура на консуматорското общество създават сериозно предизвикателство за сценичното изкуство. Все по-трудно е да се задържи вниманието и интереса на съвременния зрител. „Ценностната система, продуцираща емоционалната същност на индивида – неговите емоции и въображение, в съвременното общество е дебалансирана. Може да се каже, че младото поколение израства в среда, която го прави почти неспособно да общува на нивото на човешката емоция, а самотата го въвлеча в своеобразен психологически капан. Все по-често младите хора заобикалят изкуството, а именно то е призвано да култивира и съхранява ценностите на обществото.“³

Задачите на танца и театъра, се съсредоточават в намиране на ефективен път към ума и сърцето на съвременника, в залагане на усъвършенстван естетически код, позволяващ разшифроването му от зрителя. Търсенето на нови изразни средства и различни сценични похвати и технологии с цел да се ангажира вниманието на публиката и да се отговори адекватно на скоростта, с която се движи съвременният живот, са от особена важност за бъдещето на изкуството.

„В света на информационното общество, е важно да се помни, че самото тяло е източник на информация – памет, инстинкт, импулс и дълбок израз. В разработката на този физически процес артистите имат възможност да станат изследователи, изпълнители и творци на нови форми.“⁴

Класическият балетен театър у нас, също е изправен пред това предизвикателство. Репертоарът на националната ни труппа в Софийската опера включва предимно утвърдени заглавия в техните оригинални версии („Лебедово езеро“, „Жизел“, „Спящата красавица“, „Баядерка“ и т.н.). Това са класически балети, които като правило поддържат жив и постоянен зрителски интерес, като внасянето на промени в хореографския текст е почти изключено.

3 Никифорова, Д., „Танцов театър и танцови техники – история, съвременност и бъдеще“ стр. 127, Никифоров Студео 2011 г.

4 Пампулова, А., „Функции в изграждането на хореографията в спектакъла „На ръба““, стр. 23, Нов български университет 2016

Изискванията обаче към формата и техническото изпълнение на артистите в детайли стават все по-големи. Информационните технологии предлагат огромен избор от добри интерпретации, но повторението на най-доброто все още не е изкуство само по себе си. Съвременният артист се оказва ограничен в установени рамки, примери, изисквания, които оставят все по-малко място за творческа свобода и изява на индивидуална емоционалност. Интересен факт е, че постигането на техническа прецизност в танцовото изкуство, в повечето случаи изисква рационален мисловен контрол над физическото тяло. Да можеш да постигнеш емоционална свобода, в синхрон с техническо съвършенство е форма на върхово майсторство в овладяването на танцовото изкуство. Както в миналото, така и днес то остава достижимо само за единици. Разработването на психо-техники, които да подпомагат артиста-изпълнител в тази посока е от особена важност. Съвременните научни изследвания показват, че възможностите на човешкия мозък да се развива и моделира са изключително големи. Съзнателното му насочване в посоката на чувственото и сетивното, предполага създаване на нужните инструменти за постигане въздействащ емоционален заряд в танца. Независимо от все по-големите предизвикателства, пред които се изправят професионалните изпълнители, танцьорите остават сред редките индивиди в съвременното общество, които успяват да поддържат определено ниво на баланс между емоционално и физическо съществуване.

От друга страна потенциалът на танцовото изкуство да предава информация е огромен. Информационните технологии, като правило лишават младото поколение от адекватни способности в общуването. Езикът на тялото остава непознаваем за тях, а той предава много повече информация в процеса на комуникация от словото.

„Известно е, че танцът винаги е бил начин на общуване, независимо от мястото, времената и нравите на обществото.“⁵

Актьорите и танцьорите са сред малкото индивиди, които осъзнато могат да използват езика на тялото в процеса на комуникация. Този потенциал може да бъде използван както в изкуството, така и в обучението и израстването на бъдещите поколения.

5 Илиева, М., "Исторически битов танц", Алманах /Година 8/ 2016, НМА, ноември 2017 г.

В този смисъл практикуването на танц, в която и да е от неговите форми, независимо дали на професионално или любителско ниво, дава възможност за съхранение и развитие на личността в комплексна и цялостна психо-физическа форма.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. **Андонов, А.**, „Сватбени игри и хора от ямболско“ стр. 213, Пловдив – 2014
2. **Илиева, М.**, «Исторически битов танц», Алманах /Година 8/ 2016, НМА, ноември 2017 г.
3. **Никифорова, Д.**, „Танцов театър и танцови техники – история, съвременност и бъдеще“ стр. 127, Никифоров Студио 2011 г.
4. **Пампулова, А.**, „Функции в изграждането на хореографията в спектакъла „На ръба““, стр. 23, Нов български университет 2016
5. **Цветкова, П.**, „За сценичния език на танцовия театър“ стр. 83, Годишник на НАТФИЗ Кр. Сарафов от 2011г.

ЕСТЕТИЧЕСКО-ВЪЗПИТАТЕЛНИ АСПЕКТИ НА НАТЮРМОРТА

доц. д-р Зора Янакиева

STILL LIFE - AESTHETIC AND EDUCATIONAL ASPECTS

Assoc. Prof. Zora Yanakieva, Ph.D.

Резюме:

Изложението поставя на внимание възможностите на натюрморта като художествен жанр за осъществяване на естетическо-възпитателно въздействие в обучението по изобразително изкуство. Чрез него се формират не само знания, умения и отношения, но се развива естетическото възприемане, естетическото отношение, естетическите чувства, естетическият вкус, естетическият идеал, естетическата оценка. В резултат на системния учебен процес учениците изграждат художествената си грамотност и култура.

Ключови думи: естетическо възпитание, натюрморт

Summary:

The article draws attention to the possibilities of still life as an artistic genre for the realization of aesthetic and educational influence in art education. Through it not only knowledge, skills and attitudes are formed, but aesthetic perception, aesthetic attitude, aesthetic feelings, aesthetic taste, aesthetic ideal, aesthetic assessment are developed. As a result of the systemic learning process, students build their artistic literacy and culture.

Key words: aesthetic education, still life

В обучението по изобразително изкуство проблемите на натюрморта са обект за разглеждане в теоретично-исторически и приложно-практически аспект. Наред с тях обаче се открояват и други въпроси, във връзка с възможностите на художествения жанр да оказва възпитателно въздействие.

В процеса на изучаване в училище натюрмортът формира и надгражда основни теоретични знания, необходими за приложение в практическата изобразителна дейност. Идеята е да развива художествено-творческите умения на учениците, които в системната работа непрестанно се обогатяват и усъвършенстват. По този

начин се изграждат отношения, които „способстват за формиране на собствена естетическа оценка“ (Занков, Славева, 2007, 5). При съчетаване на естетическото възприемане на действителността с възприемане на изкуството и изобразителната дейност, се създават мотиви за изграждане на *естетическото отношение* към произведенията, изобразяващи натюрморт. От неговото формиране (на естетическо отношение) се обуславя способността за естетическо оценяване на красотата на формите на аранжираните модели и на естетическата ценност на изображението в художественото произведение. Естетическото отношение се изгражда системно, последователно и целенасочено в учебния процес. То се явява резултат на огромяването и обогатяването на художествената култура на учениците. Проявява се чрез личностната позиция и мотивираната обосновка, при възприемане, разискване и оценяване на проблемите на натюрморта в областта на графиката, живописа и декоративно-приложното рисуване. „Встъпвайки в естетическо отношение, човек излиза от практическите отношения и цели да се потапя в естетическо съзерцание, обектът на което се избира свободно, само на основата на чувството на привличане“ (Ангелов, 2010, с. 82). Според М. Ангелов естетическото отношение се явява стимул за нравствено отношение към красотата, което оказва възпитателен ефект.

Освен за формиране на знания, умения и отношения, натюрмортът съдейства за развиване на „естетическото възприемане на действителността, стимулиране и обогатяване на естетическите чувства, създаване на естетическа оценка към произведенията на изкуствата... оформяне на естетическия вкус и стимулиране на художествената дейност“ (Атанасов, 1975, с. 64). При наблюдение на натурата се пораждат условия за естетическо възприемане на моделите в постановката. За разлика от обикновеното сетивно впечатление, естетическото възприемане на натюрморта, като обект на натурата и като изобразителен жанр в изкуството, се характеризира с целенасоченото съзерцаване на естетическите качества на предметите и естетическата ценност на художествените произведения.

Според Ж. Атанасов спецификата на *естетическото възприемане* е в отражение в съзнанието не само на физическите качества на предметите (визуални външни белези, като форма, големина, цвят, пространствено положение и т. н.), но на тяхната красота. То се развива при контакт и под въздействие с произведенията на из-

куството, което означава, че в обучението трябва да се предоставят такива възможности. При посещения на галерии и музеи естетическото възприемане на произведения в оригинал, претворяващи натюрморти, благоприятства естетическото развитие на учениците. Те възприемат както художественото съдържание, така също красотата на формално-пластичната моделировка и експресивността на творбите, за разлика от репродукциите в класната стая, чието качество на печата е за сметка на силата на въздействие. Възможността за „жив“ контакт завладява и заразява. Рецепиентът възприема, но сравнява и оценява естетическите качества на художествената образност в произведенията. „Без естетическо развитие на възприятието обектите се възприемат само като сетивни впечатления, красотата остава недостъпна. Човекът без развито естетическо възприятие вижда синьото небе, но не и красотата на небесната синева“ (пак там). Затова възприятията трябва да се стимулират и развиват, което може да стане в обучението по предметите от художествения цикъл в училище – музика, изобразително изкуство, литература.

Специфика на натюрморта е нарушената връзка на предметите с естествената среда, подреждането и лишаването им от обичайните функции в постановката. Така аранжирани моделите въздействат със своята изразителност на формите, цвета, материалността и характерната за нея гладка или грапава повърхност. Ролята на жанра е да отразява света на битовите вещи, красотата на предметите, които претворени творчески в художественообразната форма на пластичните изкуства, въздействат естетически неповторимо, пораждайки у реципиента естетически чувства и хедонистични преживявания. По този начин в процеса на естетическото възприемане въздействието на красивото и ценностното в изкуството, поражда естетически чувства, които се преживяват като естетическа наслада.

„Естетическото възприятие не бива да се разглежда откъснато от естетическото чувство, което е емоционално-интелектуален процес на възприемане на формата и съдържанието на предметите и явленията в тяхното цялостно неповторимо индивидуално единство. Естетическото чувство е своего рода чувство за мяра“ (Бояджиева, 1995, с. 268).

Естетическите чувства се проявяват в диспозицията позитивни (приятно привличане, радост, възхищение) и негативни чувства (отблъскване, неприятност, отвращение). При възприемане на ху-

дожествени репродукции на натюрморти и на детски творби от този жанр, учениците твърде често показват емоционално-естетическите си чувства на възхищение от красивото. Притегателната сила на изкуството и на хедонистичните преживявания от контакта с него оказва възпитателно въздействие, което променя личността на ученика. Системното влияние на художествените произведения обогатява чувствата, а заразата от възприемането оказва благотворен ефект за творческа дейност. Обучаваните често изразяват нескриван стремеж за подражание и търсене на сходства между собствените си творби и художествените произведения. И когато в резултат от изобразителната дейност са налице творчески постижения, които да удовлетворяват естетическия им вкус, те се преживяват емоционално позитивно с чувството на радост и успех.

Възпремането на художествените ценности се съпътства с интуитивна емоционална реакция, която при децата се проявява като естетическо съждение от типа „харесва ми“, „не ми харесва“, което макар и елементарно изразено, е по същина *естетическа оценка*. При по-големите ученици под влияние на обучението, естетическата оценка придобива обоснована мотивираност. Тя се обуславя от художествената грамотност и култура на учениците. С повишаване на общата естетическа подготовка се усъвършенства способността за адекватно оценяване на красивото и ценното в изкуството. Тази сложна способност да се „вижда, преживява и обяснява естетическата ценност на явленията“ се дефинира с понятието *естетически вкус*, който е „специфичен регулатор... сгъстен естетически опит, който направлява оценката и действията на човека“ (пак там, с. 270). В художественото образование естетическият вкус се култивира и развива при възприемане на естетически значимото в изкуството, действителността и художествената дейност.

При изучаване на натюрморта учениците целенасочено възприемат натурата и субективно оценяват превлекателността и красотата на моделите, което намира отражение в изобразението. В процеса на конфеириране се анализират и обсъждат творческите постижения, оценяват се художествените качества на ученическите натюрморти. По този начин се формира и развива способността за естетическата оценка и самооценка, която се проявява и в творческата дейност. В нея (в художествено-творческата дейност) учащите проявяват чувството си за красивото, което се стремят да го постигнат като *естетически идеал*. Например, обективно-

правилното отразяване на формата на моделите е не само дидактически целесъобразно, но се свързва с представата за красиво. Изкривяването на контурните очертания на обектите се възприема, като „некрасиво“, „грозно“. Същото се споделя и за композицията на предметите, когато е несполучливо решена и балансът на тежестта е силно изместен в ляво или дясно, което разваля общото впечатление при възприемане на изображението. В тази посока могат да се дадат още множество примери, но не в това е идеята, а в открояването изобщо на възпитателните възможности на натюрморта в учебния процес.

Системното изучаване на жанра в теоретичен и практически аспект, чрез сетивното естетическо възприемане на обектите по натура, на естетическата ценност претворена в художествените произведения, както и чрез творческата изобразителна дейност от началния до гимназиалния етап, допринася за художествено-култивиране и оgramотояване на учениците. Когато обучителният процес е дидактически правилно направляван и осъществяван, оказва благотворен възпитателен ефект върху индивидуалността и личността на учащия, а именно: на естетическото му възприятие, на естетическото отношение, естетическия вкус, естетическите чувства, естетическата оценка и самооценка.

ЛИТЕРАТУРА:

1. **Ангелов**, Методи. Естетическото възпитание и обучение по изобразително изкуство. – В: *Детето*, изкуствата и технологиите – съвременни образователни тенденции. Пловдив: УИ Паисий Хилендарски, 2010. с. 37-50
2. **Атанасов**, Жечо. Основи на естетическото възпитание. София: Народна просвета, 1975. 226 с.
3. **Бояджиева**, Нели. Същност и структура на естетическото съзнание. – В: *Теоретични основи на възпитанието*. София: И Веда Словена – ЖГ, 1995. с. 264-271
4. **Занков**, Огнян, Христова, Олга. Изобразително изкуство за VI клас. Книга за учителя. София: ИК Анупис, 2007. 64 с.
5. **Yanakieva**, Zora. Still life art training in the general and vocational education schools in Bulgaria. – V: *Knowledge – international journal*. Institute of Knowledge Management – Skopje: 2017, Vol. 17, No 4, pp. 1509-1784, p.1677-1683

ИЗОБРАЗИТЕЛНИ ПРИНЦИПИ ЗА ИЗГРАЖДАНЕ НА НАТЮРМОРТ ПРИ РАБОТА С УЧЕНИЦИ

доц. д-р Зора Янакиева

ART PRINCIPLES FOR CREATING STILL LIFE ART WHEN WORKING WITH STUDENTS

Assoc. Prof. Zora Yanakieva, Ph.D.

Резюме:

В доклада се разглеждат основни проблеми в обучението по изобразително изкуство в средното училище, във връзка с принципите на формообразуване при работа с ученици. Обект на внимание са характерните особености и различията, които се открояват между линейно-плоскостния, плоскостно-декоративния и обемно-пространствения принцип за претворяване на обектите от действителността и по-специално на предметите в натюрморта.

Ключови думи: изобразителни принципи, натюрморт, обучение

Summary:

The report examines the main problems of secondary school art education in relation to the principles of shapes/forms when working with students. The object of attention are the peculiarities and differences that stand out between the linear-plane, the plane-decorative and the spatio-spatial principle for the transformation of the objects from reality and of the objects in the still-life.

Key words: art principles, still life, education

В теорията, методиката и практиката на обучение по изобразително изкуство се открояват три основни принципа за формално изграждане на художествения образ: линейно-плоскостен, плоскостно-декоративен и обемно-пространствен, които са заложили в пластично-образната система на изобразителното изкуство през цялата негова история от Древността до съвременните прояви в модерното изкуство.

В основата на линейно-плоскостния характер линията се откроява като основно изразно средство за очертаване на формата и

за отделянето ѝ от останалите форми в картинното пространство. Така линейното изображение се материализира в рисунка, която изпълнява определени функции. В специализираната научна литература изследователите правят известно разграничение между творческия и учебния характер на рисунката. „Учебната рисунка трябва най-пълно да отразява натурата – нейната форма, пластика, пропорции и строеж. Учебната рисунка следва да се разглежда преди всичко като познавателен процес“ (Димчев, 1968, с.3). В този процес учениците се учат последователно да овладяват натурната форма, строежа, композиционната хармоничност, обемното изграждане в пространството, тоналните отношения и т. н. „Учебната рисунка е само необходим път към истинското творческо овладяване на действителността, само средство за натрупване на изобразителен опит, което, разбира се, не може да се сведе до самоцелно и механично заучаване на правила и закони“ (пак там, с. 4).

Основен елемент в линейната рисунка е линията, която е най-простото графично средство за художествен израз, употребяван от децата още в ранна детска възраст за ограничаване на формите в двумерна плоскост. Тя (линията) може да бъде както еднообразно-плоска така също и пространствена. За разлика от еднообразно-плоската, пространствената линия се проявява най-отчетливо при бързите рисунки и скици. В художествените произведения на отделни места се наблюдава нейното отслабване и изтъняване, докато на други – тя се губи и изчезва, а на трети – е подчертано удебелена.

„Всеки предмет има три измерения: височина, дължина и ширина. В зависимост от това, дали се изобразяват само очертанията на предметите, или е необходимо да се отрази тяхната триизмерност, се получава плосък или обемен образ“ (Димчев, 1986, с. 59). Изучаването на проблема за натюрморта в обучението по изобразително изкуство преминава последователно като степен на сложност от линейно-плоскостна постройка към обемно-пространствена моделировка. Овладяването на триизмерното пространствено разположение на предметите започва с тяхното изучаване и отразяване, посредством линейния способ, който включва общите конструктивни очертания на формата, пропорциите и съотношенията на частите към цялото, перспективните съкращения. Линейно-плоскостната рисунка в случая е основа за продължава-

не по-нататък към обемно-пространственото изграждане и има спомагателен характер.

Бързите линеарни скици, които се правят от различни гледни точки, се прилагат с цел да се изучат външните форми на обектите от натура, композиционно-структурните им особености, както и видимите изменения в нефронтално положение.

При плоскостно-декоративният принцип, за разлика от тримерното илюзорно изграждане, обемът и пространствените отношения не са обект на отражение. Той (плоскостният принцип) се характеризира с двуизмерно изображение върху двумерната плоскост на листа или платното. Прилага се в декоративно-приложното рисуване, където основните изразни средства са декоративната линия, декоративната форма и декоративният цвят. За разлика от пространствената линия, декоративно-плоската (понякога черна) линия е равномерна и очертава формата на предметите, изпълнена от край до край с равен цвят. За декоративния цвят са несвойствени нюансите и оттенъците, а оцветените петна са осветени еднакво по цялата повърхност. „Отделните цветни петна най-често се съчетават според принципите на цветовия контраст, но не подчертават обема и пространството“ (пак там, с. 62).

Освен в декоративното рисуване, плоскостният принцип се употребява за изграждане и на графичната форма, чрез равно наситени черно-бели и сиви петна, чрез прилагане на силуетно отделяне на образите върху „неутрален плоскостен“ фон.

В обучението плоскостният принцип се прилага при работа с по-малки ученици:

- при живописни задачи за изграждане на натюрморти по натура, по памет и въображение, с помощта на локални цветове;
- при разработване на проекти за линогравюра, в които изображението се изгражда с графична линия (контурна, начупени, вълнообразни чертички, точки и завъртулки) и графично петно (черно-бяло или цветно).

При по-големите ученици плоскостният принцип се прилага за условно творческо пресъздаване на натурата и за работа по памет и въображение. Условността не само не обуславя обвързването на изображението с натурния цвят на предметите, а предполага свобода в творческото решение и промяна на обективно възприема-

ния цвят от субекта в някакав друг цвят, съответстващ на идейно-творческите му виждания.

Обемно-пространственото формообразуване се употребява за изпълнение на живописни и графични задачи със съответните за тези изкуства изразни средства. Противоположен на плоскостното изграждане този принцип се възприема понякога погрешно, в смисъл на по-усъвършенствана система за пресъздаване на третото измерение в пространството. „В съвременното изобразително изкуство намират отражение напълно равностойно и двата изобразителни принципа. Погрешно е те да се противопоставят един на друг и единият от тях да се определя като „по-съвършен“. Възникването им има повече идейно-художествени първопричини, отколкото изобразително-технически“ (пак там, с. 63).

Различните по характер задачи в обучението се поставят с цел да се овладеят и двата принципа, с което идеята е да се постигне съзнателната им употреба. Това означава контролиране на изображението от начало докрай според единия или другия принцип.

Какво е характерно за обемно-пространственото формообразуване? За разлика от линейното и декоративно-плоскостното изграждане, които са двумерни изображения поместени на двумерна плоскост, обемно-пространственият принцип е триизмерен. Освен височина и широчина включва третото измерение – дълбочината. На изобразителната плоскост тя (дълбочината) е отразена не с реалните размери, а с илюзията за нея. От дидактически аспект задачата да се формират и развиват умения за нейното претворяване, представлява по-висока степен на трудност. Сложността се състои в това да се създаде триизмерно изображение върху двумерна плоскост, а за третото измерение плоскост реално не съществува, в която да се разположи изображението за дълбочината. То се представя само с илюзията за нея. Затова в изобразителната дейност учениците трябва да си служат с оптическа измама, за която предварително да имат необходимите познания, които да овладеят и приложат в умение.

За теоретичното изучаване на закономерностите на обемното изграждане, както за практическото овладяване на перспективните явления, включително на елементите на светлосянка, е необходимо определено равнище на готовност в психологическото и умственото развитие на учениците, което съответства на определена възраст. Липсата на способност за аналитично мислене означава,

опростяване на задачата в съответствие с умствената дейност на децата. Логично предвид възрастта на подрастващите от началното училище, като подходящ се откроява плоскостно-декоративният принцип, докато обемно-пространственият – се изучава в гимназиалните класове, в прехода от конкретно-образно към аналитично мислене.

Обемното изграждане на облите и ръбести тела при натюрморта, освен линейната композиционно-структурна и перспективна постройка на предметите в пространството, включва елементите на светлосянка: полутон, светлина, блясък, колонна сянка, рефлекс, хвърлена сянка. Отразяването им в рисунката заобля формите на предметите, чиято моделировка загатва материалността. По този начин те изскачат визуално на преден – и потъват на заден план.

Проблемите на натюрморта се изучават последователно в обучението най-напред в областта на графиката. Обемът се овладява, посредством графично петно и щрих, които се полагат по формата. „Щрихът (щриховка) е определена поредица от близко разположени една до друга успоредни линии в рисунка или гравюра. Чрез щриха се изграждат цялостно или частично графични изображения“ (Папазов, 1999, с. 56). Освен успоредния щрих при извайване на ръбестите тела, за овалните предмети се употребява „кръстосан“ щрих, следващ облата форма на предметите. „Светлосянчните степенувания в графичните произведения се основават на принципите на светлосянчното изграждане. Черно-бялото степенуване е лишено от багреното богатство, но широкият диапазон от светлосянчни съчетания на линии, щрихи, петна, добиват стойности, каквито не познаваме в живописата“ (пак там, с. 57).

За разлика от графичната рисунка, в живописната задача обемно-пространствената моделировка на формите и веществената материалност на предметите се постига, чрез тонално степенуване и редуване на нюансите и оттенъците, с оглед на осветените и затъмнени части на обектите. За засилване на експресивността значение оказват възможностите на живописните техники за пастьозно и фактурно наслагване и изстъргване на боята, нейното разреждане и акварелно полагане.

При разглеждане на формално-пластичните принципи в обучението се изхожда от равнището на подготовка в художествено-образителното развитие на учениците. Натюрмортът се явява под-

ходящ жанр за диференциране на техните знания и умения. Ако за малките деца в началното училище е подходящ декоративно-плоскостният принцип, в прогимназиалния етап задачите значително се усложняват. От учениците се изисква да предадат конструктивно вярно характера, пропорциите и обема на предметите, докато гимназистите съзнателно трябва да изберат художественото решение, включително принципите на изграждане на формата, съобразно идейно-творческите си виждания и индивидуални предпочитания.

ЛИТЕРАТУРА:

1. **Димчев**, Веселин. Рисунката – основа на изобразителния език. – В: В помощ на учителите по рисуване. София: ПБ Министерство на народната просвета, 1968. 32 с.
2. **Димчев**, Веселин. Изобразително изкуство и рисуване. 11 клас на единното средно политехническо училище. София: ДИ Народна просвета, 1986. с. 175
3. **Папазов**, Благомир. Теория и методика на обучението по изобразително изкуство. I-IV клас на средното общообразователно училище. Шумен: УИ Епископ Константин Преславски, 1999. 188 с.
4. **Ростовцев**, Николай. Методика преподавания изобразителного изкуства в школе. Москва: Просвещение, 1980. 240 с.
5. **Фосион**, Анри. Животът на формите. София: Наука и изкуство, 1984. 197с.

НАТЮРМОРТ - ФОРМИ НА УЧЕБНА РАБОТА

доц. д-р Зора Янакиева

STILL LIFE - TEACHING FORMS

Assoc. Prof. Zora Yanakieva, Ph.D.

Резюме:

Статията поставя на внимание проблема за формите на учебна работа по изобразително изкуство, по-специално при обучението по натюрморт и тяхното значение за художествената подготовка на учениците в средната степен на училищното образование. Изложението дава отговор на някои по-важни въпроси, във връзка със същността и спецификите на учебните форми при обучението по натюрморт: рисуване по натура, рисуване по памет и въображение, асоциативно рисуване чрез възприемане на художествени произведения. Осъществяват се съобразно целта, учебните проблеми и задачи, възрастта на учениците.

Ключови думи: натюрморт, обучение, форми на учебна работа

Summary:

The article highlights the problem of the forms of educational methods, especially for those who are trained in still life art and their importance for the art preparation of students in the middle school education. It answers some of the most important issues related to the nature and specifics of the training forms in the training in still life: painting by nature, painting from memory and imagination, associative drawing through the perception of artistic works. They are carried out according to the purpose, the educational problems and tasks, as well as the age of the students.

Key words: art principles, education, training, forms of education methods

В процеса на обучението по изобразително изкуство в средното училище по учебния проблем натюрморт се прилагат различни форми на учебна работа: рисуване по натура, рисуване по памет и въображение, рисуване по асоциации от художествени произ-

ведения. За формиране на художественоизобразителната грамотност на учащите, като основна форма се употребява работата по натура, чрез която се изграждат умения и навици в областта на живописа и графичната рисунка. Овладеват се практически познания за реалистично пресъздаване на формите в пространството, за условно претворяване на натурата чрез стилизация, а в резултат на това се възпитава и естетическият вкус на подрастващите.

Понятието „натура“ от лат. *natura* – природа – в изкуството е „обективно съществуваща част от реалния свят (природа, град, стая, битови предмети, зеленчуци, плодове, цветя, човек, сцена от живота), която художникът наблюдава, изобразява и творчески преобразува в своите произведения“ (Мелик-Пашаев, 1999, с.442).

Като форма на работа, рисуването по натура представлява „преход от единично и непълно разбиране за предмета, към пълна и обобщена представа за него“ (Ростовцев, 1980, с. 101), „съзнателно наблюдение, при което мисленето взима най-дейно участие“ (Лозенски, 1970, с. 246). При натурното рисуване се осъществява „пълно възприемане, изучаване и изобразяване на предметите, понеже то се изгражда в процеса на наблюдението, като се изхожда не само от цялостния видим образ на модела, а и от неговия строеж и форма, пропорции, светлосянка и цвят, качества на материята и т.н.“ (пак там, 217).

На рисуването по натура се възлагат сериозни задачи, тъй като то развива наблюдателността и умението за изобразяване по памет. С всеки процес на наблюдение се възприемат нови форми, които се запаметяват и съхраняват в паметта като представи. В изобразителната дейност те се свързват и комбинират помежду си, допълват се с по-богато предметно съдържание, представляващо основа за творчество и за усъвършенстване на художествените способности.

Какви са предимствата на учебната форма рисуване по натура за художественото развитие и по-специално на изобразителните умения на учениците?

На първо място, безспорно предимство оказва възприемането на моделите, красотата на техните форми в постановката, образувачи компактна група на фона на драпериите, която разкрива едни или други възможности за емоционално-естетическо въздействие. Притегателната сила на красивото безспорно служи като

стимул в творческата дейност, чието системно влияние в обучението формира естетическо отношение към света на вещите и към изкуството.

На второ място, чрез активното целенасочено възприемане, учениците се учат да изобразяват вярно предметите, като редуват последователно дейностите наблюдение, изобразяване и сравнение, опознавайки по този начин аранжираните модели.

Предимство на натурното рисуване е, че обектите могат да се наблюдават и скицират от всички гледни точки, което да помогне на учениците да изградят обективно вярна представа за предметите, преди да преминат към изграждане на художествения образ със средствата на изкуството (графика, живопис). Според инструкциите в изобразителната задача, които в повечето случаи обхващат принципите за плоскостно или обемно изграждане, натюрмортът може да се пресъздаде реалистично или условно. Стремешът за подражание на натурата е продиктуван от потребността за обективизиране на действителността, на основа на сходствата между обекта и образа, по отношение на формите, особеностите и спецификите на предметите.

Какви задачи най-общо следва да изпълнят обучаваните в творческия процес? При изобразяване на натюрморт по натура, от учениците се изисква да определят:

- формата на листа във височина или широчина, според разположението на моделите в постановката;
- перспективните изменения, спрямо линията на хоризонта;
- стъпването на предметите върху изобразителната равнина;
- големините, пропорциите, съотношенията, формите на обектите: изпъкналости, хлътвания, наклони, скосявания и т.н.;
- посоката и източника на осветление;
- елементите на светлосянка и обемното изграждане, чрез прилагане на знанията на практика;
- постигането на материалността чрез изразните средства на живописата или графиката.

В обучението тези задачи могат да се постигнат чрез методите за изучаване и изобразяване на натурата. В процеса на художествената дейност учениците визират и измерват предметите от мястото или разстояние, нанасят върху листа измерванията: оптични или механични, сравняват готовото изображение с модела и вна-

сят по необходимост корекции. По този начин, с помощта не само на окото, но посредством активната мисловна дейност, те развиват умения за точна и обективна преценка.

В каква възраст се прилага рисуването на натюрморт? Натюрмортът се изучава във всички етапи на средното образование, но в началното училище, дори когато има налице аранжирана постановка, се прилага формата на работа по памет и въображение, поради невъзможността на учениците, особено в първи - втори клас да се концентрират и задълбочат в процеса на наблюдение. Сериозно внимание на натурата се обръща едва в прогимназиалния етап, а откритите задачи до момента се разглеждат в среден и горен курс. Степента на обективно отражение на натурата се определя от сложността на учебните задачи, а те от своя страна – от възрастта, уменията и възможностите на учениците. Ръководно начало обаче са програмните изисквания. Те влизат в кореспонденция с редица други фактори: формата, вида, материалността на моделите и начина на аранжиране; характера на проблемите, изразните възможности на материалите. По този начин учениците „усвояват образите като ги предават в характерните им форми чрез: линии, штрихи, петна, цвят, обем, светлосенки, белези на пространствени и перспективни изменения и пр.“ (Папазов, 1999, с. 142).

Какви учебни проблеми се решават, чрез рисуване на натюрморт по натура? Учебните проблеми могат да бъдат най-различни, като се започне от характера на предметите, от конструктивните особености и пропорциите, и се премине към изобразителните принципи на изграждане, материалите, техниките и средствата за изразяване.

Ръководен дидактически принцип е усложняване на проблемите от по-простото към по-сложното, като се изхожда от учебното съдържание за даден клас, възможностите и уменията на учениците. В изобразителната дейност линията на развитие преминава последователно:

- от един опростен по форма модел към няколко по-сложни – аранжирани в група;
- от по-едри към по-дребни предмети;
- от обли към ръбести и комбинирани по форма модели;

- от изобразяване във фронтално към нефронтално положение;
- от плоскостно-декоративно към обемно-пространствено изграждане;
- от двуизмерно към триизмерно изображение;
- от графично (рисунка) към живописно решение;
- от локална към тонална цветност;
- от контрастна към монохромна гама;
- от еднообразна материалност към веществено многообразие на предметите.

Наличието на учебно време за дадена задача в съответствие с възможностите на учениците е определящо условие за успешно приключване на натюрморта. Понякога цялостната работа до нейното окончателно завършване изисква повече време. Например, при светлосянчното изграждане на моливната рисунка се налага да се работи на етап: първият етап обхваща конструктивната постройка, за която е необходимо правилно композиционно поместване на предметите, с оглед на пропорционалното и линейно-перспективното скициране от общото към частното, а вторият – моделировката с щриха, пластичното и изразително постигане на материалността.

В обучението освен по натура, натюрмортът се изобразява по памет и въображение, и по възприемане на художествени произведения, но първите две форми са основни, затова в специализираната литература се допуска, че „всяка друга форма на работа е или натурно, или паметно рисуване. Някои казват, че даже рисуването по натура било рисуване по памет, понеже между наблюдението и рисуването върху листа се изминавал един промеждутък от време. Разбира се, това е неправилно, защото по начало при натурното рисуване се изхожда непосредствено от наблюдението, а при паметното рисуване от представите“ (Лозенски и кол., 1970, с. 275).

Рисуването по памет в редица случаи не се обвързва с аранжиране на постановка. Неправилно от много педагози се прилага в смисъл на работа по въображение, като се изхожда само от представите на учениците, изградени от миналото. За лично удобство учителите в художествената практика често употребяват тази форма, тъй като подборът на модели изисква наличие на матери-

ална база, точно прецизиране на предметите, спрямо възрастта, изобразителната задача и възможностите на учениците. Разбира се, подмяната на учебната форма, а оттам и на дейността на учениците е нецелесъобразно за тяхното огромяване. Материалната база не бива да служи за оправдание за некачествено свършена работа.

Рисуването по памет има своите исторически корени още от началото на XX век у нас, когато Г. Палашев по френски модел препоръчва „методът на трите сеанса“, включващ три урока по 30 минути, провеждани през два дни.

Целта на първия сеанс е анализ и упражнения за оптично измерване на предметите, рисуване на обобщена линейна скица без подробности.

Вторият сеанс включва кратък анализ на моделите, тяхното скициране в подробности за затвърдяване на образните представи и на изобразителните умения.

При третия сеанс се рисува по памет. Първоначално постановката се наблюдава, след което се закрива, а децата рисуват това, което са запомнили. Целта е да се провери зрителната памет (Димчев, 1993, с.188).

Според В. Димчев методът може да се прилага успешно в съвременното обучение в един слят урок от два учебни часа по 40 минути и 10-минутна почивка. Подобна методология има комплексно-интегралният урок. В първата част на урока се разработва учебното съдържание, предвидено за двата часа, а през втората – „се доразвива същото учебно съдържание при друга проблемна ситуация“ (пак там).

От изложението е видно, че работата по памет изхожда от натурното рисуване, а натурата е обект за наблюдение и основа за събиране и съхраняване на зрителните възприятия под форма на представи. За да се развива зрителната и образната памет на учениците, е необходима целенасочена и системна работа за овладяване на знания и умения за рисуване по натура. Учителят трябва да е наясно с целта на изобразителната задача и да подхожда към нея отговорно. Между уроците по натура и по памет трябва да има взаимовръзка. За да може ученикът да нарисува даден предмет в определено положение, той трябва да има ясна представа за него изградена преди това.

В практиката обаче често се наблюдават тъкмо обратните примери. На учениците се поставят задачи за рисуване на натюрморти по памет и въображение, без преди това да се организират наблюдения и да се правят анализи на постановки, с цел развиване на зрителните и образните представи. В тези случаи децата рисуват по-скоро по въображение, или по памет, но на константно закрепени от миналото образи на предмети. Пример е класическата ваза с цветя, с или без ябълка, утвърдила се традиционно като шаблон. Без натурата няма как да се обогатяват представите и да се развиват уменията, а целта на един такъв урок остава неясна, защото не се преследват целите, характерни за учебната работа по натура, не се натрупват нови възприятия, които да се съхраняват и трайно да се закрепват в паметта.

В художествената практика често се използва оправданието, че децата изпитват затруднения в перспективните съкращения на предметите в нефронтално положение и по тази причина се избягват аранжировките на учебни постановки и на работата по натура. Независимо от затрудненията, упражненията в рисуване по натура трябва да се осъществяват и направляват педагогически правилно. Към тях следва да се подхожда внимателно, а уроците не бива да се заменят със свободно рисуване и възпроизвеждане по памет на стереотипни композиционни схеми - шаблони, което дидактически е нецелесъобразно за развитието на учениците.

За разлика от натурното рисуване, при което обучаваните провеждат активни наблюдения и се учат да прилагат усвоените знания на практика, при рисуването по памет от ученика се изисква свободно и убедително пресъздаване на предметите, когато не са обект на неговото наблюдение. Формата на работа позволява „да се прояви в по-голяма степен творческият подход и индивидуалността на учащия се. В същото време и преподавателят добива ясна представа за степента на усвояването, открива пропуските и определя в какво направление да се насочват усилията“ (Лозенски и кол., 1970, с. 71). Затова подборът на предметите трябва да е съобразен с определени изисквания: композиционно организиране на опростени и характерни по форма предмети, без подробности и детайли, несложни в тонално отношение цветовете. Според Д. Лозенски подходящи за целта са: битовите предмети, цветята и плодовете.

Една от задачите в обучението по изобразително изкуство и по-специално при рисуване на натюрморт е развитието на паметта и възпроизвеждането на представите за предметите. „Малките деца, които не са в състояние продължително да наблюдават моделите, даже и когато ги гледат, рисуват в повечето случаи по представите, които имат за тях. Затова те често рисуват не стомничката, столчето и др., които в момента наблюдават, а представата която са добили за такива предмети“ (Лозенски, 1961, с. 145). Ето защо е важно изградените представи да се обогатяват и допълват с нови. Невинаги обаче те дават яснота за по-рано възприетите модели, което налага учителят да проявява възискателност към наблюденията на учениците, да ръководи правилно и целенасочено този процес, тъй като при рисуването по памет се разчита на преднамереното възприятие и запаметяване.

Формата на работа е близка до натурната с тази разлика, че на учащите се дава предварителна информация за целта и характера на занятието. След активно наблюдение и обсъждане на задачата (композиция, форма, цвят, светлосянка), моделите се закриват. Учениците пристъпват към изобразителната дейност, като в края на часа учебните резултати и постиженията се коментират на откритата постановка.

Рисуването по асоциация от художествени произведения е такава форма, при която децата възприемат творби на изкуството, най-често във вид на репродукции. Рисуването на натюрморт е по представа, въз основа на нейното изграждане от възприети и съхранени в съзнанието представи под въздействие на художествените творби. Тази форма, без да ѝ се придава особено значение, се прилага почти винаги, когато не се употребява рисуването по натура. Традиционно в увода на урока се прави демонстрация с произведения, които дават нагледен образ на проблема, след което учениците пристъпват към практическа дейност, изграждайки изображението чрез творческо комбиниране на съхранените в съзнанието представи, по-специално на отделни елементи от произведенията свързани в новото изображение. Учебната форма е близка и сходна с рисуването по въображение, с тази разлика, че при последната не се изисква визуална опора чрез зрителни образи, която да въздейства като стимул за творческа дейност. И двете форми имат една и съща цел развиване на креативно-творческото мислене и въображение на учениците.

Разглеждането на проблема за натюрморта показва, че в обучението по изобразително изкуство място намират всички форми на учебна работа, което се определя от педагогическите цели и задачи, и че посредством тях учениците усъвършенстват уменията си за реалистично пресъздаване на обема на предметите, развиват зрителната и образната си памет, творческото мислене и въображение.

ЛИТЕРАТУРА:

1. **Димчев**, Веселин. Изобразително изкуство и рисуване. 11 клас на единното средно политехническо училище. София: ДИ Народна просвета, 1986. с. 175
2. **Лозенски**, Драган. Методика на рисуването. София: ДИ Наука и изкуство, 1961. с. 275
3. **Лозенски**, Драган, Момчев, А., Шишов, С. Учебник по рисуване за педагогическите училища и учителските институти. София: ДИ Народна просвета, 1958. с. 256
4. **Лозенски**, Драган, Димчев, Веселин, Немцов, Драган. Учебник по рисуване. София: ДИ Народна просвета, 1970. с. 298
5. **Мелик-Пашаев**, А. Современный словарь-справочник по искусству. Москва: Олимп, 1999. с. 226. ISBN 5-7390-0021-1
6. **Папазов**, Благомир. Теория и методика на обучението по изобразително изкуство. I-IV клас на средното общообразователно училище. Шумен: УИ Епископ Константин Преславски, 1999. 188 с. ISBN 954-577-050-3
7. **Ростовцев**, Николай. Методика преподавания изобразительного искусства в школе. Москва: Просвещение, 1980. 240 с.

АНАТОЛИЙ КОНСТАНТИНОВИЧ ЛЯДОВ И НЕГОВОТО ПИАНИСТИЧНО ТВОРЧЕСТВО. ЗНАЧЕНИЕ В ТРАДИЦИИ- ТЕ НА РУСКАТА КЛАВИРНА КУЛТУРА

доц. д-р Зорница Петрова

ANATOLIY KONSTANTINOVICH LYADOV AND HIS PIANO WORKS. SIGNIFICANCE IN THE TRADITIONS OF THE RUS- SIAN CLAVIER CULTURE

Assoc. Prof. Zornitsa Petrova, PhD

Резюме:

Анатолий Константинович Лядов е забележително явление в руската музикална култура. Оригиналото му присъствие като композитор, диригент, педагог и музикален общественик се налага във време, съчетаващо различни стилови тенденции, типични за края на XIX-то и началото на XX-тото столетие. Обединил и претворил разнородните художествени признаци на своето време, Лядов естествено се нарежда сред плеядата творци, осъществили възхода на дореволюционната руска музикална култура.

Музикалното творчество на Лядов съставлява 67 опуса. От тях най-важно място заема клавираната музика. Композиторът създава 40 опуса с творби за пиано. Повечето от тях са композирани между 80-90^{те} години. За тези 20 години Лядов търпи развитие като забележителен и оригинален творец, оформил собствен клавирен стил. Сред най-важните характеристики на този стил можем да откروим:

- дълбоката и естествена връзка с руската фолклорна песен;
- органичната привързаност към руската класическа музика;
- силното присъствие на ярки програмни образи;
- ясните, стройни и завършени форми;
- мелодичността и напевността на фактурата.

Ключови думи:

пиано, творчество, миниатюри, традиции, клавирни

Abstract:

Anatoliy Konstantinovich Lyadov is one of the eminent person-

alities in Russian musical culture. His unique presence as composer, conductor, educator and artistic public figure outstands in a time of various stylistic tendencies, as the end of 19th and the beginning of 20th century was. Unifying and transforming the divergent artistic specifics of his time, Lyadov deservedly is considered one of the pleiad of artists who brought about the evolution of the Pre-Revolutionary Russian musical culture.

The musical works of Lyadov comprise 67 opuses, and in those, the most important place take **the piano compositions**. There are 40 opuses of piano music composed by Lyadov, most of which produced within the two decades between 80s – 90s. In this period, Lyadov developed as a notable and unique composer of his own clavier style, the major features of which are:

- Deep and genuine bond with the Russian folklore songwriting;
- Innate attachment to the Russian classical music;
- Strong presence of vivid program images;
- Clearly shaped, orderly and accomplished forms;
- Tunefulness and melodiousness of texture.

Key words: piano, creativity, miniatures, traditions, clavier

Времето притежава удивителен естетически филтър. През тесните канали на неговите безпощадни критерии до настоящето се „прецежда“ само чистото изкуство, само високите пориви на истинското творчество, неизкушено от сладката отрова на злободневият. Това е естествен и доказуем процес. И все пак... По какви причини от полезрението ни на интерпретатори убягва прекрасна музика, създадена отдавна или неотдавна? Този въпрос стои в съзнанието ми, разгръщайки страница по страница причудливите клавирни опуси на руския композитор Анатолий Лядов. Нима високо хуманното, изящно пианистично мислене на този талантлив творец остава губещо пред грубото пазарно статукво на днешния концертен подиум? В този ред на мисли правдиво и мотивиращо звучат думите на доц. д-р Людмил Петков: „Отдавна е назрял моментът за нови съпоставки с вече издадени исторически присъди. Навлизането в света на непознатите, на рядко изпълняваните творби, мотивира възможността за реабилитация на незаслужено пренебрегнати факти в духовната битийност на голямото европейско семейство. Това е възможност да се освежи концертният жи-

вот, да се сложи преграда пред амортизацията вследствие на прекомерната употреба на познатите шедьоври на музикалното изкуство. Всичко и всички сме обвързани съдбовно в общата еволюция на света. В света на изкуството обаче, дали нещо да съществува или не, има само относителна стойност и е често пряк резултат от лична отговорност.”¹

И така, аз поемам своята...



Анатолий Константинович Лядов

е забележително явление в руската музикална култура. Оригиналото му присъствие като композитор, диригент, педагог и музикален общественик се налага във време, съчетаващо различни стил-ови тенденции, типични за края на XIX-то и началото на XX-тото столетие. Обединил и претворил разнородните художестве-ни признаци на своето време, Лядов ес-

тествено се нарежда сред плеядата творци, осъществили възхода на дореволуционната руска музикална култура.

Роден на 29 април 1855 г., Анатолий Константинович Лядов произхожда от стар артистичен род, дал на Русия няколко поколения забележителни музикални дейци.

Дядо му – Николай Петрович, е дългогодишен капелмайстор на Петербургската филхармония, а бащата на композитора – Константин Николаевич Лядов, учи теория на музиката при итали-анския композитор и педагог Карло Солава (живял в Русия между 1832 и 1841 г.) в Петербург. Заедно с това Константин Николаевич се изявява като диригент на Филхармоничното общество и добър композитор на многобройни романси и танци. Трябва да се под-чертае, че във времето, в което руското изкуство стремглаво нала-га своята идентичност, бащата на Лядов има безспорен авторитет като пропагандатор и първи изпълнител на редица опери от Серов, Даргомижски и Глинка. От брака му с Екатерина Андреевна се раж-дат син (Анатолий) и дъщеря (Валентина). Ранната смърт на майка-та предопределя и нелекото детство на Анатолий и Валентина (по

1 Петков, Людмил Борисов. Непознати и рядко изпълнявани творби за клавирно дуо от пери-ода XVIII-XX век., Фактология, анализи, концепции. Пловдив, стр. 14

думите на Н. А. Римски-Корсаков „без надзор и възпитание“². Тази твърде рязка характеристика пряко засяга болезнената чувствителност на младия Анатолий, по спомени на Асафиев³).

Трябва да отбележим, че от най-ранна възраст композиторът има свободен достъп до Мариинския оперен театър. Оперната музика, както и цялата трупа на театъра, са близки до сърцето на младия творец, въпреки че тази художествена област не се развива в съществени му опуси. И все пак, операта от детството води до важни възпитателни натрупвания. Композиторът органично възприема богатството на оркестровата партитура, логиката на преплитанията се музикални линии, природата на вокалния звук. И най-вече – творчеството на Глинка.

В спомените на своите роднини Анатолий присъства като любознателно, умно и забавно дете, склонно към ярки музикални карикатури, бързи портретни характеристики, непосредствено проявяващи се в обикновените детски игри. Анатолий чете много и с увлечение, рисува забележително. В живописната гориста местност край Новгород преминават ваканционните периоди. В компанията на своите братовчеди Лядов за пръв път се докосва до великолепието на руския песенен фолклор. Младият човек записва песните на селските девойки, дълго наблюдава техните хороводи. В съзнанието на Анатолий се запечатва динамичната, ярката сценичност и „моторност“ на тези фолклорни образци.

На 15 години (1870) Лядов постъпва в Петербургската консерватория, където изучава едновременно пиано и цигулка. Преподаватели по пиано са професорите Фьодор Бегров и Густав Кросс. През втората година на своето обучение Лядов изучава теория на музиката при проф. Юлий Йохансен. С него Лядов изучава и хармония, контрапункт и fuga. Преподавател по композиция е Николай Римски-Корсаков. Под неговото ръководство младият композитор създава първата си творба – музика към приказката „Аладин и вълшебната лампа“. Творбата остава незавършена.

Първите четири романа (ор.1), написани по време на обучението в консерваторията (1873-74г.), биват високо оценени.

2 Н. А. Римский-Корсаков. Летопись моей музыкальной жизни, 1910, 166

3 Б. Асафьев. Памяти А. К. Лядова, Москва, 1944

Мусоргски възкликва в писмо до Стасов: „Наистина талант! Леко, безхитростно, бойко, свежо и със сила...”⁴

Малко по-късно, през 1876 г. се появяват и първите клавирни миниатюри на Лядов – „Бирюлки” (ор. 2) Те по естествен начин отразяват стиловите характеристики на младежкия творчески период. Начинаещият композитор пише зряло и оригинално. Формата и замисълът отразяват високите нива на руската музикална култура. Красотата на пролетната природа, възраждащата топлина на слънчевите лъчи, светлоелените ливади – всички тези образи Лядов пресъздава в традициите на изключителното пантеистично преклонение, задължително присъстващо в творбите на руското национално изкуство.

Считайки Лядов за изключително талантлив и превръщайки го по-късно в свой голям приятел, Римски-Корсаков е твърде строг и взискателен към своя ученик. Вероятно тук се корени причината за постепенното отчуждаване на младия творец от своя забележителен учител. Вследствие на това през зимата на 1876 г. за „непосещения на занятията” Анатолий бива изключен от Консерваторията. Това тежко наказание се превръща във важен творчески мотив за самоусъвършенстване. Окончателно завършени, „Бирюлки” проправят път на младия творец към средите на водещите руски композитори.

Чест гост в дома на Римски-Корсаков, Лядов попада сред членовете на Новата руска школа (Балакирев, Бородин, Мусоргски, Кюи, Стасов), става свидетел на техните различни, но винаги напредничащи творчески позиции.

През пролетта на 1878 г. Лядов отново се приобщава към класа по композиция на Корсаков. Дипломира се с музика към заключителната сцена на „Месинската невеста” от Шилер. След завършване на Консерваторията Лядов бива назначен за преподавател в нея – изключително признание за един ярък талант, безукорен композитор, притежаващ висока техническа подготовка и богат музикален интелект.

Към всичко това трябва да се прибави високата ерудиция на композитора по отношение на симфоничната музика, регулярно представяна от Руското музикално общество под диригентството на Антон Рубинщайн, Балакирев, Берлиоз, Направник и др.

4 М. П. Мусоргский. Письма и документы, И., 1932, стр. 269

Прекрасен пианист, Лядов с вещина интерпретира произведенията на Шопен, Шуман и Лист.

Периодът, обхващащ последната четвърт на XIX век и началото на XX век, е най-активният за творческата и музикално-обществената дейност на Анатолий Лядов. Това е време на високи постижения в областта на руската литература. Достатъчно е да се спомене плеядата писатели – реалисти, като Салтиков-Шчедрин, А. Толстой, Некрасов, Успенски, както и по-младия от тях А. П. Чехов. Периодът е забележителен и с гениалните постижения на руската живопис. Платната на Репин, Суриков, Верещагин, Шишкин и Поленов и днес въздействат със силата на своите хуманни внушения. Неслучайно 70-те и 80-те години на XIX век са белязани и с най-мощния разцвет на руското музикално творчество в лицето на композиторите Чайковски, Бородин, Мусоргски и Римски-Корсаков. В обществения живот на Русия също текат небивали до момента процеси, формират се нови социално-демократически възгледи, които бързо обхващат онеправданите от царския режим работническо-селски прослойки.

В такъв художествен и обществено-политически контекст съзрява и оформя творческия си облик младият Анатолий Лядов. В годините на интензивна композиторска дейност се набелязва и основната посока на неговите художествени предпочитания – работата върху камерно-инструменталната миниатюра и интереса към руския музикален фолклор.

1879 година дава начален тласък и на още едно музикално поприще. Лядов става диригент на „Санкт Петербургския кръжок на музикалните любители“. По същото време композиторът е привлечен от дейността и идеите на Беляевския кръжок, продължил и развил традициите на „могъщата петорка“. В него, заедно с Лядов, присъстват музикалните класици Бородин и Римски-Корсаков. Изучаването и претворяването на руската народна музика е основен творчески постулат на „Беляевци“. Разпространени сред широки кръгове от слушатели, звучат окрестровите произведения на Корсаков, Глазунов, Лядов, Скрябин. Според Н. Запорожец „много от композиторите в „Беляевския кръжок“ прекомерно се увличат от отделните малки детайли на своите съчинения и ограничават своето творчество в тесен кръг от теми и жанрове. Те не проявяват интерес нито към социално-изобличителната тематика, нито към въплъщението на крупните народно-демократични сюжети

в оперния жанр. Най-голямо развитие в тяхното творчество получава непрограмната камерна и симфонична музика”⁵. И все пак значението на „Беляевския кръжок” е безспорно. То се изразява не само в новите художествени завоевания, но и в мащабната просветителска дейност на неговите членове, утвърдила високата професионална база в музикалната култура на дореволюционна Русия.

Важна роля в многостранната дейност на Лядов заема неговата педагогическа работа. В течение на 36 години (1878-1914) той преподава теоретични дисциплини в Санкт-Петербургската консерватория. Изхождайки от традициите на руската музикална класика, композиторът възпитава много поколения технически силни и образовани музиканти.

Педагогическият авторитет на Лядов е огромен. Неговата система за преподаване на хармония просъществува до наши дни. През 1901 г. той получава курс за преподаване на контрапункт и fuga за композитори, а от 1906 г. преподава практическа композиция. Така в класа му „заблестяват” ярките дарования на Н. Мясковски, С. Прокофиев, Б. Асафиев, С. Майкапар и мн. други. „Огромен и ясен теоретичен ум – пише ученикът му Л. Саминский – с ясно осъзнати принципи и планове, точност и изящество на обясняващите формули, мъдра сбитост на изложението – такива са характерните черти на Лядовата методика на преподаване.”⁶

Както вече беше споменато, Лядов развива у своите възпитаници особена дисциплина на слухово мислене. Той постига дълбоко съзнателен подход към музикалните явления, предизвиквайки активността на слуховия критерий.

В своите занятия Лядов често се опира на народно-песенни образци. Всъщност преклонението пред руския фолклорен гений е характерен белег за Лядовите педагогически и творчески принципи. Той е непреклонен в изискванията си към „доброто гласоводеие”, към „чистата хармония”.

Композиторът високо цени класическите образци на западно-европейската музика. Така например, за творчеството на Бетховен заявява: „Няма нищо по-дълбоко от Бетховеновската мисъл, няма нищо по-съвършено от Бетховеновската форма! Бетховен, Шуберт,

5 Н. Запорожец. „А. К. Лядов – живот и творчество” – М, 1954, с. 25

6 Н. Запорожец. „А. К. Лядов – живот и творчество” – М, 1954, с. 33

Шопен – обожавам!“ – казва той.⁷ Бах, Моцарт, Глинка, Керубини той причислява към великите майстори на контрапункта. Изпитва възхищение към Лист и Вагнер. В творчеството на Дебюси, Лядов вижда „разрушението“ на класическата логика в музикалното изкуство. Творчеството на Макс Регер и Рихард Щраус предизвиква у него нескрито отрицание. Що се отнася до представителите на руската национална култура, Лядов открито заявява своите кумири: Глинка, Чайковски, Римски-Корсаков.

Освен педагогическата дейност, през 80-90^{те} години на XIX в. Лядов отделя важно значение на диригентската практика. Репертоарът му е огромен. В него намира място творчеството на редица западно-европейски и руски композитори.

Значителен момент в живота на композитора е женитбата му (през 1884 година) с Надежда Толкачева. Отзивчивост и мека доброта – такъв е човешкият облик на Лядов. Заедно с това в личността му прозира някаква особена отчужденост, затвореност и склонност към самоизолация – качества, чието сформирание носи отпечатъка на трудните жизнени условия в детските години.

През 1889 година на световното изложение в Париж биват устроени два симфонични концерта с произведения на руски композитори. В тях биват изпълнени с голям успех няколко творби на Лядов: Интермецо – B dur; Прелюд – h moll; Новелета – C dur. Това е и първото пътуване на композитора зад граница.

През този период, наред с клавираната, Лядов отделя огромно внимание на вокалната музика, както и на обработките на руски народни песни. Освен детските песни с народен текст, събрани в три цикъла, той извършва повече от 100 хармонизации на народни песни. Всичко това композиторът прави с изключителен вкус, разбиране за стила и характера на руския песенен фолклор.

В този творчески период Лядов обработва 40 песни за мъжки, женски и смесен хор. С вложеното в тях композиторско майсторство той придвижва много напред жанра на вокалната многогласна обработка. В своята статия „За руската песенност“ Б. Асафиев сравнява значението на Лядовите обработки на народни песни в историята на руската музикална култура със значението в руската живопис на картината на Саврасов „Прелетяха гарвани“, в която художникът открива новото усещане за руската пролет с прозрач-

7 Н. Запорожец, „А. К. Лядов – живот и творчество“ – М, 1954, с. 35

ното синьо небе, със светлата красота на възраждащата се природа. Тази картина е от изключително значение за развитието на руската пейзажна живопис. „Такива по отношение на руската народна песенност – пише Асафиев – се оказват Лядовите сборници... И малко са тези, които си дават сметка, че в слушането на песните и обръщането към напевите започват да мислят по лядовски. ...В обработките на Лядов всяка песен е цвete, колоритно, ароматно, отгледано и лелеяно с Лядовата внимателна и любовна грижа.“⁸

През 1905 г. Лядов доброволно напуска работата си в Санкт Петербургската консерватория. Причината се корени в грубото уволнение на Римски-Корсаков, обявил се в защита на стачкуващи студенти. Така пагубно се отразяват революционните събития от януари 1905 година върху дейността на най-големите руски професори. Те напускат педагогическия състав на консерваторията в знак на съпричастност към своя доайен – Римски-Корсаков. Свързано с този исторически период, постепенно Лядов възприема все повече и повече поведение на разочарование, на отчуждение и противопоставяне „аз и всички други“. Творецът е все по-самотен, все по-пренебрежителен към заобикалящия свят. Затова пък чете все повече творбите на Толстой, Достоевски, Тургенев, Чехов, Пушкин, Андерсен, Метерлинк, Ницше.

Както в клавирното творчество, така и в симфоничното си програмно творчество Лядов използва миниатюрата като основна форма за реализация на поетичния образ. Опитите да сътвори големи оперни или балетни композиции през целия му живот остават неуспешни. Макар че Лядовите миниатюри създават впечатление за „експромтна лекота“, те са ярки примери за подробен замисъл и внимание към всяко изразно средство в общото развитие на творбата.

В късния си творчески период Лядов се обръща към програмната симфонична музика, композирайки пиесите „Баба Яга“, „Вълшебното езеро“ и „Кикимора“. Това са лаконични форми, изпъстрени със звукоизобразителност и остроумие. Музикалното въображение на композитора в тези творби намира своя апогей. Тук Лядов продължава традицията на руския симфонизъм, достигайки огромно художествено майсторство в пресъздаването на ярките народно-приказни образи.

8 Б. Асафьев, О русской песенности, „Сов. Музыка“, 1948, стр.26

В късния си творчески период композиторът създава редица хорови произведения и няколко различни по характер оркестрови творби („Танц на Амазонките“ ор. 65, „От Апокалипсиса“ ор. 66, „Nénie“ ор. 67). Всъщност „Nénie“ (1914) е последната творба на композитора. Замислена е като една от четири композиции към пиесата на Метерлинк „Аглавена и Селизета“. Успява да завърши само „Nénie“, която в превод означава „скръбна песен“. Творбата е отпечатана след смъртта на композитора. Според Игор Глебов „Скръбна песен“ на Лядов е произведение с автобиографичен характер. В него композиторът преоткрива ъгълчета от своята собствена душа. От своите лични преживявания той черпи материал за този звуков разказ, правдиво-трогателен като безутешна жалба.”⁹

Към казаното до тук трябва да се прибави, че до наши дни са съхранени и три тетрадки със стихотворения на Лядов. Големият музикант пише поезия с лекота и остроумие. Борава с думите виртуозно, създавайки остри епиграми, каламбури, сатирични стихчета, поздравления. В писмата, отправени към близки приятели, Лядов често добавя по някое свое стихотворение. Присъщият му хумор се проявява в най-различни области, при най-невероятни житейски обстоятелства. В музиката на композитора съществува голям масив от шеговити миниатюри – „хуморески“ и „скерца“, между вокалните творби – многобройни шеговити и забавни песни. Острият му молив рисува ярки карикатури и скицира собствените му музикални персонажи. Лядов проявява и литературен талант – с изобретателност и размах създава епиграми и словесна сатира.

Този пълен, но елегантен и добродушен човек притежава огромна притегателна сила. Появата му навсякъде буди симпатия, приковава вниманието. Говори спокойно, с мекота и обаяние изрича съждения, които свидетелстват за изключително остър интелект и богата, многопластова култура. По думите на С. Городецки: „... под всяка дума, зад всяко мнение в него се чувстваше стабилната основа на дълбоко самостоятелен духовен живот.”¹⁰ Трябва да признаем, че при целия си ярък талант и висока обществена позиция Лядов притежава изключителна скромност. Той стои далеч от възхвали, чествания и юбилеи. Публичната слава не го вълнува. Като творец – изключително чист, необикновено искрен и правдив, за

9 Игор Глебов, Петроградские куранты, Музыка, 1914, 618

10 С. Городецкий, Портрет Лядова, сб. статей, 1916, 108

неговата музика неслучайно се казва: „не трябва да се слуша с нечиста съвест.“¹¹

В последните години от живота си Лядов тежко заболява. Все по-рядко дирижира, все по-малко общува. Летните месеци на 1912 и 1913 година прекарва в Кисловодск, където в някаква степен укрепва своето здраве. През зимата на 1913 г., обаче, композиторът почти не излиза. Единствена връзка със света е телефонът, с който прекарва дълги часове, разговаряйки с многочислените си музикални приятели. Смъртта на сестра му – Валентина, както и военната мобилизация на сина – Михаил (1914 г.) предизвикват допълнителен емоционален срив. Изпратил сина си на война, безпределно скръбен и обезсилен, Лядов заминава с жена си в Полиновка (6 август). След няколко безсънни и мъчителни дни – на 15 август 1914 г. издъхва. На прощалната церемония в Санкт Петербург от името на Консерваторията се произнася следното: „На пророка на вечната красота, поборника за музикалното просвещение на Русия – Анатолий Константинович Лядов.“

Музикалното творчество на Лядов съставлява 67 опуса. От тях най-важно място заема **клавирната музика**. Композиторът създава 40 опуса с творби за пиано. Повечето от тях са композирани между 80-90^{те} години. За тези 20 години Лядов търпи развитие като забележителен и оригинален творец, оформил собствен клавирен стил. Сред най-важните характеристики на този стил можем да откروим:

- дълбоката и естествена връзка с руската фолклорна песен;
- органичната привързаност към руската класическа музика;
- силното присъствие на ярки програмни образи;
- ясните, стройни и завършени форми;
- мелодичността и напевността на фактурата.

В малките програмни клавирни творби Лядов се обръща към детския свят на куклите („Марионетки“, „Музикална кутийка“ и др.) Обратно на тях, в своята Балада „За старината“ творецът е ярко епичен и патриотичен. Голям дял се пада и на непрограмните клавирни пиеси: прелюдии, валсове, багатели, приспивни, интермеци, пасторали.

Със сигурност може да се твърди, че клавирият творчество на Лядов остава чуждо на изострения психологизъм, трагизма и резките контрасти. В своите клавирни миниатюри творецът се стреми към плавни градации, сходни настроения, изтънчени душевни състояния. В тези особености на стила се „оглежда“ добрият и ласкавият хуманистичен поглед на композитора към света и житейската действителност.

Клавирият изказ на Лядов е понякога елегично замислен, друг път – епично повествователен, често шеговит и весел.

Възпитан в традициите на руската музикална класика, Лядов естествено се стреми към най-ярките черти на руската клавирна школа. Вътрешната уравновесеност и логична завършеност на тази музика за пиано се съчетава с тънка чувствителност, изящество и прозрачност на музикалния тъкан. Заедно с това клавирият музика на Лядов носи ярък, народностен дух. Неслучайно големият руски музиколог Владимир Стасов споделя: „...по-дълбоко от всички, мисли в природата на народното изкуство: та той просто се намира в него!“¹²

Чудесен познавач на руската фолклорна песен, Лядов пренася в клавирият си музика най-важните й мелодични, хармонични и структурни белези. В клавирият мелодични последования се откриват преки връзки с интонациите на руските бавни, протяжни песни. Характерната за тях широка разпевност засяга фактурата, по един естествен начин свързана с типичния фолклорен многоглас.

Често Лядов възприема и пресъздава особеното звучене на народните диатонични ладове. Примери за това са „Мазурка“ ор. 11 № 2 (дорийски лад), Баладата „За старината“ ор. 21 (ладова променливост в началото), „На поляната“ ор. 23 (пентатоника), „Мазурка“ ор. 11 № 3 (фригийски лад), „Мазурка“ ор. 10 № 2 (миксолидийски лад).

В хармонията на клавирият пиеси често се откриват акордови последования, типични за народната музика (плагалност и унисони в заключителните каденци, секундово-терцови хармонични съчетания).

Честите смени на размери в клавирият пиеси на Лядов напомнят за метричната свобода на протяжните народни песни.

12 Н. Запорожец. „А. К. Лядов – живот и творчество“ – М, 1954, с. 47

Композиторът използва и вариационния или вариантния метод на развитие, присъщ отново на народната песен.

Трябва, обаче, да се отбележи, че Лядов много рядко използва народни песни като преки музикални цитати. Той мисли чрез присъщите за фолклора интонации, но създава оригинална, истински авторска музика. Така, например, цитат на музикален фолклор Лядов използва само в прелюд № 1 ор. 33, прелюд № 2, ор. 33 и Вариации ор. 51. Разбира се, в многочислените обработки на песни, които Лядов създава за сборниците на Руското географско общество, както и в цикъла „Осем руски народни песни за оркестър“, композиторът черпи от дълбокия и живителен извор на руския фолклор.

Огромно значение в клавирното творчество на младия Лядов изиграват големите руски композитори Глинка, Бородин, Балакирев, Мусоргски, Римски-Корсаков и Чайковски (№ 5 от „Бирюлки“ има сходство с Разходка от „Картини от една изложба“ на Мусоргски, № 6 от същия цикъл носи сходство с езика на Бородин, „Идилия“ ор. 25 и Етюд ор. 5 по своята фактура се родяват с Балакирев.)

В късните опуси на композитора, обаче, се открива сходство със стила на Скрябин. Пример за това е цикълът от клавирни миниатюри ор. 64. Обратно, в ранното творчество на Лядов силно влияние оказва клавирната музика на Шуман, Шопен и Лист.

Роберт Шуман е един от любимите композитори на Лядов по силата на своята поетична, топло-сърдечна творческа същност. В някои от пиесите на „Бирюлки“ ярко фокусират фактурно-ритмичните импулси и „поривите“ на шумановата клавирна фраза. Пример за това са I (meno mosso), III, IV, VII, XIII пиеси от „Бирюлки“.

Важно влияние в творчеството на Лядов изиграва Фр. Шопен. Общите черти на славянската песенност с присъщата ѝ напевност и мелодичност свързват тези двама творци. Изящното гласоводеие, изисканият хармоничен език, ясните конструкции на формата – това са силни родствени белези в творческия стил на Шопен и Лядов. Именно под влияние на полския композитор се появяват многочислените мазурки, прелюдии, валсове. Подобно на Шопен, Лядов се стреми към разгръщането на теми с богати подгласни мотиви. Може би по тази причина наричат Лядов „руския Шопен“.

Трябва обаче да се подчертае, че клавирната музика на Лядов не достига трепетното възмущение, скръбните багри, трагичния патос, така са дълбоко присъщи на Шопеновия гений. В пресъздаването на нежни, светли и задушевени образи Лядов почти подражава на ноктюрните и прелюдиите на полския творец. Такива са Лядовият „Berceuse” ор. 24, II; Трета вариация из цикъла „Вариации на народна полска тема” – ор. 51; „Баркарола” ор. 44; Прелюдии ор. 40 (III и VI); Прелюдии ор. 36 (III) и др. С течение на времето Шопеновото влияние значително намалява.

Що се отнася до влиянието на Ф. Лист върху пианистичното мислене на Лядов – то е безспорно. Нещо повече – безспорно е влиянието на великия унгарец върху традициите на руската клавирна школа въобще. При своите многобройни концертни турнета Лист посещава и Русия. Още тогава е запленил от младата генерация руски композитори – талантиливи, самобитни, с новаторски поглед към собственото музикално съвремие. Това свое възхищение Лист доказва, като пръв пропагандира в западна Европа творчеството на Глинка, Алябиев и други руски композитори. Той прави клавирни транскрипции на отделни епизоди от операта „Руслан и Людмила” и ги интерпретира на сцена с небивал успех. От своя страна неговият монументален, виртуозен клавирен стил оказва магнетично влияние върху съвременната генерация млади руски пианисти (най-вече върху А. Рубинщайн). Що се отнася до Лядов, той все пак остава чужд на грандиозните мащаби на листовото клавирно дело. Неговата художествена природа се родее в най-голяма степен с лиричния клавирен стил на Шопен, като заедно с това руският композитор се учи от богатия хармоничен език, от ярката оркестрация в симфоничното творчество на Лист.

В клавирната музика на Лядов значително място заемат програмните творби.

Още първата клавирна творба на Лядов „**Бирюлки**” е в някаква степен програмно съчинение. В тези юношески пиеси намират отражение светлата радост, пролетните настроения на младия композитор. Цикълът се състои от 14 миниатюри, като I^{ва} и XIV^{та} са сходни по своя музикален материал. Типични черти за тази първа клавирна творба са: изящната фактура, мелодичността на фразите при постоянното редуване на напевност и остра скерцозност, напомняща интонационната близост с фолклорния език. В отделни миниатюри се долавят танцовите ритми на валса (III), етюдната мо-

торика (II, VIII, XIII), епични разпеви (I, XIV, V, VI). При цялото разнообразие на образи и настроения, цикълът „Бирюлки“ се отличава с единство, пропорционалност и завършеност на формата.

Първата, в пълния смисъл на думата програмна клавирна творба е **Баладата „За старината“ ор. 21**, написана през 1889 г. Пиесата е посветена на А. Рубинщайн по повод неговата 50-годишнина. Покъсно Лядов създава оркестров вариант на тази творба (1906). В този вариант Лядов добавя към названието на пиесата и строфи от „Слово о полку Игореве“.

В клавирната Балада ярко се проявяват национално-руските черти в стила на Лядов, като продължител на епичните, богатырски традиции на „Могъщата петорка“. В. В. Стасов определя произведението като „истински грамаден елмаз“¹³. Действително „За Старината“ е едно от малкото крупни произведения на композитора. Написано е в сложна контрастна двуделна форма и се състои от картинно-повествователно Largo (в размер $\frac{3}{4}$) и празнично, весело Allegro ($\frac{5}{4}$). Тук Лядов изгражда образа на древния певец Баян. Този типаж срещаме и в операта „Руслан и Людмила“ на Глинка, както и в „Богатырска“ симфония на Бородин. В първата част звучи спокойната, разпевна тема от разказа на Баян. Мелодията е базирана на народно-песенни интонации. Лее се широко и протяжно на „фона“ на акомпанираща „гусла“. Този изобразителен ефект наподобява звука на струнен инструмент, акомпаниращ в арпезовидни акорди. Народният певец Баян съпровожда мелодията на своя епичен разказ.

Във втората част на Баладата оживяват събития, битки, победи, персонажи от разказа на Баян. Тези образи са зрими, пълнокръвни, силни. Картината на народното веселие завършва с победно ликование разказа на народния певец. В тази творба на Лядов се проявява не само интонационната, но и метро-ритмичната близост на стила с фолклорните образци на Русия. Метричните смени имат важна роля за общата динамика на построенията в цялото Allegro.

Сред програмната клавирна музика на Лядов ярко се открояват изящните миниатюри **„Марионетки“** ор. 29 (1892) и **„Музикалната кутийка“** ор. 32 (1893). Идеята за създаването на тези шеговити творби идва от съществуващите за развлечение музикални кутийки с механично движещи се фигурки, а също и под впечатле-

13 Музикален съвременник, 1916, кн. 7, стр. 32

нието от кукления театър „Фантом“. Така възникват миниатюрите, наречени „Марионетки“. Те са леки и грациозни валсови творби. Няколкото контрастни лирични епизода (*meno mosso*) още повече подсилват изящната чупливост на валсовите теми. Голямото заключение (*Piu mosso*) носи основната интонация, като утвърждава нейното първенство.

„Музикалната кутийка“ е изключително изящна и изтънчена пиеса. Написана е във формата на малък валс. За творбата Стасов пише с възторг: „Вашата „табакерена“ музика е прелест“ и по-нататък: „Ах, как мило, как комично и грациозно!“¹⁴

Ритъмът на пиесата е характеристично „механичен“. На този ритмичен фон, обаче, изпъкват човешка топлина и сърдечност. Такава „играчка“ може да създаде само творец, безпределно обичащ изкуството във всичките му видове и проявления – възкликва Н. Запорожец.¹⁵

Тоналният план на миниатюрата (A-dur – D dur – cis moll - A-dur) обхваща все близки тонални връзки. Той имитира едноплановите в хармонично отношение мелодии на механичните табакери. Мотивите се повтарят с абсолютна точност, прозрачната фактура е съставена по същия звукоизобразителен принцип (повтарящо се тризвучие). Тя се развива във висок регистър – така се наподобяват специфичните механични мелодии на табакерите от това време. С тази своя талантива миниатюра Лядов се обръща към света на детето, с неговата фантастична и неизчерпаема причудливост. „Музикална кутийка“ го сродява с гениалните „детски“ превъплъщения на Чайковски („Детски албум“, „Лешникотрошачка“), а също и с тези на Дебюси, Равел, Стравински, Прокофиев, Шостакович...

Най-мащабното клавирно произведение на Лядов от 90-те години е „**Вариации на тема от М. И. Глинка**“ (1895), посветено на сестрата на великия руски композитор – Л. И. Шестакова. Дванадесетте вариации върху баркаролата „Венецианска нощ“ великолепно претворяват яснотата и изящната простота на романсовия стил на Глинка.

Развитието на темата преминава през различни жанрови превъплъщения: скерцо (II), мазурка (III), баркарола (IV), барокова пре-

14 „38 писма на Ан. К. Лядов и В. В. Стасов“, „Муз. съвременник“, 1916, кн. 7, стр. 32

15 Н. Запорожец, А. К. Лядов – живот и творчество, М., 1954, стр. 56

людия (VII). Някои от вариациите са близки до стила на Шопен (VIII, X, XI).

Седмата (унисонна) вариация води към шумановата образност. Петата вариация връща спомени за далечни исторически събития от руската древност. Творбата завършва с виртуозен блестящ финал (XII вариация). По своята структура произведението наподобява сюитната форма. Строежът на вариационния цикъл няма ярко изразено единство на развитието. Състои се от самостоятелно обособени миниатюри.

„Вариации на тема от Глинка” е едно от най-добрите клавирни произведения в руската музикална култура. Тази творба трайно е залегнала в репертоара на мнозина от изявените руски пианисти (К. Игумнов, М. Гринберг, К. Корниенко).

След 1895 г. Лядов отново се връща към малките форми: **арабески, багатели, етюди, мазурки, валсове, прелюди**. Великолепното владее на полифоничното писмо композиторът въплъщава в творби като **12 канона** върху един „Cantus firmus”, 24 канона (без опус), 3 канона ор. 34 и 2 фуги ор. 41.

Танцовите форми (мазурки, валсове) сродяват Лядов с клавиричната естетика на Фр. Шопен. Подобно на великия полски композитор, Лядов лишава своите танцови миниатюри от тяхното пряко предназначение, като ги превръща в чаровни лирически изповеди.

Най-добрите образци на жанра „мазурка” Лядов създава в зрял си период (мазурки ор. 38 (1896) и ор. 57 (1906)).

През 1891 г. композиторът създава „**Малък валс**” ор. 26, напращащ „механичните” валсове от „Кутийката” или „Марионетките”. Този очарователен „куклен валс” е изграден с грижата на Лядов да опрости музикалния израз и фактурата, като ги направи достъпни за инструменталните възможности и психиката на малкото дете.

Що се отнася до **Валс ор. 57, № 2** (1906), в него липсва постоянното валсово движение. Тук свободно се съчетават различни темпово, фактурно и ритмично отношение построения. По-скоро се пресъздава усещането за диалог.

Най-светлата „безметежност” в клавиричното си творчество Лядов въплъщава в своите **Етюди**. Тези технически трудни творби са посветени по традиция на различни инструментални проблеми (ситна пръстова техника, двойни ноти, ритмически трудности, съчетава-

не на различни размери между лява и дясна ръка, съчетаване на дуоли и триоли (ор. 12), съчетаване на квинтоли и дуоли (ор. 37). Етюдите на Лядов са изградени в типичните за стила му мелодичност и напевност. Дори в широките виртуозни пасажни „приливи“, ясно се доловят очертанията на съкровени мелодии.

Прелюдите, за разлика от етюдите, пресъздават най-лиричните и субективни Лядови образи. Един от най-красивите между тях е прелюд ор. 11 № 1 (h moll), композиран през 1886 г. Той представлява елегично размишление, спокойна и печална изповед. Характерен белег на творбата са динамичните нараствания, недостигащи кулминация. В тази прекрасна емоционална лирика, все пак, остава нещо притаено и недоизказано – особеност, присъща и на сложната личност на Лядов.

Подгласната тъкан на много от прелюдите е до голяма степен натоварена, така на практика се образуват своеобразни елегични дуети. По традиция, установена във времето, прелюдите на Лядов са едночастни, с единство на характера и настроението.

Освен споменатите клавирни творби, към най-доброто, написано от Лядов за пиано следва да се причислят **Прелюд ор. 10 № 1** (1885), **Прелюд ор. 11 № 1** (1886), **Приспивна ор. 24, № 2** (1890), **Багатели ор. 30** (1892), **Баркарола ор. 44** (1898), **Прелюд ор. 57 № 1** (1906). Тези творби трайно навлизат в педагогическия и концертния репертоар на много пианисти. Те покоряват с изящество и простота, леко и поетично звучене. Имат безспорно значение за възпитаването на висок художествен вкус при подрастващите пианисти.

През последния си творчески период Лядов отново създава интересна клавирна музика. Такъв е **Цикълът пиеси „Гримаси“ ор. 64** (1910), посветен на Н. Г. Кореакевич. За тях композиторът споделя: „това са моите последни клавирни неща – повече не съм в състояние да пиша за пиано, то не ме удовлетворява.“¹⁶ В това време Лядов е увлечен в композирането за оркестър, вече е създал своите шедьоври „Баба Яга“, „Вълшебното езеро“ и „Кикимора“. В последния цикъл ор. 64 ясно се долавя Скрябиновото влияние. Трябва да се признае, че Лядов високо цени ранното творчество на Скрябин. С респект и удоволствие дирижира Първата и Втората симфония на своя по-млад колега. Постепенно, обаче, между двамата все по-

16 В. Вальтер, Жизнь Ан. К. Лядова, „Сб. статей“, 1916, стр. 92

вече се задълбочава творческото отчуждение. Клавирният цикъл „Гримаси“ ор. 64, създаден през 1910 г., фокусира в себе си пълното разминаване в естетическите възгледи на двамата композитори. Не вербално и не в писмен вид, а чрез музикални средства Лядов изразява ироничното си отношение към творчеството на Скрябин. Още заглавието на първата пиеса – „Гримаси“ подсказва ироничното подражание и шеговито отношение към Скрябиновата музика. Темпата на пиесите „Гримаси“, „Сумрак“, „Изкушение“, „Спомен“ постоянно се сменят. Обозначенията са причудливи: *Burlando*, *Misterio*, *Amorosamente*, *Sussurando*. Наблюдават се чести, понякога на един такт смени на „rit“ и на „acell“ с връщане в основното темпо, непрекъснати обрати в хармонията и фактурата. Всъщност още от дете Лядов прекрасно импровизира в подражание на различни композитори. Той пълнокръвно „съчинява“ „като Моцарт“, „като Хайдн“, „като Бах“, като италиански или руски композитори, като че ли свири познати само на него, неиздадени творби.¹⁷

Подобно пародийно подражание на Скрябин предприема композиторът в своя цикъл ор. 64. „Клавирната карикатура“ Лядов записва щателно, изпълвайки я с множество „скрябиноподобни“ ремарки. С тази творба композиторът прекратява да пише за пиано.

Трябва да се има предвид, че композирайки клавирна музика, Лядов никога не е бил пианист-виртуоз. Вероятно по тази причина никога не се е изявявал публично. Независимо от това, изпълненията му по време на различни домашни сбирки оставят дълбоки впечатления. Заедно с това, Лядов е чужд на мощното монументално клавирно звучене. Изяществото, напевният звук, камерното мислене (подобно на Глинка) са истинските и естествените черти на неговата музикална природа. Характерни по израза на А. Алексиев „уравновесеност и хармоничност се съчетават с естественост, искреност и одухотвореност на звученето.“¹⁸ Чрез Лядовия пианистичен маниер, наред с грандиозния клавирен стил на А. Рубинщайн, а по-късно и на С. Рахманинов, в Русия битува и се развива и друг тип клавирна култура, поразяваща с филигранното си майстор-

17 О. Корсакевич, О критике творчества А. К. Лядова, 1934, ръкопис

18 А. Алексиев. Русские пианисты, М. 1948, 31

ство и извайването на детайлите. Този вид клавирно мислене идва от изпълненията на ранния руски романтик Филд, а по-късно и от Анна Есипова (ученичка на Лешетицки). Изпълнителството на Лядов следва да отправим именно към този клон на руската клавирна култура. Творецът обича клавирното звучене и умее да го използва с голямо професионално майсторство, макар и свирейки само в тесен приятелски кръг. Лядов сяда пред рояла само по вътрешна потребност. Никога не го прави по молба на другите. Свири ярко, с богат емоционален заряд, не прекомерно мощно, но за това пък с много звукови оттенъци. По думите на В. Валтер това е „дивно, меко, точно ласкаещо туше.“¹⁹

Пианистът фразира просто и естествено, благородно и елегантно. Прекрасна характеристика на всичко това прави С. Городецки: Той „пристъпваше към инструмента бавно и вътрешно-тържествено, сядаше тежко и просто, скромно и незабележимо поставяше красивите си ръце на клавиатурата ... това беше епически-спокойно, мощно приближаване на властелин към своето царство... . Нито един мускул не се движеше повече от необходимото. Почти не се виждаше как се издигат и спускат пръстите. Удивително беше да се наблюдават движенията на ръцете му по клавишите. Леки, уверени, любовни...“²⁰

Лядов преди всичко е великолепен изпълнител на собствена-та си клавирна музика, но често изпълнява и творби на Шуман, Шопен, Лист, Вагнер, Скрябин, Мусоргски, Римски-Корсаков, Кюи. Разбира се, най-близък до музикалната му природа остава Шопен.

Клавирното творчество на Лядов е обвеляно от изразителност и високо майсторство, простота и достъпност на музикалния език, ярка образност и конкретност на идеите в програмния замисъл. Органична е връзката му с народно-песенните източници. Няма съмнение – тези клавирни творби развиват и обогатяват традициите на руската музикална класика. Бивайки едни от прекрасните страници на музикалното минало, произведенията на Анатолий Лядов продължават да живеят и звучат в нашето съвремие, ползват се с любовта на най-разнообразни слушателски и изпълнителски кръгове, изграждат възпитанието на истински художествен

19 В. Валтер, „Жизнь Лядова“ - сб. статей, 1916, 11

20 С. Городецкий, „Портрет Ан. К. Лядова“ – сб. статей, 1916, 14

вкус.”²¹ Тези думи на Н. Запорожец са правдива комплексна оценка за музикалното присъствие на един от най-големите творци на руската художествена култура.

ПОЛЗВАНА ЛИТЕРАТУРА

1. Алексиев А. Русские пианисты, М., 1948
2. Асафьев Б. О русской песенности, „Сов. музыка”, 1948
3. Асафьев Б. Памяти А. К. Лядова, Москва, 1944
4. Вальтер В. Жизнь Ан. К. Лядова, „Сб. статей”, Санкт Петербург, 1916
5. Глебов И. Петроградские куранты, Музыка, 1961
6. Городецкий С. Потрет Лядова, Сб. статей, М., 1916
7. Запорожец И. „А. К. Лядов – живот и творчество”, М., 1954
8. Корсакевич О. О критике творчества А. К. Лядова, М., 1934
9. „Музыкальный современник” М., 1959, кн. 7
10. Мусоргский М. П. Письма и документы, И., 1932
11. Петков, Л. Непознати и рядко изпълнявани творби за клавирно дуо от периода XVIII-XX век., Фактология, анализи, концепции., Пловдив 2019.
12. Римский-Корсаков Н. А. Летопись моей музыкальной жизни, Санкт Петербург, 1910
13. Чайковски П. И. Писма с Н. Ж. Мекк, М., 1934
14. Park Hayeon Anatoly K. Lyadov: Revisiting the neglected piano works, University of Illinois, 2018

21 Н. Запорожец, А. К. Лядов – живот и творчество, М., 1954

ВИУЕЛАТА – ШРИХ ОТ РЕНЕСАНСОВИЯ ПОРТРЕТ НА КЛАСИЧЕСКАТА КИТАРА

Стела Митева-Динкова

THE VIHUELA – A TOUCH OF THE RENAISSANCE CLASSICAL GUITAR PORTRAIT

Stela Miteva-Dinkova

Резюме:

Класическата китара има богата история, която все още не е особено популярна у нас. Тя е многосъставна, с участието на редица старинни инструменти, които подготвят появата на съвременния китарен облик. Сред тези образци малко известна е фактологията за ренесансовия инструмент виуела. Съдържанието последователно информира за наименованието, географията, периодизацията, изпълнителската практика и издаденият художествен репертоар за виуела, осъществявайки паралел с нейни „съвременници“.

Ключови думи: Ренесанс, класическа китара, виуела

Abstract:

The classic guitar has a rich history, but it is not so popular in our country. It is multi-component, featuring a number of old-time instruments that prepare the emergence of contemporary guitar image. Among these models, the facts of the renaissance instrument vihuela are little known. The content consequently informs about the name, geography, periodization, performance practice and the published repertoire of vihuela, implementing a parallel with its “contemporaries”.

Keywords: Renaissance, Classical Guitar, Vihuela

В днешно време се забелязва силен интерес към старинните (ренесансови и барокови) инструменти, както и към такива, които се употребяват във фолклорната практика. Погледът върху инструмент, който представя епохата на Ренесанса, може да бъде провокиран, оправдан и обяснен от неговото значение в наши дни. Пример за такъв „обект“ е испанският инструмент виуела. Той заслужава внимание, поради факта, че значителна част от репер-

тоара, създаден в епохата на Ренесанса, който се изпълнява на класическа китара днес е композиран в оригинал именно за този инструмент. В такъв контекст се оформят опорните моменти при разгръщане съдържанието на изложението:

- виуелата, като част от общата история на инструмента класическа китара;
- изпълнителското изкуство при виуелистите и съвременната инструментална традиция;
- инструменталните жанрове през епохата на Ренесанса и тяхното развитие в общата музикално-художествена литература.

Наименованието на инструмента е с промяна: до 1500 се използва думата *viuella*, след което с прибавяне на безвучно „h” и замяна на двойното „l” с единично се достига до съвременното изписване *vihuela*. Джеймс Тейлър обяснява, че „италианският термин **viola** е използван като основен за всеки струнен инструмент, но понякога се употребява по-специфично за китароподобен инструмент, независимо дали са или не са прибавени квалификационните думи **da mano**, по същия начин се използва испанският термин **vihuela da mano** или само **vihuela**” (подч. мое). [6, р.17] От този цитат се разбира, че термините **viola** и **vihuela** са сродни по значение – първият е италиански, а вторият - испански. Определени термини в терминологията за старинни инструменти имат както общо, родово, така и индивидуално значение. Това поставя известно предизвикателство пред изследователите. В този контекст е съветът на Тейлър: „за да вземете решение дали терминът е използван за група инструменти или специфично, трябва да помислите внимателно върху контекста на всяко отделно споменаване”. [Пак там]

Виуелата или пръстовата виола е известна предимно като испански инструмент, но е разпространена и в Италия, където се ползва „с преимущество пред лютнята”. [4, р.15] Панайот Панайотов обяснява, че произходът ѝ е свързан с римските инструменти *vitula* и *fidicula*, които са на Иберийския полуостров от V-ти век. Съществуват също сведения, че през XV-XVI век лютнята е любим инструмент на аристокрацията в цяла Европа. В Испания тя е свързвана с нашествието на маврите и тяхната култура. Испанците се възхищават на музиката, композирана за лютня и затова решават да създадат инструмент, на който да могат да я възпроизведат.

Те уголемяват тялото на четириструнната китара, увеличават броя на струните и така възниква виуелата. Тя е с тяло във форма на осмица, с плоска задна резонаторна дъска, с един резонаторен отвор с розетка (украза), с шест двойни струни (настроени в унисон) от черва и гриф с глава под ъгъл.

Сн.1



Маркантонио Раймонди – „*Viola da mano*” (ok.1510 г.)

Виуелата е известна с три основни разновидности, които разграничават начините на звукоизвличане: *da mano* (с пръсти), *de arco* (с лък), *de peñola* или *de púa* (с перо).

Инструментът основно се развива през XVI век. От този период има запазен един екземпляр в музея „Jaquemart André” в Париж, който е с дължина на тялото 58,5 см, а мензура 80 см. Тези размери показват, че той е предназначен по-скоро за изпълнение на басова партия, отколкото използван като солов. Във връзка с различните видове виуела Хуан Бермудо в своята „*El libro primo de la declaracion de instrumentos musicales*” („Първа книга от декларация на музикалните инструменти”, издадена през 1546 г. и допълнена през 1955 г.) представя *viuela discante* (висока виуела) или *viuela menor* (малка виуела). Тя е по-малка от стандартната виуела, с шест струни и се настройва на квинта по-високо.

Бермудо дава основно сведения и за строя на виуелата: A, d, g, b, e', a' или G, c, f, a, d, g. Този вид квартово-терцово настройване (с терца по средата) е напълно идентично със строя на лютнята, но не съответства на съвременната абсолютна височина на тоновете. Пояснението на Тейлър е: „нито е дадена специфична височина, нито е имало такава, защото по това време стандарта и абсолютната височина са били само релативна концепция и всеки изпълнител се е настройвал според струните, инструмента си и личните предпочитания”. [6, p.20] Строят е само едно от сходствата, което е свързвало виуелата с лютнята. Останалите, както отбелязва Явор Генов в своята статия „За Европейската лютня през XVI век”, са „по отношение на репертоар, техника на свирене, нотация”. [1, p.19] Строят на виуелата има известна интервалова релация със строя на съвременната класическа китара, което предполага изпълнението на създадената музика в наши дни. Това, което китаристите днес практикуват е пренастройване на трета струна от сол на фа диез. Използваната скордатура от една струна променя леко апликатурните принципи при свирене на трета струна, но от друга създава навици за бърза адаптация и гъвкавост при прочит на нотен текст.

Музиката за пръстова виуела се нотира с табулатурна система. Идеята на този вид нотация е да ориентира изпълнителя за *звуквисочинната проекция* на музиката, като отразява тоновете по начина, по който те се извличат върху грифа на инструмента. Казано по друг начин, табулатурата за пръстова виуела е вид „пръстова нотация”.¹ Географското положение на инструмента обуславя използването на италианска табулатура, която най-общо представлява огледално изображение на днешния поглед върху петолинието. Системата за виуела е от шест линии, които съответстват на шестте струни. Най-ниската линия представя най-високата струна. С арабски цифри върху линиите се отбелязва местоположението на пръстите по грифа.²

1 Термин на Уили Апел. Виж по-подробно: Apel, Willi. The notation of Polyphonic Music. Cambridge: Mediaeval Academy of America, 1949, p.54

2 Цифрата 0 съответства на свободна струна, 1 – на първо прагче, 2 – на второ и т.н.

Изпълнителската практика при старинните инструменти е основана върху използването на *pim*³ в дясната ръка с прибран палец (*p*) между пръстите и опряно кутре върху горната резонаторна дъска под резонаторния отвор (служи за опора). Известни са техниките: „*dedillo* (вид звукоизвличане само с показалец) и *de dos dedos* (друг вид звукоизвличане с използване на редуване на показалец с палец или среден пръст) за свирене на пасажи“. [4, р.24] Инструментите се придържат посредством колан, което обуславя положението на лявата ръка – палецът е леко изнесен над грифа, а дланта е опряна на него.

Печатната литература за виуела е издадена през XVI в. в Испания. Тя се представя предимно от книгите на:

Луис де Милан - Libro de Musica de vihuela de mano intitulado „El Maestro“ (Валенсия, 1535/1536);

Луис де Нарваес - Los seys libros del “Delphin de musica” (Валядолид, 1538);

Алонсо де Мудара - Tres libros de musica en cifra para vihuela (Севиля, 1546);

Енрике де Валдерабано - Libro de musica de vihuela intitulado “Silva de Sirenas” (Валядолид, 1547);

Диего Писадор - Libro de musica de vihuela (Саламанка, 1552);

Мигел де Фуеняна - Libro de musica para vihuela intitulado “Orphenica lyra” (Валядолид, 1554);

Естебан Даза - Libro de musica en cifras para vihuela intitulado “El Parnasso” (Валядолид, 1576).

Музиката е основно контрапунктична. Жанровете са фантазии, цикли с вариации, интаволяции⁴ на вокални произведения, танци, песни за глас и виуела.

С по-важно значение сред изброените публикации е книгата „Маестрото“ от Луис де Милан. Освен че е първата книга, която включва музика за пръстова виуела, тя е и най-ранният печатен източник, притежаващ указания за темпо. В нея намираме също определение за жанра фантазия, като инструментална композиция, чиято форма и съдържание произлизат „единствено от фантазията и уменията на автора, който я създава“. [5] Книгата на Милан е в две

3 Палец - *p*, показалец - *i*, среден - *m*.

4 Интаволяция е метод на транскрибиране на вокална музика за инструмент.

части, които са съставени с дидактична цел и съдържат общо 40 фантазии за соло китара.

Основна заслуга за навлизането на музиката за виуела в репертоара на съвременната класическа китара има испанският китарист и композитор Емилио Пухол (1886-1980). Последователно, през 1945 и 1949 г, той преработва книгите на Луис де Нарваес и Алонсо де Мудара. Трудът на Луис де Нарваес е разделен на шест части и недвусмислено доказва, че „виуелата и китарата с четири струни са различни инструменти в Испания през шестнадесети век“. [4, р.24] Той съдържа фантазии, но също *diferencias* (теми с вариации) върху известни мелодии, както и песни за глас и виуела.

Книгата на Алонсо де Мудара е първият източник на печатна литература за четириструнна китара. В нея освен познатите фантазии и *diferencias* се срещат павани, които са последвани от галярда, т.е. оформя се идеята за цикъл от танци, която се развива през епохата на барока и достига до възникването на сюитата.

Пухол е този, който през 1965 г. аранжира голяма част от пиесите на Енрике де Валдерабано. От седемте части на книгата с по-важно значение са петата и шестата. Те съдържат музика за соло виуела, но също и за две виуели и виуела и китара. Тези факти, както и информацията за различните видове виуели са ясна индикация, че виуелата освен солов и акомпаниращ инструмент е била и ансамблов.

Изданието на Диего Писадор съдържа в балансирано съотношение музика за соло виуела и песни за виуела и глас. Алвес обяснява, че „книгата на Писадор предоставя информация за струните на виуелата, която показва различията между инструмента и лютнята: при виуелата всички струни се настройват в унисон, докато при лютнята четвърта, пета и шеста струни се октавират“. [4, р.27].

Мигел де Фуеняна е този, който в своето издание поставя въпроса за заглушаване на басовите тонове, които остават да звучат в следваща хармония. Той обяснява, че в такъв случай палецът на дясна ръка докосва струната, спирайки звука. Така възниква в печатната литература техниката на заглушаване, която до днес се използва в инструменталното изкуство на класическата китара.

Последното издание от испански автор е това на Естебан Даза и се появява в края на века. То е насочено към връзката между вокални съчинения и виуела. Първата му част е за соло виуела, но

с изписана вокална партия, която се изпълнява по избор. Втората част е с четиригласни и петгласни мотети, а третата – с песенни форми (виланески, романси, сонети, шансони и др.).

Представеното изложение разкрива богатата история на пръс-товата виуела и нейните основни заслуги за еволюцията на съвременното китарно изкуство. Голяма част от принципите, които се изясняват, са пренесени и усъвършенствани в изпълнителската (солова, акомпанираща, ансамблова) практика днес. Печатната литература за виуела показва музикални жанрове (фантазии, теми с вариации, сюитни цикли и др.), които заемат престижно място в художествения репертоар.

ЛИТЕРАТУРА:

- 1.Генов, Явор. За Европейската лютия през XVI век. – В: „Музикални хоризонти” 7/2017.
 - 2.Панайотов, Панайот. Китарата. София:Пан стил, 2010.
 - 3.Apel, Willi. The notation of Polyphonic Music. Cambridge: Mediaeval Academy of America, 1949.
 - 4.Alves, Júlio Ribeiro. The History of the Guitar. Marshall University, 2015.
 - 5.Milán, Luis de. Libro de Musica de vihuela de mano, intitulado *El Maestro*. Valencia, 1535/1536.
 - 6.Tyler, James. The Early Guitar. Oxford University Press, 1980.
- www.lutesandguitars.co.uk

**ПЛАНИРАНЕ НА УРОК ПО МУЗИКА КАТО АСПЕКТ
НА ПРОФЕСИОНАЛНАТА КОМПЕТЕНТНОСТ
НА УЧИТЕЛЯ ПО МУЗИКА**

доц. д-р Цветанка Коловска

**PLANNING A LESSON IN MUSIC AS AN ASPECT OF THE
PROFESSIONAL COMPETENCE OF THE MUSIC TEACHER**

Assoc. Prof. Tsvetanka Kolovska, Ph.D.

Резюме:

Планирането на урока по музика е важен момент от цялостния път на реализация на музикално-възпитателен процес в училище. Професионалната компетентност на учителя по музика за планиране и реализация на съвременен урок по музика включва специални знания и умения, които следва да се актуализират и разширяват предвид умелото съчетаване на спецификата на предмета Музика и тенденциите за осъвременяване на училищното музикално образование. Обучението на студенти в специалност „Педагогика на обучението по музика“ в АМТИИ включва както теоретическа, така и практическа подготовка в тази насока с разбиране на най-новите тенденции за качеството на преподаване като приоритет.

Ключови думи: урок по музика, учебна програма, музикални дейности.

Summary:

Music lesson planning is an important milestone in the overall path of the musical education process at school. The musical teacher's professional competence in planning and realizing a contemporary music lesson includes basic knowledge and skills that should be updated and expanded considering the skillful blending of the specifics of the subject Music and the tendency to modernize school music education.

Key words: lesson in Music, curriculum, musical activities

Учителят по музика в своята професия непрекъснато е изправен пред предизвикателствата на новата образователна среда. Динамиката на процесите в образователното пространство в на-

ционален и глобален контекст налага адекватна ориентация към очакванията за:

- качество и резултатност на процесите на обучение и образование,
- професионална реализация и кариера на учителя по музика,
- актуализиране на възможностите, касаещи съдържателната страна на професионално-педагогическата подготовка на музикалния педагог.

Всичко това предполага повишаване на значението на професионалната компетентност на учителя по музика, необходима за реализирането на ефективна музикална възпитателно-образователна работа в сферата на училищното образование.

Обучението по музика в училище се реализира в синхрон с нови изисквания, регламентирани с влезлия в сила от 1 август 2016г. Закон за предучилищното и училищното образование (ЗПУО). Внедрява се нова система за музикално-възпитателна работа с осъвременени цел и задачи на музикалното възпитание в училище. Разработени, утвърдени и вече действащи са държавни образователни стандарти за общообразователна подготовка, нови учебни планове по предмета Музика, нови учебни програми за всеки клас на всеки етап от училищното образование. Новите педагогически виждания за съвременен урок по музика са свързани с променените стратегически цели на образованието, което определя съдържанието и формите на работа в училище, с активното приложение на интерактивни методи на обучение, с уместното интегриране на информационните и комуникационните технологии в образованието. И не на последно място – с променените интереси и потребности на съвременните деца (Пехливанов, Ж., 2017).

Сумарно това поставя на изпитание компетентностите на учителя по музика за планиране и реализация на урока по музика. Новият училищен закон чертае нова философия. В Приложение №4 към чл 24, ал.1 са представени показателите за оценяване на резултатите от труда на педагогическите специалисти. Прави впечатление, че първият показател е именно „Планиране, организация и провеждане на образователен процес“, реализирането на който предвижда и най-голям брой точки.

Професионалните компетенции – когнитивни, функционални, лични и етични, предполагат специализирани, професионално-пе-

дагогически и психологически знания за обучаваните и упражняването на професията, възможности за тяхното операционализиране в практиката и успешно функциониране на педагогическите ресурси, личностни качества и ценности, както и ценностна ориентация в обществените послания.

Урокът по музика в училище винаги започва с добре обмислен план за работа. От изключителна важност е разбирането, че урокът е най-малката структурна единица в процеса на обучение и като такава е част от планиране на тематичен раздел, група от които изграждат годишното тематично планиране. В този смисъл урокът по музика е част от цялостната система за реализиране на музикално-образователен процес за даден клас, етап и степен на образование.

Обучението по музика в училище винаги се осъществява планирано, като в зависимост от обема на учебното съдържание и времето, предвидено за неговото възприемане и усвояване от обучаваните, планирането бива: годишно, на тематичен раздел, на урочна единица.

Годишното тематично планиране е задължителен документ. Неговите структурни и съдържателни елементи са нормативно регламентирани в Наредба за изменение и допълнение на Наредба №5 от 2015г за общообразователна подготовка, в сила от 28.09.2018г, издадена от министъра на образованието. Следва да се отбележи, че основни моменти от изискванията по Наредба №5, Раздел 5 заслужават внимание, защото са прогресивни и работещи. Прецизирането им е отразено в новата Наредба/ 09.2018г след обществено обсъждане. Промените са инициирани от преподавателите по музика с цел да се подобри качеството на тяхната работа, да се спести време, както и за удобство.

Първият съществено нов момент в годишното тематично планиране е свързан с изработването на самото разпределение. Принципно изискване до влязлата в сила нова Наредба/ 09.2018. е годишното тематично разпределение да се изработва от учителя по музика преди началото на всяка учебна година и да се утвърждава от директора на училището (важи за предмета Музика общообразователна подготовка).

Новите моменти са от съществено значение и предвиждат табличен вид и определена структура за годишното тематично разпределение.

Като съществен положителен момент следва да се отбележи, че за първи път Наредба №5/2015г МОН конкретизира изискванията за изработване на годишно тематично разпределение, с което се регулират различията при училищните учебни предмети по отношение на брой графи, както и различията по географски региони в страната. Освен разясненията и обсъжданията на ниво регионални управления, допълнително на учителите е предоставена матрица за годишно тематично разпределение по музика, която следва да попълнят след внимателния оглед на точното разположение на отделните задължителни елементи, както и на табличния вид на документа с конкретно формулираните 9 броя задължителни графи (една от основателните причини за прецизиране на изискванията за изработване на годишния план). Попълването им от музикалния педагог предполага лична професионална компетентност, разбиране и боравене с актуалната училищна документация.

Веднага прави впечатление, че годишното тематично планиране е предвидено по учебни срокове, като следва да се съобрази графика на учебното време с броя на учебните седмици, определени със заповед на министъра на образованието, както и годишния брой часове за изучаване на предмета, строго регламентирани в новия ЗУПО.

Годишният брой часове за изучаване на предмета Музика общообразователна подготовка съобразно новите учебни програми са: в първи клас музика се изучава 64 часа годишно в сравнение с досегашните 62ч, за втори клас предвидените учебни часове са 64, т.е. без промяна, за трети клас – 48ч също без промяна, за четвърти клас – 51ч при 48ч по предишния учебен план, за пети клас – 68 в сравнение с досегашните 51ч, за шести клас – 68ч без промяна, за седми клас – 54ч при 51ч по предишния учебен план; за осми, девети и десети клас – по 18 часа.

Важно изискване е годишното тематично разпределение да се изработва от преподаващия учител за учебната година, желателно е за конкретна паралелка. Подобно виждане е оправдано предвид спецификата на учебното заведение, учебния клас, вида паралелка, способностите и интересите на децата. Всеки действащ учител по музика знае колко са различни децата дори от една и съща па-

ралелка и в този аспект на мисли обективно погледнато планирането за музикално-учебна работа за дадена паралелка не би било удовлетворяващо за друга в същото или друго училище. Подобни препоръки са целесъобразни от гледна точка на по-доброто планиране, а оттук – и по-висока ефективност на музикално-образователния процес, на конкретните урочни единици, проследяването на очакваните резултати, музикално-педагогическата диагностика (изключително специфична именно защото е музикална) на обучаваните, възможностите за вариране на учебното съдържание по музика, при което учителят по музика преориентира дейността си от учебно съдържание в посока музикални интереси, потребности и способности на всяко дете и ученик.

Основна причина масово това да не се случва е натовареността на учителя с административни задължения и документация, което изисква разход на време и ресурси. От учителите се очаква предварително да съобразят редица изисквания и да планират работата си за цялата година. Ето защо този елемент е прецизиран в Наредбата от септември 2018г. Регламентирана е възможността годишното планиране да бъде еднакво за повече паралелки от даден випуск, което също е нов момент.

Като „реверанс“ към избора на учителя да работи по учебни помагала на дадено издателство, авторските екипи, разработили новите учебници по музика по новите учебни програми, предлагат примерни годишни разпределения. Всяко от одобрените издателства прави единствено разпределения към учебните съдържания на своите помагала. Внимателният анализ показва, че в някои от случаите предложените тематични разпределения не са съобразени изцяло с актуалните изисквания, по-голяма е близостта с изискванията от предходни години, непълни са или са добавени ненужни елементи. В този смисъл те биха могли да служат като ориентир на музикалния педагог при изготвяне на годишното планиране, но отговорността остава изцяло на учителя.

Една от задължителните графи на годишното планиране е темата на конкретния урок. Няма изискване тя да съвпада с темата, формулирана от авторския екип в учебника по музика, нито с тема от учебната програма. Но тя задължително трябва да съвпада с темата, записана от преподаващия в дневника на съответния клас за конкретния учебен час.

Нов момент е изискването предварително да се посочи вида на урочната единица. Според ДОО от 2016г учебната програма за всеки клас ясно регламентира основните урочни единици и препоръчителното им процентно разпределение. Примерно за VIII клас са предвидени 184 годишно да се изучава музика, при което е препоръчително следното разпределение на часовете:

За нови знания – 35%, което означава 6 учебни часа.

За упражнения – 30%, което е 5ч.

За преговор – 10% (2ч.).

За обобщение – 5% (1ч).

За наблюдение в извънучилищна обучаваща среда:

а) наблюдение в изнесена музикално-творческа среда: *посещение на репетиция на музикална формация (хор, оркестър, вокално-инструментален ансамбъл) в културна институция;*

б) наблюдение на жива звукова среда: *екскурзия сред природата* – 15% (3ч).

За контрол и оценка (за входно и изходно ниво) – 5% (1ч). (Понятието „ниво“ е заменено с „равнище“ съобразно Наредба за изменение и допълнение на Наредба №11 от 2016г за оценяване на обучението на учениците, параграф 3, чл.11, ал.5).

Важни моменти, които намират място в годишното тематично планиране, са още:

Очаквани резултати от обучението за всеки учебен час по конкретната тема на урока;

Нови понятия, предвидени за урока, съобразно учебната програма;

Контекст и дейности за всяка урочна единица с кратко описание на музикалните дейности, предвидени за усвояването на нови знания или такива, свързани с упражнения, преговор, обобщения, които учителят предвижда за постигане на музикално-образователните цели на урока. В тази графа се посочват и дейности, с които се гарантира постигане на заложеното в раздел „*Дейности за придобиване на ключови компетентности и междупредметни връзки*“.

Планирането на годишната работа на учителя предвижда синхронизирането на *методите и формите на оценяване на ученическите постижения* по теми с изискванията на ДОО за оценяване на резултатите от обучението на учениците в клас, от домашни рабо-

ти, от работа по проекти и др., както и спазване на изискванията за формиране на срочна и годишна оценка по предмета Музика да съответния клас.

Нов момент е включването на планираните за съответната урочна единица *методи на работа*.

Традиционно присъстваща е графата *Бележки* или *Коментари*, в която се отбелязват настъпилите по обективни причини промени, налагащи реструктуриране на учебното съдържание. Задължително се посочват възможностите за такова, като се съблюдава запазването на процентното съотношение между видовете уроци.

Урокът по музика винаги е и ще бъде урок по изкуство. В плана за конкретния урок учителят по музика подробно описва действията си и дейностите, предвидени за конкретен учебен час, като съобразява наличието на елементите: тема на урока, цел, музикален материал за изпълнение – включва нова песен за изпълнение и няколко научени вече песни за художествено изработване, пеене на музикална тема (ако се предвижда за урока); музикален материал за възприемане – конкретно се посочват заглавията на музикалните произведения с техните автори; други дейности, сред които могат да бъдат пеене по ноти, художествено-творчески дейности, музика с движения, танц, свирене с детски музикални инструменти и др.

Отбелязват се новите понятия, които са предвидени за урока, като се отчитат понятията, посочени в учебника, както и тези в учебната програма. Наред с тях се посочват и понятията, които учениците следва да са усвоили и ще се използват като база в настоящия урок.

Посочват се междупредметните връзки, които се реализират с урока по музика. Осъществяват се чрез общи проблеми [2, стр. 30], терминология, понятия, работа по проекти, съвместни инициативи и др.

Важен момент е интеграцията между основните музикални дейности, които се намират в диалектическо единство, както и интеграцията между основните музикални теми.

Следва подробното описание на хода на урока, при което от изключителна важност е учителят да съобрази всеки момент. За въвеждане в темата на урока се подбират и в плана се посочват кон-

кретните методи на работа. В сценария място намират конкретни въпроси. Вниманието на учениците се фокусира чрез определени подходи, специфични за дейността, която е предвидена в началото на урока.

Внимателно се обмисля последователността на дейностите и действията, които изграждат структурата на урока. Преимущество е дейностният характер на урока по музика, като това от своя страна предполага доброто познаване на спецификата на всяка една от основните музикални дейности, чрез които се реализира музикално-възпитателният процес. Учителят сам проектира „драматургията“ на урока, обмисляйки в кой момент и с какви средства ще изгради кулминацията.

В края на урока задължително следва да се планира и направи обобщение на наученото, което може да стане с активното участие на учениците.

Планирайки работата си за конкретната урочна единица, музикалният педагог познава и добре владее учебното съдържание, което преподава, което децата вече са усвоили в настоящата, както и в предишни учебни години, съдържанието, което предстои да бъде усвоено. Основа на учебното съдържание и на учебния процес е музиката и музикалният материал. „Отношението на обществото и образователната институция определя и мястото на музиката в учебния план, условията за пълноценна реализация на учебния процес и прогнозираните връзка с другите учебни предмети“ [4, стр.139]. Пред учителя по музика остава отговорната задача непрекъснато да се развива и усъвършенства, защото решаващият фактор за осъществяването на всяка промяна е Учителят, а не промяната на учебното съдържание.

Всичко това е в състояние да задвижи механизма на обновяване, когато е намерен работещият модел в дейността на музикалния педагог. Технологично и идейно този модел започва с доброто планиране на урока по музика.

ИЗПОЛЗВАНА ЛИТЕРАТУРА:

1. Коловска, Цв. Стратегии за възприемане и осмисляне на учебното съдържание по музика. Пловдив: Летера, 2011. Рец. доц. д-р А. Ценов ISBN 978-954-516-930-4
2. Петрова - Киркова, Г. Лазаруването в Добруджа – място и функция на музикалния фолклор в обичайно-обредните практики, В: Годишник на АМТИИ. Пловдив: УИ „П. Хилендарски“, 2017. – 30с. ISSN: 1313-6526
3. Пехливанов, Ж. Образователни иновации в изучаването на поп и джаз музика, В: Наука, образование и иновации в областта на изкуството: = Science, Education and Innovations in the Arts: Международна научна конференция, 12-13 окт. 2017г. Пловдив: сборник доклади: АМТИИ, 2017. – 194с./ Ред. проф. д-р Тони Шекерджиева-Новак и др. ISBN 978-954-2963-23-3
4. Цинандова - Харалампиева, В. Музиката – космос и изкуство. София: изд. Хайни, 2011. – 139с. ISBN 978-954-9835-90-8

ГРАФИЧНИЯТ ДИЗАЙН И СИМВОЛИТЕ. ПРОБЛЕМАТИКИ И ПЕРСПЕКТИВИ

Александър Василев Гьошев

GRAPHIC DESIGN AND SYMBOLS: PROBLEMS AND PERSPECTIVES

Alexander Vasilev Gyoshev

Резюме:

Статията посочва перспективите пред графичния дизайн за интегриране на символното познание в теоретичен и практически план. Коментирани са някои гледни точки към проявлението на символите в западната цивилизация.

Ключови думи: символ, графичен дизайн, комуникация

Abstract:

This study observes the perspectives on the contemporary graphic design and its ability to integrate the symbolic knowledge both in theoretical and practical terms. It analyzes some aspects of the manifestation of symbols in the Western civilization.

Keywords: symbol, graphic design, communication

През последните няколко десетилетия средствата и каналите на масовата комуникация претърпяха значима трансформация. Бурното развитие на аудио-визуалните средства на информация преобрази динамиката и функционирането на културните и технически кодове на човечеството и предизвикаха т.нар. **революция в комуникацията**. В началото на третото хилядолетие способите и средствата на информация се различават съществено от предходните исторически епохи – осъществи се преход към глобално информационно общество, в което важно място в комуникативен аспект се отдаде на аудио-визуалното съдържание. Сбъдна ли се обаче прогнозата на Албер Плеси¹ за западната цивилизация, според която тя трябвало вече да се е трансформирала от **цивилизация на словото** в **цивилизация на образа**? Това е въпрос, на който не може да се отговори еднозначно. За да се потвърди (или

1 Кафтанджиев, Хр. Езикът на рекламата. С. 1998, с. 28. Предположението на Плеси е от книгата *my Grammaire élémentaire de l'image*, с. 33

отрече) верността на твърдението, е необходимо да са отчетат не само характеристиките на съвременните комуникативни модели, но и да се анализират механизмите на сетивните и емоционалните човешки реакции, свързани с природата на символното възприятие. Перспективата в дигиталната ера глобализиращото се общество да възприеме цялостен модел за човека и неговите символи по подобие на този, който вече е приело в комуникативен аспект, все още е далечна. Фактът, че с изследване природата на символите се занимават изкуствоведи и историци, философи и езиковеди, а в практиката си ги използват всички – от художници и поети до физици и математици, е симптоматичен за всеобщата им значимост и индикация за относителното им проявление в културния спектър на общочовешкото. Именно от това произтича трудността при изучаването им – свързани са с персонално-колективното и са колкото структура на съзнанието, толкова и на колектива и несъзнаваното. Изучаването им е път към саморефлексията и духовното индивидуално израстване, но ако архетипната им природа завладее емоциите на масите – социумът може да бъде обладан от мракобесните сили на колективните си проекции и да ограничи духовния си кръгзор. Феномен, за който Хосе Ортега-и-Гасет² и Карл Г. Юнг³ нееднократно са предупреждавали читателите си през миналия век.

В есето си „Краят на времето“ социологът Иван Кръстев разглежда петте големи революции, които едновременно задълбочиха демократичния опит, но и ерозираха доверието в демократичните ценности през последните десетилетия. В текста си Кръстев коментира, че с появата на Интернет е променена и самата идея за публично пространство, и се спира на последната революция, коя-

2 Ортега-и-Гасет, Х. Бунтът на масите, том I, С. 2016, с. 320: „При дефинирането на масата като психологично явление не е задължително тя да се проявява като струпване на индивиди. Изправени лице в лице срещу една-единствена личност, можем да разберем дали е маса или не. Маса е онзи, който по определени причини не цени собствената си личност, а се чувства „като всички“ и не се притеснява от това, добре му е да се чувства еднакъв с останалите.“

3 Юнг, К. Г. Човекът и неговите символи, С. 2002, с. 101: „Антрополозите често описват какво става в едно общество, когато неговите духовни ценности са изложени на влиянието на модерната цивилизация. Хората загубват смисъла на живота си, тяхната социална организация се разпада, а те самите потъват в морален упадък. Сега ние сме в същото състояние.“

то е резултат от развитието на неврологията⁴. Според откритията в тази област се оказва, че **най-важните политически решения не се възприемат от хората на рационално ниво**. Технологията промени комуникационния и социален светоглед на човечеството и на дневен ред е трансформирането на политико-икономическите модели към типологията на човешкото поведение и несъзнаваната му природа. Но този интерес към ирационалното не е от сега – още Фройд разглежда механизмите на изтласкването и потиснатите психологически желания и говори за това, че човекът не е господар в собствения си дом. Обгърнат от ефимерния поток на информационнотехнологичното, модерният човек е изправен пред угрозата често да губи пътя към реализиране на личностния си потенциал. Това до голяма степен се дължи на прекъснатата му връзка със *света на символите* на неговите предци. Но колкото и да е оплетен в дигиталната мрежа на настоящето, човекът си остава подвластен на архетипното им влияние.

Критичното мислене в началото на новото хилядолетие е извървяло дълъг път от разгадаването към дефинирането на символно-образните човешки възприятия. Днес на вниманието ни са предложени разнообразни интердисциплинарни проучвателни механизми, чрез които да интегрираме познанието ни за този феномен синкретично и аналитично. Учените разширяват полето на своите наблюдения в опит да свържат емпиричните изследвания и теоретичните си разработки с проявлението на символните в изкуството, религиите и комуникациите. Съвременният **свят на символите** се разпростира в необятното поле на науката и изкуството, сакралното и профанното, като обхваща феноменологично както конкретното, така и абстрактното. Благодарение на амбивалентната им същност материалното и духовното, реалното и фантазното се свързват в общото устройство на човешкото познание.

4 Есето е публикувано във вестник „Култура“, бр. 11, 2012.

Кръстев изброява предходните революции в следния порядък:

- Първата – социалната през 60-те години на XX в., която разруши репресивните структури на авторитарното семейство и постави личността и нейните права в центъра на политиката.
- Втората – пазарната на 80-те, която наложи ценността на избора, отвори пространство за иновациите, но същевременно до голяма степен делегитимира самата концепция за обществен интерес.
- Третата от 1989 г., която ознаменува края на съперничеството между комунизма и капитализма.
- Четвъртата – в комуникациите и появата на Интернет.

Именно това е признакът на най-важното им качество – да свързват психологическите противоположности и да разширяват представите ни за видимото и невидимото.

Но въпреки напредъка на науката и изкуството в разгадаването на епистологичната и психологичната природа на символите, болшинството от хората не разбират естеството им. На масовия човек не му е присъщо разбирането за равнозначност между научно и творческо мислене, за обвързаността на образите и символите както със съзнателната, така и несъзнателната му природа – т.е. с психичното. Ако вземем под внимание споменатото дотук, може да отсъдим, че събдването прогнозата на Плеси е под въпрос не защото е едностранчива, а защото не коментира общото между света на образите и света на словото – символите. Несъмнено съвременният цивилизационен модел е обвързан с *аудио-визуалното в комуникативен аспект*, т.е. с потока на човешки възприятия и емоции, но в историческата си дълбочина той остава свързан с трансперсоналните съдържания, които хората са унаследили от своите предци – с непреходното, онова естествено познание, което се предава от поколение на поколение чрез психологическите ни инстинкти. Можем да се противопоставим на Плеси, като изкажем твърдението, че **началната точка на цивилизационната ни координатна система е символът**. Той е в центъра на всяка човешка проекция и саморефлексия. Символът привнася психологически извънперсонални съдържания от несъзнаваното към съзнанието. Именно като смислов център стои в началото и края както на цивилизацията на словото, така и на цивилизацията на образа.

Символното интерпретиране на образите е важна част както от вербалната, така и от визуалната комуникация през дигиталната епоха. Феноменологично той се проявява както в полето на изкуството, така и в това на комуникацията, т.е. и на **графичния дизайн**. Според Филип Апелоа⁵ „графичният дизайн е пресечната точка между изкуството и комуникацията“. В наши дни графичният дизайнер се сблъсква с нелеката задача да моделира част от потока на културната сила, наречена комуникация, а това предизвикателство неминуемо го отвежда до територията на психологическо познание, обвързано с естеството на образите и механизмите на символното възприятие. Всяко визуализирано съобщение, освен че информира, може да въздейства естетически и емоционално

5 Шарлот и Питър Фийл. Графичният дизайн на 21 век. Ташен, с. 20, превод Лили Илиева

върху реципиента. Но освен в ежедневното дизайнът може да има и по-дълготрайно влияние и да деформира ценностни модели, да възпитава естетически вкус на потребителите. Elisabeth Resnick⁶ казва, че „според повечето съвременни дифиниции графичният дизайн е *изкуство на комуникацията*, което информира, образова, въздейства, убеждава и представя визуално преживяване, като съчетава изкуството и технологията, за да разпространява съобщения, които са от значение за нашето ежедневие. Той е просто културна сила.“ На графичния дизайн може да се погледне и като на процес, при който на информацията и посланието се придават форма и структура, но може да добавим и ценностна дълбочина.

Графичният дизайн е рожба на отминалото столетие – поне по определение. Терминът е измислен през 1922 г. от американеца Уилям Адисън Дуигинс, типограф и оформител на книги от Охайо, в опит да се осмисли чрез понятие многоликият спектър от дейности, свързани с принт комуникацията. Впоследствие обаче цифровизацията на комуникацията промени социалната ѝ идея. Съвременният дизайнер, за разлика от своя предшественик от преди век, комуникира и твори в епохата на Интернет, в която и техническите алгоритми моделират емоциите на хората. Днес цивилизацията произвежда образи и насища комуникационните полета с информация в епидемичен мащаб, но под повърхността на дигиталния поток модерният човек е дълбоко свързан с непреходния свят на човешките архетипи. Медиите управляват информационните потоци, превръщайки се в „ловци на съзнания“. Днес, повече от когато и да било, хората са поставени пред угрозата да живеят откъснати от естествените си инстинктивни нагласи. Човекът е пленник на неспирното настояще. **Но дали техническото ще триумфира над символното, до голяма степен зависи и от отговорното разбиране на графичния дизайнер за мисията му като визионер и хуманитарист в компютърната ера.** Бъдещето принадлежи на тези, които разбират миналото. На графичния дизайнер се пада нелеката задача да поддържа това равновесие, а познанието му за света на символите е в основите на успеха в това начинание.

6 Elisabeth Resnick, Design for Communication: Conceptual Graphic Design Basics, 2003, p.15: "A more contemporary definition of graphic design might include the "art" of communication – to inform, educate, influence, persuade, and provide a visual experience – one that combines art and technology to communicate messages vital to our daily lives. It is simply a cultural force."

АНАЛИЗ И УПРАВЛЕНИЕ НА РИСКА В АРТОРГАНИЗАЦИЯТА

ас. д-р Весела Казашка

Анотация:

Управлението на риска е елемент на финансовото управление на всяка организация, включително и арторганизацията. Доброто управление на риска е гаранция за успех и разумна увереност за постигане на целите на арторганизацията. Средата, в която се развива изкуството е динамична, провокативна и изисква задълбочена оценка на риска, което пък от своя страна е изискване за познаване на етапите, методите и механизмите за неговото минимализиране, до размери, които ще дадат разумна увереност на артмениджъра, че организационните цели могат да бъдат осъществени.

Ключови думи: финансово управление, оценка на риска, артмениджмънт

Abstract:

Risk management is an element of the financial management of any organization, including arts organizations. Good risk management is a guarantee for success and the achievement of the goals of arts organizations. The environment in which the art develops is dynamic, provocative, and requires an up-to-date risk assessment, which in turn is a requirement for knowing the stages, methods and mechanisms of risk reduction to dimensions that will give reasonable assurance to the organization's art management, that the goals will be achieved.

Keywords: financial management, risk assessment, art management

При осъществяване на своята дейност арторганизацията трябва да преодолее различни сложни и непредвидими ситуации, които застрашават успешното изпълнение на творческото събитие. Тези ситуации се определят като рискове, които трябва да бъдат преодоляни или въздействието им да бъде минимализирано, защото могат да застрашат цялостната дейност на арторганизацията и постигането на нейните оперативни цели, а от там и реализирането на организационната мисия. Тези рискове не бива да бъдат negliжирани, а е нужно да се изследват старателно и про-

фесионално, за да могат да се предприемат мерки за преодоляването им. Често непредвидими и недооценени рискове могат да се окажат предпоставка и за сериозни финансови загуби или да застрашат репутацията на арторганизацията.

Освен държавното финансиране, арторганизациите разчитат и на финансиране на дейности по проекти. Както отбелязва д-р Васил Колев: „Възможностите за допълнително финансиране на арторганизациите чрез разработване на проекти, както и утвърдената тенденция за финансиране на проектен принцип, поставя нови изисквания към артмениджърите да бъдат запознати с техниките и методите на едно сравнително ново направление в мениджмънта, а именно управлението на проекти. В същото време това поставя и въпроса пред арторганизациите: Трябва да наемат отделни специалисти, да създават звена или отдели по управление на проекти или специфичните техники и методи да станат част от длъжностната характеристика на артмениджъра? Няма единодушно мнение по въпроса, но ако почерпим опит от бизнес организациите, решението на този въпрос зависи от капацитета и мащаба на организацията, както и от броя проекти, които изпълнява по едно и също време.”[6, стр. 314-315]

Дейността на арторганизациите е разнообразна и мащабна и се изпълнява както в страната, така и в чужбина. Ако обърнем поглед към българския танцов фолклор например, както отбелязва проф. д-р Даниела Дженева в доклада си „Феноменът на българският танцов фолклор“ след „1951 година се наблюдава подем на българската народна хореография“ [3], а в доклада „Българският сценичен фолклорен танц – тенденции на развитие“ тя представя бурното развитие на сценичните изкуства в България през периода 1950 – 1980 година и изтъква факта, че през 1974 година „във Висшия музикално-педагогически институт в Пловдив, днес Академия за музикално, танцово и изобразително изкуство, проф. Кирил Дженов основава катедра „Хореографска режисура“ със специалност българска народна хореография. Със стартирането на това обучение фолклорните танци се издигат до практиката на голямото сценично изкуство, поставено на здрава научна основа върху издирването, съхранението на автентичния фолклорен материал“ [4, стр. 23]. Тази тенденция продължава да се развива и надгражда до наши дни в катедра „Хореография“, където се обучават бъдещите артмениджъри и ръководители в

сферата на изкуството. Едно сценично представление крие много потенциални рискове, особено когато целите са поставени на висока професионална основа: „Не трябва да забравяме, че ние също носим отговорност за възпитанието на поколенията като публика, която приема информацията от нашите произведения и изгражда собствен критерий за художественост и истина“ [4, стр. 23]. В този контекст и проф. Антон Андонов в своя доклад „Сватбени игри и хора в обряда „Шиене на байрак“ от Ямболско“, представя традициите при подготовката на обреден момент от сватбата, който е свързан със заряда на изпълнителите.“ [1] Това се случва най-вече в контекста на хорото и чрез танцовата дейност. Външната форма / склучен или отворен кръг/, стилът и характерът / бавни, почти ходени леки стъпки с изправен корпус и съпровод на песен/ придават известна строгост и тържественост на изпълнителите. Трябва да отбележим, че днес, когато обредът отдавна е отпаднал от жизнения празничен цикъл на селата от региона, информаторите са запазили ясен спомен за подробната характеристика на обряда и силното присъствие на хорото.“[Пак там, стр. 23]

Доброто представяне на всеки художествен продукт е професионално занимание, свързано с музикално, танцово или изобразително изкуство, основано на опита, професионализма, желанието за изпълнение, но също е и процес, който трябва да бъде добре планиран, анализиран и управляван. Заедно с това трябва да следи и отчита управлението на риска – дейност, която преминава през различни етапи.

Първият етап е етапа на идентифициране, следван от оценяване и контролиране на потенциални събития или ситуации, които могат да повлияят негативно върху постигане целите на организацията. Процесът на управление е съобразен с мисията и визията на арторганизацията и има за цел да даде разумна увереност на артмениджъра, че творческите и управленски цели ще бъдат постигнати.

Управлението на арторганизацията е постоянен процес, който преминава през различни фази, характеризиращи се с различна променливост и динамичност. Това е предпоставка рисковете също да се променят, което изисква от артменидмънта постоянно наблюдение и адекватно управление. Рисковете могат да бъдат предсказуеми. Те са присъщи, например за организиране на кон-

церт на открито. В случая задължително се предвиждат варианти за лошо време – втора дата на концерта, място на закрито и т.н. По този начин риска се превръща в управляван и не представлява заплаха за провал на събитието.

Реакциите за смекчаване на риска също са много важни, защото при неподходящи мерки се рискува риска да продължава да съществува дори след като управлението е предприело конкретни действия за въздействие. Тогава считаме, че има остатъчен риск, който не може да бъде премахнат изцяло. Пример за остатъчен риск е когато риска е идентифициран при внезапно настъпило събитие. Заболяване на главния изпълнител преди концерт, поради независещи от него причини, е възможен вариант за остатъчен риск. За да въздейства мениджъра върху този риск, трябва да има предварително подготвен още един изпълнител, който да поеме ролята на главния изпълнител, при нужда. И въпреки предприетите мерки, остава вероятността да няма главен изпълнител на концерта, поради същите причини, защото съществува остатъчен риск. В случая важно е доколко риска има съществено или несъществено значение, тъй като несъщественият риск е възможно и да се толерира.

Определяме един риск като значим, когато съществува висока вероятност от неговото проявление и въздействието върху арторганизацията би било съществено.

В тази връзка, рисковете се подлагат на оценяване, пресяване чрез т. нар. скрининг, за да може да се идентифицират като значими, много значими или незначителни. Този скрининг анализ се извършва на базата на доказателства и се документира писмено. Получените резултати от оценката на риска дават крайната оценка на нивото на риска. За да бъде избран най-добрият метод за оценка на риска трябва да се вземат предвид характеристиките му спрямо особеностите на арторганизацията, яснота по отношение на конкретно влияние и възможност за проследяване на стойностите. Силите и ресурсите – включително финансови се насочват към значителните рискове. Съществува стандарт за управление на риска, който се нарича „Управление на риска. Методи за оценяване на риска“ - IEC/ISO 31010:2009 БДС 31010. Стандартът съществува и на английски език и е под номер EN310102010. Той предоставя възможност за избор от **31 метода**, някои от които могат бъдат приложени при оценка на риска за артсъбития.

С цел практическо приложение и по-добро обяснение в Таблица № 2 са представени основните етапи на процеса за изготвяне на оценка на риска. [5]

Таблица 2 Етапи на процеса на изготвянето на оценката на риска

№	ЕТАП/ ДЕЙНОСТ
1	Определяне на ключовите цели
2	Определяне на дейностите, които следавеш да извършим за постигане на целите
3	Идентифициране и типологизиране на рискови зони и на ключови рискове, в резултата на външни и вътрешни фактори.
4	Определяне на вероятността, степента, честотата и продължителността на изложеност на риск в съответната дейност, въз основа на обобщение на идентифицираните рискове като анализираме контролната среда.
5	Определяне на елементите на риска: тежест, степен на пре-идивиканите материални и нематериални щети (незначителни, сериозни, опасни), обхват на щетите, съществуващи контролни механизми, благоприятстващи избягване или ограничаване на риска и човешкия фактор (квалификация, опит, практически знания и умения, взаимодействие и други)
6	Оценка на риска – като се анализират елементите се определя вероятността от настъпване и влиянието, което ще окаже.
7	Значимите рискове за дейността се оценяват от гледна точка на целите на вътрешния контрол: надежност и цялостност на финансовата и оперативната информация; икономичност, ефективност и ефикасност на операциите; опазване на активите; съответствие със законите, подзаконовите и вътрешните актове и договора.
8	Набелязване на конкретни мерки за снижаване на риска: контролни дейности свързани с прехвърляне, толериране и прекратяване с цел намаляване на риска.

Източник: Казашка, Колев, Русева „Пловдив – арторганизации и управленският им профил”[5]

За целите на анализа по настоящия доклад ще представим и следния конкретен пример.

На 12 и 13 октомври 2017 г. в Академията за музикално, танцово и изобразително изкуство-Пловдив се проведе Международната научна конференция „Наука, образование и иновации в областта на изкуството“. Научното събитие бе организирано от АМТИИ и се осъществи с финансовата подкрепа на Фонд „Научни изследвания“ към Министерството на науката и образованието, с ръководител проф. Тони Шекерджиева – Новак, по договор ДПМНФ 01/-3/2017.

Проф. д-р Шекерджиева отбелязва в пленарния си доклад, че „Науката е система от знания за закономерностите в развитието на определена област на познанието, обществото и мисленето, която съдържа основни факти, обясняващи определени явления. Тя установява причинно-следствената връзка между две или повече променливи и посочва принципите, които ръководят техните взаимодействия. Тези принципи са развити с помощта на научни методики, които обуславят дали една дисциплина е научна или не. Всяка научна дисциплина от своя страна установява причинно-следствените връзки, обясняващи взаимодействието между две или повече променливи. Научният принцип произхожда от научното изследване и подлежи на доказване, основано на логиката. Научните принципи подлежат на проверка по всяко време, но винаги дават един и същ резултат. Изкуството е характерно с особената си същина да използва знания и умения в стремежа си да постигне определен желан резултат.“[8, стр.3-4]

Както науката изследва закономерности, така и оценката на риска има своите закономерности. От представената по-долу схема ясно се вижда начина на оценка на риска касаещ провеждането на конкретния форум. Необходимостта от анализ и оценка на риска се засилва от факта, че международната конференция е организирана с финансиране по проект, а неизпълнението му води до финансови санкции и неодобрение на разходите. Одобрението на разходите се извършва на база изрядни финансови документи и постигане на количествените и качествени индикатори в проекта.

АНАЛИЗ И ОЦЕНКА НА РИСКА ПРИ ПРОВЕЖДЕНА НА ПЪРВА МЕЖДУ-
НАРОДНА НАУЧНА КОНФЕРЕНЦИЯ НА ТЕМА: „НАУКА, ОБРАЗОВАНИЕ И
ИНОВАЦИИ В ОБЛАСТТА НА ИЗКУСТВАТА“ В АКАДЕМИЯТА ЗА МУЗИКАЛНО,
ТАНЦОВО И ИЗОБРАЗИТЕЛНО ИЗКУСТВО – ПЛОВДИВ

ЦЕЛИ	Целите на международната научна конференция са: 1) Да се проведе и да се създаде пространство, в което академизмът е водещ при споделяне на знания, опит и предизвикателства пред научната общност. 2) Да се издаде сборник с доклади като резултата от проредената научна конференция. 3) Да участват минимум 50 участници, от които 10 млади учени.
ДЕЙНОСТИ	1) Определяне на екип за координация и управление. 2) Определяне на дата и място за провеждане на конференцията. 3) Подготовка на програма за конференцията. 4) Подготовка на обява и покани за участници в конференцията. 5) Регистрация и заплащане на такса правоучастие от участниците в конференцията. 6) Събиране на докладите на участниците. 7) Провеждане на конференцията. 8) Издаване на сборника с доклади от конференцията.
РИСКОВЕ	За дейност 1: Некомпетентност на екипа; Възпрепятстване на член на екипа за участие и изпълнение на възложените дейности За дейност 2: Неподходящо място и дата За дейност 3: Недобре структурирана програма, поради неяснота на участниците За дейност 4: Недостатъчна и недостъпна информация за участниците в конференцията, липса на участници. За дейност 5: Несъбрани такси за правоучастие

	За дейност 6:Неспазване срока за изпращане на докладите За дейност 7:Неподходяща зала/и за конференцията За дейност 8: Плагиатство; Преразход на средства за отпечатване			
ОЦЕНКА НА РИСКОВЕТЕ	ДЕЙНОСТ	ВЕРОЯТНОСТ	ВЛИЯНИЕ	РЕАКЦИЯ НА РИСКА
	Дейност 1	НИСКА	НИСКО	ПРЕНЕБРЕГНАТ
	Дейност 2	НИСКА	ВИСОКО	АНАЛИЗИРАН
	Дейност 3	СРЕДНА	ВИСОКО	АНАЛИЗИРАН
	Дейност 4	НИСКА	ВИСОКО	АНАЛИЗИРАН
	Дейност 5	ВИСОКА	ВИСОКО	УПРАВЛЯВАН
	Дейност 6	ВИСОКА	ВИСОКО	УПРАВЛЯВАН
	Дейност 7	ВИСОКА	ВИСОКО	УПРАВЛЯВАН
	Дейност 8	ВИСОКА	ВИСОКО	УПРАВЛЯВАН
КОНТРОЛНИ ПРОЦЕДУРИ	Дейност 1: резервни членове на екипа или поемане на задачи на член на екипа при негово отсъствие.			
	Дейност 2: осигуряване на няколко възможни варианта за провеждане на конференцията.			
	Дейност 3: обсъждане с екипа и участниците, възможност за гъвкавост на програмата, ревизия на регистрираните участници всяка седмица.			
	Дейност 4: актуализиране на първа страница на информацията за конференцията, нови подсещащи писма и обаждания.			
	Дейност 5: ежеседмични справки със счетоводството за приходите.			
	Дейност 6: проверка на постъпилите доклади, подсещащи писма и обаждания, покани към нови участници.			
	Дейност 7: запазване на няколко зали, като резервен вариант – за много и по-малко участници, разпределение по секции при необходимост.			

	Дейност 8: своевременна проверка за плагиатство; увеличаване на броя на членовете на редакционната колегия; събиране на оферти за отпечатване на сборника от различни издателства; лимитиране на броя на страниците на доклада с цел да има яснота на параметрите при изискване на оферта за отпечатване.
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	Успешното провеждане международна научна конференция се характеризира със специфични особености и изисква натрупан опит и познаване на академичната общност за справяне с всички предизвикателства. Анализът и оценката на рисковете очертават ясно извода, че при подобни мероприятия от особено значение за постигане на целите е наличието на сработен екип от професионалисти. Уменията, доверието и възможността за взаимозаменяемост при кризи на основните отговорници по проекта до голяма степен намалява влиянието на неблагоприятните събития и гарантират ефективното развитие на процесите в организацията.

Източник: Казашка, Колев, Русева „Пловдив – арторганизации и управленският им профил” [5]

Изразходването на публични средства и финансиране по проекти изисква и строга отчетност и контрол. Принципите на икономичност, ефективност и ефикасност трябва да бъдат спазени за да се постигат максимално целите на проекта. Постигането на целите се отчита с помощта на количествени и качествени индикатори, предварително разписани в проектното предложение.

Особено важно за правилното изразходване на средствата е предварителната подготовка на специалистите, превенция на действията. Както отбелязва д-р Зоя Микова в статията си „Образование и традиционни културни практики”. Според нея: „Образованието е важна част от живота на хората и основна предпоставка за тяхното съществуване и прогрес. Цялостното развитие на Човечеството не би било възможно без предаването на натрупания опит и знания от предходните поколения на настоящите. Това предаване се реализира в различните етапи от съществува-

нето ни и протича с различни темпове. Натрупването на знания се осъществява в разнообразни форми и среди, като основна роля за това имат семейството, обществото и образователните институции” [7,212].

В този контекст за изразходването на средствата в областта на изкуството също трябва да има подготвени специалисти, с чиято помощ този процес да бъде реализиран успешно.

Заключение

Организацията на творческо събитие, поставянето на цели и изпълнението на проекти, свързани с културни и творчески индустрии изисква същото внимание, планиране и финансов контрол, както дейностите на всяка търговска или нестопанска организация. В тази връзка както проф. Константинова отбелязва „финансовото управление дава ясна картина на връзките между планирането, организацията, ръководенето и контрола” [2,стр.211], но подценяването на риска от страна на артмениджмънта може да доведе до провал на цяло артсъбитие, преразход на средства и непостигане на целите на арторганизацията.

ИЗПОЛЗВАНА ЛИТЕРАТУРА

1. Андонов, Ан., „Сватбени игри и хора в обряда „Шиене на байрак” от Ямболско, списание „Музикални хоризонти, бр.3, 2014
2. Бушева, Ж.; Стоичкова, Т.; Константинова, Ем.; Арутюнян-Василевска, С. Артмениджмънт, УИ „П. Хилендарски“, Пловдив, ISBN 978-954-423-931-2, 2014
3. Дженева, Д. „ Феноменът на българският танцов фолклор“ Сборник с доклади от Международна научна конференция „Изкуство и образование – традиции и съвременност“, АМТИИ, Пловдив 23-24 октомври, 2014
4. Дженева, Д. „ Българският сценичен фолклорен танц – тенденции на развитие”, списание „Музикални хоризонти”, бр. 1, 2015
5. Казашка, В., Колев, В., Русева, М., „Пловдив – арторганизации и управленският им профил”, Академия за музикално танцово и изобразително изкуство – Пловдив, ISBN 978-954-2963-38-7, 2018

6. Колев, В., „Проектните принципи на финансиране и управлението на проекти в областта на Изкуството – минало и настояще”, Сборник с доклади от Международна научна конференция ”Наука, образование и иновации в областта на изкуството” ISBN - 978-954-2963-23-3, АМТИИ, 2017
7. Микова, З., „Образование и традиционни културни политики”, Международна научна конференция „Наука, образование и иновации в областта на изкуството”, ISBN-978-954-2963-23-3, стр. 212-219, АМТИИ, 2017
8. Шекерджиева-Новак, Т., „Иновации в прилагане на изкуството и нови форми за финансово подпомагане на културни и научни проекти”, Сборник с доклади от Международна научна конференция ”Наука, образование и иновации в областта на изкуството” ISBN - 978-954-2963-23-3, АМТИИ, 2017

УСТОЙЧИВА МОДА

Динка Якимова-Касабова

SUSTAINABLE FASHION

Dinka Yakimova-Kasabova

Резюме

Статията дава общ поглед върху понятието „устойчива мода” и разглежда глобалните проблеми, свързани с екологичното състояние на земята. Запознава ни с целия жизнен цикъл на дрехата. Разкрива новите механизми и принципи на текстилната и модната индустрия, предприети по отношение на производството.

Ключови думи: устойчива мода, екология, рециклиране, текстилна и модна индустрия

Abstract

The article gives an overview of the term sustainable fashion and studies the global problems connected with the ecological condition of the Earth. It introduces us with the whole life cycle of the garment. It reveals the new mechanisms and principles of the textile and fashion industries in relation to production.

Keywords: sustainable fashion, ecology, recycling, textile and fashion industry

Въведение

Устойчивата мода е все по-разпространена тема в медиите и на конференции по цял свят. Все повече фирми за облекло трансформират своите бизнес модели, за да намалят цялостното въздействие върху околната среда и да подобрят социалните условия за работа. При запознанството си в понятието „(по-)устойчива мода” бързо осъзнаваме, че тя съществува в много форми. Някои известни личности застават зад каузата на устойчивата мода, като подчертават значимостта на по-екологосъобразно произведеното облекло, докато други предпочитат използването на дрехи втора ръка и защитават ползите от размяната и даването под наем или на заем вместо закупуването на новоизработени дрехи. Всички стратегии, насърчаващи екологично производство и потребление,

подчинени на социални и етични съображения, представляват важни стъпки към развитието на по-устойчивата индустрия.

Изложение

Независимо дали предпочитате да подновявате гардероба си често или по-спорадично, стратегиите „зелено & чисто“ и „справедливо & етично“ са важен принцип при закупуването на ново облекло. Купуването на нови дрехи, произведени по екологичен и съобразен със социално-етичните норми начин, е нещо, към което всички ние трябва да се стремим, макар и това да може да доведе до малко по-висока цена.

Зелената стратегия идентифицира няколко основни форми на по-устойчиво производство и потребление на дрехата. Първата такава версия се създава през 2012 г.; настоящата е актуализирана през 2016 г. (от Anna Brismar, Green Strategy).

В идеалния случай всички аспекти от живота на една дреха трябва да бъдат в баланс с природата. Ето един примерен списък от устойчиви принципи:

1. Всяко облекло да се произвежда по поръчка, с високо качество и универсален дизайн.
2. Производството да се извършва по екологосъобразен начин.
3. Дрехата да се използва дълго, за нея да се полагат грижи, да се извършват поправки или редизайн.
4. Когато продуктът вече не е желан, да бъде дарен за благотворителност или предаден на приятели.
5. Когато облеклото е напълно износено, да се върне в събирателна точка за рециклиране на текстилния материал, който след това да може да се използва отново при производството на нови дрехи или други текстилни продукти.

Въпреки че в идеалния случай дрехи и други модни продукти трябва да се произвеждат и употребяват по описания по-горе начин, в действителност това все още не се прави. Това, към което трябва да се стремим, е всеки човек да се опита да намери собствена форма на по-устойчива мода. Не всяка форма е приложима еднакво добре при различните индивиди, тъй като всички ние имаме различни нужди и предпочитания. Някои хора предпочитат да експериментират и да обновят гардеробите си често. Използването на стратегиите „втора ръка“, „поправка, преправяне и осъвременя-

ване” или „даване под наем, даване на заем и размяна” се радват на нарастващ интерес от страна на младото поколение.

За хора, които предпочитат новоизработени дрехи без история, стратегията „високо качество & вечен дизайн” вероятно ще бъде най-привлекателна.

В Европа повторното използване на облеклото е разрастващ се бизнес под формата на дрехи втора употреба или на използването на текстилни материали за промишлени цели. Рециклирането на самите текстилни влакна обаче все още е рядкост. То се извършва например като механично рециклиране на памук или химическо рециклиране на полиестер. Машабното рециклиране на полиестер, памук и други текстилни влакна все още предстои да бъде осъществено.

В Швеция нежеланите дрехи в частните домове се изхвърлят като битови отпадъци или се даряват на магазини за втора употреба или на благотворителни организации.

Основните международни компании за сортиране на дрехи за повторна употреба са BOER Group, SOEX Group и KICI. Тези компании разполагат с големи сортиращи съоръжения в Холандия, Белгия, Полша, Германия, Великобритания и САЩ. След като пристигнат в тези обекти, текстилите се сортират систематично от обучен персонал в няколко категории въз основа на качество, състояние, функционалност, стил. Текстилните продукти с по-ниско качество се продават на различни отрасли за парцали, кърпи за почистване, изолация (т.нар. „промишлено рециклиране”).

Изгарянето на изхвърлени текстилни изделия е правно подкрепено и практикувано в Швеция. Това означава, че чрез изгарянето на текстилните изделия се добива енергия, която се използва за отопление или охлаждане. В Обединеното кралство обаче системното изгаряне на изхвърлени текстилни изделия не е законово подкрепено. Вместо това изхвърлените текстилни продукти се изнасят в други страни например в Сирия, и се изхвърлят в депа за отпадъци.

Тъй като в Европа понастоящем няма интегриран бизнес модел или логистика за рециклиране на текстилни влакна в голям мащаб, жизненият цикъл на дрехите днес е по същество линеен вместо кръгов. В рамките на няколко години обаче рециклирането на памучни и вискозни влакна от изхвърлени текстилни продукти

може да се превърне в реалност благодарение на новаторски метод, разработен от Re:newcell в Кралския технически университет в Стокхолм. Ако проектът върви по план, химическият процес на Re:newcell за рециклиране на целулозни влакна ще бъде приложен в нов завод за рециклиране в центъра на Швеция. Идеята на участващите страни е да събират изхвърлени текстилни изделия от цяла Скандинавия (Швеция, Дания и Норвегия). След това текстилите (съдържащи памук или вискоза) се сортират в различни категории и се обработват химически в завода. Крайният продукт е целулозна маса, която може да се трансформира във вискозна прежда и впоследствие да се използва за производство на нови текстилни изделия.

Устойчиви модни дизайнери

- Маги Мерилин (Maggie Marilyn) вече е професионалист в създаването на стилни и устойчиви облекла. Почти цялата продукция се осъществява в родната ѝ Нова Зеландия, за да може тя да се увери, че платовете се правят етично (например с актуална заплата за служителите) и устойчиво (използвайки органичен памук и рециклирани метални ципове). Тя се стреми да произвежда качествени дрехи, които обогатяват живота на клиента, но също така има за цел да подкрепи живота на хората, които се занимават с нейното производство на текстил и облекло без това да повлияе на количеството произведен продукт.

- Бразилският дизайнер Оскар Метсавант (Oskar Metsavaht) – рециклиран памук и устойчиво обработена съомга се използват за колекциите и аксесоарите на „Osklen” – компания, чийто основател е Oskar Metsavaht. Компанията е разработила еко тъкани съвместно с организацията за устойчиво развитие „Instituto-E” за своята основна линия, придържайки се към етичния моден дух.

- Британската дизайнерка Стела Макартни

Стела Макартни е един от първите дизайнери, последвали каузата за зелен етикет и устойчиво производство на дрехи, следвайки новите технологии и напомняйки на своята публика, че модата е просто облекло.

Кръгова икономика

В сътрудничество с марките и компаниите, занимаващи се със събиране, сортиране и рециклиране, програмата „Circular Textiles” извежда ценни данни и стартира пилотни проекти за изгражда-

не на нова основа за кръгова текстилна промишленост. Според Казашка, Колев и Русева "Всички организации, без значение от типа, целта на създаване, формата на собственост, оперират и се развиват в бизнес среда, която е определяща за тяхното съществуване." Постоянните промени в бизнес средата, които са „непредсказуеми и разнообразни по своя характер“, пак според тях, „налагат необходимостта мениджърите да познават добре характеристиките и, както и да следят за настъпващи промени и налагащи прилагането на мениджърски похвати за адаптиране с настъпили промени". [Казашка В., Колев В. Русева М., 2018, стр. 72] Това е възможно да бъде постигнато чрез спазване на целият цикъл на проекта. „Всеки проект има свой жизнен цикъл състоящ се от отделни фази на проекта, които са логически обвързани и взаимозависими. Отличителна черта на проектите е използването на количествени и качествени индикатори, които са специфични и уникални за всеки проект.“ [Колев В., 2015, стр. 118]

„Circle Economy“ е социално предприятие, организирано като кооперация, което има за цел да „ускори прехода към кръговратност при създаването на дрехата“. Друга известна действаща организация в тази сфера е скандинавската модна асоциация „NICE“, или „Скандинавска инициатива за чистота и етичност“, а „NICE Fashion“ е „Скандинавска инициатива за чиста и етична мода“. Тя е иницирана през 2008 г. като уникално сътрудничество между пет северни организации: Датския моден институт, Седмицата на модата в Осло, Шведския моден съвет, Седмицата на дизайна в Хелзинки и Исландския моден съвет (www.nordicfashionassociation.com/what-nice). Център за устойчива мода (CSF) е създаден през 2008 г. от Дилис Уилямс в Лондонския колеж по мода. В момента е „Университетски изследователски център по изкуствата“.

С течение на годините „Център за устойчива мода“ се превръща в „пъстра общност от водещи световни изследователи, дизайнери, преподаватели и разпространители на науката с широка мрежа, която пресича границите между дисциплини, поколения, култури и държави...“ По същество центърът работи за популяризиране на мода, която да носи промяна по посока изграждане на устойчиво бъдеще и подобряване начина на живот. (www.sustainable-fashion.com/about-csf).

На 23 и 24 ноември 2016 г. в централната част на Лондон се провежда международна конференция за дизайн и текстил под над-

слов „Circular Transitions“. Двудневното събитие е първото в световен мащаб, целящо да събере академични и индустриални изследвания, свързани с проектирането на „модни текстилни изделия за кръговата икономика“, се казва в уебсайта на конференцията.

Основните организатори на конференцията са проф. Ребека Ърли и д-р Кейт Голдзуърти от Университета по изкуствата в Лондон. Както подобава на международна конференция, на нея са поканени около 100 участници от цял свят, включително Съединените щати, Испания, Финландия, Швеция и Нова Зеландия. Двудневната конференция включва програмни презентации, шест паралелни семинарни теми (с приблизително 30 академични доклада), интерактивни сесии, богата изложба на плакати. Семинарите са разпределени в три основни теми: „Материали“, „Модели“ и „Мислене“.

Заклучение

В нашия свят на глобални промени и бърз ритъм на производство и консумация е важно да си дадем сметка за нарастващите екологични проблеми, най-вече в текстилната и модната сфера, от които природата е силно засегната. Важно е да се организират събития и конференции, където да се хвърля светлина върху неблагоприятните факти и да се търси решение на проблемите, да не се забравя приемствеността между старо и ново, да се въвеждат нови понятия като „устойчивост“, „съпричастност“ и „кръгово производство“. Дали не е необходимо да съчетаем нашите нови умения със старите, по-прости, принципи на живот, за да се роди една нова модна ера – отговорна, кръгова и съпричастна?

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Казашка В., Колев В., Русева М. „Пловдив - арторганизации и управленският им профил“, АМТГИИ - Пловдив, 2018, ISBN 978-954-2963-38-7, стр.72
2. Колев, В., „Управлението на проекти като инструмент за развитие и финансиране на арторганизациите.“ сборник Мениджмънт и маркетинг в изкуството: Международна научно-практическа конференция. – Пловдив , 2015, с. 116-123
3. Muthu Senthilkannan Subramanian, "Green Fashion" volume1, Springer,2016
4. Muthu Senthilkannan Subramanian, "Handbook of Sustainable Luxury Textilesand Fashion" - volume 2, Springer, 2016
5. Steele Valerie, Fogg Marnie, "Fashion the whole story" Thames&Hudson, 2011

ТРАДИЦИОННИ ТЕКСТИЛНИ ТЕХНИКИ - ШИБОРИ

ас. д-р Динка Якимова - Касабова

TRADITIONAL TEXTILE TECHNIQUES - SHIBORI

As. PhD. Dinka Yakimova-Kasabova

Резюме

Текстът разказва за древната текстилна техника на багрене „шибори” и нейните разновидности. Разглеждат се специфичните методи за получаването на основните шест вида шибори. Проследява се развитието и разпространението ѝ в кратък исторически преглед.

Ключови думи: Шибори, текстилни техники, багрене с резерва

Abstract

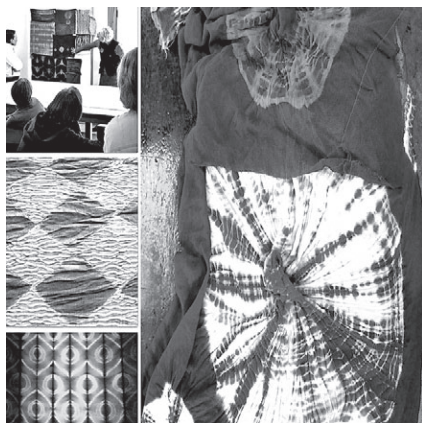
The article describes the ancient resist dyeing technique “Shibori” and its varieties. It examines the specific methods used for the six main shibori techniques. It studies the technique’s historical development and its spread.

Keywords: Shibori, textile techniques, resist dyeing

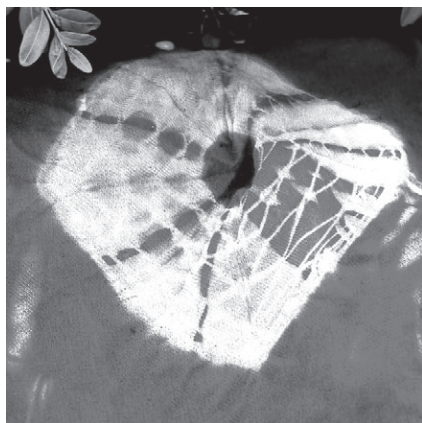
Техниките на багрене с резерва са част от традициите на много народи по целия свят от векове. Те са практикувани в Латинска Америка, Африка, Индия, Китай и цяла Азия. Сред по-популярните, запазени и до днес, са катазоме, батик, шибори. Шибори е метод за багрене с резерва, който включва около шест разновидности на предварителна обработка на плата, като всяка от тях се отличава със специфичен резултат, триизмерни текстури, в които присъстват геометрични и флорални мотиви. Терминът „Shibori” произлиза от думата „shiboru”, която означава „извивам, притискам, machkam”.

Техниката е донесена от Китай в Япония още през VIII век. Навлиза в дома на по-бедните и се развива и овладява до съвършенство. Бедните прослойки от обществото не могат да си позволят да притежават дрехи от памук и коприна, те се обличат в конопени дрехи, които бързо се износват. Така в старанието си да прикрият недостатъка на материята те започват да обработват дрехите си с шибори и да ги багрят в по-тъмните тонове на индиго. По-малко разпространени цветове са: „**dull magenta**”, получен

от растението **madder (брош)** (ил.1, 2), и виолетовият, получен от **purple root (цвекло)**.

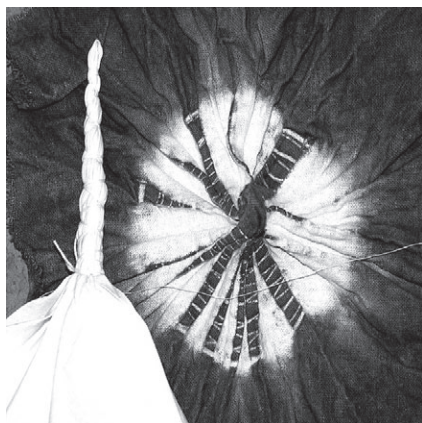


Илюстрация 1



Илюстрация 2

По-късно шибори започва да се прилага и във фабричното производство, разнообразните ѝ се използват съобразно дрехата, която ще се произведе от плата. Тя е най-често прилагана върху коприна и памук, но в Андите можем да я видим и върху дрехи от ламска вълна. Най-характерен за тази техника е цветът индиго, той се добива от листата на растенията от рода **Indigofera** (ил.3). По света има над 275 вида растения, при-



Илюстрация 3

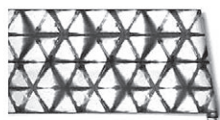
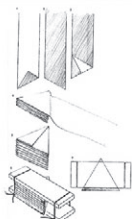
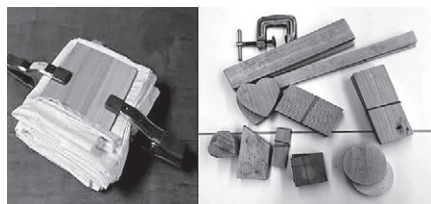
надлежащи към този род. Той е познат още на египтяните, които са увивали мумиите в ленти от обагрен в индиго лен. Багренето с индиго е специфично; задължително условие е внимателно да се проследява ферментацията на багрилото, което по време на процеса, с промяната на киселинността на разтвора при потапянето на плата, променя цвета си от кафяво през зелено до всички нюанси на синьото. „Mulafa” (ил.4) е дълга над пет метра тъкан, обагрена с техниките на шибори, увита около тялото и главата на мавританските жени. Това е тяхната традиционна дреха, която започват

да носят, достигайки полова зрялост. Много от жените в Западна Африка превръщат изработването на мулафа в средство за препитание; познавайки разновидностите на шибори, те постигат сложни композиции, придаващи триизмерност и богата текстура на десена. Цветовете са ярки и жизнени, в контраст с измитите тонове на мавританската пустиня. В днешно време, освен в Западна Африка, активно-

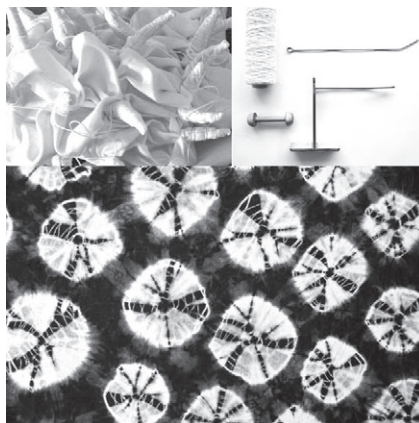


Илюстрация 4

то производство продължава в южната част на Китай и в западните райони на Индия. В по-малка степен шибори е развита и в Северна Африка, Близкия изток, Индонезия и в Хималайския регион. Материалите и методите, прилагани в многообразието от традиции, се различават значително, което от своя страна отразява екологичните, икономическите и социалните особености на районите, където се практикува. Влакната могат да се произведат от алпака в Андите, овце в Хималаите, памук, отгледан в югозападната част на Китай, или от абака, обитаваща джунглата на Филипините. Така различията на материята и условията за създаване на продукти с шибори съставят широка гама от естетична палитра, която повлиява на културното многообразие.



Илюстрация 5



Илюстрация 6

Видове шибори

„Itajime“

При техниката Итаджиме платът се поставя между две парчета дърво. Повечето съвременни дизайнери използват форми, изрязани от плексиглас и прихванати със скоби, които резервират плата при багрене. Ефектите са разнообразни геометрични форми, които се повтарят в своеобразен десен (ил.5).

„Kumo“ („паяжина“)

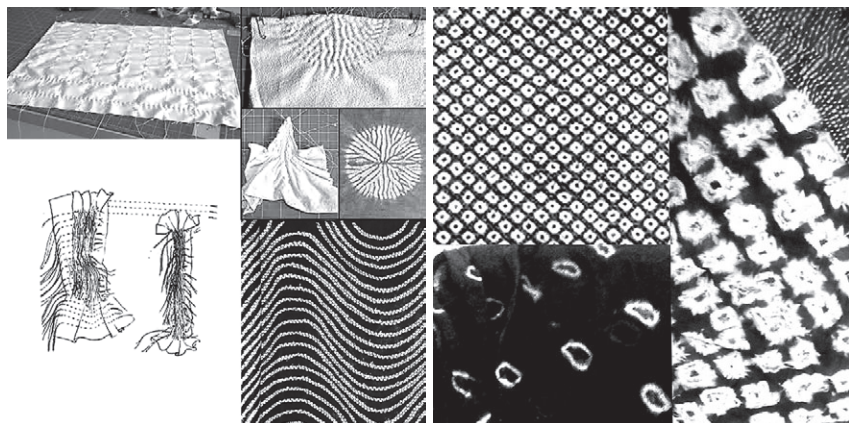
Кумо шибори може да се изпълнява на ръка или с помощта на инструмент. Занаятчиите подобряват техниката чрез разработване на прост инструмент, който захваща плата в точка и го издърпва във форма на конус, докато нишката механично се навива около него. Платът трябва да бъде закачен и да се държи ръчно, но намотката върви много бързо и равномерно, като по този начин дава възможност да се създаде малка паяжина. Могат да се включат речни камъчета, които да бъдат обвити в плата, и това създава нова и различна визия (ил.6).

„Nui“ („ръчен бод“)

Тази техника се използва предимно за създаване на десени и по-конкретни изображения. Ефектите при Нуи Шибори се определят от типа шев и от това как дизайнерът решава да го композира. Резервата се получава чрез изтегляне на конеца, който осигурява защитата на плата от багрилото. Простият бод се използва често, зашит равномерно по продължение на плата. Единственият друг вид бод се използва в японската „Shiboriis“ („облачно“). Този бод се прави над ръба на гънка от плата и се шие от дясно на ляво с кръгово движение на иглата (ил.7).

„Kanoko“

Канокото е техника, известна на запад като „tie dyeing“. Използва се въже или ластик за пристягане. Може да се потопи само отделна част от дрехата. Получават се свободно композирани кръгове или десен, постигнат чрез нагъване, което определя местата на кръговете (ил.8).



Илюстрация 7

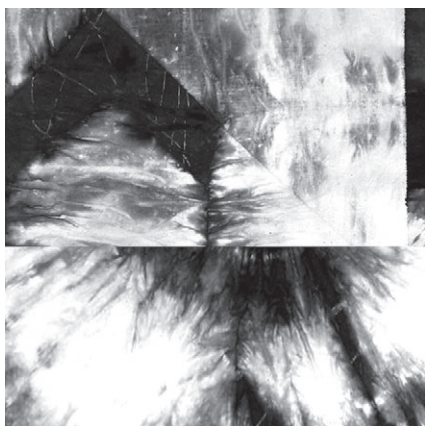
Илюстрация 8

„Miura”

Ефектът Миура се постига само чрез завързване на възли на самия плат, при което се получават по-плавни меки водни приливи на багрилото. Тази техника е подходяща за съчетание с други текстилни обработки на плата за постигане на по-сложни, ефектни текстури (ил.9).

„Arashi” („буря”)

Един гениален процес на увиване на плата около полюс и моделирането му в гънки, завършващ с багрене. Много от получените диагонални текстури напомнят дъжд и силен вятър. Този процес първо е изобретен в края на деветнадесети век за производство на шибори в много по-големи количества, отколкото е възможно с традиционните ръчни процеси. При традиционната араши шибори се използва 12-футов полиран дървен прът за навиване на дългия плат за кимоно (14 инча на 12 ярда) по диагонал. Върху плата се навива нишка, която помага за образуването на малки гънки чрез избутване. Съвременните текстилни дизайнери се радват на възможността за производство на по-големи количества плат и по-малко детайлна работа, която предлага тази техника. Много от тях успешно адаптират първоначалния процес с помощта на по-малка дължина на пластмасова тръба и ръчното ѝ завъртане. Фините нагънати текстури, присъщи на араши, стават част от готовата повърхност, която допринася за скулптурните качества, придадени на дрехата (ил.10).



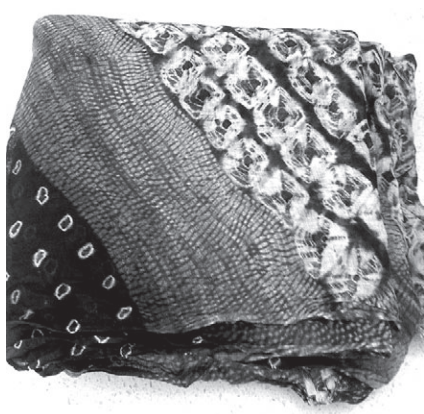
Илюстрация 9



Илюстрация 10



Илюстрация 11



Илюстрация 12

Майсторите на традиционните техники разработват най-ефективните методи за постигане на визия шибори в производството. Те се грижат за най-малкия детайл като избора на конец, който понякога умишлено се променя в различен размер, за да създаде специален ефект. При тази техника на багрене има поставени конкретни правила, но в същото време едва ли съществува погрешен начин за създаване на шибори, тъй като възможностите за експеримент са големи. Може да се каже, че въпреки утвърдените си традиции шибори е метод на багрене с резерва, при който може да се модифицират материалите и инструментите, така че той да се обогатява и обновява. Днес шибори отново е на фокус и се използва от дизайнерите на „бавната мода“. Техниката дава много

възможности за експеримент в областта на цвета, формата, текстурата, обема и мащаба (ил.11,12). Тъй като е под вниманието на западния моден свят, японски артисти се страхуват, че тази популярност ще претопи автентичността на изкуството шибори. От друга страна, възобновяването на интереса към тази характерна визия предизвиква съвременните артисти да търсят методи за адаптация и така, чрез новите технологии и експерименти, да развиват и популяризират съхраненото древно богатство.

БИБЛИОГРАФИЯ

Harris Jennifer „5000 Years of Textiles“ 2004

КЕЛТСКАТА АРФА В ИРЛАНДИЯ – ИСТОРИЧЕСКИ ОБЗОР, ИМЕНИТИ АРФИСТИ И АРФИ, УСТРОЙСТВО НА ИНСТРУМЕНТА

д-р Цветелина Борисова

*преподавател по пиано и арфа в НУМТИ „Добрин Петков“ и
хон.преп. по арфа и безпедална келтска арфа в АМТИИ-Пловдив*

CELTIC HARP IN IRELAND – HISTORICAL VIEW, DISTINGUISHED HARPERS AND HARPS, DESIGN AND CONSTRUCTION

PhD Tsvetelina Borissova

*piano and pedal harp teacher in NUMTI „Dobrin Petkov“ and
part-time lecturer of pedal harp and celtic harp in AMTII-Plovdiv*

Статията съдържа исторически факти относно появата и разпространението на келтската арфа в Ирландия, представя някои изтъкнати бардове от миналото, запознава с образци на арфи и устройството на инструмента.

Келтска, арфа, арфисти

The article contains facts about the historical appearance and spread of the Celtic harp in Ireland, presents some distinguished bards of the past, introduces harp samples and design and construction of the instrument.

Celtic, harp, harpers

Арфата е най-древният струнен инструмент и нейното съществуване датира от хилядолетия. Примитивно изображение, наричано върху скала, е открито във Франция и учени считат, че е създадено около 15 000 г. пр. н. е. Не може категорично да се назове нейната родина, но е разпространена по целия свят - Мала Азия, Африка, Централна Азия, Северна и Южна Америка, Европа, Полинезия.

В историята на арфата огромен принос имат келтските народи. Това е специфична група от индоевропейското езиково семейство, говореща протокелтски език. Келтските етнически елементи взимат активно участие при формирането на редица европейски нации, в частност ирландци, шотландци и уелсци. Те се заселват на британските острови през VIII-VI пр.н.е. Римляните наричат тези

обитатели на Европа гали, а по-късно за тях се установява името брити. От езически времена при келтските народи е жива традицията на устната поезия и изпълнителството на песенни миниатюри с аккомпанимент на арфа. Инструментът е известен с различни наименования: *Телин* в Уелс и *Кларзах*, „Пеещи струни“ в Ирландия и Шотландия. Ползващите се с уважение бардове са поетите на обществото. Те участват в сражения, въодушевявайки със своето изкуство воините и редовно се събират на певчески състезания. Освен изпълнители и композитори бардовете са и тези, които осъществяват силна социална критика срещу управниците и схоластиката на църквата и поради тази причина в някои исторически периоди са силно преследвани.

Ирландия е страната, за която арфата е част от националната култура. Неслучайно на техния герб има изобразена келтска арфа. В документи и литературни източници от XII-XVII век има много изказвания, свидетелстващи за високото майсторство на ирландските арфисти. Католическият свещеник от Оксфорд Джон Гуд пише в 1566 година: „Ирландците извънредно много обичат музиката, особено арфата. Тя е снабдена с медни струни, които се дърпат с дълги нокти“ – цитат по „The story of the Irish harp“ („История на ирландската арфа“) на Richard Hayward (Ричард Хейуърд)¹. В ирландската кралска академия се пази ръкопис от 1636 година, който съдържа следните думи: „Ирландците са предани на музиката и малко са дворяните, които не умеят да свирят на арфа. Във всеки дом има една или две арфи и винаги има специално заплатен арфист, който е длъжен да свири по време на хранене“².

За метода на обучение на арфистите в Ирландия е известно, че начинаещите започват занимания около 10 годишна възраст и от всеки, който иска да стане професионалист се изисква огромен труд и прилежание. В началото ученикът изучава история на инструмента, запознава се с устройството му и после усвоява изпълнителската техника. Старинният маниер на свирене е бил чрез дълги нокти. Струните на арфата са метални, с различна дебелина. В резултат звученето е било

1 Дулова, Вера. Искусство игры на арфе. Всесоюзное издательство „Советский композитор“. Москва, 1975, стр. 23

2 Дулова, Вера. Искусство игры на арфе. Всесоюзное издательство „Советский композитор“. Москва, 1975, стр. 25

доста силно, остро и звънящо. Стилът на музициране изисквал арфистът да заглушава всеки звук, който е изсвирил, преди да възпроизведе следващия, в което се състои и немалката трудност за изпълнителя.

До наши дни са запазени някои образци на старинни ирландски арфи. Стойността на тези инструменти е огромна. Цялото свое състояние арфистът влага в арфата си, тъй като по закон тя не може да бъде конфискувана за дългове. Ключът за настройване на знаменития бард О'Кенън бил орнаментиран със злато, сребро и скъпоценни камъни и струвал 180 гвиней. Инструмент, известен под името „Арфа на Брайън Бору“, историците отнасят към XIV век. Вероятно тя е направена в памет на знаменития крал-арфист със същото име, живял 926-1014 година. Съвременниците му го наричат най-забележителния коронован арфист след библейския цар Давид. Арфата е неголяма по размери, 80 сантиметра височина, 30 метални струни и е богато украсена. През 1796 година е намерена в плачевно състояние и предадена за реставрация и съхранение в музея на Тринити колидж в Дъблин.

Много интересна е келтска арфа, част от колекцията на известния историк и арфист Ричард Хеуърд. Тя е изработена от клен и на предната колона има надпис: „Докато на нашата земя има дори един англичанин, струните на арфата няма да звучат. 1657 година.“³ Понастоящем се намира в националния музей на Дъблин.

Не по-малко известна е и даунхилската тридесетструнна арфа, изработена от видния майстор Кормак О'Кели. Нейният резонатор е направен от цял къс дърво и на дясната страна е издълбан надпис: „По времето на Ной аз бях младо дръвце, след всемирния потоп мене никой не ме видя до 1702 година, когато ме намери под земята Кормак О'Кели. Той ме издигна на такава висота, че аз мога да се казвам Кралица на музиката.“⁴ Тя се съхранява в Сградата на Гинес в Дъблин.

Исторически келтската арфа и изпълнителите арфисти преживяват мигове на възход и падение. Ползвайки се от гостоприем-

3 Дулова, Вера. Искусство игры на арфе. Всесоюзное издательство „Советский композитор“. Москва, 1975, снимков материал

4 R.B. Armstrong, The Irish and Highland Harps, 1904, p. 88 <http://www.earlygaelicharp.info/harpmakers/>

ството, което им се оказва, те водят борба за национално освобождение в Англия. В резултат в Кралството са издадени редица сурови закони против тях. В 1367 година излиза забрана за появата им в английски владения. Хенри VI подписва указ за арест на всички арфисти и конфискация на имуществото им. Кралица Елизабет не е решително настроена против арфистите и не препятства провеждането на уелското празненство на арфата през 1567 година, но по-късно и тя издава декрет против всички бардове, вследствие на което много от тях бягат на континента. При Кромвел английските закони достигат крайна суровост. Лорд Баримор издава указ, съгласно който всеки арфист трябва да бъде хванат и обесен. И изпълнителите, и инструментите се унищожават с яростна безпощадност.

Известният сляп ирландски бард Тарлоу О'Керълан (1670-1738) обикновено е наричан „последният от бардовете“. Тарлоу става изпълнител и композитор. До днес са достигнали повече от 200 написани от него текстове и инструментални миниатюри. Животът на О'Керълан е съпроводен от неизменен успех, всенародна любов и уважение. Според негови съвременници погребението му през 1738 година е грандиозно. В последния му път го придружават множество почитатели от простолюдието до знатните особи на Ирландия.

Друг много известен арфист от миналото е Денис О'Хемпси (1695 - 1807), познат и като Денис Хемпсън. Той вероятно е единственият случай в историята на музиката с толкова дълголетна изпълнителска дейност, продължила около сто години. Като малко момче, едва 3 годишен, загубва зрението си. Започва да свири на арфа на 10 години и постига забележителен успех. На осемнадесетгодишна възраст получава ценен дар – споменатата вече Даунхилска арфа. Денис О'Хемпси е верен пазител на ирландските традиции и съгласно стария маниер на бардовете свири с нокти. Ако се вярва на неговите съвременници изпълненията му удивляват с брилянтна виртуозност, лекота и точност. През 1792 г. почти 100-годишен той участва в Конгрес на бардовете в Белфаст. Според Бантин –изследовател, който се занимава със записи на древноирландски мелодии, знаменитият арфист „обладал забележителен метод на изпълнение легато и стакато, което му позволявало да свири бързи пасажии така изумително, че когато единият пръст удрял по струната, друг мигновено бил готов да тушира ви-

брацията и като резултат пасажите се чували в цялата им отчетливост и съвършенство”⁵.

Бардът Артур О’Нийл (1734-?) е постоянен председател на Белфастското общество на арфистите от 1807 до 1813 г. Той свири в старинен традиционен маниер. Притежаващ изключително чувство за собствено достойнство, той изисква към себе си внимание и почитателно отношение. Веднъж, когато лорд Доунгол се извинява пред О’Нийл за това, че определя за него не най-доброто място на трапезата, последният отговаря: „Извиненията са излишни, милорд. Където е седял О’Нийл, там винаги е най-доброто място.”⁶

Знаменитият ирландски поет Томас Мур (1779-1852) не само обича като болшинството от своите сънародници арфата, но и свири на нея на професионално ниво. Той пее своите „Ирландски мелодии” със собствен акомпанимент. Значима е ролята му за утвърждаване на арфата като национален символ. **В днешно време в Ирландия има общество на арфистите** - The Historical Harp Society, което поддържа традицията на свирене и развива различни дейности.

През Средновековието келтската безпедална арфа и педалната арфа започват да се диференцират като отделни инструменти. Майсторите-конструктори усилено работят по укрепване конструкцията на педалната арфа, разширяват диапазона от струни и няколко столетия търсят начини за създаването на прецизен механизъм за двойно престройване на тоновете. Келтската арфа запазва своите малки размери, по-малък брой струни и ръчно единично престройване посредством система от лостове.

Келтската арфа има характерна триъгълна форма с основни части: корпус, арка, връх, колона, постамент и традиционно се изработва от дърво - орех, клен, череша, ясен, бук, ела но също и от някои екзотични и скъпи видове като махагоново дърво, лилаво сърце – масивно дърво от дъждовните райони на Централна и Южна Америка, с хамелеонова характеристика на цвета, с тъмно-лилаво кафяв цвят, който потъмнява при контакт с вода и бубинга, гигантско дърво от района на екваториална Африка, отличаващо

5 Дулова, Вера. Искусство игры на арфе. Всесоюзное издательство „Советский композитор”. Москва, 1975, стр. 28

6 Дулова, Вера. Искусство игры на арфе. Всесоюзное издательство „Советский композитор”. Москва, 1975, стр. 28

се със своята еластичност и устойчивост, например срещу термити. Дървото, което най-често се използва за направата на корпуса на келтската арфа е смърч, заради добрите си звукови характеристики. Във Великобритания се използва специално култивиран бързо растящ вид смърч. В съвременното производство се включват и по-евтини изкуствени материали като шперплат и ламинат.

Струните на инструмента варират от 22 до 38 при различните модели от различни производители. За удобство на изпълнителя тонове до са оцветени в червено, а фа в зелено. В миналото струните на келтската арфа са били от природни материали, например в Уелс са използвали конски косми. В съвременното струните обикновено са изработени от найлон в най-високия регистър, кожа или найлон в средния и задължително метал или найлон с метална намотка в най-ниския регистър.

Настройването на келтската арфа може да бъде по два основни начина - в До мажор или в Ми бемол мажор, в зависимост от това, каква музика искате да свирите⁷. Самото престройване е единично и всеки лост повишава тоновете с половин тон. При някои модели келтски арфи има цветни лостчета, като червените са за червените струни до, зелени за зелените струни фа, а останалите са с бял или черен цвят.

БИБЛИОГРАФИЯ:

1. Дулова, Вера. Искусство игры на арфе. Всесоюзное издательство „Советский композитор”. Москва, 1975
2. www.alisonvardy.com
3. www.harphistory.info
4. https://en.wikipedia.org/wiki/Turlough_O'Carolan
5. https://en.wikipedia.org/wiki/Trinity_College_Harp
6. <https://archive.org/details/b22014330>

7 <https://www.myharpsdelight.com/celtic-harp-tunings/>

АРТМЕНИДЖМЪНТ – МАГИСТЪРСКА СПЕЦИАЛНОСТ ИЛИ ОБУЧЕНИЕ В ПО-РАНЕН ЕТАП?

Асистент Васил Колев, АМТИИ

Резюме:

В труда се обръща внимание на дисциплината Артмениджмънт и обособяването и като отделно направление в академичните среди. Разглеждат се част от противоречията в мненията за пътя на нейното развитие и достигането и в съвремието до многопластова интердисциплинарна програма за обучение в университетите. Поставя се въпроса, на какъв етап от обучението на студентите в художествени направления трябва да бъде включена и дисциплината Артмениджмънт и се представя авторското мнение по темата.

Ключови думи: артмениджмънт, обучение, университети

Abstract:

The paper is a short review of the development of the Art management to separate discipline part of the Management area in the Academia. It highlights the differences in part of the opinions for the routes that should be followed in regards of the Art management development and the transformation of the discipline to a contemporary multilayer and interdisciplinary area of education at the universities. The work raises the question at which stage of student's education Art management should be included as area of study and presents the authors opinion.

Key words: art management, education, universities

Необходимостта от управление в изкуствата е осъзната отдавна и то търпи своето развитие във времето, следвайки логично и поетапно надграждане и специфика. Преминало в далечното минало от „артистът мениджър“, който надгражда управленските умения на база натрупване на опит или иначе казано учейки се в движение и достигайки в съвремието до отделно направление в мениджмънта изучавано на академично ниво.

Академичната среда е изключително благоприятна за развитието на подобна сравнително млада дисциплина, защото я по-

ставя в университетски условия описани от д-р Весела Казашка, като: „Университетите, като най-активна и гъвкава среда, насочват своето внимание към съчетаване на управлението между професионализъм в образованието и управление на най-високо ниво, внедряване на политики за поощряване на млади хора в науката и образованието, въвеждане на иновативни подходи и методи в обучението“ [1, с.57]

Несъмнено образованието е с висок приоритет в личностното и обществено развитие и както д-р Зоя Микова отбелязва в статията си „Образование и традиционни културни практики“: „Образованието е важна част от живота на хората и основна предпоставка за тяхното съществуване и прогрес. Цялостното развитие на Човечеството не би било възможно без предаването на натрупания опит и знания от предходните поколения на настоящите. Това предаване се реализира в различните етапи от съществуването ни и протича с различни темпове. Натрупването на знания се осъществява в разнообразни форми и среди, като основна роля за това имат семейството, обществото и образователните институции“ [3, стр. 212].

Управлението на изкуствата или както е по-актуално да бъде наричано - артмениджмънт, все още е дисциплина в процес на развитие и пораждаща дискусии, относно това какво трябва да е нейното ядро и обхват. В тази връзка е уместно да посочим мнението на проф. д-р Емилия Константинова, която посочва, че „...съвременният артмениджмънт продължава да търси начини за изграждане на ефективни модели за успешно функциониране.“ [2, с.15]

В началните етапи на обособяването на артмениджмънта, като самостоятелно направление в академичните среди, то също не се различава от развитието на почти всяка една нова дисциплина и тук борбата най-често се води два фронта, между теорията и практиката.

От една страна стои един от най-старите подходи в управлението на изкуствата - съсредоточен стриктно върху технологичните процеси на производството на произведения на изкуството. Като фокусът е върху детайлите на процесите и техниките, концентрирани върху определена художествена дисциплина. Най-често практикуван от професионалистите в дадена художествена област,

но в много случай те се базират единствено на богатия им опит и липсата на основополагащи познания в мениджмънта, ограничава гъвкавостта и ефективността им извън познатата им художествена сфера.

От другата страна е подхода на така наречените „сурови мениджъри“, концентрирани върху силен научен подход към дисциплината обединяващ общо управление и администрация. В случая по-малко внимание се обръща на процесите и техниките на създаване на произведение на изкуствата, като това от своя страна води до солидни теоретични познания и липса на практически опит, който в последствие се оказва пречка за успешното реализиране на мениджърите в реална среда извън комфортната им зона на „казуса“.

С течение на времето положителните и отрицателните страни и на двата подхода биват оценени, като в същото време оказват своето положително въздействие за развитието на артмениджмънта, показвайки че това е изключително сложна и многослойна дисциплина, която не може да бъде разглеждана едностранно. Това води и до естественото развитие на артмениджмънта в академичните среди до съвременната му форма на мултидисциплинарна сфера на обучение.

Към момента най-разпространеният подход в академичните програми в областта на управление на изкуствата е да започват с общ преглед на историята на мениджмънта, като това включва общоизвестни имена, като: Файол, Тейлър, Фойе, Маслоу и Маю. По този начин е структуриран и един от най-често използваните трудове при обучение на студенти в дисциплината артмениджмънт - „Управлението и изкуствата“ на Джон Бърнс. Авторът определя управлението като изкуство, и в този контекст той вижда изкуството като „способност или специално умение, което някой развива и прилага“[4, с.45]. В целия текст Бърнс детайлно описва общите бизнес модели на мениджмънт и ги допълва с информация и практики специфични за сектора на изкуствата. Без да претендираме за изчерпателност в ядрото на мултидисциплинарното обучение по артмениджмънт се включва изучаването на „Връзки с обществеността“, което запознава студентите с общата терминология и им предоставя основните познания за комуникациите и връзките с обществеността в сферата на изкуството. „Арторганизации“, дисциплина която представя историческото развитие на основните видове арторганизации, специфичните им функции, както

и ролята и значението им като част от културната среда. „Културни индустрии и предприемачество“ осигуряваща задълбочени познания за структурата, организацията и управлението на различни арторганизации в областта на културните индустрии и предприемачеството в изкуството. „Маркетинг и творческа дейност“ изгражда познания необходими за изработването на маркетингова концепция и изследване на специфични пазари. „Кураторство“ развиващо познания и умения за дефиниране на кураторски стратегии в рефлектиращи потребностите на художествените процеси. Това не изчерпва дисциплините покриващи цялостното обучение по артмениджмънт, но в голяма степен обхваща ядрото, което е заложено в почти всички магистърски програми в академичните среди.

От гереизложеното може да се заключи, че развитието и обучението в програмите за артмениджмънт е добре структурирано и осигурява необходимите познания и умения на студентите да се реализират успешно на реалния пазар на изкуствата, като артмениджъри. Тук обаче стои въпроса, кога се извършва това обучение? Обучението, както и специалността „Артмениджмънт“ е концентрирана в магистърските курсове на обучение. Появата му в този късен етап от академичното обучение на студентите в различни художествени направления, поражда трудности при възприемането на обучението и в този контекст разделя студентите условно на три групи.

Първата група, това са студенти, току що завършили образователно-квалификационна степен бакалавър в различни художествени направления. За тях сблъсъка с концепциите на мениджмънта е изцяло нов и в много случай трудно смилаем и „сух“, защото за първи път се налага да излязат от руслото на творческото мислене, като трябва го заменят логическа последователност, базирана на терминология, която до сега не са срещали в своето обучение.

Втората група това са студенти завършили образователно-квалификационна степен бакалавър в различни художествени направления, реализирали се на творческия пазар на труда или като самостоятелни творци, но към момента имат малък практически опит. Те се сблъскват със същите проблеми, въпреки че натрупаната дори и минимална практика в културния икономически сектор вече ги е поставяла в ситуации, които разпознават при преминаването си през различните дисциплини и цялостния ефект от обучението в известна степен е по-добър от първата група.

Третата група са студенти завършили образователно квалификационна степен бакалавър в различни художествени направления (в някои случаи дори и магистърска степен надграждаща бакалавърската им такава) и с многогодишен практически опит на творческия пазар на труда или като самостоятелни творци включително и като мениджъри на различни нива в културни организации. Това е групата, която най-добре възприема обучението по артмениджмънт, надгражда и обогатява своите познания и умения. Всичко това се дължи натрупания през годините опит, независимо дали в сферата на артмениджмънта той е получаван на принципа „проба – грешка“ или различни форми на самообучение. Този опит е изключително полезен и помага за много по-лесното възприемане на термнологията на мениджмънта и неговите теории, както и обвързването им с практиката.

Мнението на автора е, че реалностите изискват обучението по артмениджмънт да започне в по-ранен етап на ниво бакалавър, като за целта не е необходимо то да бъде изключително интензивно, но ще постави основи, на които да се надгражда с последващо концентрирано обучение в по-висока образователно-квалификационна степен. В бакалавърските програми по подобие на магистърските курсът на обучение трябва да се основава на концепциите за интердисциплинарност, межкултурен подход и проектно управление, както и развиване на изследователските способности на студентите на ранен етап от академичното им обучение. В същото време ще е изключително полезно в бакалавърските програми да се включат и практически стажове поставящи студентите в ролята на артмениджъри(макар и условни), където те ще работят с опитни творци и като неразделна част от творчески екип. По този начин в ранен етап на своето обучение студентите ще могат да обвържат теоритичната си подготовка с реалната практика, а в същото време ще се акцентира и върху важността на сътрудничеството в художествения процес.

По този начин магистърските програми ще се насочат към артисти, творци, както и студенти завършили своето образование в степен бакалавър, които вече имат поставена основа и развита мисъл за управление на изкуството. Концентрацията на обучението в специалност артмениджмънт ще падне върху надграждане и подобрене на уменията на студентите и задълбочаване на техните познания, като по този начин ще се увеличи неговата ефикасност

и ефективност. От друга страна развитието на изследователските способности на студентите в ранен етап от обучението им, в последствие ще окаже изключително благотворно влияние за бъдещите артмениджъри, защото ще създаде възможност за разработване на научни подходи към тяхната работа, както и ще открият възможности за участие в интердисциплинарни екипни проекти.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Казашка В., Кризата - момент на преобразуване или готовност за ново начало, Пета международна научнопрактическа конференция „Управленски и маркетингови проблеми в изкуството” , АМТИИ, 2017г. , ISSN 2603-462X.
2. Константинова Е., Бизнес модели на арторганизации, АМТИИ, 2018, ISBN 978-954-2963-29-5
3. Микова, З., „Образование и традиционни културни политики” Международна научна конференция „Наука, образование и иновации в областта на изкуството”, ISBN-978-954-2963-23-3, стр. 212-219, АМТИИ, 2017
4. Byrnes, W. J., Management and the Arts (Vol. 4th edition), Burlington: Focal Press, 2013

ЗАРАЖДАНЕ НА ПРОФЕСИОНАЛНОТО БАЛЕТНО ИЗКУСТВО В ИТАЛИЯ И ФРАНЦИЯ

ас. Елица Петрова Луканова

*докторант в самостоятелна форма на обучение към катедра
„Хореография” АМТИИ Пловдив*

THE ORIGINS OF PROFESSIONAL BALLET IN ITALY AND FRANCE

Assistant Elitsa Petrova Lukanova

*a PhD student pursuing an individual plan with the Choreography
Department of the Academy of Music, Dance and Fine Arts, Plovdiv*

Резюме:

В статията ще ви запозная как на основата на народните танци през XIV – XV век в Западна Европа се създават балните танци. . Ще обърна внимание на отделните бални танци, описани от първите танцмайстори и теоретици на танца, на основата на които впоследствие се създават правилата за изпълнение на класическия танц. Появата на първите Ръководства по бален танц. Класическият балет се е формирал в продължение на векове - необходими са били цели четири века – от XV до XIX век. През XVII век Париж става законодател на танца за целия свят, благодарение на това, че от френската столица тръгва утвърждаването на устоите на красотата и изяществото, със създадената от Людовик XIV Академията на танца през 1661 година.

Ключови думи: Народен танц, бален танц, класически танц, балет

Abstract:

The article will reveal how the folk dances practiced in the 15th and 16th century in Western Europe served as a foundation for the development of ballroom dances. I shall review individually each of the ballroom dances described by the first dance masters and dance theoreticians, which subsequently serve as a basis for the establishment of the rules for the performance of classical dances. The origins of first Ballet Guides. It took centuries for classical ballet to develop – no less than four centuries were needed – from the 15th to the 19th

century. In the 17th century Paris became the lawmaker of dancing recognized worldwide due to the fact that the French capital was where the pillars of beauty and exquisiteness were built and solidified with the Dance Academy created by Louis XIV in 1661.

Key words: Folk dance, ballet, classical ballet, ballet

Танцът, едно от най-древните изкуства, винаги е показвал своята невероятна жизненост, дължаща се на непрестанното му развитие, от една страна и едновременно с това постоянното му връщане към неговите корени – битовият танц.

Без да се спирам подробно на историческото развитие на танца, на неговата история, ще си позволя да отбележа, че преди да се превърне в танц-забавление, той е служел за общуване между хората, отразявал е труда и живота на същите, техните вярвания, чувства, мисли и стремежи.

Тази виталност на танца се потвърждава и от факта, че той е бил обект на внимание на най-големите умове - учени, философи, драматурзи от Древността до наши дни. Доказателство за това са многобройните им и твърде успешни опити за теоретизиране на това вечно изкуство, както и съхраняване на исторически данни за неговото многовековно развитие. Танцът преживява преследванията и забраните на Инквизицията през Средновековието и горенето на кладите на неговите представители.

.....» По време на танца се извършва една вътрешна трансформация, която извлича танцуващия вън от заобикалящия го свят.

Преживява се чувство на пробив от едно равнище на действителност към друго. Изгражда се мост между физическа и духовна реалност . Чрез танца всички действия и чувства добиват своя категорична внушителност.....”

Олицетворение на най-древното и същевременно най-съвременно изкуство, развивайки се през вековете, танцът достига до своята най-съвършена форма - балетния спектакъл. За да еволюира до този си вид, той притежава неограничени възможности за образно мислене и образно отразяване на действителността, да претворява мисли, чувства и идеи, чрез своите специфични изразни средства.

..... «Затова когато говорим за нуждата от идеи в съвременното ни сценично танцово изкуство , ние трябва да се опрем на

това огромно богатство от теми , подплатено от истински , жив материал от песни , хора и игри. Трябва да съхраним не само персонажите в образите , но и лексиката, стила и характера на изпълнение. Темата в танца, както във всяко художествено произведение представлява завършена авторска мисъл.....”⁶

Класическият балет се е формирал в продължение на векове - необходими са били цели четири века – от XV 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 и по-богати.

През XX век танцът получава по-широка трактовка, разширява се неговият диапазон. Освен класически балет, вече говорим и за съвременен балет, за модерен балет, за джаз балет и други.

Основните компоненти, от които се изгражда балетният спектакъл - драматургия, музика, хореография и изобразително изкуство, определят неговата същност на синтетично изкуство. В него обединяваща роля играе хореографията. Тези компоненти не могат да съществуват самоцелно в балетния спектакъл, и не могат да бъдат механично събрани – те са взаимозависими, взаимодопълващи се, за да се слеят в единна сплав, наречена „балет”. *”Занимавайки се с творческия процес, създавайки танцови постановки, педагогът хореограф, режисьорът въздействат чрез хореографското изкуство върху естетическо възпитание на обществото като цяло и върху емоционалната културата на участниците в постановъчния процес. Такова въздействие има само едно цялостно произведение на изкуството, при създаването на което се запазват всички изисквания на композиционната структура.”¹²*

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 танц, съдържащи елементите на бъдещите театрални представления с танци

Европейският балет възниква през епохата на Възраждането. Тази забележителна епоха се характеризира с повишен интерес към личността на човека и отказване от суровия, и аскетичен живот предписван от религията. Започват да се организират светски увеселения, в които важно място заемат танците.

На основата на народните танци през XIV – XV век в Западна Европа се създават балните танци. Корените на балния танц са свързани с народния танц, който създава през вековете своите културни традиции, обичаи и обреди. Народните танци оцеляват и се развиват, и в мрачната епоха на Средновековието, когато танцът е бил забранен от църквата като греховно, дяволско изкуство. В края на Средните векове и особено в епохата на Възраждането изкуството на танца придобива все повече светски характер. Разпространяват се различни форми на празненства, в които значително място заема танцът. Такива са религиозните процесии, маскарадите, малките театрални представления и други. Баловете стават неотменна част от живота на аристократите. Възникват нови бални танци (на основата на народните танци), които са приспособяват към вкуса на управляващите. Хлъзгавият под на дворцовите зали и пищните костюми, променят до неузнаваемост народния танц. Балните танци проникват от една страна в Европа в друга, като загубват в голяма степен от националния си колорит и характеризират повече определена епоха, отколкото определена страна. Балният танц винаги е бил под влияние на модата, както и от приетите за времето си норми на поведение и общуване, естетически вкус, ритъм на живот и светоусещане. Но някои от тях като менует, гавот, валс, полка, полонеза и др., надживяват своето време и се използват заедно с новосъздадените танци, благодарение на написаната за тях прекрасна музика. Така балният танц се превръщат в сценична форма на класическата хореография. Такива са: Менуетът от Волфганг Амадеус Моцарт от операта му „Дон Жуан, поставен от Мариус Петипа в I действие на балета „Дон Кихот“ от Лудвиг Минкус; Гавотът на приятелките и приятелите на Жулиета от балета на Леонид Лавровски „Ромео и Жулиета“ на Сергей Прокофиев, Полонеза от I действие на балета „Лебедово езеро“ на Чайковски и Петипа, Полонеза и Екосеза от операта „Евгений Онегин“ на Чайковски и др., в които балетмайсторите използват оригиналните движения от изпълняваните през вековете бални танци.

Ще обърна внимание на отделните бални танци, описани от първите танцмайстори и теоретици на танца, на основата на които впоследствие се създават правилата за изпълнение на класическия танц. Така ще стигнем до 1725 година, когато в Париж е издаден първият учебник наречен „Учителят по танц“ от Пиер Рамо.

В този учебник за първи път се узаконяват правилата, по които е задължително да се изпълняват: постановката на корпуса, позициите на краката, позициите на ръцете, както и изучаваните по това време бални танци. Установяват се наименованията на движенията и законите, по които се създава класическият танц, и които се спазват и до днес.

В Европа баловете били устройвани изключително за придворните и аристократични кръгове. Те се откривали от краля и кралицата, или от най-знатните личности присъстващи на бала. Първите изпълнявани танци в края на XIV и началото на XV век са били „басдансите“ или „ниските танци“, които се танцували плавно, без резки движения и подскоци. Басдансите се състояли от 3 части: първата – „нисък танц“, втората – „retor“ (връщане назад), третата – „tourdion“ (завъртане). Танцуващите двойки се нареждали в две колони една срещу друга и изпълнителите се движели бавно, тържествено с прости и двойни стъпки. Тъй като в XIV-XV век дворцовите зали били дълги и тесни, стигайки до срещуположната страна на залата, колоните от двойки се обръщали и танцът продължавал в обратното направление, стигайки до първоначалните пози. Танцът завършвал с многобройни поклони, като кавалерът заставал на коляно и целувал ръката на дамата си, или края на шлейфа ѝ. Понякога изпълнявайки танца кавалерите се спускали на коляно, поставяли на пода възглавнички, дамите присядали на тях и те ги целували по бузата. Този вид танц може да се види в старинните гравюри от края на XIV век, и е описан от великият драматург и поет Уилям Шекспир (1546-1616г.) в неговата трагедия „Ромео и Жулиета“. По това описание големият руски хореограф Леонид Лавровски поставя великолепия „танц с възглавничките“ в своя балет „Ромео и Жулиета“ през 1940 г. на сцената на Мариинския театър. Въпреки многобройните реализации на този балет на Прокофиев, постановката на „Ромео и Жулиета“ на Леонид Лавровски се счита за най-добрата в света, и се изпълнява и до днес на сцените на Мариинския и Болшой театър.

Най-известен и най-изпълняван от басдансите през XIV-XV век е бранлът. Бранлът – Branler (разклащам се, полюшквам се - фр. ез.) се е изпълнявал на музикален размер 2/4 и 4/4. Заражда се във Франция през ранното Средновековие като масов народен танц с хороводен характер, който често се изпълнявал в съпровод на пе-

ене. Отначало бранлът бил жизнерадостен, весел танц, с леко поклащане на корпуса и причуквания на краката. старши.

Влизайки в дворците бранлът се видоизменя. За неговото динамично изпълнение били пречка дългите и тежки костюми, които не давали свобода на движенията на краката и корпуса. Обувките на кавалерите били изработени от плат или мека кожа, с дълги, остри върхове (понякога дълги до 30-40 см). Това не позволявало да се танцува с отворени стъпала и танците се изпълнявали с необърнати, и не отделяйки се от пода крака.

Дамите носели дълги костюми, с висока талия, които покривали стъпалата им. Шлейфът на роклята достигал понякога до 4-5 метра дължина. На главите си дамите имали високи шапки, с висящо отзад покривало, което ги заставяло да танцуват с величествено издигната глава.

Кавалерите били обути в дълги чорапи, ушити по формата на краката на изпълнителите (подобно на днешното мъжко трико). Горната част на костюма била доста широка, като късият жакет бил подпълван със специални подложки на раменете и гърдите. Ръкавите били широки – особено в горната си част, а талията силно стегната. Мъжете танцували с плащ и шапка, които не сваляли по време на танца. Задължителна принадлежност към костюма била и шпагата, тъй като в тези сурови времена мъжете никога не се разделяли с оръжието си. От това се вижда, че такъв костюм доста затруднявал движенията на изпълнителите. В края на XIV в. вече имало над 178 вида *бранли*.

Бранлите, които се изпълнявали на баловете се танцували по двойки от кавалери и дами, наредени в две прави линии, едни срещу други и започвали от VI позиция на краката. Първите изпълнявани бранли били 2 вида: единичен и двоен бранл.

Още през XIV век съществувал регламент (кодекс), който следял за правилното изпълнение на балните танци, както и за благопристойния и благороден маниер при изпълнението им. Строго се следяло за костюмите, като даже и на маскарадните тържества, те трябвало да бъдат съобразени с изискванията и приличието на етикета. Танците били съпровождани най-често от духови инструменти (флейта), ударни инструменти и понякога лютня.

Устройваните балове довели до необходимостта от учители по танц, наричани танцмайстори. Те от своя страна уточнявали пра-

вилата за изпълнение на различните бални танци в своите теоретични трудове. За съжаление имената на първите автори на тези трудове остават неизвестни. Така танцът започва да се подлага на стилизация, създава се система. Откриват се големите възможности на човешкото тяло. Това са първите опити за създаване школа на танца, която изиграва голяма роля в по-късното формиране на балета.

През XV век в Европа на основата на басдансите се появяват новите танци павана и гайарда.

ПАВАНА (PAVANA) – е бавен, плавен, тържествен танц. Изпълнявала се на музикален размер $2/4$ и $4/4$. Съществувала италианска, испанска и френска павана, която бързо се разпространила в Европа. Паваната произлиза от латинската дума *paavo* – паун. Счита се, че произхожда от италианския град Падуа, където танцът се наричал падуана. Изпълнявал се с прости и двойни стъпки (бранли), като свободният крак вече можел да се изнесе, леко напред над пода в IV въздушна позиция. В танца танцьорите подражавали на горделивото поведение на пауна.

ГАЙАРДА (LA GAGLIARDA итал. ез., GAILLARDE фр. ез.) – е весел, бодър танц с италиански произход. Названието на танца е от италианската дума *GAGLIARDO* – смел, весел и се изпълнявала най-често след павана, и по-рядко след алеманда. Гайардата се изпълнявала на музикален размер $3/4$, $3/8$ и $6/8$, като отначало се танцувала в Ломбардия, Италия и бързо се разпространила във Франция, Англия, Испания и други страни.

През XVI век с олекотяването на костюма и неговото скъсяване, започват да се изпълняват новите танци:

АЛЕМАНДА (ALLEMANDA) – е старинен танц с немски произход. Бавен, плавен, без скокове танц, на основата на басдансите. Изпълнявал се на музикален размер $2/4$. Разпространил се в Германия, Англия, Франция и Нидерландия. Танцуващите двойки се движели в две колони и изпълнявали множество поклони, както и единичен и двоен бранл. В XVII век алемандата изчезва от изпълняваните на баловете танци.

САРАБАНДА (ZARABANDA) – е старинен танц с испански произход. Изпълнявал се на музикален размер $3/4$ и бил с акомпанимент на кастанети, китара и пеене на танцуващите. Отначало сарабандата била народен танц и се изпълнявала живо и темпе-

раментно, само от жени, в областта Каталуния (тогава в пределите на Франция). В танца изобилствали много причуквания и резки прегъвания, като куплетите съпровождащи го, понякога били с доста фриволно и сатирично съдържание. Затова в 1530 година Испанската инквизиция забранила изпълнението на сарабанда, като неприличен танц. През XVII век сарабандата се разпространява в цяла Европа като бален танц. На придворните балове тя се изпълнява тържествено, тежко, с благороден маниер и поведение. В изпълнението му вече има леки издигания на полупалци, много пози и ръцете могат да отидат до III позиция. Музиката на сарабанда е използвана от Хендел и други композитори.

ГАВОТ (GAVOTTE) – е старинен френски танц от областта Оверн. Изпълнявал се на музикален размер 2/4 и 4/4 и бил на основата на бранла. Отначало е хороводен, народен танц, но скоро бил забравен. Загубвайки своя народен характер, гавотът се завръща като придворен танц през XVII-XVIII век по времето на Людовик XIV и Людовик XV, и става много популярен. Първият композитор написал музика за гавот е Жан Батист Люли, а след него Жан Филип Рамо, Глук, П. И. Чайковски, Глазунов и Сергей Прокофиев в неговата Първа „Класическа симфония“ и др.

КУРАНТА (COURANTE) - е френски танц, с италиански произход. Corrente (итал. език) означава „течаща“, а глаголът courir фр. ез. – тичам. Отначало курантата се изпълнявала на музикален размер 2/4 с тежък, тържествен маниер и съдържала две единични и една двойна стъпка. Идвайки във Франция през XVII в. тя започва да се танцува на музикален размер 3/4 и става по-бърза и по-динамична. Но характерът на танца остава аристократичен, тържествен и е един от първите танци съдържащ различни фигури. Най-голямата си популярност танцът куранта получава по времето на Людовик XIV, за когото тя била любим танц. За изпълнението на куранта била нужна солидна подготовка и този танц се счита за родоначалник на менуета, и танците, които се създават след нея. Тези които танцували добре куранта, с лекота усвоявали и останалите танци.

В средата на XVII век се появяват новите танци: жига (jig – англ. ез.), мореска (moresque – фр. ез.), менует (menuet – фр. ез.) и други, които изместват басдансите и дори паваната. Тези нови танци се създават и разпространяват в цяла Европа и произходът им не може да бъде уточнен със сигурност.

ЖИГА - (jig англ. ез.), (gigue фр. ез.) - е английски танц от келтски произход. Думата "jig" означава танц (англ. ез.). Това е келтски селски танц, който се танцува в Ирландия. В Шотландия танцът се наричал РИЛ. Бил бърз, весел и динамичен, и се изпълнявал на музикален размер 3/8, 6/8 и 12/8. В края на XVI век жигата става много известна в Англия и често в края на пиесите комедии на Уилям Шекспир се изпълнявал „танцът на финалната жига“, в която участвали всички персонажи от представлението. В XVII век жигата се разпространява във Франция и от там в Европа.

МОРЕСКА - (moriska исп. ез., moreska итал. ез., moresque фр. ез. и morris dance англ. ез.). Произлиза от танците на маврите, които дълги години владеели Южна Испания. Танцъорите били с маски на лицата и със зашита по костюмите си звънчета. Мореската никога не е била изпълнявана от висшето общество. Но тя била част от устройваните обеда, маскарата, интермедии и представления със соло пеене, в които участвали поканени танцъори. Морескерите са първите професионални изпълнители, които били групи от добре тренирани танцъори, и пътували от една държава в друга като изпълнявали доста сложни акробатически танци.

МЕНУЕТ – (menuet фр. ез.) - френски танц. Наричан е „царицата на танца“ и заема първостепенно място в дворцовите балове през XVII век. Изпълнявал се на музикален размер 3/4. Историците твърдят, че менуета произлиза от народен танц изпълняван в областта Поату, Франция. Основните движения на този танц били плавните и изящни малки стъпки на полупалци – PAS MENUS, на които е наречен танцът. При управлението на Людовик XIV (1650 г.) танцът става любим на френския двор и скоро затъмнява славата на останалите бални танци. Дворцовият менует през XVII век имал тържествен, величествен характер. Менуетът нямал задължителни фигури и движения, като основно били плавните движения, и изящните и аристократични маниери, с които се изпълнявал. Благодарение на прекрасната музика написана за менует от Жан-Батист Люли и Жан-Филип Рамо, той става сценичен танц и е включван в много оперни и балетни спектакли.

Искам още веднъж да подчертаем, значението на балните танци, в които през вековете са се създавали и усъвършенствали движенията, които по-късно стават азбуката на класическия балет.

Балният танц започва да се театрализира и е основата на придворните смесени зрелища, под формата на сценки (морески)

и интермедии. Те по-късно са част от спектаклите от новите жанрове на италианския музикален театър.

В недрата на тези спектакли-зрелища все по-голямо място получава музиката, изкрystalизират и нови музикални форми. *„Тези явления, предадени чрез специфичната художествена форма на танца, определят неговото съдържание“*¹⁰

Възникването и развитието на полифонията довежда 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 канона.

В началото на XIV век практиката в музиката се подкрепя и от теорията. Ражда се теоретичното течение *ars nova* (ново изкуство). В същото време се появяват и професионални композитори, а с тях и теоретици, създаващи наука за музиката.

В своето развитие, макар и с известно закъснение, танцът винаги е следвал отъпкания вече път на развитие на музиката. Създават се определени правила, прийоми на изпълнение и структурни форми - предпоставки за превръщането му в професионално изкуство. *„в танцовото изкуство музиката и хореографията са дълбоко свързани така, че те взаимно си влияят, допълват и обогатяват.“*¹¹ По природа чувствен, съчетаващ в себе си противоречията на динамика и статика, балетът вече заявява правото си на самостоятелност. Както и преди, той съчетавал в себе си пеене и декламация. Но вече съотношението между всички компоненти се променило и на първо място излиза хореографията. Възниква и принципът на драматургичното действие, осъществявано преди всичко със средствата на пластични и танцови движения. Подобно на това, както при раждането на операта, която нарекли „драма чрез музика“ (*dramma per musica*), балетът бил наречен „драма чрез движения“ (*dramma per movimento*). Балетът възниква в Италия в своята синкретична форма, но като пълноценен спектакъл се появява в други страни - изпреварили Италия в своето развитие - Франция и Англия. Както при музикалното, така и в танцовото изкуство се появяват теоретици и техните исторически и научни трудове.

В своята книга „World history of the dance“ (Световна история на танца), издадена през 1933 год. и преиздадена в 1937 год., Курт Сакс (1881, Берлин – 1959, Ню Йорк) немски изкуствовед 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“.

Курт Сакс подчертава и това, че процесите на кристализация на термините в класическия танц протичат еднакво в две страни - Италия и Франция. В XV век те сливат образците на придворната култура. При тях е еднаква и лексиката на отделните „па“. Хореографите са се помъчили да определят движенията и да ограничат пространството, изключително за изпълнение на танците. Съществен принцип е най-вече да танцуват музиката, запълвайки и нейните паузи. Утвърждавайки важноста на този момент, в историята на танца, Сакс подчертава и това, че професионалното обучение все пак е възникнало преди всичко в Северна Италия.

Много трудно и почти невъзможно е да разглеждаме поотделно развитието на различните европейски танцови школи, особено на италианската и френската. Зародил се в Италия, класическия танц се пренася във Франция, а от там и в цяла Европа, като едни и същи преподаватели, или както ги наричали танцмайстори, свободно пътували от една страна в друга, пренасяйки и своята школа. Обогащвайки се, тя се връща там от където е тръгнала, но вече по-развита и донякъде променена.

Това взаимопроникване и взаимообогащаване не ни дава възможност да разделяме строго различните школи, а само да търсим отделни нюанси в тях, които ги сближават или различават. Бихме казали, че по-скоро можем да говорим за школа на класическия танц, с различен оттенък и нюанси в различните страни.

Различията и нюансите идват, може би, от метода на преподаване и изискванията на самите преподаватели.

Все пак от XIV век законодателка на изпълняваните бални танци била Италия. Тук, по-рано от другите страни започва епохата на Възраждането и достиженията на италианското изкуство, се разпространяват като образец за цяла Европа. От Италия произлизат и първите танцмайстори, които били канени във всички европейски дворове. Дори първият автор на балетния спектакъл „Цирцея“ в Париж (1581 г.) бил италианецът Балтасарино Белжийозо от

Пиемонт. В Италия се появяват и първите Ръководства по бален танц на: Доменико да Пиаченца – (1425 г.), Гулиелмо Ебрео – (1463 г.), Антонио Корнацано – (1465 г.), Антонио Арена (1536 г.), Фабрицио Карозо (1577 г.), Чезаре Негри (1604 г.) и др.

Но още през XVI век Италия е принудена да дели своя авторитет в областта на танца с Франция, която в края на века заема първостепенна роля. Във Франция в 1588 година излиза капиталният труд на Туано Арбо – „Орхесография“, където подробно са описани голямо число от балните танци.

От всичко казано до тук се вижда, че създаването на танцовото изкуство в Европа се развива почти едновременно. Всеки народ обаче имал своя история на танца, но законите на хореографията и танцувалните норми били общи за изявените културни нации. Съхранявайки своите характерни и национални танцови черти, те усвоили и общите хореографски норми, и създаващата се в това време танцувална граматика. Отначало тя се изработва в Италия, а след това се допълва във Франция. През XVII век Париж става законодател на танца за целия свят, благодарение на това, че от френската столица тръгва утвърждаването на устоите на красотата и изяществото, със създадената от Людовик XIV Академията на танца през 1661 година.

БИБЛИОГРАФИЯ

- 1.Андонов.А. „Сватбени игри и хора от Ямболско“, , Библиотека „Иван Вазов“, гр.Пловдив,2014г,ISSN 978-954-2963-08-0,стр.213
- 2 Бахрушин Ю.А. - „История русского балета“, ИЗ „Просвещение” - Москва - 1973
- 3.Бахрушин Ю.А. - „Всеобщая история танца“, ИЗ „Просвещение” - Москва - 1973
- 4.Блок Л.Д. – „Классический танец - история и современность”, ИЗ „Искусство”, Москва – 1987
- 5.Christout Marie - Francoise - „Le ballet de cour de Louis XIV - 1643-1672”, ИЗ Picard, Paris -2005
6. Дженева, Д. «ролетни научни четения“ „Пролетни научни четения“2014г. АМТИИ-Пловдив „Хубав ден Великден, още по-хубав Гергьовден. Пролетните обичаи и обреди-източник на теми за сценичните форми на танца „Университетско издателство „Паисий Хилендарски“, 2014г, гр.Пловдив ,ISSN 1314-7005 ,стр.7-8

- 7.Красовская В. - „Западноевропейский балетный театр” - Очерки истории, ИЗ Искусство”, Ленинград - 1981
8. Красовская В. - „Западноевропейский балетный театр” - Очерки истории, ИЗ „Искусство”, Ленинград - 1983
9. Миклашевский К. - „La comedia dell arte”, XVI,XVII в., ИЗ Петербург – 1914
- 10.Моравенова.Р.“Силата навъздействието и формата на българския народен танц” Университетско издателство „Прин център зебра“, ISSN: 1313-6526, Годишник на АМТИИ-Пловдив 2013г, стр.147
11. Моравенова.Р. „Управленски специфики при създаване на хореографско произведение“; Мениджмънт и маркетинг в изкуството; Университетско издателство „Паисий Хилендарски“, 2015, гр.Пловдив , ISBN 978-619-202-131-3,стр.180
12. Моравенова.Р.“Драматургични похвати за създаване на фолклорно танцово произведение“ Колор Принт БГ, гр.Пловдив,2018 г. ISBN 978-954-2963-33-2,стр.10
- 13.Худяков С.Н.-„Всеобщая история танца”, ИЗ Москва, ЭКСМО - 2009
- 14.The Concise Oxford Dictionary of Ballet, ИЗ Oxford NewYork - 1987
- 15.Jaques Baril - DICTIONERE DE D A N S E, ИЗ Microcosme-1964
- 16.„БАЛЕТ” - энциклопедия, ИЗ Советская энциклопедия . Москва . 1981

НА СЕДЕМ СТЪПКИ ОТ МУЗИКАТА

ас. Петър Салчев

*преподавател по поп и джаз пеене и докторант към катедра
„Оркестрови инструменти и класическо пеене”, АМТИИ, Пловдив*

Попитайте гения и той ще ви каже, че изкуството е навсякъде и вероятно ще бъде прав! Но дали за всички нас това е така? Наистина, как изкуството достига, или по-точно, как ни вълнува, как ни докосва и въздейства? Не пътят на изкуството е обект на тази статия, не и онзи интимен момент на раждане на идеите – на химично и физиологично ниво, които после претърпяват хиляди емоционални метаморфози, за да достигнат до мен, до седящия в автобуса, до велосипедиста със слушалки в ушите, до съзерцаващия цветовете на картината, до публиката в концертните зали и стадионите.

СЕТИВАТА !

Това е ключовата дума, обект на изследването ни, на която ще посветим следващите размишления. Как точно сетивата, с които сме дарени по природа, участват в процеса на срещата ни с изкуството, или поне с онази част от него, която съзнателно можем да оценим.

Всъщност това, че фокусът ни попада върху съзнателната част на този процес, ни най-малко не омаловажава и ролята на подсъзнанието в него.

Да приемем, че сетивата са основни проводници на информационите потоци, които получаваме от заобикалящата ни среда. Чрез тях сигналите от тази среда биват припознавани и анализирани от мозъка ни, който от своя страна продуцира нови милиарди сигнали и импулси в нашето тяло, с които ни прави адекватни на тази среда. Именно тези мисли пораждат и логични въпроси...

Ако не виждаме движението в танца, цветовете в картината, ако не чуваме мелодията хармонизирана с прекрасни щрихи, ако рецепторите ни за топло и студено, за кисело и сладко не функционират, ако не можем да вдъхнем аромата, със сигурност пътят ни към изкуството би бил тежък, почти невъзможен.

КЛЮЧОВИ ДУМИ

сетива, диференциран, слух, фаза, възприятия, позиция

THE SENSES!

It is the key word that we shall dedicate the following musings to.

How come the senses that have been given to us by nature take part in the process of our encounter with art, or at least, with that part of it that is rationally appreciated.

Actually, the fact that the focus lies on the rational part of the process denigrates the role that intuition and the subconsciousness play in it.

If we consider the senses as the main conduits of the information flow coming from our surroundings, through which the signals are acknowledged and analysed by our brains, which in its part produces billions of signals and impulses to the body, thus making us responsive to it, then it is precisely these musings that trigger the logical questions.

If we do not see any movement in the dance, or colours in the pictures, nor hear the tune in perfect harmony, if our receptors for cold and hot, sour and sweet do not work, if we cannot inhale the scent, our path to art will not only be hard, but next to impossible, as well.

Дали напредвайки по пътя на изкуството, можем да дадем все така еднозначни и категорични отговори и на следващата поредица от интересни въпроси?

Кои от сетивата ни са необходими, за да бъдем пълноценни зрители, слушатели, професионалисти, любители или просто ценители? Само зрителните възприятия ли са достатъчни на зрителя в киносалона, за да осмисли посланията от кинолентата? Само добрият и трениран слух ли е достатъчен, за да ни завладее магията на музиката? Ще можем ли да се насладим на последната импровизация в гурме салона на шев готвача, ако не сме в състояние да оценим подредбата, цветовете съчетания и фузията от аромати на неговото произведение?

Логично е да заключим, че е трудно всички тези въпроси да получат еднозначни отговори. Нещо повече - в съвременния свят на

необозрими информационни потоци, технологии, богатство на идеи и изразни средства, все повече артисти се опитват да провокират публиката си именно чрез игра на сетивата. Това е интересен, достоен за изследване процес, в който доста често преобладават крайностите.

Така модерните напоследък дегустации на тъмно са граничеши с експеримента сесии, в които крайният продукт, достига до ценителя в състояние на абсолютно информационно затъмнение, пълен мрак и тишина. Един подход на диференциране на сетивните възприятия, съвсем не лишен от логика, доказал и научно, че игнорирането на определени сетива или пълната им липса водят до почти необозрими за човешкото съзнание качествени и количествени изменения на други такива.

В същото време, в пълен контрапункт на този процес сме преки свидетели на технологичните революции във филмовата индустрия, с които киното не е приоритет само на визуалните и слухови възприятия. 4D, 5D, 6D технологии провокират и сетива, като обоняние и вкус, нещо повече, поставят зрителя в активната роля на участник в развиващото се на екрана действие.

На пръв поглед би било логично обобщението, че колкото повече са активните сетива в процеса, толкова по-силни и трайни възприятия, усещания и спомени се формират у нас.

И ДА, И НЕ

В процеса на методичното академично образование по-скоро залагаме на постепенното и навременно мобилизиране на различни сетивни групи, **както и на тяхното адекватно изключване, размяна и комбиниране**. На базата на тези убеждения в практиката ни с нашите студенти, се налага подход базиран върху 7 основни стъпки по изработването на музикалното произведение в певческото изкуство.

Подход, чиито достойнства се крият не толкова в тяхното безпрекословно спазване в порядък, описан в следващите няколко абзаца, а в адекватната размяна и провокация на различни сетивни групи в процеса на съзнателно и подсъзнателно ниво.

Седем стъпки по пътя на изграждане на музикалното произведение в певческото изкуство.

Тук е мястото да отбележим неоспоримият факт, че ако искаме да говорим с езика на музиката, трябва да го познаваме и владеем. Първата среща с музикалния щим и работата по осмислянето му са от съществено значение за извеждане на основната идея, смисъл и емоционални послания от първоизточника. Правилното и адекватно боравене с фактурата на щима в началния етап е залог за оригиналната, цялостна и завършена интерпретация на произведението.

1. Ритъм

Запознаваме се, анализираме и овладяваме ритмичната структура на нотния текст. Аналитичната работа с ритъма на музикалното произведение в неговата сублимна част се свежда до дефиниране на различните ритмични сложности и тяхното овладяване до момента, в който те прозвучат адекватно и убедително в общия ритмичен план.

Сами можем да се досетим, че в този на пръв поглед аскетичен и леко скучен процес е провокирана **незначителна** част от богатството на нашата сетивност. Този факт по никакъв начин обаче не омаловажава стъпка номер 1.

2. Интонация

Процесът на работа с интонационните стойности на нотния текст, или извеждането на мелодичната линия на самото произведение. Подобно на подхода в стъпка едно, тук работата ни се свежда до установяване на интонационните трудности и овладяването им до момент, в който те прозвучат хомогенно и убедително в интонационния план. Разбира се, важно е и позиционирането на мелодията в овладяната вече ритмична структура.

Тук трябва да отбележим включването и решаващото значение на едно от основните сетива на индивида, **слухът**. Именно той е и в основата на точното интониране. Тази връзка обяснява и примерите в съвременната практика, в които методики и експерименти манипулират човешкия слух по пътя му към интонационното съвършенство.

Свободното боравене с нотния текст в произведението ни дава увереност и свобода да пристъпим към следващата стъпка.

3. Текст

Отправната ни точка в стъпка 3 е работа с думите. Не по-малко важен от ритъма и мелодията, текстът в певческото изкуство изпълнява доминираща, дори решаваща роля. За разлика от инструменталната музика тук е налице синкретична връзка между вече две изкуства. Музиката и изкуството на подредбата на думите.

Силата на пеещия артист е в това, че той е в състояние да изпрати директни, категорични и недвусмислени послания към аудиторията си именно чрез изкуството на словото.

В този смисъл, текстът и работата с него могат да бъдат категоризирани, като една от най-важните стъпки в изработването на музикалното произведение.

Вниманието към думите преди те да бъдат поставени в контекста на мелодията и ритъма, изисква абсолютно диференциран подход. Основна задача в него е текстът да бъде осмислен и овладян, като отделна – литературна част от произведението, с всички характеристики и особености, които го дефинират, като такова.

Добре е текстът да бъде екстрактиран от музикалния щим.

Този диференциран подход би трябвало да ни доведе до момента, в който сме извели ясното емоционално послание от думите. Това е и основата за адекватен подбор на изразни средства в гласа на артиста, с които текстът да бъде хомогенно поставен в мелодичната линия на произведението.

От гледна точка на играта със сетивата определяме момента, като психологически важен. Тук е мястото да оставим настрана сетивните групи и усещания, с които работим върху музикалната фактура и да активираме онези, касаещи художествената изразност на гласа.

4. Дишане

„Без дишане няма тон“ (Карапетров, К. 1990, стр.62)

Без да се впускаме в излишни подробности около важната роля на правилното дишане при певеца, в тази стъпка оставаме верни на подход наречен от нас:

ИНТЕЛИГЕНТНО РАЗПРЕДЕЛЕНИЕ НА ВЪЗДУШНИЯ ОБЕМ.

Първата стъпка в търсенето на баланса, гарантиращ убедителното цяло на трите основни компонента в певческото изкуство **текст, мелодия и хармония** е анализа на всяка следваща фраза в произведението. Осмислянето на фразите касае минимум две по-соки:

граматико-фонетична и динамично-интонационна.

Как дишането на певица комуникира с резултатите от този анализ? Няколко са фазите при дишане за изпяването на всяка фраза.

Вдишване – заедно с фазата на вдишване певецът мисли и за количеството въздух необходимо за цялата фраза, воден от принципа: нито повече, нито по-малко **Задържане** – певецът мисли за комфортното “складиране” на целия въздушен обем.

Издишване – певецът мисли за адекватното разпределение на въздушния поток (ако смисловата логична линия в текста е в унисон с тази на мелодичната линия и техния кулминационен момент е поставен от автора например в края на фразата, изпълнителят е длъжен да остави основното количество въздух точно за тази част)

Край на издишването – певецът полага мислен маркер в процеса на издишване, с който бележи освен неговия край, но и точното количество остатъчен въздух, необходим за подготовката и преминаването през всички фази на описания процес в следващата фраза.

На пръв поглед, гореописаните процеси на овладяване на техниката на дишането, както и тяхното прилагане в певческата функция на гласа, изглеждат лесни и логични. Следвайки прилежно стъпките, младият изпълнител не би трябвало да има фундаментални проблеми при овладяване на процеса **дишане**.

Всъщност, не е точно така и всеки един опитен вокален педагог знае това добре. Овладяното дишане при певица е резултат от дълъг и труден път на **изграждане на нови, както и осмислянето на стари, вече съществуващи някъде дълбоко в нас рефлекторни механизми и реакции.** Редица условни и безусловни рефлексни контролират този процес. Път на мобилизиране на други, съвсем различни от използваните в предните етапи сетивни групи и **възприятия**, както на съзнателно, така и на подсъзнателно ниво. В тази връзка твърдението на Гарсиа е особено точно: „*Не можеш да*

станеш изкусен певец, ако не овладееш изкуството да управляваш своето дишане” (Карапетров, К. стр.58)

5. Хармония

Пианистът би поставил хармонията на водещо място в нашия порядък.Познал веднъж магичната игра на многопластовото съчетание на тоновете в хармонична звучност, тя заема особено важно място в интерпретациите на артиста.Трудно е да си представим съвременната музика без цветните и вълнуващи разрешения в хармоничната структура на произведението. И наистина, ако за някои именно хармонията е вдъхновението и пътя към музиката, защо не? Точно това ни дава увереност да вярваме и във **втория план** на нашата теза , а именно – **порядъкът на стъпките описани тук не е задължителен, важна е тяхната индивидуална и адекватна подредба, водеща до постепенното и методично мобилизиране на характерните за всеки етап сетивни групи.**

В голям процент от случаите срещата на певеца с хармоничната структура на произведението става посредством най-често използвания в практиката хармоничен инструмент -пианото. Много често решаваща роля в тази стъпка има корепетитора, с който работим. Важно е да отбележим, че в условията на съвременната музикална практика и високи изисквания на сценичното изкуство, повече от доброжелателно е певецът и сам да може да се запознае и борави с акордовата прогресия на произведението.Това е и залог за успешното, адекватно смесване на един по-късен етап на останалите основни компоненти на щима – мелодия, текст и ритъм.

Сам или с помощта на пианист, това е момента , в който певецът трябва **да мобилизира и съчетае всички усещания натрупани от сетивните ни възприятия в по-рано описаните етапи.** Това превръща петата стъпка в една от ключовите в процеса на изработване на музикалното произведение.

6. Версии

Вълнуващата игра на сетивата продължава и тук.

Безспорно постепенното натоварване, натрупване и комбиниране на усещания води до редица провокации на всички нива от нашата сетивна система. Ако то е взело естествен връх в предните

пет стъпки, точно тук е момента да “разтоварим” целия процес с един не по-малко важен акцент от този порядък.

В шестия етап от съществено значение е певецът да открие, проучи и анализира възможно най-много версии на съответното произведение. Ето и някои от опорните точки в този процес.

- Автор, епоха, мотивация, творчество
- Версии. Оригинална (ако има достъп и информация до такава), интерпретации включително и инструментални.
- Избор на приоритетните версии и аналитично им изследване. Аранжирани, изразни средства и т.н.
- Интелигентно взаимодействие.

Много често не отдаваме подобаващо значение на съзнателния процес на слушане на музика. В голямата си част той е почти автоматизиран и сведен до подсъзнателната ни сетивност. За обикновения слушател, зрител и ценител, това е нормалния или поне първия контакт с изкуството, за който най-важно е да въздейства и вълнува. Емоциите предизвикани от подобни срещи, са сигурен залог за появата на интерес и мотивация за по-нататъшна, истинска близост, страст и любов към изкуството. **Нещо повече, заявяване на позиция.** Ако до тук интереса на непрофесионалиста може да спре до следващата вълнуваща среща, то за артиста, много често той **започва именно от тук.** Незнайно как достигналия бегло до слуха мотив, се превръща се в доминантна тема на деня и нощта, прераснала в неизличим стремеж и вдъхновение. Често подобни усещания са начало на нов проект и път, творческа съпричастност и реакция.

Трудно е да си представим, още по-малко да изброим и обясним комбинациите от сетивни групи и възприятия участващи в този така интимен акт. Именно тези състояния при младия артист се оказват първопричината за **неудържима мобилизация на всички сетива и усещания по пътя към музиката и песента.**

Крайната цел е собственото изпълнение, оригинална собствена версия.

7. Собствена интерпретация

Това е моментът на появата на собствена, авторска интерпретация на музикалното произведение. В нея са мултиплицирани творческа енергия, талант, позиция, познания и вдъхновение.

Комбинацията от подсъзнателни рефлекторни пътища и механизми, както и тяхното съзнателно осмисляне и прилагане са в основата на успеха в този седми етап.

Много често липсата на опит у младия артист го насочва да започне именно от тук, което не дефинираме като проблем. Доверявайки се обаче изцяло на интуицията и емоциите си, собствената оригинална интерпретация е трудно да достигне дълбочина и убедителност. Без задълбочен анализ на посланията от първоизточника – авторовото произведение от първо лице и единствено число, често остава недоразбран от слушателя.

Познанието и опита ни дават повод и увереност да твърдим, **че порядъкът в изследвания тук процес не е толкова важен. По скоро креативният подход и адекватната постепенна комбинация от натрупани усещания, познания и емоции, са залог за успеха.**

Някой би казал „важен е не пътят, а крайния резултат“ и ще бъде прав. Единственият начин е творчески да комбинираме усещания, емоции, правила и интуиция в изкуството е да ги познаваме добре.

Пътят на артиста към изкуството е дълъг, криволичеен и труден, но със сигурност може да бъде превърнат и в една вълнуваща игра на сетивата, плод на особена чувствителност, мотив и вдъхновение.

ЛИТЕРАТУРА :

Максимов,Иван.*Вокална фонология – Наука за гласа. СОФИЯ (1993г.)*

ISBN: 873-244-8542-87-3

Моршицки, Ханс. *Дишане – Терapia на дишането. Виена, Шпрингер (2002г.)*

<http://www.oxyllife.bg/files/Dishane-ot%20d-r%20Hans%20Morshitski.pdf>

Боварян, Алис. *Вокално-постановъчна работа в жанровата музика. СОФИЯ (2007г.)* ISBN: 978-954-8542-97-5

Карапетров, Константин. *Вокална методика. Музика. СОФИЯ(1990)*

ВРЕМЕ, ПРОСТРАНСТВО, ТРАНСФОРМАЦИЯ, ПАМЕТ - ФОТОГРАФСКИ ТЕОРИИ

Мариана Камбурова

Целта на тази публикация е да подреди и систематизира фотографските теории в които се разглеждат и анализират времето, пространството, паметта и свързаните с тях фотографски трансформации на образа. Също така, да извлече ключовите понятия предложени от авторите в табличен вид за по-лесно усвояване и осмисляне на фотографските теории. Обект на статията са концепциите за времето и пространството във фотографията при автори, като Г.К. Пондопуло, Луи Делюк, Пудовкин, Валтер Бенямин, Андре Базен, Ю. Богомолов, Сюзън Зонтаг, Ролан Барт, Цочо Бояджиев.

В статията въз основа на разгледаните по-горе автори и техните произведения, предлагаме и едно ново понятие „фотохронотоп“ за единството на времето и пространството в снимката.

С появата си фотографията бележи началото на нова епоха в развитието на визуалните изкуства. Тя се явява нов вид творческо въображение, което изисква и нови технически средства за нейната реализация. Постепенно потенциалът на фотографията се осъзнава не само поради факта, че има общи черти с изкуството, но и с факта, че безпристрастно отразява заобикалящата ни действителност. Снимката има общи черти с живописата, но въпреки това се различава от нея, и затова изисква да се поставят нови въпроси относно нейните естетически проблеми. „Изключително символично е, че авторът на снимката е изобретател и художник. Фотографската култура е продукт на синтеза на научно-техническия прогрес и класическата художествена традиция“¹, казва Пондопуло. От тук можем да направим извода, че мястото на фотографията в обществото е между изкуството и технологията. В момента фотографската култура оказва активно влияние върху цялата сфера на визуалното изкуство. Следи от нейното влияние могат да бъдат намерени в много други видове изкуства, в различни области на човешката дейност. Естетичното съзнание на съвременното общество и светоглед на съвременния човек откриват в нея съвременна форма на изразяване. В днешно време нито една науч-

1 Пондопуло Г.К., Фотография и современность, издателство Изкуство, Москва, 1982

на, информационна или лична дейност не може да се състои без присъствието на фотоапарата. Сюзан Зонтаг в Пещерата на Платон възкликва, че „в крайна сметка най-великият резултат от появата на фотографията е чувството, което ни дава, че можем да вместим целия свят в мозъка си – като сбирка с образи“.² Следователно фотографията създава образи, които могат да заменят текста, и да съхраняват нашата памет. Тя свързва паметта ни с времето и пространството, като създава моментното фотографско изображение и фиксира свършения факт.

Въпросите във фотографията третиращи проблемите на времето, трансформацията, пространството, паметта се откриват в редица публикации на философи, есеисти и фотографи от края на миналия и началото на този век.

Интерес за изследването представлява книгата „Фотография и съвременност“ на Г. К. Пондопуло, който определя три етапа при възникването и развитието на новото изкуство. Първият етап е появата на камера-обскура и химическите изследвания за фиксиране на латентното изображение. Откритието на Ниепс и Дагер, и откриването на репродукционния фотографски метод от Уилям Хенри Талбот. Вторият етап е навлизането на фотоапарата Кодак Брауни, стробоскопския начин на снимане и моментната фотография. Третият етап е откриването и разработката на камерата с напълно автоматичен фокус. Погледнато от днешна дата добавяме и един четвърти етап – навлизането на дигиталните технологии, фотошоп, мобилните устройства, социалните мрежи и интернет, чрез които постепенно се създава и моделира нова естетическа реалност във фотографския образ. Това го доказва и последното издание на едно от най-големите и престижни фотографски изложения в света – ParisPHOTO в Париж. В залите на Гран Пале бяха показани фотографски отпечатъци надхвърлящи традиционната ни представа за фотография.

Данни за появата на камера-обскура има още през 5ти век пр. н. е. Аристотел описва принципа на камера-обскура през 350 г. пр. н. е. През 11 век арабският учен Абу Али Ал Хайтхам създава първата конструкция на камерата и е прилага в астрономическите

2 Зонтаг Сюзан, За фотографията, издателство Изток-Запад, 2013

си наблюдения. В средата на 16 век Даниело Барбаро за пръв път поставя леща пред малкия отвор на камера-обскура. През 18 век широкото използване на камерата се превърнало и в средство, което улеснявало значително работата на художниците. Първото фотографско изображение наречено „Поглед през прозореца“ го създава Ниепс през 1824 г. като използва нефтен диреват. През 1839 година Дагер, който продължава да работи по сключения с Ниепс десетгодишен договор за сътрудничество, успява да постави началото на фиксираното фотографско изображение, което се запазва при наличието на светлината. Великото откритие за жалост идва когато Ниепс умира, и Дагер сам продължава научните фотографски търсения. Новият метод при който след експониране, проявяване и фиксиране се появява позитивно изображение, което е пълно копие на действителността и остава трайно дори при силна слънчева светлина се нарича дагеротипия в чест на неговия откривател. Този метод, обаче има един съществен недостатък, който се изразява в това, че изображението не може да се размножава. През 1841 г. Уилям Хенри Фокс Талбот открива новият репродукционен метод наречен калотипия или, както го наричат по-късно в чест на неговия откривател талботипия. При този метод след експониране, проявяване и фиксиране се получава негативно изображение, което може да бъде размножавано. Така се поставя началото на новия репродукционен метод. Наоми Розенблум пише в Светът на фотографията: „През 1839 г. в Лондон и Париж бяха обявени два забележителни процеса, които промениха нашето възприятие за действителността: и двете представляват отговор на предизвикателството за трайно заснемане на мимолетни изображения, възпроизведени от камера-обскура. ... Резултатът от единия процес е уникална, недвусмислена, позитивна монохромна картина върху метална пластина, наречена „дагеротип“ на един от неговите изобретатели Луи Жак Манде Дагер. Другият процес създава изображение върху хартия, което също е монохромно и тонално, но е негативно. При поставяне в контакт с обработена по химичен път хартия и излагане на слънчева светлина, негативното изображение се реверсира, до позитивно. Резултатът от тази процедура е наречен „фотогенична рисунка“ или „талботипия“ от неговия изобретател Уилям Хенри Фокс Талбот“³.

3 Rozenblum Naomy, History of Photography, Fourth, Abbeville Press, 2007, с.15

Непрекъснатите търсения на учените за повишаване качеството на изображенията водят до усъвършенстване на фотографската техниката и фоточувствителните материали. Фотографията завладява изследователи, аматьори, художници. С бързото си развитие новият визуален метод наричан в началото хелиография, набира огромен брой почитатели. В обществото започват неволно да се появяват сравнения между живописца и фотографията. Новата медия несъмнено е наследник на живописната традиция относно композиция, светлина, перспектива. Художниците разбират, че трудно биха конкурирали новото откритие. Не случайно когато Деларош вижда дагеротипия възкликва „от днес живописца е мъртва“. В наши дни фотографията вече е преосмислена като технология, която може да запечата реалността и да съхрани спомените ни. Сюзън Зонтаг коментира в есето Пещерата на Платон че „снимката е привилегирован миг, изваден на хартия, който може да се запази и разглежда отново и отново“.⁴ Ето, защо фотографията притежава още нещо - да спре мига - един белег с изключително важно значение и принос на новото техническо средство за утвърждаването му в обществото и изкуството.

Полезно за изследването е твърдението на проф. Цочо Бояджиев в неговата книга „Философия на фотографията“ за мигът и неговото безвремие. Според автора мигът в човешката представа изгражда времето, но в една снимка винаги има миг, който съдържа в себе си преди и след. Поради тази причина авторът определя мига като „свърхвремие, от което може да бъдат разгърнати цялото минало, цялото настояще и цялото бъдеще“⁵. Следователно мигът концентрира в себе си миналото, настоящето и бъдещето. Философът дори нарича това време „свърхуплатнено“, т.е. в една фотография откриваме запечатан миг от всички времена.

Благодерение на новите технологии на 19 ти век светът се променя и става все по-модерен. С появата и развитието на бързия транспорт, комуникациите и „улавянето на времето“ се променя и светогледа на хората. „Обществото навлиза в ерата на индустрията, информацията и пътешествията. Железницата, телеграфът и фотографията ни отдалечават от света на подредените предмети и ни приближават към света на информацията и образите, които ста-

4 Сюзан, Зонтаг, За Фотографията, „Изток-Запад“, 2013, с.25

5 Бояджиев, Цочо, Философия на фотографията, Първо, Изток-Запад, 2014, с.221

ват все по-бързи в своето движение. Времето вече не е обикновена хронология, а нещо което може да бъде манипулирано забързано чрез движещите се обекти, като автомобила, железницата, аероплана или замразено чрез фотографията.”⁶ Този белег на новото време успява да пресъздаде Едуард Майбридж чрез своя експеримент да запечата движещ се обект. Роден в малък град на река Темза, амбицията го отвежда до Сан Франциско, град основан от търсачи на злато и свързан чрез огромна железница финансирана от предприемача Леланд Станфорд, който имал ферма за коне. Богатият предприемач се обърнал към Майбридж, защото искал да докаже, че конят вдига четирите си крака едновременно нещо, което хората не били забелязали до момента. Станфорд подкрепил финансово начинанието като наел работници, инженери и жокеи, които да помагат на фотографа. Експериментът се състоял в следното: Майбридж подредил 24 камери на писта в конефермата, които се задействали по четири на всяка секунда. След редица опити Майбридж постигнал повече отколкото само да запечата момента. В свое интервю за BBC писателката Ребека Солнит коментира откритието на Майбридж: „Той прави разрез на времето. За първи път хората виждат по-бързо и повече отколкото с очите си. Светът се разделя на забавено движение, а това е един вид намеса в хода на времето.”⁷ Майбридж усъвършенства метода и създава стотици образи на движещи се животни, хора, птици. Създава и енциклопедия на движението на животните. Новото фотографско откритие е в полза и на художниците, които до тогава познавали едва няколко пози, в които поставяли и рисували своите модели. Чрез хронофотографията Майбридж заснема различни фази на движение с удивителна точност и показва огромното разнообразие от движенията на хора и животни. Хронофотографията поставя началото на кинематографията и е предшественик на нови артистични направления във фотографията. Пондопуло отбелязва, че „изображението на моменталната фотография е от основно значение за развитие на самото фотографско изкуство, тъй като открива нови възможности за решаване на въображаеми проблеми. Това е особено очевидно при прилагането на високоскоростна фотография”⁸.

6 Movie “Genius of photography”, BBC, chapter 1

7 Ibid

8 Пондопуло Г.К., Фотография и современность, издателство Изкуство, Москва, 1982, стр. 55

Друг автор, който спира времето в един кадър е Харолд Едгъртън, който използва стробоскоп и супер бърза камера, за да погледне времето и трансформацията на предметите в близък план. В продължение на 50 години той снима падаща капка мляко. Известната фотография се нарича „Пръски от капка мляко, 1936“. Едва ли Едгъртън е търсил естетическа стойност чрез фотографии като „Куршум, прерязващ карта“, „Тенисист“, „Куршум с калибър 0,30 принизващ ябълка“ и др. Без съмнение неговите фотографии предизвикват научен интерес, но освен това показват и красотата на невидим свят като поразяват въображението на зрителя. „Принципната разлика между всички видове скоростни снимки, подобни на работата на Майбридж, е че тук се движи света“⁹ – така Едгъртън сравнява своите и тези на Майбридж фотографии.

Чрез своите опити Майбридж и Едгъртън със средствата на фотографията успяват да ни разкрият един нов свят, който е невидим с просто око. Пудовкин в своята статия „Времето в близък план“ (1932г.), определя високоскоростната фотография като „лупа за време“, която показва времето в „близък план“. Приносят за това е на технологията на високоскоростната фотография, която все едно прави десекция на времето. Можем да направим извода, че високоскоростната фотография документира движението като го раздробява на мигове-действителност, която не можем да видим с просто око.

В началото фотографията няма претенции да бъде изкуство. Тя се е практикувала от художници и занаятчии. С развитието на индустриализацията и напредването на технологиите новата медия става все по-достъпна за повечето хора. И тогава започва да се изявява нейната претенция да бъде изкуство. Различни философи е заклемяват като „дяволско изкуство“. Бодлер е нарича „мения на тълпата“. В стремежа си да се докаже като изкуство се ражда Пикторализма, където снимката изцяло се опитва да имитира живописата. Фотографското изображение, както беше упоменато по-горе, е наследник на естетическите възгледи и принципи на живописата. Фотографията използва и прилага принципите на перспективата – линейна и обратна. Самото име фотография (термин, който за пръв път въвежда сър Джон Фредерик Уйлям Хершел)

9 William, J., Rice, M. & Williams, K. История фотографии с 1839 года до наших дней, Ташен/ АРТ родник, 2010, с.302

означава рисуване със светлина. „Светлината се използва за създаване на формата в живописата, но тя не присъства като обект в картината. Откритието на перспективата в изобразителните изкуства е едно от най-значимите открития на живописата. Именно чрез перспективата се изобразяват предметите в пространството и времето“¹⁰. Една фотография може да съдържа в себе си два вида перспектива - линейна и обратна. Когато фотографията била изобретена много хора вярвали, че тя ще изझे функции на живописата, но в действителност се оказва, че снимката е в състояние да интегрира в себе си композицията и естетиката на художествената традиция освен, и в същото време да отрази безпристрастно заобикалящия ни свят. Най-важното, обаче при създаването на фотографски образи, според Пондопуло е факта, че „реалното пространство погледнато в огледалото е „многообразно“ и изображението е вътрешно динамично, което разкрива неговата неразривна връзка с времето.“¹¹ Става ясно, че чрез използване на техническото възпроизвеждане на реалността могат да бъдат създавани нов тип изображения - фотографски, които да отговарят на съвременното разбиране за света и човека, и да бъдат различни от тези образи в изобразителното изкуство.

Във фотографията перспективата се прилага, за да пресъздаде реалното пространство явленията и обектите, които присъстват в него. За тази цел фотографията използва динамичен ефект, който може да бъде пресъздаден чрез високоскоростно снимане. То от своя страна дава възможност за бързо и точно записване на събитието. «Не виждаме събитие в чиста форма, т.е. чисто движение», пише Арнхайм, «виждам по-скоро неща, които подлежат на някаква промяна. Има обаче изключения, например когато действието се извършва много бързо... Времето е измерването на промените. То помага да се опишат промените и извън тях не съществува ...».¹²

Съвременните фотографски теории стъпват върху естетическите принципи на живописата, за да изградят своите естетически концепции за новата медия. Виждането на автора се формира според неговата гледна точка и историко-политическата и културна среда

10 Пондопуло Г. К., Фотография, „Изкуство“, 1982

11 Ibid

12 Арнхайм Р., Искусство и визуалное восприятие, „Прогрес“, 1974, с. 345

в която живее. Езикът във визуалните форми е идентичен – принципите на изграждане на изображенията, които важат за композицията в живописа и фотографията са почти еднакви. Има, обаче една съществена разлика – с появата си фотографията освобождава живописа от стремежа си да бъде „двойник на видимия свят“.

Луи Делюк, френски идеолог на киното, в своята книга „Фотогения на киното“, поставя фотографията като водеща в създаването на образи чрез своя документален характер. Той въвежда термина „фотогения“, като чрез него извежда на преден план всичко онова, което събужда у зрителя интерес. В книгата, обаче не срещаме точно определение за фотогеничност. Той единствено предоставя примери за нея, като преминаващ параход, красиво лице, което буди възхищение, бягащо животно, ярък слънчев ден. „На първо място, онези предмети, които имат ритъм, истинско движение, пулс от живия живот на съвременната ера - всичко, което ние възприемаме като събитие, в което се усеща туптенето на времето: Локомотивът, океанският параход, железния път ... са фотогенни по естеството на тяхната структура“¹³

Пудовкин в своята статия „Времето в близък план“ доразвива темата на Делюк за фотогеничността, като добавя времето във фотографията „пространствено във форма и временно в движение“¹⁴. Авторът разглежда близкия план на детайлите в киното, като изведено време на обект в близък план. Съсредоточавайки се върху определени обекти в кадъра и извеждайки ги на преден план, зрителят изчиства наблюдателното поле от ненужните детайли. Така се разглежда и времето в исторически план. За пример може да послужат фотографиите на Жак Анри Лартиг, Лукс Файнингер, Родченко, където фигурите и техните движения са замразени чрез скоростта на камерата, за да пресъздадат характера на епохата с неговата динамика. Пондопуло извлича същността от статията „Времето в близък план“. Той свързва пространствено-временния ритъм със скоростта на снимане т.е. движение заловено с висока скорост може да покаже времето отблизо, в едър план. „Техниката на изкуството основана на близкия план на времето създава образ

13 Делюк Луи, Фотогения кино, Новъйе веки, 1924, стр. 20-21

14 Пудовкин В., Время крупным планом, Теория кино, Студия «КиноКафе», 09 Август 2018

на историческото време. Така историята действа като жива връзка, която свързва миналото с бъдещето.”¹⁵

Бихме изказали несъгласие с автора, защото не само близкия план свързва сюжета в пространствено-времеви ритъм в една фотография. Самият факт, че трябва да свържем нещо означава, че трябва да има две точки, или множество точки. Леонардо Да Винчи казва, че „както точката е начало и край на линията, така и мигновението е граница и начало на всеки даден промеждутък от време”.¹⁶ Ето, защо близкият план е важен точно толкова, колкото и останалите планове (среден и заден) в една фотография. Тези планове разположени по точките на линията са именно връзките между ритъма на времената по линията на пространството, които създават историята от снимката.

Арсений Гулига – друг изследовател, разглежда естетическата типизация на обществото в определен период от време. Според него фотографията може „да поставя контур на обществото”, който да обобщава. Авторът има пред вид Аугуст Зандер, който прави фотографски портрет на времето като снима преднацисткото немско общество. Проектът е наречен „Лице на времето”, но за жалост е прекратен от нацистката власт. В история на фотографията има и други примери за визуално обобщаване на образи на времето, като например нюйоркското висше общество на Ричард Аведон, Човешкото семейство на Едуард Щайхен, маргиналите на Доротея Ланг, Американците на Роберт Франк, мигрантите и децата-работници на Луис Хайн, образите на фермерите заснети от групата на FSA.¹⁷

Един от най-ярките философи на нашето време Валтер Бенямин, развива своите виждания за фотографията в две знакови произведения – „Кратка история на фотографията” и „Художественото произведение в епохата на неговата техническа възпроизводимост”. В тези две произведения Бенямин въвежда нови понятия, за да обясни откъде идва влечението ни към дадена фотография. За пример той използва снимките на Йожен Атже, който „търси изчезналото

15 Пондопуло, Г. К., Фотография, Изкуство”, 1982

16 Попов, Здр., и Бояджиев Ц., Идеята за времето, първо, Наука и Изкуство, 1985, с.95

17 Farm Security Administration - американски правителствен фотографски проект по време на Голямата депресия (1935-1944) имащ за цел да покаже пораженията върху фермерите и техните семейства

и отнетото¹⁸ из кварталите на Париж. Разглейждайки фотографите на Атже, които сякаш „всмукват аурата на действителността“ се появява въпросът «Какво всъщност е аура? – странна плетеница от пространство и време»¹⁹, нещо достатъчно близко, но в същото време отдалечаващо се. Аурата взаимодейства с гледащият, който преживява запаметеното във фотографията. Тя присъства само там, където обектът на природата или произведението на изкуството е отразено чрез неговата уникалност, и когато времето на физическото им съществуване съвпада с времето на нашия собствен моментен живот. Аурата изчезва, когато се появява възпроизвеждащата технология, защото произведението губи своята автентичност, която определя историческата и физическа значимост на произведението. „Дори при най-съвършената репродукция едно нещо липсва: мястото и времето на художественото произведение“²⁰. Следователно, само чрез своята аура художественото произведение присъства във времето. Докато Бенямин анализира фотографския метод за отразяване на действителността, той вижда проблем, който е важен за съвременното изкуство. В началото на появата на медията портретната фотография има водещо място сред жанровете. Всеки се стреми да има в семейния си албум образа на любимите хора. Според автора, аурата се запазва единствено в портрета за спомен. Защото образът на човек, създаден в изкуството и присъстващ в жанра на индивидуалния портрет е последното място, в което можем да открием култовата стойност на изкуството. Според автора, единствено в портрета за спомен, намира убежище аурата. „В беглия израз на едно човешко лице от някогашните фотографии аурата се проявява за последен път.“²¹ В хода на фотографското възпроизвеждане не улавяме само моментът на реалния живот. Благодарение на възможностите на фотографията за незабавно фиксиране на реалността, можем да разгърнем фазите на нейното истинско движение чрез фотографиране на обектите във времето. В резултат на това фотографското

18 Йотов, Стилиан, Когато медиите не бяха постмодерни, Първо, Агата-А, 2011, с.46

19 Ibid, с.46

20 Бенямин, Валтер, Художественото произведение в епохата на неговата техническа възпроизводимост, 1936

21 Бенямин, Валтер, Художественото произведение в епохата на неговата техническа възпроизводимост, 1936

възпроизвеждане престава да бъде за нас само свидетелство за някакъв външен процес. Този процес става "видим" чрез собствената си история, неговото минало, настояще и бъдеще, придавайки форма на своето съществуване във времето.

Андре Базен в *Онтология на фотографския образ* въвежда понятието мумифициране на мига. Той съпоставя фотографското изображение с мумиите в Египет. Базен пише: «... фотографията, за разлика от изкуството, не създава от материята вечност, тя само *мумифицира времето*, като го предпазва от самоунищожение».²² Именно чрез мумифицирането древната египетска цивилизация се опитвала да запази спомена за хората, които са почитали. Така те се надявали, че ще надвият смъртта и ще запазят жив образа във времето. Религиозната цел на скулптурата имала функция „да спаси съществуването чрез запазване на външния вид“.²³ С развитието на изкуството и цивилизацията, мумифицирането било заменено с живописата като форма, която може да съхрани образа. Много престижно било да си поръчаш живописен портрет, с който да надвиеш времето и да останеш в спомените на историята. В рисувания портрет художникът несъмнено влагал своето виждане и идеал за красота, т.е. тук се намесва субективната интерпретация на действителността. Базен проследява развитието на пластичните изкуства в древността и разсъждава за необходимостта от тяхното съществуване, за да запазят човешкия образ напред във времето. „Сега не говорим за смъртния живот на човека, а по-общо за създаването на идеален свят, подобен на реалния, но притежаващ автономно съществуване във времето.“²⁴ С прогреса на обществото и появата на фотографията, живописата се освобождава от натрапчивия си стремеж за реализъм. Проблемът на реализма в традиционните изкуства се свежда до стремежа на тези изкуства да постигнат правдоподобност. Новата медия е това откритие, което в крайна сметка задоволява манията за реализъм на обществото. „Без значение колко изкусен е художникът, работата му винаги носи печат на неизбежна субективност. Ето, защо изображението се поставя под съмнение от присъствието на човека. Най-важното

22 Базен, Андре. „Онтология фотографического образа“. Книга IV *Естетика действительности: неореализм, Искусство*, 1972

23 *ibid*

24

нещо в прехода от живописиста до фотографията се крие не само в техническото подобрене, но и в психологическия факт, че става възможно да се удовлетвори напълно нуждата ни от илюзорно сходство с помощта на механично възпроизвеждане, от която е изключен човек.”²⁵ Тук, обаче Базен прави една грешка – изключва човека като определящ фактор за реалността, която е запечатана на снимката. В днешно време из „фотографският фолклор“ е известна поговорката за „задапаратното устройство“ т.е. за човека който натиска спусъка. Съвременният човек е напълно наясно, че фотографът е най-важния и водещ субект при реализирането на една снимка. Убедени сме, че в тази Онтология на фотографският образ виждането на фотографа за света е пренебрегнато от автора. Зигфрид Кракауер споделя, че „всеки фотограф гледа на света през очите на собствената си душа“, което означава, че фотографът също има собствена гледна точка и лично отношение към събитията случващи се пред обектива на неговата камера.

Базен вярва, че методът за фотографско възпроизвеждане на реалността е „наистина реалистичен“, и е лишен от всякаква субективна намеса. Безспорните възможности на фотографията са в разкриването на истината. Появата на фотографския метод за възпроизвеждане е „най-важното събитие“ в историята на пластичните изкуства, тъй като приключва тяхната мания за реализъм. Изводът, който можем да направим е, че фотографията си извоюва правото да бъде безпристрастен преносител на образите във времето и освобождава живописиста да бъде „двойник на видимия свят“.

През 1979 г. в брой първи на сп. Съветско фото, излиза статията на руския теоритик на киното и фотографията Юрий Богомолов. В тази публикация той разглежда времето в исторически план. Според него сегашното време се трансформира в миналото и бъдещето, и се оказва неразделна част от тях. Именно по този начин се открива историческата гледна точка в една фотография. И този автор, като по-горе разгледаните автори, също прави съпоставка на фотографията с живописиста чрез линейната перспектива и ракурса: „Перспективата, която ви позволява да премествате хоризонта далече, е един от най-естествените и въпреки това един от най-ефективните методи за съгъстяване във фотография. Огромните прос-

25 Базен, Андре, Онтология фотографического образа. Книга IV Эстетика действительности : Неореализм, Искусство, 1972

транства изглежда потвърждават значението на момента, в който са отворени. Не случайно в творческата работа на фотографите, които са силно осведомени за историческия мащаб на момента, този метод често е различен».²⁶ Според него разликата между двете изкуства се състои в разпознаването на историческата гледна точка, която е изобразена във фотографията. Богомолов разсъждава, че „човекът не се ражда с чувство за време, неговите времеви и пространствени понятия винаги се определят от културата, към която принадлежи“.²⁷ Вижданията на човек се развиват според времето в което живее, и това играе все по-важна роля при формирането на идеите за пространството и времето на всеки индивид. Следователно отчитането на историческото време се осъществява в хода на разбиране на собствената ни история.

В „Пещерата на Платон“ Сюзан Зонтаг описва функциите на фотографията, които са сходни с тези на Барт. Хората вярват само на образите, които виждат. Според авторката фотографията е „елегично изкуство, изкуство на залеза“, което най-силно се показва в снимката за спомен. Още при появата на фотографията, хората разбират, че ще могат да поставят снимките в албуми. Не напразно най-големият бум е в портретния жанр. Появява се и визитъчната картичка, която могат да си е позволят и по-бедните слоеве от населението. Тези малки фотографски изображения започват да се поставят в албуми, за да напомнят за членовете на семейството, които са далеч от дома или неизменно са си отишли. Така постепенно семейният албум се превръща в малка съкровищница за спомени, която съхранява семейната история за отминалото време. За Зонтаг снимките носят носталгия и „всички снимки са *„memento mori“*. Да заснемеш нещо или някого означава да се приобщиш към неговата смъртност, уязвимост, променливост. Фотографът улява и замразява мига – и така свидетелства за неумолимия ход на времето“.²⁸ Дали, обаче определението *„memento mori“* (помни смъртта) е подходящо за снимката запаметила миг живот? Поскоро бихме използвали *„memento vivere“* – помни живота! Защото когато разглеждаме една фотография ние се „приобщаваме“ към

26 Сп. Советское фото, бр 1, 1979

27 Сп. Советское фото, бр 1, 1979

28 Зонтаг Сюзан, За фотографията, Второ, Изток-Запад, 2013, с.23

миговете живот, които камерата е съхранила, моменти от най-истинската ценост, която притежаваме, а именно живота.

Френският есеист и философ Ролан Барт в „Записка за фотографията“ се опитва да разбере, кое е онова нещо в една фотография, което ни въздейства толкова силно. В опит да даде отговор на този въпрос, Барт въвежда два елемента – студиум и пунктум. Студиумът е пространството, което се вписва в рамката на кадъра и описва някаква ситуация. Обикновено тази ситуация илюстрира събитие от което само се информираме за случилото се и то по никакъв начин не ни въздейства емоционално. Авторът казва, че студиумът „препраща само към класическа информация“ и изразява „вид човешки интерес“²⁹. Вторият елемент, с който Барт „разчупва“ студиума, е пунктума – „този път аз не го търся, а той като стрела излита от сцената и ме пробоща“.³⁰ За Барт това са точки, линийки, убождания оставени от някакъв остър инструмент и „ненадеждността, която ме пробоща“. Една фотография винаги притежава студиум, но рядко притежава и пунктум.

В есето Зимната градина, авторът прави сякаш нов прочит на снимката за спомен. Той дълго и тъжно се вглежда в малката детска фигурка на майка му върху пожълтялата снимка. И изведнъж всяка снимка за Барт се превръща в мемориал. Размишлявайки върху портрета от Александър Гарднър на осъдения на смърт Люис Пейн (1865 г.) за опит за убийство на американския държавен секретар, Барт вижда ужасен временен парадокс: „Той е мъртъв и той ще умре“. Именно тук той разширява пунктума като в списъка на пробощащите неща добавя и времето – „този нов пунктум вече не е форма, а интензивност, е времето...“³¹ Интересното в случая е, че Барт изнася времето извън снимката, т.е. пробощащото нещо тук е времето – времето като пунктум.

Студиумът и пунктумът несъмнено служат за един по-точен анализ на фотографията. В една фотография, обаче пунктума е строго субективен. Ако за Барт има някакво „пробощане“ във фотографията „Семеен портрет, 1926 г.“ на афро-американския фотограф Джеймс Ван Дер Зее, то за нас тук пунктум липсва. Тази снимка не представлява интерес и остава само студиума, т.е. едно африкан-

29 Барт, Ролан, Camera Lucida - Записка за Фотографията, Първо, Агата-А, 2001, с.35

30 Ibid, с.36

31 Барт, Ролан, Camera Lucida - Записка за Фотографията, Първо, Агата-А, 2001, с. 110

ско семейство е отишло да си направи семейна снимка за спомен в ателието на фотографа.

Книгата на Роланд Барт със сигурност има отношение към фотографията и смъртността. Когато гледаме снимка, се сблъскваме с това, което авторът отбелязва като „това е било“, което е свидетелство за съществуването на конкретно нещо на определено място в определено време. Снимката може да показва само миналото, но го представя по такъв начин, че се появява в настоящето. Тази своеобразност придава на всяка снимка нотка на носталгия или копнеж в „Записка за фотографията“.

Всички автори до тук разглеждат фотографията като наследник на живописната традиция, която наследява някои нейни естетически проблеми като напр. перспективата и светлината. Те изтъкват предимството на фотографията като безпристрастно техническо средство за интерпретиране на реалността. За първи път в пресъздаването на действителността няма посредник между камерата и обекта (предмета) на снимане. Въодушевени от развитието на технологиите напълно пренебрегват факта, че фотоапаратът е само инструмент да изобразиш нещо също, както четката за художника. Не бихме се съгласили авторът да бъде изключен напълно, защото фотографията, както и живописата е „рамково“ изкуство. Самият факт, че поставяме нещо в рамка означава, че автоматично пренебрегваме „другото“, което остава извън рамката, с което заявяваме нашето отношение към събитието, т.е. ние ясно показваме нашият избор чрез подбор на фотографската ситуация и композиция. Тогава фотографският кадър заприличва на извадка от текст, или в случая на отрязък от събитие, предмет или субект, което съдържа историята и времето в което се е случила снимката. Литературният цитат също има рамка, която се определя от избора и виждането на автора за определения контекст. Самият факт, че избираме част от текст, който да цитираме, означава, че ние вече сме определили рамката. Именно избраната фотоостечка на действителността можем да определим като „фотоцитат“ на събитието, обекта (предмета). И както в литературата се използва математическият термин на Айнщайн „хронотоп“ като „съществена взаимовръзка на времеви-те и пространствените измерения“³², то „избраното“ от фотографа,

32 Попов, З. & Бояджиев, Ц., Идеята за времето - антология, Бахтин М., Из „Въпроси на литературата и естетиката“ Наука и изкуство, 1985, с.382

а не от обектива на камерата, парче от действителността запаметено от светлочувствителната повърхност във фотографски кадър, можем да определим като *фотохронотоп*. Пространството и времето в снимката са свързани чрез знаците, които определят контекста. Точно тази конструкция от множество знаци разположени в линията на пространството ни помага да осмислим съдържанието на *фотохронотопа*. И по този начин да определим фотохронотопа в снимката, като единство на фотографско време и пространство изобразено чрез виждането на фотографа за света.

ВРЕМЕ, ПРОСТРАНСТВО, ТРАНСФОРМАЦИЯ, ПРЕДМЕТ, ПАМЕТ – ФОТОГРАФСКИ ТЕОРИИ		
АВТОРИ И ПРОИЗВЕДЕНИЯ, ГОДИНА НА ПУБЛИКУВАНЕ	КЛЮЧОВИ ПОНЯТИЯ	ОСНОВНИ МОМЕНТИ В ТЕОРИИТЕ
Луи-Жан-Рене ДЕЛЮК, ФОТОГЕНИЯ НА КИНОТО, 1920, Париж	ФОТОГЕНИЧНОСТ - снимката притежаваща артистични качества	ФОТОГЕНИЧНИ са тези предмети, които са обект на РИТЪМА, движение, пулс на реалния живот на модерната епоха
ПУДОВКИН, ВРЕМЕТО В БЛИЗЪК ПЛАН, 1932	Концепция за ПРОСТРАНСТВЕНО- ВРЕМЕВИ РИТЪМ на композицията	• Пудовкин пише: „Прост и очевиден ритъм, пространствен във форма и временен в движение“ • Свързва пространствено-времения ритъм със скоростта на снимане – за него движението заловено с висока скорост ... е способността да се покаже в едър план времето. Техниката на изкуството основана на близкия план на времето създава образ на историческото време. Така историята действа като жива връзка, която свързва миналото с бъдещето. • С проблемът на времето се свързват всички форми на РИТЪМ в художествената фотография – документален ритъм, естетически ритъм, и ритъм, който носи определен смисъл. Всички тези форми ни дават „времето в близък план“ (Пандопуло Г.К., Фотография и съвременност)

ВАЛТЕР БЕНЯМИН КРАТКА ИСТОРИЯ НА ФОТОГРАФИЯТА, 1931	АУРА – „странна плетеница от пространство и време: неповторимото явление на някаква отдалеченост, колкото и близка да е тя.“ Йотов, Силиян, Когато медиите не бяха постмодерни, Агата-А, 2011, стр. 46	Аурата изчезва, когато произведението на изкуството или обекта на природата е технически репродуцирано. Аурата се намира единствено в уникалността на предметите, когато времето на нейното съществуване съвпада с времето на нашия собствен живот. Портретната снимка Бенямин нарича „последното убежище на аурата“.
ВАЛТЕР БЕНЯМИН ХУД. ПРОИЗВЕДЕНИЕ В ЕПОХАТА НА ТЕХНИЧЕСКА ВЪЗПРОИЗВОДИМОСТ, 1936, Париж	АВТЕНТИЧНОСТ – мястото и времето на оригинала създават представата за неговата автентичност	Дори при най-съвършената репродукция липсват мястото и времето на художественото произведение, нейното неповторимо битие на територията на която се намира. В историята на произведението се включват физическите промени в хода на времето и промените относно притежанието.
	КУЛТОВАТА СТОЙНОСТ на изкуството	Индивидуалният портрет е последното място където стои култа към изкуството. Във началото на развитието на жанра всеки се опитваше да съхрани спомена за отминалата любов в семейния албум. Портретната снимка Бенямин нарича „последното убежище на аурата“
АРСЕНИ ГУЛИГА, КОНЦЕПЦИЯ ЗА ТИПОЛО- ГИЗАЦИЯ	КОНТУРНО ИЗОБРАЖЕНИЕ – естетически идеал на типични персонажи, които дават характеристика на времето в което живеят	Естетическа типизация на обществото. Примери: Аугуст Зандер, FSA и Уолкър Евънс, Човешкото семейство на Щайхен
АНДРЕ БАЗЕН, ОНТОЛОГИЯ НА ФОТОГР- ФСКИЯ ОБРАЗ, 1945	Фотографията МУМИФИЦИРА ВРЕМЕТО – „фотографията за разлика от изкуството не създава от материята вечност, тя само „мумифицира времето“ ОБЕКТИВНОСТ РЕАЛИСТИЧНОСТ ИСТИННОСТ	Най-значимата заслуга на Базен е изследването на проблема за времето във фотографията и киното. Образът на нещата става за пръв път и образ на тяхното съществуване във времето. Времето във фотографията е многопластово. Тя не само мумифицира времето, но и го структурира. (Пападопуло, Фотография и съвременност)

Ю. БОГОМОЛОВ, ВРЕМЕТО ВЪВ ФОТОГРА- ФИЯТА, 1979. сп. Советское фото, бр.1	ИСТОРИЧЕСКА ГЛЕДНА ТОЧКА	Във фотографията мигът спира не само механично, но и естетически. Всичко това предполага, че фотографията е генератор и вид трансформатор на времето, че пространно-времевата структура на изображението е многопластова и че източникът на въображаемия потенциал на фотографията трябва да се търси във взаимовръзката на фотографското пространство и време.
СЮЗЪН ЗОНТАГ ЗА ФОТОГРАФИЯТА, 1977	Снимката е MEMENTO MORI	„Всички снимки са „мemento мори“, да заснемеш нещо или някого това означава да се приобщиш към неговата смъртност, уязвимост, променливост. Фотографът улавя и замразява мига и така свидетелства за неумолимия ход на времето.“
РОЛАН БАРТ ЗАПИСКА ЗА ФОТОГРА- ФИЯТА, 1980	STUDIUM - простран- ство PUNCTUM – чувство на пробождане ТОВА Е БИЛО	ЕДНОВРЕМЕННО ПРИСЪСТВИЕ НА STUDIUM и PUNCTUM – пунктума притежава експанзивна виртуална сила ВРЕМЕТО КАТО PUNCTUM – „това е било“. Присъства в историческите фотографии
ЦОЧО БОЯДЖИЕВ ФИЛОСОФИЯ НА ФОТОГРА- ФИЯТА, 2014	МИГ – свръхуплатнено време	Мигът е минималната частица на времето. Мигът е време, което предполага, че има „преди“ и „след“. Събраност на цялото време в едно неизменно „сега“.

**ВЪЗНИКВАНЕ И РАЗВИТИЕ НА ВАЛДХОРНОВОТО ИЗКУСТВО.
ИНТЕРКУЛТУРНИЯТ ПРОФЕСИОНАЛЕН ДИАЛОГ МЕЖДУ РАЗ-
ЛИЧНИТЕ НАЦИОНАЛНИ ТРАДИЦИИ И ВЛИЯНИЕТО НА БЪЛ-
ГАРСКАТА ИЗПЪЛНИТЕЛСКА ШКОЛА В БРАЗИЛИЯ**

Асен Цветанов Ангелов

**ORIGIN AND DEVELOPMENT OF FRENCH HORN ART.
INTERCULTURAL PROFESSIONAL DIALOGUE BETWEEN THE
DIFFERENT NATIONAL TRADITIONS AND THE INFLUENCE OF
THE BULGARIAN PERFORMING SCHOOL IN BRAZIL**

Asen Tsvetanov Angelov

Резюме

Произходи и историческо развитие на инструмента. Техническо усъвършенстване на валдхорната. Corno da caccia (ловен рог). Зараждане на Бохемската школа. Присъствието на валдхорната в бароковата и класическата музика – композитори и произведения. Създаване на модерната валдхорна и отражението ѝ върху инструменталния репертоар. Поглед върху произведения и композитори от Романтизма, модерната и съвременна музика.

Формиране на българската валдхорнова школа – традиции, насоки, най-ярки представители. Кратък исторически обзор на традициите при изпълнителство и преподаване на валдхорна в Бразилия. Влияние на българската валдхорнова школа върху изпълнителските традиции в Бразилия. Интеркултурният процес на взаимодействие на българската и бразилската валдхорнови школи.

Ключови думи: валдхорна, българска, бразилска, школа, култура

Abstract

Origin and historical development of the instrument. Technical improvement of the French horn. Corno da caccia (hunting horn). Birth of the Bohemian School. The presence of the French horn in baroque and classical music - composers and works. Creation of modern horn and reflection on instrumental repertoire. A look at the works and composers of Romanticism, modern and contemporary music.

Formation of the Bulgarian French horn School - traditions, guidelines, the most prominent representatives. A brief historical overview of the traditions of performing and teaching horn in Brazil. Influence of the Bulgarian horn School on the Brazilian tradition. The intercultural process of interaction between the Bulgarian and Brazilian horn schools.

Keywords: french horn, bulgarian, brazilian, school, culture

Валдхорната е от семейството на медните духови инструменти. Ролята ѝ - както в оркестъра, така и в соловото и камерното изпълнителство, в музикалната култура на XX и XXI век е огромна. Инструментът е един от най-древните - прародителите му се използват от най-древните народи. Първоначално са направени от раковини или рогове, нямат мундщук и могат да възпроизвеждат от два до четири тона. В този смисъл, те са и своеобразен символ в древните общества, в които са използвани най-често за военна или ловна сигнализация, както и в племенните ритуали.

Сред античните култури, в които има забележително развитие на духовите инструменти, трябва да се спомене Древен Рим. По време на Римската империя инструментът е известен с наименованията „корно“ и „бузина“. В някои византийски писмени източници от X и XI век за инструмента се говори с названия „корнос“ и „олифанте“, изработени от слонови бивни, често украсени с изящна орнаментика. Първите бронзови, цинкови или месингови корни, наподобяващи старите примитивни рогове, се срещат в северната част на Европа под името „лур“ и имат дължина до 3 метра.

Най-близките до съвременната валдхорна инструменти се появяват около 1610-1620 година във Франция и имат днешната кръгла форма. Това са така наречените „корно да кача“ (*Corno da caccia, hunting horn*) или „ловен рог“. Произвеждани са от различни видове метали - мед, месинг, сребро и дори злато, според финансовите възможности на собственика и са използвани по време на ловните церемонии на френските благородници. При свирене широкият отвор е държан нагоре и леко встрани. За първи път корно да кача се появява като инструмент в операта на италианския бароков композитор Франческо Кавали „Сватбата на Тети и Пелео“ (*Le nozze di Teti e di Peleo*) представена на 24.01.1639 година във Венеция. Няколко години по-късно френският дворцов компо-

зитор Жан-Батист Люли - считан за основоположник на френската лирическа трагедия, включва инструмента в операта „La princesse d'Elide“ поставена през 1664 година в Париж. И в двете опери инструментът е използван за представяне на ловни сцени. Този вид натурални валдхорни успяват да възпроизведат до 16 тона по обертоновия ред.

От Франция разпространяването на инструмента продължава на изток. През 1680 година граф Антон Спурк от Бохемия, посещава френския кралски двор, където е запленил от красивия тембър на корните и оставя двама от антуража си във Версай да се обучават в свирене на инструмента. Това са Венцел Шведа и Петър Рьолинг, които след две години се завръщат у дома си и поставят началото на Бохемската валдхорнова школа. Двама от техните последователи играят решаваща роля за развитието на валдхорната. Единият - Антон Йозеф Хампел, роден в Бохемия, но работи в Дрезден (Германия) е от основоположниците на немската валдхорнова школа. Приносът му се изразява в това, че той сваля камбаната на инструмента надолу, отдясно на тялото и с помощта на ръката запущвайки $1/4$, $1/2$ или напълно отвора, успява да възпроизведе целия хроматичен звукоред. Това превръща инструмента в хроматичен (инвенционна валдхорна). Йозеф Хампел има заслугата и за утвърждаването на съвременния тип корна, както и за въвеждането на т. нар. „демпф-техника“ - техника със запущване на корпуса. Другият, който е ученик на Хампел, е Джовани Пунто - първият известен концертиращ валдхорнист в Европа. Немският класически композитор, представител на Виенската школа Лудвиг ван Бетовен пише за него Соната за валдхорна и пиано, която изпълняват заедно през 1800 година във Виена.

Красивият и характерен тембър прави инструмента широко използван в творбите на бароковите и класическите композитори. Тук може да споменем едни от най-ярките произведения от епохата на Барока - концертите на Джовани Пунто, виртуозният първи Бранденбургски концерт от Й. С. Бах, двата блестящи концерта на Фьорстер и много други. В периода на Класицизма инвенционната валдхорна е широко използвана. Практически тя присъства в почти всички симфонични произведения, а също и в оперни опуси на Хайдн, Моцарт и Бетовен. Новаторско е използването на три валдхорни в Трета симфония на Бетовен. Трябва да споменем и четирите прекрасни концерта на В. А. Моцарт, които са задължителна

част от обучението на всеки професионален музикант. В епохата на Виенския класицизъм валдхорната се превръща в неизменна част от оркестрите, тя става основа на бъдещата медна група. С превръщането на инструмента в хроматичен е възможно изпълнението на виртуозни сола. От друга страна популяризирането на валдхорната създава необходимост от нейното усъвършенстване. Идеята за вентилна валдхорна вече вълнува много изпълнители и производители, но основна заслуга за това имат Фридрих Блумел и Хайнрих Шьолцел - немски музиканти от Силезия. През 1818 г. двамата представят в Берлин новия инструмент. Процесът на усъвършенстване продължава и около 1830 година валдхорната почти придобива съвременния си вид.

Повечето композитори - романтици, в тон със своята естетика, приемат с радост новите технически възможности на инструмента, предоставящи по-голяма свобода за композиране. Пеещият тон, красивият тембър, хроматичните възможности са предпоставка за интензивното и обновено третиране на корната и в романтичния оркестър, и в соловите и камерни жанрове. Германският композитор, диригент и пианист Карл Мария фон Вебер създава едно от най-сложните произведения - прочутото „Концертино“, в което е използван абсолютният максимум от технически възможности на инструмента. Роберт Шуман - германски композитор и пианист, един от най-видните представители на Романтизма, пише изключително трудния за изпълнение Концерт за четири валдхорни с оркестър, както и „Адажио и Алегро“ за соло валдхорна и оркестър. На него се приписват думите: „корната е душата на оркестъра“. Подобно отношение към инструмента има и германският композитор, пианист и диригент Йоханес Брамс. Незабравими са солата за този инструмент в четирите му симфонии. Валдхорновите партии в оперите и симфониите на Рихард Щраус, както и двата му концерта са още един показател за изключителните възможности на вентилната и хроматична корна, т. е. на „новия“ инструмент. Разбира се, някои композитори трудно приемат вентилната валдхорна. Според Вебер са необходими сериозни ежедневни и по-продължителни занимания, за да се постигне добро легато и по-мека звучност при новите валдхорни. Р. Вагнер казва: „Този инструмент толкова е спечелил с въвеждането на вентилите, че е трудно да не се забележи неговият бърз разцвет и популярност. Макар че инструментът е загубил малко от своята красота на тона и плавно

легато, способният артист чрез внимателно манипулиране трябва да направи незабележими тези несъвършенства.“ (Григоров, 1989, с.9) Морис Равел – френски композитор и пианист, дълго време отказва използването на вентилни инструменти в неговите произведения. В „Павана за една починала инфанта“ е написано указание солото да се изпълнява на натурална F валдхорна. До края на живота си той твърди, че мекият звук и плавното легато са невъзможни за новия инструмент. Първоначално в оркестрите се употребяват две натурални и две вентилни валдхорни, като постепенно натуралните биват изместени напълно от вентилните.

XX век представя нов етап в развитието на валдхорновото изкуство. Тембърът и акустичните особености на корната се пречупват през модернистичните идеи на авторите. Създадени са редица солови опуси: Паул Хиндемит - две сонати за валдхорна и пиано, соната за четири валдхорни; Франсис Пуленк „Елегия“ за валдхорна и пиано в памет на Денис Брейн (1958); Дитер Шнебел пише през 2006 г. „Възгласи за валдхорна“, Д. Лигети пише прословутото си Трио за цигулка, корна и пиано (1983). Така по необходимост новите композиционни подходи се свързват и с нови начини на звукоизвличане, с търсенето на извличане на т. нар. „мултифоници“, с композиционната техника, която Лигети нарича „микрополифония“. От около средата на XX век до наши дни във всеки симфоничен оркестър работят между 6 и 8 валдхорнисти. Инструментът е широко използван от съвременните композитори във всички музикални стилове и жанрове. През XXI век производителите на инструменти използват най-новите научни постижения за подобряване на конструкцията, техническите възможности, звука и тембъра на инструмента, с цел максимално улеснение на инструменталиста.

Идеята за валдхорнова школа в България – традиции и насоки

Развитието на валдхорновата школа в България през втората половина на XX век е свързано с личността и въздействието на Карел Стари, а след това и на проф. Владислав Григоров, проф. Стефан Кънчев, акад. проф. Стоян Караиванов, Тодор Тодоров и др., а през последното десетилетие и Ясен Теодосиев. Професор Карел Стари (1914–1984) е роден на 5 октомври 1914 г. в Йедовнице, град, отстоящ на 25 км от Бърно. Музикалното си образование придобива в Бърненската консерватория в класа на проф. Йозеф Кохоут – известен педагог, валдхорнист и композитор. През 1937

г., след завършването на обучението си, К. Стари дебютира като солист-валдхорнист в оркестъра на Радио „Прага“. С 1939 година се свързва първото му идване в България, когато приема предложението на диригента на Царския симфоничен оркестър Саша Попов да застане начело на валдхорновата група, а също и да обучава валдхорнисти. Автор е на редица важни учебни помагала за валдхорна – гами, упражнения, школи, етюди, преработки, както и на собствени съчинения. В архивите на музикалната академия са запазени свидетелства за годините от 1965 до 1972, от които се вижда, че К. Стари създава основополагащи и интригуващи теоретични разработки: „Проблеми на свиренето със запушена корна“, „Легато при свиренето на духови инструменти“, „Употреба на „В“ корна“, „Употребата на валдхорната в творчеството на класиците“, „Сричковата артикулация при медните духови инструменти“. Това е част от неговите теоретични разработки, с които той заема достойно място и като родоначалник на педагогическата валдхорнова школа у нас. Създава школа за обучение по валдхорна, в която са обхванати основните техники.

Карел Стари започва да изгражда изпълнителската школа по валдхорна в ключов за музикалната ни култура момент. През 30-те години се полагат основите на оркестровото и симфонично дело у нас, което по-късно получава интензивно развитие. В края на 40-те години се създават редица оркестри в Русе, Варна, Бургас, Пловдив, Видин и т. н. Негов последовател в контекста на развиващата се школа в НМА „Проф. Панчо Владигеров“ - София, АМТИИ - Пловдив и др. е ученикът и продължител на делото му проф. Владислав Григоров. Проф. Григоров е не само блестящ изпълнител, но и създава редица трудове и педагогически разработки по валдхорна. Сред тях – „Методика по обучение на валдхорна“. Той е първокласен музикант и на него се дължи изключителното развитие на изпълнителската ни култура. Осъществява десетки български премиери за инструмента, а валдхорновата школа при него се разгръща под влиянието му на изпълнител и педагог.

Понякога немалко възпитаници на К. Стари и Вл. Григоров продължават делото им. Сред тях е Ясен Теодосиев, който от 1993 г. е солист-водач на валдхорновата група в Симфоничния оркестър на Българското национално радио. Той е дългогодишен соло валдхорнист на Симфоничния оркестър на лятната академия „Киджана“ в Сиена, Италия и на Софийски симфоничен оркестър,

а от 2003 г. и на Оркестъра на CLASSIC FM радио. Ясен Теодосиев е солист-водач на валдхорновата група в още два оркестъра – „GENESIS“ оркестър и Фестивален оркестър към МФ „Мартенски музикални дни“. Той осъществява активна концертна и звукозаписна дейност с Духовия квинтет „Солистите на Българското национално радио“, с който е носител на наградата „Кристална лира“ (2010 г.) за върхови постижения в изпълнителското майсторство. Пристрастието му към националното ни композиторско творчество го правят редовен участник във фестивала „Нова българска музика“ – София, както и постоянен член на ансамбъла „Музика Нова“ с диригент Драгомир Йосифов.

Традициите на българското валдхорново изкуство се свързват и с личността на акад. проф. Стоян Караиванов – емблематична фигура за Пловдив, за валдхорновото изкуство и за музикалната педагогика на страната, професор по валдхорна в АМТИИ и НУМТИ „Добрин Петков“. Той е познат не само като изключителен инструменталист, но и с многобройните си педагогически издания на литература за валдхорна и теоретичните си разработки за този инструмент. Виждаме, че не много продължителното развитие на валдхорновото изкуство в България създава традиция, приемственост – и в този смисъл тя може да се тълкува като своеобразно продължение и развитие на чешката и руската изпълнителски школи по валдхорна.

За традициите на изпълнителство и преподаване на валдхорна в Бразилия

Относно използването на валдхорната в Бразилия най-ранните данни сочат 1848 г. Споменава се името на Франсиско Мануел Да Силва, който е бил назначен от Педро II – последния император на Бразилия, като главен диригент-капелмайстор и със задачата да състави симфоничен оркестър в Бразилия. Това е и времето на първите културноисторически контакти между европейската и бразилската традиция, когато се полагат основите на бразилската симфонична музика и оперни театри. В началото на XX век започва и по-ясното профилиране и създаването на специфична бразилска традиция, в тясна близост с преплитането на европейски и американски елементи. През 1911 г. професор Пфеферкон е назначен като първи преподавател по валдхорна. Той е от германски произход, роден през 1870 г. в Берлин. Всъщност той започва да рабо-

ти много рано като оркестрант в Берлин, а тук среща и Фирмино Миранда. Миранда от своя страна също е една от централните фигури в създаващата се бразилска музикална професионална оркестрова култура. Той е един от основните музиканти в оркестъра на Общинския театър (*Theatro Municipal*) и „Маркос Бензаквем“. Завършва основаната вече бразилска музикална школа със златен медал и постъпва в оркестъра. През 1941 г. пише методичен труд „Най-необходимите елементи за валдхорниста“. Работи в оркестъра почти 50 години, от основаването му.

През втората половина на XX век настъпва нов етап в развитието на професионалната симфонично-оркестрова култура на Бразилия. Основават се много нови оркестри. Една от практиките е да се канят музиканти от различни страни, които да заемат място като изпълнители и педагози. Така се акцентира върху интеркултурния синтез, който да допринесе за развитието на симфоничното изкуство в Бразилия. Характерно за създаването на оркестровата култура в страната е смесването на множество от европейските школи, изразено в преплитането, колаборацията на различни инструментални традиции, с мощните местни влияния. Френската, италианската, чешката и руската „културни следи“ се вливат и оказват влияние върху развитието на Бразилската многонационално създадена музикална култура.

През 1934 г. в Бразилия пристига Джузепе Цака. Той заема мястото на първа корна в оркестъра на столицата на Бразилия. Прави силно впечатление с начина си на свирене и оставя дълбоки следи във вече установяващата се бразилска традиция. Има и други италиански представители на музикално-изпълнителското изкуство, които емигрират в Бразилия и също влияят върху формирането на оркестровите ѝ традиции. Сред тях са братята Маки, известни музиканти, които се преселват след втората световна война. Легендата твърди, че са в състояние да изпълнят своите оркестрови и оперни партии наизуст! Между техните ученици е и Мигел Гомес, който свири в оркестъра на *Theatro Municipal*, най-стария музикален театър в Рио.

Особено внимание трябва да обърнем на една специфична бразилска традиция, която няма европейски аналог. В църквите, училищата и пр. В малките населени места и градове съществуват т. нар. *Bandas* или *bandas sinfonicas* или *fanfaras*, където се обучават местни млади хора от началната нотна грамотност и елементарно-

то образование по солфеж, до свиренето на инструменти. Свири се с много импровизация, разкриват се много оригинални таланти в инструментално и музикално отношение. Някои от тях придобиват голяма национална и дори световна известност, като например Жоао Рибейро, който по-късно става един от водещите инструменталисти в медната група на оркестъра на Общинския театър (*Theatro Municipal*). От средата на XX век се формира музикален отдел и школа към Федералния университет в Рио де Жанейро. Рибейро е първият валдхорнист, който изпълнява в Бразилия соловата партия на Концерт № 2 за валдхорна от Рихард Щраус. Спокойно можем да наречем този изтъкнат изпълнител един от основоположниците на бразилската валдхорнова изпълнителска традиция. Той е сред основателите на Националния симфоничен оркестър на Бразилия, а от 1954 до 1984 работи и в Общинския театър. Пише теоретични трудове и школа за обучение за свирене на валдхорна. Така около 50-те и 60-те години на XX век в Бразилия вече се създават първите институционални, музикални основи на оформящата се изпълнителска традиция. В нея като основни компоненти присъстват европейските тенденции – по-специално чешката и италианската, а след това американската и местни, като гореописаната бразилска музика на *bandas* – самобитно явление провокиращо оригинални изпълнителски техники, подходи и специфичен музикален език. Около средата на века вече се формират основни музикално-изпълнителски институти, както и първият професионален университет, в който се основава катедра по духови инструменти, в която се преподава и валдхорна. В тази връзка се появяват и първите помагала, школи и трудове за свирене на валдхорна в Бразилия.

През 1968, по покана на диригента Исак Карабичевски, в Рио де Жанейро пристига чешкият валдхорнист Зденек Шваб. По същото време музиканта започва да развива дейност и като преподавател по валдхорна във Федералния университет, където работи и до сега. Без преувеличение може да се каже, че неговото влияние върху създаващото се бразилско изпълнителско изкуство на валдхорна е огромно. Тук се вижда паралел със ситуацията в България. У нас Карел Стари полага основата на музикално-изпълнителското изкуство на валдхорна. В Бразилия това е сторено от друг изтъкнат представител на чешката изпълнителска школа. Шваб установява в Бразилия високо равнище на валдхорновото изпълнителство.

Учениците му не само владеят изкуството на „пеещия тон“ и мелодиката, с което е прочута чешката школа, но също постигат високо техническо ниво на изпълнение. Някои от тях започват работа в оркестрите в Бразилия. Шваб за първи път изпълнява солови концерти за валдхорна с различни бразилски оркестри. Редица съвременни творби за валдхорна от бразилски композитори са посветени на този именит музикант.

Влияние на българската валдхорнова школа върху изпълнителските традиции в Бразилия. Интеркултурен диалог

Българските валдхорнисти в Бразилия не са много, но тяхната роля е изключително важна поради приноса им в методиката на преподаване на инструмента. Интеркултурната колаборация по отношение на педагогическите традиции в инструменталното изкуство се осъществява чрез внедряването и използването на основни български методически пособия (школи и помагала) по валдхорна, някои от които: „Тетрадки с етюди за валдхорна“, „Школа за валдхорна“ и „Пиеси за валдхорна от български композитори“ от Карел Стари (Стари, 1956 р. с.1-2), „Етюди за транспониране“ от Николай Тонев и други. Има и един естествен мост между двете инструментални култури по валдхорна, а именно Бохемската (Чешка) школа, която е фундаментална както за българската така и за бразилската. Именно на тази база, в самата основа на съвременното музициране се преплитат музикално-културните изпълнителски и педагогически традиции на двете страни. Български валдхорнисти не само преподават в Бразилия, а също така са изпълнители на основния бразилски репертоар. Съответно в бразилските изпълнителски традиции „проникват“ творби от българския репертоар. Всъщност това показва, че може по неочакван начин да възникне и да се развие интеркултурен обмен между сравнително отдалечени в пространството музикални култури. Допирните точки и смесването на различните традиции са интересен феномен и свидетелство на възможността за развитие на музикално-изпълнителската традиция по валдхорна и нейното пречупване в културите на Латинска Америка.

През 90-те години на XX век скокообразно нараства литературата за валдхорна, което допринася за развитието на интеркултурния професионален диалог между различните национални традиции. Имайки предвид това, трябва да се подчертае, че едно от най-

същественият феномен е интеркултурното взаимодействие. Като част от него е пренасянето и внедряването на традицията на българската валдхорнова школа в Бразилия. То се проявява в своето взаимодействие с американската и бразилската изпълнителски школи, а също и като своеобразно „присаждане“ на изпълнителското ни инструментално майсторство във валдхорновата традиция и в педагогическия опит на Бразилия. Забелязва се интересен интеркултурен феномен на взаимодействието между българската и бразилската изпълнителски школи по валдхорна, в който можем да отбележим следните аспекти:

- изпълнителски – взаимодействието на изпълнителските практики, свързани с валдхорната;
- разширяване, обогатяване и смесване на репертоара и съвременните идеи за композиция, свързани с изпълнителските реализации на български произведения в Бразилия и обратно – на бразилски творби от български изпълнители;
- педагогически интеркултурен аспект на взаимодействието между методиките на двете школи.

Приносът на българските музиканти-валдхорнисти за развитието на бразилското изкуство е съществен. Той се изразява в пренасянето и приложението на българската изпълнителска и педагогическа традиция в Бразилия. „Отварянето“ на българския опит по валдхорна към новата културна система, традиции и репертоар, води до обогатяване на концертния живот, издигане нивото на подготовка на инструменталисти за различни институции, както и в по-масовата подготовка на ученици и деца, като подхода към хибридният модел в педагогическото развитие тук е особено съществен. В изпълнителската и педагогическата система по валдхорна в Бразилия работят вече няколко поколения български музиканти. Между личностите изяви в тази област можем да споменем Николай Алипиев, Алипи Генов, Юри Ризов, Асен Ангелов и др.

Инструменталното развитие и тенденциите в изпълнителството и педагогическите практики по валдхорна в края на XX и началото на XXI век са труден и интересен обект за изследване, в който се вижда взаимовръзка, която може да се обобщи под знака на интеркултуралността. В заключение ще подчертая, че в разглежданата тематика се откроява и интерпретира един специфичен интеркултурен професионален диалог свързан с влияние и развитие

на българската валдхорнова традиция в Бразилия, в нейните конкретни педагогически, изпълнителски и общокултурни аспекти.

БИБЛИОГРАФИЯ

Григоров, 1989: Владислав Григоров. Методика на обучението по валдхорна. Издателство „Музика“, София, 1989.

Караиванов, 1990: Стоян И. Караиванов. Избрани пиеси за валдхорна, част I. Издателство „Музика“, София, 1990.

Караиванов, 2005: Стоян И. Караиванов. Избрани пиеси за валдхорна, част II. АМТИ, Пловдив, 2005.

Стари, 1956: Карел Стари. Школа за валдхорна, част I. Издателство „Наука и изкуство“, София, 1956. - 84 с. МЗ Д 137/567.

Elberfeld, Rolf. Multimodernität. Vielheit der Modernen und die Freiheit der Künste, in: Positionen. Bei-träge zur neuen Musik, Themenheft „Migration“, 63:2005, 2-10.

Schwabitz, Norbert. Interkulturalitaet als Gegenstand der Musikpaedagogig, Essen, 2009.

https://www.pedocs.de/volltexte/2016/12037/pdf/AMPF_2007_Band_28.pdf , 22.12.18

ЕДНА ПЕСЕН - ЕДНА ИСТОРИЯ

Докторант Деница Василева

Резюме:

Настоящата статия включва един музикален и текстов анализ на световно известната песен „Притури се планината“, изпълнена от народната певица Стефка Съботинова. Песента е образец как и по какъв начин една фолклорна мелодия може да се превърне в световен хит. Това се дължи основно на три фактора:

1. Песента е изградена от една съвършена мелодическа линия;
2. Изпята е от една прекрасна и високо-професионална певица, притежаваща ярък глас и отлична орнаментална техника;

3. Самата песен е подплатена от професионален аранжирер, както за оркестър от български народни инструменти (в обработка на Ф. Кутев), така и с модерен диско аранжирер от електронни инструменти (Жаки Анона).

Песента „Притури се планината“ постави едно начало за развитие на българската фолклорна вокална музика, която в последните години се разви с бързи темпове, които я поставиха в позиция, доказваща по безспорен начин, че е уникална и единствена в света по своята мелодика, стил, орнаментика, метро-ритмика и ладо-тонално разнообразие.

Ключови думи: планина, Жаки Анона, Стефка Съботинова, песен, интерпретация.

Abstract:

One song - one story
Denitsa Vassileva

This article includes a musical and textual analysis of the world-famous song „The mountain has overturned“, performed by the folk singer Stefka Sabotinova.

The song is a suitable example of how a folk melody can become a worldwide hit. There are three main factors for this:

1. The song is made up of a perfect melodic line.
2. It is performed by a wonderful, highly professional singer with a unique voice and excellent ornamental technique.

3. The song is backed by a professional arrangement, both for the orchestra of Bulgarian folk instruments (arranged by Philip Koutev) and with a modern disco arrangement of electronic instruments (Jacky Hanouna).

The song „The mountain has overturned“ set a beginning for the development of the Bulgarian folk vocal music, which in recent years developed at a rapid pace, placing it in a position proving in an undisputed way that it is unique and one of a kind in the world in its melodics, style, ornamentation, metro-rhythmics and modal-tonal diversity.

Keywords: Mountain, Jacky Hanouna, Stefka Sabotinova, song, interpretation.

Красотата на българските народни песни е твърде необятна, за да остане само в пределите на нашата родина!

Песните са олицетворение на чувствата, мислите и емоциите на своя създател -народния гений. В тях са вплетени хиляди съдби и истории. Многообразието, което притежават откъм мелодии, разнообразни ритми и богати орнаменти може би е и причината те да бъдат вдъхновение за милиони хора по света, докоснали се до тях. През последните десетилетия интересът към българския фолклор се засилва и това се дължи на неговото осъвременяване и интерпретиране. Чужденците проявяват огромен интерес към него и често използват елементи от дадена песен, които съчетават със своите идеи и аранжimenti.

Сред неизчерпаемата съкровищница на българското фолклорно богатство една песен приковава вниманието на милиони слушатели по света със своята чувствена мелодия, излъчваща дълбочина и драматизъм. Песен, която е изпълнявана в различни варианти и независимо от аранжимента, в който е поднесена, носи със себе си въздействаща сила и емоционален заряд. Песента „Притури се планината“ става популярна у нас първоначално с оркестрацията на композитора Филип Кутев в изпълнение на народната певица Стефка Съботинова. Още тогава прави впечатление на радио -конкурс за народна музика в Братислава и печели престижната награда „Грами“ през 1979 г.

Швейцарският продуцент Марсел Селие пръв забелязва песента. Той издава поредица от грамофонни плочи, в които е вклю-

чена и „Притури се планината“ в изпълнение на певицата Стефка Съботинова. Песента е използвана и като част от филмовата музика в световните продукции „Исус от Монреал“ и „Лионците“. Световно признание обаче песента получава след като Марсел Селие я предоставя на Жаки Анона, който прави нов, модерен аранжирмент през 1994 г. и я превръща в световен хит. Според *„оркестрираната версия на песента „Притури се планината“, станала вече безспорен хит в проникновено изпълнение на певицата Стефка Съботинова, се интерпретират само няколко стиха. Наложено е ново темпо, с което е създадена своеобразната полифонична творба, измества вниманието на първообраза. Текстът, драматургията на песента остават на втори план, изцяло подчинени на мелодиката, а също и на преследваната утилитарна цел (в добрия смисъл на думата).“*[2, стр.86]

Текстът на песента, изпълнявана от Стефка Съботинова е следния:

*Притури са планината,
че затрупа два овчаря,
два овчаря, два другаря.
Първи моли: «Пусни мене,
мене чака първо либе.»
Втори моли: «Пусни мене,
мене чака стара майка.»
Проговаря планината:
Ой ви вази, два овчаря,
любе жали ден до пладне,
майка жали чак до гроба.*

Ако се направи текстов анализ на песента и се вникне в него, се разкрива нейната драматична основа, която в съчетание с мелодията създават един изключителен образец в българското народно творчество. Чрез диалектния глагол „притури са“ народният творец образно използва думата в нейното първо значение, т.е. планината се е прекатурнала и е затиснала двамата овчари. Но ако вникнем по-задълбочено в първите строфи на песента: *„Притури са планината, че затрупа два овчаря“* в контекста на казаното става ясно, че в песента по-скоро е отразен силно драматичен момент от нелекия овчарски живот, когато завалелият сняг в планината затрупва стадата им и прави невъзможно слизането в селото при

своите близки. В отговор планината отвърща с утеха, че ще останат в спомените на близките си.

В изпълнението, което всички познаваме се пее за „два овчаря“, но песента всъщност е в съкратен вариант. Всеки познавач на фолклора би забелязал, че е нарушена структурата на текста. Самата Стефка Съботинова в свое интервю споделя, че песента е променена и съкратена „...бяха забранили бавните песни да се записват до край. За да намалят песента отхвърлиха сестрата. Но аз я знам със сестрата.“ [11, 2010]

*Притури се планината,
че затрупа три овчаря,
три овчаря, три другаря.
Първи моли: «Пусни мене,
мене чака първо либе.»
Втори моли: «Пусни мене,
мене чака мойта сестра.»
Трети моли: «Пусни мене,
мене чака стара майка.»
Проговаря планината:
Ой ви вазе, три овчаря,
либе жали ден до пладне,
сестра жали до година,
майка жали чак до гроба.*

В народните песни обикновено винаги се споменават три-те жени в сърцето на мъжа - любимата, сестрата и майката. Стремешът на народния творец е да покаже връзката между овчаря и неговото либе, сестра и майка и да изведе на преден план за най-силна емоционална връзка - тази с майката. Въпреки, че е записана със съкратената версия на текста, песента не губи своите качества, поради силната и въздействаща мелодията която притежава, а аранжимента на Филип Кутев и придава допълнителна дълбочина и чувственост. Не случайно много чужди телевизионни програми използват за музикален фон на своите предавания оркестровият вариант на песента, за да пресъздадат трагични събития.

Основна роля играе не само оркестрацията, но и самото изпълнение на Стефка Съботинова и въпреки това тя остава незабелязана в България десетилетия до момента, в който Марсел Селие не я отвежда до световната сцена .

Ако разгледаме и съвременната версия на песента, аранжирана от Жаки Анона, ще видим, че и тук аранжираторът е водещ и поглъща песенния първообраз. Но дори и той запазва хармоничната схема на обработката на Филип Кутев, внасяйки електронни тембри, нова ритмична среда и още повече драматизъм.

Във версията на - D Emotion Project не е използван целия текст, а само четири произволно избрани стиха, от които се губи целия драматургичен смисъл. Това също е доказателство, че водещата роля се пада на аранжиратора.

*Притури са планината,
че затрупа два овчаря,
Проговаря планината:
Два овчаря, два другаря
Ой ви вазе, два овчаря ...*

Използването на различни вариации на текста по никакъв начин не пречи на песента да се превърне в музикален шедевър, именно заради въздействащата сила, която притежава необикновената и автентична мелодия.

Клипът с модернизирания версия на народната песен излиза през пролетта на 1994 г., проекта има съвместна продукция с Enigma, а версията на песента е най-запомнящият им се хит. В началото на 90-те години се шуми много около авторското право на записа, но истината е, че Марсел Селие притежава авторско право записано в тази версия от Стефка Съботинова, но не и върху самата песен.

След обработката на Жаки Анона „Притури се планината се „преражда“, интерпретирана от различни изпълнители и използвана като фонова музика във филмови продукции, хореографии, спектакли и концерти. И отново забелязваме, че акцентът е повече върху аранжиратора на песента, отколкото върху самото изпълнение. Текстът и мелодията остават непроменени, а самите изпълнители внасят „авторство“ чрез използването на

различни инструменти, както в акомпанимента, така и в хармонията. Този подход е свързан със стремежа на музикантите чрез собствените си идеи да пресътворят първоизточника.

Неочаквано нова версия на „Притури се планината“ намира място и в Холивудска продукция. Дългоочакваното продължение на „Step up: Революция“ е озвучено от неин дъбстеп ремикс, но този път в изпълнение на „Stellamara“. [10, The Golden Thread] В саундтрака на филма нашата песен се нарежда до най-слушаните изпълнители на модерните времена като Дженифър Лопез, Фърги, Джъстин Бийбър и др.

Това не е първият път, когато песента озвучава световен филмов хит. Със соловото изпълнение на Стефка Съботинова (включено в първия албум на „Мистерията на българските гласове“) са озвучени редица филми „Исус от Монреал“, „Кристо в Париж“, който завършва с „Притури се планината“, „Островът на Паскали“, в който звучи инструментално изпълнение на песента, документална лента за завръщането на съветските войски от Афганистан, излъчена по руската телевизионна програма „Взгляд“ и др.

След появата на „Притури се планината“ в модерния аранжирмент на Жаки Анона музикалната общественост бе раздвоена в смисъла за и против. Естествено е по-младите хора, занимаващи се с българския музикален фолклор, да подкрепят това ново звучене на песента и тя по естествен път влезе и в клубовете. И обратно - специалистите от по-възрастното поколение реагираха остро, критикувайки използването на електронните инструменти и дискоритъма в тази безмензурна песен.

Музикалният фолклор, както и всички други жанрове в изкуството не могат да стоят в „рамки“ т.е. да не се развиват. А това развитие дали върви в правилна посока ще покаже бъдещето. След „Притури се планината“ се появиха още фолклорни песенни образци изпълнявани и аранжирани по нов начин.

Като изпълнител на народни песни, считам, че всеки трябва да търси в изпълнението си нещо ново на базата на техния песенен първообраз, но с една точна художествена мярка, с една лека „авторска намеса“. В тези случаи най-важното е да се запазва стиловата особеност на песента, нейния характер и орнаментика.

Именно поради това „Притури се планината“ вече години наред „властва“ в съвременния музикален живот не само в България, но и в чужбина.

В съвременният вариант на песента, аранжиран от Жаки Анона, не е променен начина на изпълнение, а е използван оригиналният звукозапис. Това категорично доказва, че когато определен изпълнител или аранжор спазват тези условия, съответната песен ще бъде безспорно обречена на успех.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. ХРИСТОВА, Дора. *Мистерията на българските гласове: феномен и вокален ансамбъл*. София: Бул-Корени, 2007. 168 с. ISBN 978-954-798-027-3
2. КЕРЕМИДЧИЕВА, Славка. Регионални варианти на един фолклорен феномен: песента „Притури се планината“. *Български фолклор*. 1995, 21(6), 86-90. ISSN 0323-9861.
3. ПЕЙЧЕВА, Лозанка. Медийната смърт - живот за българския музикален фолклор. *Български фолклор*. 1996, 22(5-6), 29-34. ISSN 0323-9861.
4. ПЕЙЧЕВА, Лозанка. Семена от България в полето на World Music. *Българско музиковедение*. 2001, 25(2), 128-137. ISSN 0204-823X.
5. ПЕЙЧЕВА, Лозанка и Венцислав Димов. Другите в „мистерията“: наблюдения върху българска народна музика, интерпретирана от чужденци, във фонотеката на Българското национално радио. *Балканистичен форум*, 1993, 2(1), 39-45. ISSN 1310-3970.
6. ПЕЙЧЕВА, Лозанка и Венцислав Димов. По българската следа в World Music: музикалният колаж като феномен на етничното в срещата на локално и глобално. *Българска етнология*, 2000, 26(4), 35-50. ISSN 1310-5213.
7. ВАЛЕНТИНОВА, Ива. Историята на една песен – „Притури се планината“ [звуков файл]. *БНР, Хоризонт* [онлайн]. 26 февр. 2018, 09:55 [прегледан 25 май 2018]. Достъпен от: <https://www.bnr.bg/horizont/post/100938025/istoriata-na-edna-pesen-prituri-se-planinata>
8. ДИМОВ, Венцислав и Лозанка Пейчева. Екзотика на дивото. *Култура*, 37 (2148), 22 септ. 2000 [онлайн]. [прегледан 25 май 2018]. Достъпен от: <http://www.kultura.bg/article/view/4505>
9. ВАСИЛЕВ, Ванцети. Да опаковаш вятъра. *Култура* [онлайн]. 03 юли 2013, 14:42 [прегледан 25 май 2018]. Достъпен от: <http://kultura.bg/web/да-опаковаш-вятъра/>
10. STELLAMARA. The Golden Thread. *Stellamara* [online]. [viewed 25 May 2018]. Available from: <http://stellamara.com/releases/>

11. ИВАНОВА, Мирослава. Стефка Съботинова: „Мене чака песента“. *Бела* [онлайн]. Февр. 2010 [прегледан 25 май 2018]. Достъпен от: <http://bela.bg/степка-съботинова/>
12. D-EMOTION PROJECT. Hybrid: [Притури се планината: видеоклип в канала на Жаки Анона]. Arranged, mixed and produced by Jacky Hanouna. *Youtube* [online]. 07 June 2012 [viewed 25 May 2018]. Available from: <https://www.youtube.com/watch?v=JeV2isXJQ78>
13. Pascali's Island. *IMDb* [online]. [viewed 25 May 2018]. Available from: <https://www.imdb.com/title/tt0095827/>

**МНОГОПЛАСТОВ МИКРОСТРУКТУРЕН АНАЛИЗ.
МИКРОСТРУКТУРНИ ЙЕРАРХИИ.
МУЗИКАЛНА ГЕОМЕТРИЯ**

Диан Чобанов

Резюме

Настоящият доклад разглежда: музикалния синтак-сис, правейки паралели между различни науки в търсене на конструктивен код, изграждащ музикалната материя; темпоралния характер на музиката в съот-ношение с парадигматичната подредба на микро-мотиви и произтичащата от тях виртуална полифо-ния; подробен микромотивен анализ чрез бинарен многопластов метод.

Ключови думи: Микромотив, Синтаксис, Вторични йерархии – структурни нива, Парадигматична подредба, Пара- и Хипо-такт, Бинарен анали-тичен метод,

**MULTILAYERED MICROSTRUCTURAL ANALYSIS
MICROSTRUCTURAL HIERARCHIES.
GEOMETRY OF MUSIC.**

Dian Tchobanov

Abstract

This research paper focuses on: Syntax in music by drawing parallels between philology and mathematics in search of a building code for the music matter; music's time-characteristics in relation to the paradigm order of micromotives and the resulting virtual polyphony; a more advanced analysis of micromotives using a binary multilayered method.

Keywords: Micromotive, Syntax, Secondary hierarchies - structural levels, Paradigm order, Para- and Hypo-bar (measure, takt), Binary analysis method

Известно е, че отношенията между музиката и математиката са по-тесни и обвързващи, отколкото един романтично настроен любител на музиката, а и музикант – професионалист може да допусне. От общите акустични закономерности, през структурите на слушането и възприемането та чак до приложението на общи

и частни математически закони в подредбата на височините, ритмическата организация и генералната архитектура на формата. Математиката, строго погледнато, стои в основата на музикалния поизис, на музиката като индивидуален език със специфична постройка и логика. Когато стане дума за логика в език (в *logos*, при видна тавтология), то неизбежно трябва да се обърнем към синтаксиса. Синтаксисът регулира отношенията между езиковите структури, както в говоримата реч или във висшите дялове на математиката, така и в музиката. Съотношенията на структурите могат да бъдат формализирани или изразени с голяма нагледност чрез код, сходен с този, използван в информатиката, т.н. двоичен цифров код. Музикалният, както впрочем и всеки друг синтаксис – като логическа система – подлежи на подобно опростяване с цел изявяване на базови принципи и структури и по-голяма нагледност при анализа.

Пример за подобен подход е аналитичната система на Хайнрих Шенкер – „*Reductionsanalyse*”.

В най-общ смисъл би могло да се сравни с отношението въпрос и отговор, конкретизирано, да речем, в познатите от полифоничните форми: *Proposta – Risposta, Dux – Commes*, или Първа – Втора тема в сонатното алегро, или формулирания от Веберн принцип *Locker-Fest* в различни музикални форми.

На микро ниво музикалните структури са регулирани от подобно съотношение, което обаче често е значително усложнено. Това се дължи на взаимоотношенията между множеството съставляващи микроструктури, които могат да създават сложни, а понякога и много сложни конфигурации. Сложността често произтича от преплитане на микро-структури, като началото на една може да бъде открита във вътрешността на предходни структури. Това явление, наречено в немската музикална теория „*Überlappung*”, обозначава две или повече структури чието засичане/наслаждане дава като резултат нова дифузна структура, общо поле. Тези често срещани ситуации в музикалната литература довеждат до преодоляване на инертността на музикалното протичане и на квадратността като неин частен случай. Те създават вторични йерархии, които се развиват векторно във връзка с темпоралната природа на музиката. Заедно с това описаният принцип води до парадигматична подредба на линейарните процеси, а това поражда явление, което може да определим като виртуална полифония. Виртуална

полифония ще наричам – в рамките на работата си – разбиране на монодичните строежи, основано на селекция, групи-ране, препод-реждане, сумиране на езиковите компо-ненти; тъй щото да бъде разчетена и изявена именно парадигматичната потенция и на най-малките структурни компоненти. Всичко това предполага и една обемна представа за музикалния процес, за „обрастването“ му с все нови и нови връзки и значения.

Математическата логика и синтактичните разделения помагат за онова Кантово съзерцание на всичко ставащо (в случая – в музиката) като „светове над светове и системи от системи“. И сякаш точно вглъбяването и изследването на подсистемите и техните йе-рархии, на подчинеността или доминация-та им в един музикален строеж биха ни довели до едно по-пълно и, навярно, по-истинно разбиране на музиката.

И в синтагмите¹, и в парадигмите² е голяма ролята на паметта като инструмент за композиране в ума и „удържане в цялост“ на големите структурни единства.

Смятам, че въпреки линейната (векторна) природа на музикал-ното изкуство, обусловена от темпоралния му характер, вътреш-ните отношения на структури създават повече от „плоско“, едно-мерно протичане. Възниква въпросът каква е връзката между вре-мевото и пространственото? Това са понятия от различни области; твърдя обаче, че едноизмер-ността и еднолинейното протичане на музикалния процес е привидно. Той съдържа много повече от това, което текстът предлага на погледа... Отно-шението между окото и ухото, между опосредстве-ното и непосредственото е ос-троумно анализирано от Пиер Булез в есето му „*The Deaf Man Looks On*“, където става дума за преобразуващия поглед и структу-рира-ция слух. Линеарното съдържа сякаш снопове от вектори с раз-лична дължина, посока, с различни напрежения и сили. Въпросът е как да се стигне до тяхното откриване. Една от най-важните крачки в това направление е направена от Ернст Курт във фундаментално-то му изследване „Основи на линеар-ния контрапункт“.

1 Жак Дерида – „Синтагмата е основна единица на значението и може да бъде прехвърляна в различни контексти, където да произведе различни семантични и прагматични стойности“

2 Томас Кун – Парадигмата е изходна концептуална схема, методически изследователски мо-дел, господстващ през определен исторически период

В настоящата работа ще се опитам да обоснова принципните положения на нов аналитичен подход към музикално случващото се в кръстосването на езиковото, логиката на числата и геометричните представи (и като учение за плоските фигури и като наука за обемните).

За да изясня тази теза, ще направя паралел с наука-та, занимаваща се с обемни тела, а именно много-мерната геометрия (стереометрията, науката за обемните фигури).

Същината на този музикален синтаксис и опитът за аналитичното му обхващане са подбудите за разглеждането на музикалната материя като пространствен обект, от което произтичат естествено паралели и аналогии с други науки. Една от причините за такова разширяване на аналитичното поле е недостатъчността на анализа на музиката единствено като текст, разположен последователно върху лист. Съвременното мислене за музиката е като за изкуство, равноположено в относителността на времето и реалността на пространството.

В многомерната геометрията важи следното правило:

Две равнини, които имат обща точка, имат обща права. Ако тази аксиома е изпълнена, то пространството е тримерно, ако не е изпълнена, тоест съществуват две равнини, които имат само една обща точка (т.е. без да имат обща права), то пространството е минимум четиримерно.

Нека проследим следната прогресия:

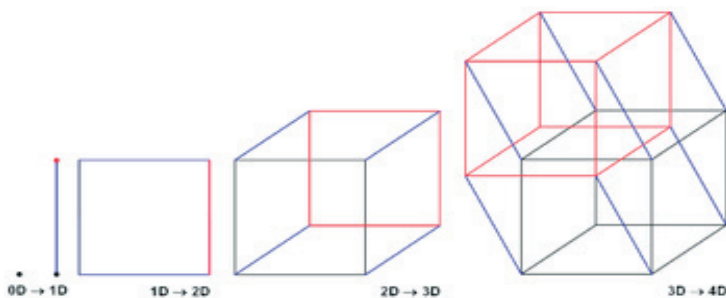
Точка – D_0 (измерение нула)

Линията, или лъчът е първо измерение, D_1 = (точката, умножена по себе си, наречена права).

Плоскостта - второ измерение, D_2 , представлява линия умножена по себе си.

Куб или Пирамида са триизмерни фигури, D_3 , получени от умножението на четирите точки на една плоскост по себе си.

Тази прогресия би трябвало да има своите следващи нива, които теоретично са съвсем лесно доказуеми и с предмет на многомерната геометрия - (От горе-изложената теория Кубът умножен по себе си следва да създаде четириизмерен обект, D_4 , наречен *тесеракт*).



Смятам, че музикалната материя, може да бъде разглеждана по аналогичен начин. Организиранни в определен ред звуци (точки) чертаят музикални вектори, които в определени отношения създават различни видове музикални пространства.

В случая не бих желал да правя буквални паралели, но смятам, че както човешките сетива не могат да възприемат теоретично доказуемото 4D (четвърто измерение), така и не е нелогично да има такъв феномен в музикалната материя. А именно – човешкото сетивно възприятие на музиката като векторен, линейно протичащ процес теоретично не изключва възможността музиката да има качества на по-сложен и многомерен такъв.

Тук в скоби изрично желая да спомена, че на става дума за новите 3D (триизмерно пространствени) технологии на звукозапис и звуковъзпроизвеждане, а за *музикална многомерна геометрия*, ако мога да си позволя това понятие.

Пример:

Бах, Концерт за чембало и оркестър в ре-минор, BWV 1052, първа част – тема. (Виж приложението).

Темата на концерта за пиано в ре минор представлява монодия в рамките на шест такта, унисон. Изрично вземам пример, лишен напълно от теситурен вертикал и хармонични интервали, за да подчертая векторния смисъл на моето изследване.

Такт 1 – главен мотив със стабилен тоничен характер

Такт 2 – първите три времена представляват „отго-вор“ със секвенционен характер, водещ към доминантата, която се установява под формата на оргелпункт в четвъртото време на такт 2, завършвайки първата и поставяйки началото на нова секвенция (т.2, четвърто време, - т.3) Такт 4 бележи началото на нова „микро“-

секвенция – низходящи мелодични терци в секундово диатонично съотношение, чийто отговор следва в т. 5. с възходяща диатонична гама, която запълва интонационното пространство в рамките на половин такт. Тя (гамата) би могла да бъде разглеждана като стретен и огледален вариант на низходящата терцова секвенция, което доказва пряката зависимост и обвързаност и равнопоставеност на двата елемента, въпреки че обемът им е цял - срещу - половин такт. Началният тон на гамата е едновременно последният на предишния микромотив, което го прави подчинен във вертикалната мотивната йерархия, каквото между впрочем и съотношението на предишните секвенции. Т.е. имаме налице подйерархия на подйерархия. В средата на т.5 следва дългоочаквания „отговор“ на такт 1 и 2, който има каденциращ характер, завършвайки на първо време в т.7.

Темата е изключително сложна за анализ. На пръв поглед представлява едно безкрайно изречение, в което няма нито една запетая, т.е. музикалната мисъл се развива безспирно в много умело споени музикални микроелементи, между които сякаш няма място за „дъх“. Структурите преливат една в друга, като микроелемент от предишната става градивен елемент за следваща. Такъв например е случаят в началото на т.4, където последните две шестнадесетини – низходяща терца едновременно завършват една и поставят начало на друга структура. Ако се обърнем към термини от областта на синтаксиса, може да се каже, че тази Бахова тема е паратактна, като обаче по-детайлното вглеждане ще покаже нейната хипотактна природа. (Става дума за композиране на сложни „изречения“ – в единия случай „безсъюзни“; във втория – свързани чрез съюзи и други „служебни думи“, ако макар и с нужната условност употребим това понятие към сферата на музиката.

При анализирането на това произведение важно условие е да се има предвид условността на тактовите черти. В творчеството на композиторите от късния барок тактовите разграничения все още няма същата градивна функция, както при композиторите от следващите музикални епохи, които непосредствено водят до Виенската класика. В този смисъл появата на нова структура в средата или в друг момент от такта (в зависимост от метрума), не е необичайно явление:

- т.5 повратната точка в структурата на темата

- т.2 (първите три времена) – налична (три) единна структура от 3 елемента;
- т.2 четвърто време бележи начало на нова тричленна структура – до първо време на т.4.;
- т.6 – три еднакви елемента, макар и третият да е в съотношение на аугментация;

Наблюдава се известна игра с различни тривременни микроструктури (*tempus perfectum*) в двувременен метрум (*tempus imperfectum*).

В многопластовия микроструктурен анализ ще си позволя да използвам понятието ниво. То има отношение в подреждането на структурите в тяхното условно многоизмерно съотношение.

Според моя метод на анализ темата съдържа 5 нива на структурни релации:

Ниво 1 – т.1, т.2; - т.5 (втора половина – т.6)

Ниво 2 – структурното делене на ниво 1

Ниво 3 – т.2 четвърто време – т.4 първо време

Ниво 4 – т.4 – (втората половина на първо време – т.5 първа половина)

Ниво 5 (условно) – структурните съотношения на ниво 4

В приложението чрез графични рамки визуално са изобразени дифузните структури, техните точки на наслагване и йерархични отношения. Този тип сложно векторно развитие според мен може да бъде разглеждано като виртуална полифония.

Както става ясно от схемата, аналитичният метод е бинарен и многопластов – т.е. единици и двойки определят съотношенията на микро- и макро – структури на различни нива. Тази тема ще бъде разглеждана подробно в следващ етап на моята научно изследване.

Практичната страна на това може би на пръв поглед абстрактен анализ за диригента, а и за всеки интерпретатор на музикално произведение е:

- Интерпретация: абсолютната яснота и разбиране на структурната организация на музикалната материя улеснява изпълни-

теля във взимането на правил-ните решения в сложни, понякога „дву- или многозначни“ музикални ситуации. Подреждането на мисъл, фразирание и агогика, цезури и въобще цялата палитра от музикално-изразни средства не противоречи на генезисът на музикалната материя, когато структурния код на творбата е понятен. Често съм ставал неволен свидетел на абсолютно неправилно /според мен и моята аналитична практика/ разчленяване на музикални елементи от дадено произведение, наблюдавайки случайно попаднали ми, обработени партитури. Смятам, че верният и добре аргументиран микро-анализ гарантира правилното разбиране и подреждане на музикалната мисъл, което е решаваща предпоставка в добрата интер-претация.

- Меморизиране: абсолютната яснота на скелето на музикално произведение създава много ясна картина или схема на същото в съзнанието на изпълнителя.

Естествено, това зависи от типа памет – рационална, визуална, емоционална и др. Но една ясна и вярна(!) „карта“ на музикално произведение при всички положения е от полза.

Приложение: Й.С.Бах – Концерт за чембало в ре минор BWV 1052

Ниво 1 - продължение
Ниво 2 - засичане
Ниво 3

Concerto in D moll BWV 1052
Johann Sebastian Bach

The image displays a musical score for the Concerto in D minor BWV 1052 by Johann Sebastian Bach. The score is presented in three systems, each corresponding to a different level of analysis (Ниво 1, 2, 3). The notation includes treble and bass staves with various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings (e.g., *f*). Above the staves, there are horizontal lines with arrows indicating the progression of the music. The score is written in D minor, as indicated by the key signature (two flats) and the title.

This musical score consists of two systems of staves. The first system contains measures 7, 8, and 9. The second system contains measures 10, 11, and 12. The score is written for piano (p) and voice (v).

Measure 7: The piano part features a complex melodic line in the right hand with many accidentals, while the left hand plays a simple bass line. The vocal part has a single note with a fermata.

Measure 8: The piano part continues with a similar complex melody. The vocal part has a single note with a fermata.

Measure 9: The piano part continues with a similar complex melody. The vocal part has a single note with a fermata.

Measure 10: The piano part features a complex melodic line in the right hand with many accidentals, while the left hand plays a simple bass line. The vocal part has a single note with a fermata.

Measure 11: The piano part continues with a similar complex melody. The vocal part has a single note with a fermata.

Measure 12: The piano part continues with a similar complex melody. The vocal part has a single note with a fermata.

**ПРОБЛЕМИ ПРИ ИНТЕРПРЕТИРАНЕ НА МУЗИКАЛНИ
ПРОИЗВЕДЕНИЯ ЗА НАРОДЕН ОРКЕСТЪР ПРИ
СЪПРОВОД НА СОЛОВ ИНСТРУМЕНТ, ВОКАЛ ИЛИ ХОР В
РАБОТАТА НА ОРКЕСТЪРА ЗА НАРОДНА МУЗИКА НА БНР**

Димитър Христов

**PROBLEMS IN INTERPRETATION OF MUSICAL PIECES FOR A
FOLK ORCHESTRA ACCOMPANIED BY A SOLO INSTRUMENT,
VOCAL OR CHOIR REGARDING TO THE WORK OF THE
BULGARIAN NATIONAL RADIO FOLK ORCHESTRA**

Dimitar Hristov

Резюме:

В статията е представен и анализиран процесът в работата на продуцент, диригент, оркестър, солист и вокална формация в репетиционната зала и в звукозаписната дейност на Оркестъра за народна музика на Българското национално радио.

Ключови думи: диригент, продуцент, звукозапис

Abstract:

This paper aims to describe and to present the working process of a producer, conductor, orchestra, soloist and vocal formation in the rehearsal hall and the whole recording activity of the Bulgarian National Radio Folk Orchestra.

Keywords: conductor, producer, sound recording

От своето създаване през 1952 г. до ден днешен Оркестърът за народна музика на Българското национално радио е осъществил над 15 хиляди записа. Тяхната цел е да служи на програмите на БНР, като запазва и популяризира българска народна музика от всички фолклорни области. Всеки един от тези записи е подготвен внимателно от цяла поредица музикални специалисти: продуцент, композитор, диригент, оркестрант, хорист, солист и звуорежисьор. Така подредена тази амалгама от професионалисти носи изключителна отговорност и има за цел да поднесе по най-добрия начин съответното изпълнение, което, достигайки до слушателя или зрителя, да носи в себе си едно ярко културно удовлетворение.

Рядко обикновеният слушател си дава сметка за труда и енергията, които се полагат за осъществяването на един звукозапис и за целия път до достигане на готовия продукт. По тази причина настоящата статия представя подробно целия работен процес.

Важно е да отбележа, че настоящата статия е плод на **дългогодишен личен опит** в различни творчески звукозаписни и концертни ситуации, като инструменталист и диригент. Освен това значение имат теоретичните и практически задълбочени познания, получени при моето обучение в АМТИИ „проф. Асен Диамандиев“ - Пловдив при проф. Милчо Василев, проф.д-р Костадин Бураджиев, доц. Стефан Мутафчиев, Христо Урумов и при повишаване на квалификация във ВМПИ „М..М Иполитов – Иванов“ при проф. Владимир Понкин и доц. Максим Евтушенко.

От изключително значение е отговорността на **продуцента**, който преминава през няколко етапа при реализацията на продукцията. В самото начало е изборът на конкретен изпълнител – инструменталист или вокалист. Той може да бъде открит на терен, да бъде издирен или поканен по препоръка. Възможно е солистът да бъде вече утвърден в бранша и в този случай от него се изискват нови пиеси или песни като продължение на звукозаписната серия. Има и варианти, при които продуцентът може да предложи песен или инструментална мелодия на солиста, познавайки неговите изпълнителски качества. Тази първа стъпка е от решаващо значение за по-нататъшното развитие на проекта.

Съобразявайки се с техническите възможности на солиста, фолклорната принадлежност и степента на сложност, продуцентът се обръща към композитор, аранжор или оркестратор, който да „облече“ във форма съдържанието на първоизточника. Тук е важно да се отбележи, че ролята на този човек е от изключително значение за постигане на добрия резултат в композицията, затова обикновено се възлага на автори с дълбоки познания за народния оркестър и фолклорната принадлежност на солиста. Съществуват, разбира се, и примери за недобра симбиоза между тези компоненти, които не устояват във времето.

Продуцентът е човекът, който обхваща целия работен процес: избор на изпълнител, проследяване на детайлите по време на звукозаписа и на неговата обработка, отвеждане на готовия продукт във фонотеката на БНР. Работата на продуцента е от първостепенно значение, защото тя е пряко свързана с проблемите,

които се появяват в работния процес и на диригента. Всъщност продуцент и диригент са двете изключително важни и отговорни функции, които създават предпоставка за добра екипна работа и отлични резултати. През годините в БНР са работили изключителни продуценти, които със своя авторитет и професионални познания са допринесли за високото качество на продукцията в БНР: Красимира Стефанова, Невена Воздолска, Валентин Янков, Иван Киришев, Ваня Монева и др.

Работата на продуцента по време на звукозаписа е от основно значение за добрата продукция. Той е второто „аз“ на диригента. Мястото на продуцента по време на звукозапис е в тонрежисьорската кабина. Това неминуемо му дава предимство да чува детайли, които убягват на диригента, който е поставен в една и съща звукова среда с оркестъра и солиста в студиото. Дребни, но съществени грешки са неедновременното встъпление или спиране в оркестъра, отклонението от темпото, разминаването в бързи пасажии, неточности в изпълнението на отделни партии, хрипове или неточно интониране в солистите, неправилно изказан текст, както и наличие на неправилна прозодия¹ в текста. В този основен процес продуцентът стриктно и много прецизно записва всички забележки по време на различните изпълнения, за да може да ги използва при обработката на записа.

Следващият етап от работата на продуцента е постпродукцията². Този етап се осъществява в тонрежисьорската кабина заедно с тонрежисьора и диригента, а в някои случаи – със солиста и аранжора. Това е един от най-трудните етапи, свързани с правилното подреждане на най-сполучливите дубли от звукозаписа. Понякога те достигат голям брой и е много важно да се съберат и подредят в правилен ред. Това изисква прецизно слушане и свежи уши, затова се прави в сутрешните часове на деня и не бива да продължава повече от 3-4 часа.

След като всичко е подредено, се прави смесване на звука: изважда се мелодичната линия, позиционира се солистът, прецизно

1 Прозодия – съвкупност от правила за съчетание на музикалния и словесния текст, при който съвпадат силни метрични времена с правилно акцентувани срички в текста (бел. авт.)

2 Постпродукция – общ термин за всички етапи на продукцията, случващ се между действителния запис в студиото и окончателния вариант. Тя включва редактиране на звук, аудио смесване, звуков дизайн, добавяне на ефекти и мастеринг (бел. авт.)

се нареждат инструментите в хармоничния вертикал и панорамния хоризонтал, като стремежът е звукът да доближи максимално усещането за живо изпълнение, все едно звучи пред нас като зрители или слушатели.

Следва така нареченият мастеринг³. Това са „гримът и пудрата“ в един звукозапис. Уеднаквява се общото ниво и при нужда се компресираща, съобразно съвременните изисквания за звукозапис на акустичен звук. Тук е добре да се спомене фактът, че в различни жанрове съществуват различни изисквания за компресията на звука. Неестествено звучи акустична или камерна музика, компресирана като поп или рок музика.

Последният етап от работата на продуцента е полагането на сигнатура на готовия продукт и неговото отвеждане във фонотека-та, където вече е готов за представяне от различните програми на БНР пред широката публика.

Работата на **диригента** в процеса на звукозаписа е продължителна и отговорна. Неговата задача е да се запознае и разучи партитурата за всеки запис, да прецени точно времето за подготовка на оркестъра и да назначи групови репетиции, ако сложността на партитурата го изисква. Груповите репетиции са изключително ползотворни при почистване на отделни оркестрови партии. Обикновено се налагат при по-голяма трудност в уеднаквяването на пасажии или други технически трудности в дадена партитура. Това е и времето, в което отделните групи не си пречат и може да се изработят цели партии. В груповите репетиции не се работи художествена работа. Тя се поставя в края на репетиционния процес, когато всички оркестранти са преодолели техническите трудности и имат цялостна представа за произведението, което ще изпълнят. Тогава идва и стихията на диригента, който нанася последните щрихи и вдъхва живот на нотните стойности от петолинието.

От изключително значение е професионалната подготовка на диригента. Задълбочени и детайлни трябва да бъдат неговите познания в много посоки: познаване на жанра – история, традиция, културно наследство, изключителен слух, фолклорни области, характерни изразни похвати, детайлно познаване на инструментите

3 Мастеринг – финална част от постпродукцията, при която се прави окончателна творческо-техническа картина спрямо изискванията на изпълнителя и платформата, за която е предназначен продуктът (бел. авт.)

и тяхната приложимост в оркестъра, специфика на регионите и техния типичен инструментариум, форма и съдържание в песенния жанр, ладова принадлежност и мн. др.

Всеки диригент има свой мироглед и естетически вкус, които оказват сериозно влияние върху цялата художествена стойност на музиката, защото естетиката играе водеща роля при всички сценични изкуства и е пример за извисен дух, ерудиция и задълбочено творческо интерпретиране на заобикалящия ни свят. Това е причината една и съща пиеса, изпълнена от един оркестър, но с различни диригенти, да звучи по различен начин.

Тук е мястото да се отбележи също добавената стойност, която носи личността – тя е плод на много житейски и професионални компоненти, взети заедно. Качества като уважение, увереност, почтеност, интелект и познание допринасят за една добра творческа хигиена и спокоен микроклимат за работа.

Диригентът има право да променя в една партитура само три неща – щрих, динамика и темпо. Тези компоненти всъщност превръщат нотния текст на партитурата в истинска възшебна музика. Има автори, които не отбелязват част от тези компоненти в едни случаи от незнание, а в други – от доверие към съответния диригент или концертмайстор на състав. Често се случва диригентът с помощта на концертмайстора или водач на група да отбележи или нанесе поправки в щрихите на съответната партия. Гъдулковият щрайх трудно достига постиженията на цигулковия, но при упоритата работа се случват добри попадения. Важно в случая е и времето, в което е творил композиторът. Пример за това са голяма част от пиесите на Коста Колев, написани в духа на своето време и там уеднаквяването на щриха е доста по-лесно („Люлка се люля“, „Добруджанска сюита“, „Тракийски буенеци“ и др.). В съвременната инструментална музика има много специфични похвати, които са част от стила на солиста или композитора и значително по-трудно се превръщат в перфектни унисони. Пример за това са композиции на Недялко Недялков („Стакато“), Пейо Пеев („По граовски“) и др.

В състава на един добър оркестър обикновено има добри музиканти, а те винаги имат своето лично мнение за музициране, свързано с дългия им опит и солистично статукво в кариерата. Обикновено трудностите в работата на диригента са свързани с понякога дълги обяснения или просто противоречия за начина на

аранжиране или изписване на дадена партия. Това, разбира се, пак води до проблема с добрите и качествени аранжimenti, които в повечето случаи не предизвикват никакъв дебат.

Важно е да се отбележи, че диригентът трябва да притежава многобройни качества, за да има авторитет и да заслужи доверието както на своите музиканти, така и на гостуващите солисти. През годините с ОНМ на БНР са работили едни от най-добрите диригенти като Борис Петров, Коста Колев, Боян Нанков, Добрин Панайотов, Стефан Мутафчиев, Димитър Лавчев, Димитър Трифонов, Христофор Раданов, Милчо Василев, Георги Андреев и др. Всички тези хора са със знак за високо качество и са доказали това през устоите на времето.

Прекрачвайки прага на култовото Първо студио на БНР, много от **солистите - вокалисти и инструменталисти** – изпитват силно вълнение, притеснение и респект както от обстановката, така и от музикантите, диригента и продуцента. Изключително важно е предразположението и доброто отношение на всички в този момент, за да може солистът да се освободи от своите вълнения и да покаже всичко, на което е способен. Това особено важи за хората, които за първи път правят записи. Някои се справят сравнително бързо, на други това усещане остава до края на записа и им пречи да разгърнат своя творчески потенциал.

Предпоставка за спокойна и спорна работа е стройният и предвидим аранжимент особено при **вокалистите**.

Съществуват моменти, при които неясният финал на интродукцията и нелогичното довеждане до началото на куплета води до трудно встъпление на солиста и силно неразположение. В тези случаи дори встъпителното подаване на диригента не води до положителен резултат и се налага корекция във формата на финала на отсвиря или в началото на куплета. Често срещано е и късното поемане на дъх преди запяване. Тогава встъплението закъснява, а с него и цялата фраза. То е породено от липса на достатъчно професионална подготовка на солиста или в случаите, когато той е самоук. Обратно на това твърдение е примерът за яснота във формата и звучността на аранжимента. Тогава солистът се чувства спокоен и запяването му е сигурно и категорично.

Особена трудност възниква и при неясните форми и хармонични последования в бавните песни и инструменталните пиеси.

Често пъти хармоничните претрупвания особено в каденцата на песента водят до сериозни дихателни проблеми на певците, които са длъжни да издържат цялата акордова последователност. Това, разбира се, отново е проблем на аранжора, а не на изпълнителя, който е първоизточник и главно действащо лице в звукозаписа. Често трябва да си припомним, че в солово изпълнение е важен солистът, а не оркестърът, който е с акомпаниращи функции.

Друг проблем при работата с вокалисти е темпото. Случва се то да не е указано от солиста при предаването на песента за аранжирмент. Това поражда неудобство на аранжора, който поради неинформираност структурира аранжирмента с такава пулсация, която става неизсвиряема или комична заради темпото. Съществуват и аранжирменти, които със своята претрупаност и използване на неудачни акорди, повлияни от други стилове музика, създават затруднения относно усещането за тонална устойчивост в песента.

Често срещан проблем при вокалните изпълнения е липсата на смисъл в текста или неправилна прозодия. Това е породено от факта, че много от песните са "авторски" като мелодия, а текстът е заимстван и наместван от други песни или сборници с фолклорни или авторски текстове.

При **инструменталните солови изпълнения** със съпровод на оркестър съществуват някои от гореизброените проблеми, но в по-малка степен. Тук е важно да се обърне внимание на подготовката на инструменталиста в техническо и стилово отношение. Ако пиесата, която се изпълнява, не е авторска музика на солиста, то диригентът предприема индивидуални репетиции за овладяване, усъвършенстване и почистване на соловата партия.

От голямо значение е уеднаквяването на унисоните с оркестъра на местата, където са написани в партитурата. Това е един от основните проблеми в работата със солист. Ясно е, че той идва със своя натюрел, стил и технически възможности. Всички тези индивидуални качества трябва внимателно и прецизно да се приобщи към общата звучност и темперамент на оркестъра, за да може пиесата да зазвучи в един общ стил. Тук особено важно е да се обърне внимание на прецизното уеднаквяване на орнаментиката, която е съобразена със спецификата на фолклорната принадлежност. Това понякога е доста трудно занимание, защото оркестърът е по-тромав заради своята численост и трудно изпълнява заедно едни и същи орнаменти. Ако оркестърът е съставен от изключително до-

бре подготвени технически и стилово музиканти, този проблем съществено намалява.

Тук е мястото отново да се акцентира върху темата за четливия и ясен аранжирмент, който има функцията да помогне на солиста за неговото най-добро представяне. Но има един друг проблем, на който искам да обърна внимание. Масово „заболяване“ на солистите-инструменталисти е тяхното отклонение от правилното или вярното темпо, което е указано от автора и стриктно следено от диригента. В много от случаите, особено при импровизационни моменти, солистите вдигат темпото толкова, че се разминават драстично с оркестъра. Това, разбира се, е преодолимо и след няколко повторения несполучливият пасаж се „почиства“.

При работата с **народен хор** и съпровод на оркестър също има някои специфики, които дават отражение на творческия процес.

На първо място това е фактът, че хоровата партитура е изработена най-често от хоровия диригент. Той обменя мисли и възгледи относно партитурата с оркестровия си колега, след което я работят поотделно. Прието е оркестровият диригент да дирижира ансамбловите пиеси. Тук може да има затруднения около стила на мануалната техника, с която са привикнали хористите. Тя може да е различна на оркестровия диригент и това да създаде кратки смущения в началната фаза.

За разлика от соловите или камерните изпълнения хорът е тежък състав и има своята специфика при работа с оркестър. От изключително значение е хористите да се чуват помежду си, както и да чуват добре акомпаниращия състав. Когато едно вокално-инструментално произведение се записва или се изпълнява на сцена, е прието хорът да е ситуиран зад оркестъра. Това понякога поражда неудобството двата състава да не чуват добре и да се придържат единствено към жеста на диригента, който ако не е категоричен, създава опасност от разминаване в темпото. Тук също така трябва да се обърне особено внимание на едновременните встъпления и краища на фразите.

Важно е да се отбележи един проблем, свързан с начина на звучене на оркестъра, когато той е с акомпанираща функция. През годините се е наложила практика за пълна оркестрова звучност в звукозаписа. Това предполага използването на инструментите (особено духовите) във висока теситура при пеене или свирене в

тиха динамика. Възможностите за механичен баланс по време на обработката на записа имат за цел да балансират цялостната картина. Въпросът е дали това не влиза в противоречие с естествения звук на състава. Ако присъствате на концерт, в който солистът свири на тих струнен инструмент, а върху него се редуват акордови образувания във висок регистър и силна динамика, какво ще се чуе от солиста тогава?

Този въпрос все още вълнува композиторите и аранжорите и няма точен отговор. Най-доброто решение, което изисква изключителни познания за инструментите и оркестрацията, е да се направи така, че естественият баланс да се запази, без да пречи на тематичното и динамичното изграждане на формата при солиста в добра симбиоза с оркестровия съпровод.

От всичко казано дотук става ясно, че процесът на интерпретиране и звукозапис на музикални произведения в работата на Оркестъра за народна музика на БНР зависи от продуцент и диригент. Пряката работа е свързана с редица проблеми от различно естество – добър подбор на солисти, стилни композитори и аранжори, техническа кондиция на оркестъра, професионални и естетически качества на диригента, спокойна и ползотворна работна среда. Тези трудности, разбира се, са преодолими, когато компромисите са сведени до минимум и всеки по веригата си свърши качествено работата в името на българската фолклорна музика.

ИЗПОЛЗВАНА ЛИТЕРАТУРА:

Василев, М. „Оркестърът от български народни инструменти“

Куфман, Н. „Български народни инструменти“

Абрашев, Б. „Обработка и оркестрация на български народни инструменти“

Николова, Л.Л – „Българска народна музика“

НАЧАЛОТО НА ТАНЦА КАТО ФОРМА НА КУЛТУРНО ИЗРАЗЯВАНЕ В АМЕРИКА ПРЕЗ XVII, XVIII И ПЪРВАТА ПОЛОВИНА ОТ XIX ВЕК

Душанка Градишки Иванова

Резюме:

В Съединените американски щати не съществуват културно-исторически предпоставки за развитие на танцовото изкуство, което е утвърдена от векове традиция сред дворцовите среди в Европа. Не съществува традиция за утвърждаването на танца като стойностна част от културния живот на страната. През XVII век заселниците насочват цялата си енергия към това да оцелеят на новия и негостоприемен континент. В началото на XVIII век колониалните градове се разрастват, и тяхната вътрешна сигурност и просперитет спомагат за повишаването на очакванията на хората за стандарта на техния живот. Когато около 1790 се поява нуждата от театрален танц, той започва с изпълнения, които включват различни движения вариращи от акробатика, пантомима, и балетни техники, привнесени от други страни. Общественият танцови забави се организират от множество професионални - обучени танцьори, емигранти от Франция, Англия и Италия, и по този начин те предават познанията си по менует, котилъон, кадрил и валс на по-заможните колонисти. През 19-ти век в американския балет няма непрекъснато развитие и няма трайна традиция. В Америка балетът е изцяло в ръцете на частната инициатива, на предприемчиви импресарии, собственици на театри, или в ръцете на самите танцьори и хореографи.

Ключови думи: танц, Пуритански колонисти, влияние на френските и италианските балетмайстори, Менует, Котилъон, Кадрил

Abstract:

The art form of dance, which was a centuries-old tradition in European court life, had no breeding ground in the United States. No tradition existed to establish its presence as meaningful in the cultural life of the country. In the 1600s the settlers exerted all their energies merely to sustain life in a rough new land. By the early 1700s

colonial cities were growing, and their internal security and prosperity helped to raise people's expectations of life and their standards of living. When an enthusiasm for theatrical dance did emerge around 1790, it began with performances that included a variety of movements ranging from acrobatics, pantomimes, and imported ballet technique. A number of immigrant French, English, Italian dancing masters arranged the social dancing imparting their knowledge of Minuet, Cotillion, Quadrile, Waltz to more prosperous colonists. During the 19th century in the American ballet there was no continuous development, and no sustained tradition. In America the ballet was entirely left to private initiatives, to enterprising impresarios or theatre owners or to the choreographers and dancers themselves.

Keywords: dance, Puritan colonists, French and Italian dancer masters' influence, Minuet, Cotillion, Quadrile

Танцът, както всяка друга форма на културно изразяване, отразява обществото, в което съществува. В унисон с историята на Съединените американски щати, която обхваща широк спектър от сложни влияния, така и танцовите форми произтичат от множество различни форми. Докато в Европа образът на балерината символизира танца, в Съединените щати Танцовото изкуство съвместява индивидуални, културни и стилистични елементи в постоянно променящия се калейдоскоп, които черпи от художествени, социални, религиозни, културни и дори политически сфери. Развлекателните танци сред обществото са разнообразни по форма в ранните години на Америка, и осигуряват възможности за демонстриране на физически умения, срещане на потенциален партньор в живота, и отпразнуване на събития като сватби или реколти, и изграждане на общности.

Ако разгледаме танца в Съединените щати трябва първо да признаем съществуването на танци сред индианците, където те играят важна роля в социалния им и религиозен живот. Танцът предоставя форма на социално утвърждение и е средство за изразяване на национална или племенна принадлежност и сила, и е част от религиозните ритуали, като осигурява директно средство за общуване с духовете. Подобно на племенните култури по целия свят, индианците ценят танца като изразително и сплотяващо преживяване, което помага за създаването на добре развити системи за комуникация. Силната разнородност в американските индиански

танци прави обобщенията трудни, но повечето танци се провеждат в линия, кръг или под формата на шествие. Стилът на тези танци произтича от реалния живот и природата, и отразява духовната връзка със земното обкръжение. Стъпките обикновено са ниско по земята и най-често се изпълняват със свити колени и на цяло стъпало, или се стъпва първо на пръсти и после на пета, като петата е здраво стъпила на земята. Голяма част от движението се изпълнява от главата и корпуса, тъй като танцьорите представляват животни или имитират ежедневната си или сезонна работа – лов, прибиране на реколтата, риболов и война. Пулсирането на тялото акцентира върху ритъма на съпровождащите песни, и създава ритмично единство между танцьори и музиканти, които свирят на различни по размер инструменти, вариращи от дрънкалки от черупка на костенурка, до високи барабани. Тези форми са оцелели и продължават да пазят важна част от историята на това, което сега са Съединените щати. Ето няколко представителни примера: Шошонски танц на слънцето, Навахо танц, Танц на кучето, Танц на планинския дух, Танц на дъжда, Танц на духовете, Танц на войната.



Танц на духовете



Танц на войната

Основателите на Америка се стремят, да създадат нация, която се различава от европейските страни, които са напуснали; нация, която се основава на свобода и равенство. Въпреки че това е основната цел по време на ранните години на нацията, безспорна е липсата на европейска изтънченост. Въпреки че не искат да бъдат подтиснати от абсолютна монархия, американците не могат да отрекат модата и обичаите, които правят съседите им от другата страна на Атлантика толкова завладяващи.

Ранните заселници са обременени от предупрежденията на религиозните водачи срещу злините, които носят танците, но с времето, танците започват да играят все по-важна роля в американ-

ското общество. За разлика от европейските страни, където кралският двор и аристокрацията определят водещите тенденции, които да следва обществото, Америка е нова и развиваща се нация.

Америка също така е една нова възможност за онези, които бягат от религиозните преследвания или се опитват да изградят своето богатство на място, където не е имало установена аристокрация, или «старо богатство», които да регулират правилата на социалното поведение. По този начин се отварят вратите за съвместяване на старите и на по-новите танци.

Хората, които емигрирали в Америка с богатство и онези, които бързо забогатели били малко и далеч едни от други. Но те създават елитната аристократическа класа, и налагат новите европейски стандарти за стил и култура над останалата част от нацията.

Социалната институция предоставя арена, на която хората общуват помежду си чрез танца и използват невербални и културно-приемливи движения и жестове. Тъй като социалните ценности и ранга се представят чрез движение и изказ на тялото, овладяването на танцовата техника е от първостепенно значение за тези, които искат да бъдат приети от елитно общество.

Въпреки, че Европейската художествена форма на балет не придобива бърза популярност в Съединените щати поради несгодите на ежедневието и намеренията и религиозните убеждения на първите заселници, Европейското танцово изкуство наистина достига до Британските колонии в Америка. Кралица Елизабет I (1533, Гринуич, Англия - 1603, Ричмънд, Англия) наистина иска да създаде колонии в Северна и Южна Америка, за да може Британската империя да се разрасне и да се противопостави на Испания. Англичаните се надяват да намерят богатство, да създадат нови работни места, както и да създадат търговски пристанища по крайбрежието на Северна и Южна Америка. Много от тези колонии са съществували повече от 100 години, включително първата колония във Вирджиния, която е основана през 1607. В колониална Вирджиния, танцовото изкуство среща по-слаба съпротива. Доходоносните култури на колонията (особено тютюна), спомагат за създаването на йерархична класова система с богати собственици на плантации на върха, и слуги и роби на дъното на обществото, която поразително прилича на съществуващите социални структури в Европа. Най-богатите жители на Вирджиния имат много свободно време и започват да изграждат социалните навици по

подобие на европейската аристокрация. Танцовите умения стават задължителни за изисканите господа във Вирджиния. Из колонията се появили множество учители по танци, готови да преподават английски кълтри танци, както и по-изискани френски танци като Менует.

С течение на времето танците се превръщат в един от най-ефективните начини за утвърждаването на класовото разделение в колониалното общество, където тези класи се базират единствено на богатството. Вирджиния прогресивно нараства както като територия, така и в материално отношение, и всяко следващо поколение носи със себе си вълна от «нови пари». Висшите кръгове на обществото от по-старото поколение се борят упорито за да предотвратят проникването на „социални катерачи“ в затворената си среда, и изисканият кодекс на етикета е най-добрият начин за възпиране и сплашване на новодошлите, като танцът е развлеченото, където етикецията е от най-сериозно значение. Освен Вирджиния, между 1607 и 1776 съществуват още 12 колонии: Масачузетс, Ню Хамшир, Роуд Айлънд, Кънектикът (първите четири са познати като Нова Англия), Ню Йорк, Пенсилвания, Ню Джърси, Деалауеър, Мериленд, Северна Каролина, Южна Каролина и Джорджия. Този период от време е известен като „колониалните времена“.

През 1776 тринадесетте британски колонии обявяват независимостта си и формират Съединените щати. Колониите „откриват“ театралния танц в средата на XVIII век чрез турнетата на европейски трупи, които посещават Новия континент. За разлика от Европа обаче, в Щатите няма танцови школи за обучение на професионални танцьори.

Танцът не винаги се е приемал топло от обществото като цяло. Някои консервативни и религиозни групи се противопоставят на практикуването на танци, като ги критикуват и осъждат, с цел да предотвратят прибързано и безразсъдно поведение. Тези препятствия намаляват с времето, тъй като променящите се културни обстоятелства пораждат ера, в която танцът не само се превръща в наслада, но и в мощен социален инструмент.

Ранната опозиция срещу танците в Америка идва предимно от пуритани (английски протестанти-реформисти от 16-ти и 17-ти век), които мислят, че могат да „пречистят“ Църквата на Англия от „католическите“ си практики. Те осъждат и критикуват всички танци като зло, и твърдят, че танците, практикувани от двата пола

заедно, водят до изкушение, и дори прелюбодеяние. Съществуват ранни писмени сведения, които заклеияват „скверните и безразборни танци», особено когато се практикуват и от двата пола. Инкрис Метър (1639-1723), пуританският свещеник на Бостън през XVII век и неговият син Котън Метър (1663-1728), пуританският свещеник на Новата Англия, са закleti противници на танца и твърдят, че танцът отдалечава ума и душата от истинския им фокус - Бог. В техните публикации относно злините причинявани от танци като «Необходимост от реформация» и „Стрела срещу скверните и безразборни танци“, бащата и синът твърдят, че танците са не само лекомислени, но порочни в очите на Бог. През XVIII и XIX век пуританите не са единствените, които осъждат танца. През 1798 г. Джон Филипс (1760-1865), земеделски производител, дякон и член на военизираните граждански формирования от Стърбридж, Масачузетс, публикува брошура озаглавена „Диалози по танци, между свещеник и танцьор, срещу забавленията на сцената, и други суетни забавления, които тясно разглеждат моралните аспекти на танците“. В нея той публикува дискусия относно образованието на християните по въпроса за порока и греха на танца.

Важно е да отбележим, че не всички пуритани-колонисти са против танците. Тези, които първи пристигат в Нова Англия, не са против танците, защото са твърде заети с оцеляването си. Те, обаче провеждат спонтанни танцови събирания в домовете си или навън, когато празнуват сватби. Когато са имали възможност, пуританите вероятно са танцували обичайните за Британските села и градове танци във формата на кръг, квадрат или права линия. Само „смесените» танци, при които мъже и жени танцуват заедно, бъдат неодобрението на пуританите-колонисти.

През 1651 Лондонски издател и композитор Джон Плейфорд публикува „Наръчник по Английски танци - прости и лесни правила за практикуването на къртри танци, с мелодията на всеки танц“. Тази малката книга, за първи път описва на хартия английските къртри танци, които преди това се предавали единствено чрез показване и практика. Първото издание на книгата включва 104 танца, предимно изпълнявани под формата на кръг, квадрат, или права линия, които се изпълняват от четири двойки. Този наръчник бързо става изключително популярен, както в Англия, така и в колониите. Много от пуританите в колониите харесват книгата на Плейфорд, защото тя акцентира върху обносните и изискано-

то поведение толкова, колкото акцентира и върху стъпките, а за пуританите добрите обноски са важна част от морала. Танците на Плейфорд също са демократични: двойките често променят положението си (например движението се извършва от началото към края на редицата) и се редуват водещите фигури. С времето колонии стават все по-независими от Британия и все по-недоверчиви от абсолютната си монархия, мотото «всички за един и един за всички» допринася за популяризирането на танците.

The English Dancing Master :

O R,

Plaine and easie Rules for the Dancing of Country Dances, with the Tune to each Dance.



L O N D O N,

Printed by Thomas Harper, and are to be sold by John Playford, at his Shop in the Inner Temple neere the Church doore. 1651.

„Наръчник по английски танци“ 1651г. от Джон Плейфорд

The Dancing-Master. Vol. the Second.

The Tatler. Longways for as many as will.

Note: The Tune is to be play'd quite through.

THE First Man leads his Partner up and down, the 2d Cu. do the same at the same Time; then the two Men lead out and in, and the two Women do the same at the same Time; then Hands all four quite round and call off. The 2d Cu. being at top, they cross over and turn, then the first Cu. cross over and Back to Back, then clap Hands Sides, then with your Partners and turn single.

B

Откъси от част от оригиналната реклама на
„Наръчник по английски танци“

Не всички приемат спокойно нарастващата популярност на танците в резултат от публикуването на „Наръчник по английски танци“. Духовниците са особено разтревожени от набиращите популярност танцови училища в Бостън в средата на XVII век, защото вярват, че изучаването на танци подтиква студентите към гордост и суета, или по-лошо, към изкушение, и особено към изкушението да извършат прелюбодеяние. Въпреки че всички танцови училища са набързо затворени от местните власти, Бостън остава средище на редица танцмайстори, които печелят популярност защото насърчават танците с партньори.

Дебатът за морала на танца се води не само между религиозната опозиция и обществото, но също така и между тях и учителите по танци. Тъй като противниците на танца ги считат за посланици на дявола, учителите по танци често са принудени да сменят местоработата си, като най-често са наемани от семейства или организации, които се готвят да организират балове. Въпреки това, дори и пуританите намират начини да дадат възможност за експресивно движение, стига то да е в съответствие със стриктните библейски изисквания. По принцип самият танц не е непременно разглеждан като проблем от властите, а като потенциален катализатор на граждански сътресения и езически ритуали. С течение на времето, все повече и повече емигранти, израстнали в Европа, носят със себе си нови танцови стилове.

«Вирджиния рил», енергичен американски кълтри танц по двойки, който става популярен във Вирджиния през XVIII в. и остава любим за американците през голяма част на деветнадесети век, всъщност е почти идентичен с един от танците на Плейфорд, наречен „Сър Роджър де Коули“. Донесен във Вирджиния от английските колонисти, „Сър Роджър де Коули“ след време се превръща във «Вирджиния рил», като се оформят няколко варианта, които вариат от изтънчена бална форма, практикувана във Вирджиния през XVIII век, до динамичната съвременна версия, която се изпълнява в редици с дванадесет или повече двойки. Танцът се изпълнява в акомпанимент на всяка песен в 2/4 такт и изисква три или четири двойки, води се от някой, който подсеща танцьорите какви са стъпките - „напред и назад“, „залюляване на дясната ръка“, „dos-à-dos“ (гръб с гръб) и „завъртане на дясната ръка“. «Вирджиния рил», завършва с движение напред ходом, при което водещата двойка отива най-отзад, а мястото ѝ се заема от нова водеща двойка.

След като се устройват във Вирджиния, заселници продължават да превземат нови територии във вътрешността на страната: Кентъки, Западна Вирджиния, Северна Каролина и Тенеси. Много от тези пионери са шотландци и ирландци презвитериани (едни от най-ранните реформатори-емигранти в Америка), които търсят убежище от религиозните преследвания, пред които са изправени в своите страни. Техните селски общности остават изолирани от по-изисканите стилистични влияния, които оформят танците във Вирджиния и от части в Нова Англия. Тези работливи заселници предпочитат класическите танци на провинциалната Британия, а не техните „изискани бални танци“, които са създали по-нови версии на книгата на Плейфорд. Обикновено те танцуват в кръг, но понякога използват четири квадратни формация, които по-късно са наречени „Кентъкска бягаща група“. Тази формация може да се разглежда като връзката между съвременните танци и старите танци на Европа.

По време на Американската революция (1775-1783 г.), известна още като Американска война за независимост, между Великобритания и нейните тринадесет колонии, които обявяват независимостта си като Съединените американски щати, театралните събития са прекратени, поради различни забрани. Въпреки тези забрани, през 1767 в Ню Йорк се отваря Джон Стрийт театър, и така Ню Йорк, заедно с Филаделфия, се превръща в център на театрален танц през осемнадесети век. През 1781, един нов театър в Балтимор започва да поставя различни танцови атракции. Театралното забавление е забранено отново със закон против театъра, одобрен от Конгреса през 1787г. Когато този закон се отменя две години по-късно, европейските артисти подновяват редовните си представления в Америка.

След революцията, танците придобиват популярност сред политическите фигури. Джордж Вашингтон (1732 – 1799), първият президент на нацията, знае, че младите граждани на Съединени американски щати трябва да се отърсят от провинциалния си имидж, за да спечелят уважение на световната сцена, и по тази причина насърчава видни американци да въдворят европейските обноси, по-специално в балната зала. Джордж Вашингтон е голям почитател на френския Менует, отчасти заради политическото послание на танца, но и за да спечели Франция като съюзник. Той дори танцува „Менует“ на бала по случай встъпването си в длъжност през 1789 година.



Джордж Вашингтон танцува „Менует“ с г-жа Максвел на бала по случай встъпването му в длъжност, Вашингтон, 1789 г.



Френската инвазия се случва не само в балната зала във Вашингтон. След Американската революция в Съединените щати пристига вълна от френски майстори на танцовото изкуство, които носят със себе си още по-сложни версии на „кънтри“ танци. След Френската революция (1789 - 1799), която е културна, както и политическа, както във Франция така и в Америка, придобива популярност нова група френски танци. Кадрилът, танц за четири двойки изпълняван под формата на квадрат, в които двойките се редуват и танцуват, докато другите почиват, скоро превзема Съединените щати, като и неговият сроден танц - Котилъона.



Кадрил



Котилъон

Войната през 1812 г. (от 1812 до 1815 г., военен конфликт между САЩ, Великобритания и американските индианци), която по никакъв начин не стимулира симпатиите между Британия и Америка, допълнително засилва популярността на френските танци. По-големите, политически ангажирани градове в Америка стават средища на антибританските настроения. Много американци стигат до там, че отказват да танцуват английски кънтри танци, и избират френския Кадрил и Котилъона. Английските танци оцеляват само в отдалечените селските райони. С времето Кадрилът в градовете ставал все по-рафиниран и усложнен, тъй като поредица майстори на танца добавят свои собствени интерпретации, а градовете благоприятстват за това.

Докато първите танцови артисти в Америка са главно французи, през 18-ти век в Америка емигрират италиански танцьори и по този начин въвеждат своята виртуозна балетна техника и в следващите поколения те дават своя уникален индивидуален принос за развитието на новия американски танцов стил. През 1774 год. в Ню Йорк пристига известният италиански балетмайстор Пиетро Соди (1716-1775) и започва да преподава модерните социални танци. По време на дългата си кариера в Европа той популяризира „балета в действие“. Високоцененият талант на Соди да композира и изпълнява пантомима, без съмнение свидетелства за театралната му дейност, въпреки че по това време той е в края на артистичната си кариера. След него, италианецът Лоренцо Папанти (1799-1872) се заселва в Бостън, където става уважаван инструктор по танци и през 1823год., е назначен за преподавател по танци във

Военната академия на САЩ - Уест Пойнт. Благодарение на него валсът, който вероятно произлиза от танци с въртения от Германия, е официално въведен в Америка през 1834 г., когато Бостънският бележит танцор Папанти представя танца в изискано имение на Бийкън Хил (исторически богат квартал в Бостън, Масачузетс). След това валсът бързо се разпространява и превзема балните салони в Съединените щати. По-късно се появява негова вариация, известна като Бостънски валс, която е по-бавна и по-величествена от Европейския оригинал.

Италианските танцьори, обучени от великия Карло Блазис (1797-1878), запознават американската аудитория с ослепителната италианска балетна техника, характеризираща се със сложна работа на краката, скокове и пируети. Една от първите ученички на Блазис, които се развиват в Съединените щати, е Джована Чоока (1825-?), която дебютира през 1847. На следващата година пристига италианският технически виртуоз Гаетано Ниери (1821-1852) и прави турнета с Чоока, която вече е станала фаворитка на американската публика. През 1857, великият италиански мим и хореограф Доменико Ронзани (1800 – 1868) е помолен да сформира италианска балетна труппа, която да даде представление при откриването на Музикалната академия на Филаделфия. Съвременните критици наричат трупата на Ронзани „най-добрата балетна труппа, която някога е идвала в Съединените щати“.

До средата на 19-ти век, когато Съединените щати вече са оформили своята национална идентичност чрез енергията и богатството, породени от индустриалната революция, настроението и начинът на живот на американското общество са променени. Обществените развлечения стават изключително популярни. Здравословното любопитство на американците, подхранвано от процъфтяваща икономика, създава вкус към вълнението и лукса на забавления, които само театрални продукции могат да осигурят. Бостън, Ню Йорк, Филаделфия, Ричмънд, Чарлстън и Ню Орлиънс са главните центрове на театралното изкуство, които непрестанно отправят примамливи предложения към европейските трупички и индивидуални изпълнители

ЛИТЕРАТУРА:

Walter, Terry. The Dance in America. Toronto, Canada 1973.

Луканов, Петър. История на танца и балета. София, 2009.

Homans, Jennifer. Apollo's Angels, a History of Ballet. New York, 2010.

Switzer, Ellen Eichenwald. Dancers! Horizons in American Dance. Atheneum, New York City, New York 1982.

Fuhrer, Margaret. American Dance. The Complete Illustrated History. Minneapolis, Minnesota 2014.

Lee, Carol. Ballet in Western Culture. New York City, New York 2002.

Amberg, George. Ballet in America, the Emergence of an American Art. New York 1949

ОВЛАДЯВАНЕ НА „FINGER BOUNCE TECHNIQUE“ ПРИ ОБУЧЕНИЕТО ПО УДАРНИ ИНСТРУМЕНТИ

Емил Пехливанов

DEVELOPING „FINGER BOUNCE TECHNIQUE“ FOR DRUMMING

Emil Pehlivanov

При свиренето на сет барабани и по-специално малък барабан (snare) се използват различни видове постановки, както и различни техники на свирене. В настоящата разработка се opisва по-обстойно функцията, приложението и методите, необходими за овладяването на пръстовото свирене - finger technique.

Приложени са нотни примери и илюстрации в полза по-лесното усвояване на тази техника.

Ключови думи:

Сет барабани, техники на свирене, пръстово свирене.

Finger technique or finger control of the snare drum stick is an important skill for every percussionist to practice. It is a necessary technique to have for playing fast single strokes, playing quietly as well as general playing all around.

Keywords:

Finger bounce technique, single strokes, snare, drum rudiments,

При свиренето на сет барабани и по-специално малък барабан (snare) се използват различни видове постановки (традиционна, френска, немска и американска), както и различни техники на свирене.

„Finger bounce“ technique, **Don Famularos „Free stroke concept“**, **„Freehand“** technique by **Johnny Rabb**, **„Open – close technique“** и **„Mollers technique“** са сред най-приложимите техники на свирене с ръце. Всички те изискват много специално отношение, много труд, постоянство и прецизност, за да бъдат овладяни добре.

Всяка от тях има различно приложение и предимство по време на свирене, като при всяка техника се натоваарват различни мус-

кули. Основа на всички тях е свиренето от китка и свиренето от пръсти **finger techique**, като свиренето от пръсти се употребява почти от всеки малко по-напреднал инструменталист. Техниката за контрол на свиренето с пръсти е свързана най-вече със свиренето на барабани на много бързи пасаж и особено при стилове в музиката, при които основно се свири в бързи темпа.

Това е много важна техника, тъй като е необходима при свиренето на всички бързи бийтове, както и много от *ride* и *фус* патерни и *fills* използвани при *фънк*, *джаз* и *рок* музиката. Така че, усвояването тази техника на свирене трябва да се направи много акуратно и търпеливо, тъй като може да отнеме по-дълъг период, докато почувстваме че владеем и контролираме бързината добре.

Техниката за контрол на свиренето с пръсти не се използва през цялото време. През по-голямата част от времето докато свирим ние използваме китките и подмишниците си, като в определени моменти включваме и пръстите си. При изсвирване на бързи и продължителни пасаж продължаваме да свирим само с пръстовата техника. В същност китките са използват като главни двигатели за ръцете. С развиването и усвояването на пръстовата техника ние добиваме пълен контрол над палките и въз основа на това - по-голяма прецизност на свирене.

Тази вид техника на свирене ни предоставя възможността да пестим много енергия по време на прожължително и бързо свирене. Причината за това е, че при използване на пръстовото свирене се извършват много по-малки движения отколкото при свиренето с китки или с подмишници.

Много осезаемо подобрение има също така и при свиренето на "double stroke roll", особено по томовете, които нямат добър рикошет. При изсвирването на "double stroke roll" придърпваме всеки втори удар от пръсти, след като първият се изсвирва от китка.

Finger Technique

Finger technique или така нареченото контролирано свирене с пръсти е много важно и основно умение, използвано при свиренето на барабани и по-специално - малък барабан (**snare**). Това е необходима техника за изсвирване на бързи единични удари и особено нужна, когато трябва да се свирят бързи пасаж в тиха динамика.

За да се овладее бързото свирене с пръсти е необходимо преди това да се развият бързи рефлексии. Първото което трябва да разберем е каква е технологията за контрол на пръстите, след което - как можем да я развием, за да подобрим скоростта си при свирене на сет барабани.

Необходими са много усилия и време докато добием бързината и контрола на свирене

Развитието на скоростта, силата, издръжливостта и контрола не може да се осъществи за един ден. Отнема време да се развият необходимите мускули и рефлексии. Точно колко време, е индивидуално при всеки човек, а също така зависи и от размера на практическото време и усилията, които влагаме. Чрез добавяне на следващите четири упражнения към ежедневното свирене и практикуването им редовно в крайна сметка ще можем да развием необходимата пръстова техника и ще придобием бързи пръсти и най-важното, ще имаме пълен контрол над това което свирим.

За начало ще започнем усвояването на свиринето с пръсти на всяка ръка поотделно.

1. Намираме оптималната на точка баланс на своите палки.
2. Държим палките колкото се може по-свободно и без никакво напрежение в ръцете, колкото да не ги изпуснем при възпроизвеждането на удара.
3. Палката се държи в дланта между средния пръст, безименния пръст, кутрето и палеца. Показалецът трябва да е свободен, да не оказва натиск върху палката, но същевременно да я придържа да не се отклонява от ръката.

Целта ни е след изсвирването на първия удар който се изпълнява от китка, последващите удари да се изпълняват само от придърпване с пръсти, държейки палката между палеца и показалеца. Придърпването на палката в началото правим предимно със средния пръст и след като почувстваме, че движението се получава без усилия започваме да придърпваме палката заедно със средния пръст, безименния и кутрето независимо дали използваме френската, американската или германската постановка - **„American grip, German drip, French grip“**. Най-добре е да започнем изучаването на пръстовото свирене с фенската постановка, при която палецът ни е насочен нагоре към тавана.

фигура 1



Идеята е, че останалите пръсти действат като задвижване. Те дърпат задния край на палката нагоре, в следствие на което предния ѝ край извършва удар в барабана. Оставяме инерцията или отскока да върнат палката обратно нагоре, а тя респективно

върща пръстите ни. Палката трябва да се чувства като подскачаща топка. Палецът изобщо не трябва да се движи, а само да придържа палката. Всъщност ние изпълняваме само удара надолу, а рикошетът прави останалото.

С течение на времето можем да работим върху възпроизвеждането на хода на палката нагоре, което ще ни даде възможността да свирим дори и на най-меките повърхности (флор томове с наситен тунинг и т.н.). В последствие, след като сме в по-напреднал стадий на усвояване на тази постановка, ние можем да обърнем ръцете и да свирим пръстовата техника отново с постановката с която сме свикнали, или с тази която ни е най-комфортна.

След като упражняваме движението на придърпване само по себе си и започнем да го овладяваме, следващата стъпка е да намерим удобно за нас темпо, в което се чувстваме комфортно. Заедно с метроном трябва да започнем упражненията за контрол и бързина.

След около всеки 20 повторения можем да вдигнем темпото е две или три единици за малък темпови диапазон и то при положение, че ръцете ни се движат плавно и без никакви болки от натоварване. С течение на времето, след като придобием определени техника и бързина, последващите упражнения трябва да започват в по-бързо темпо.

Необходимо е движението да стане плавно и да не ни коства никакви усилия, при което не трябва да има напрежение в ръцете.

фигура 2



фигура 3



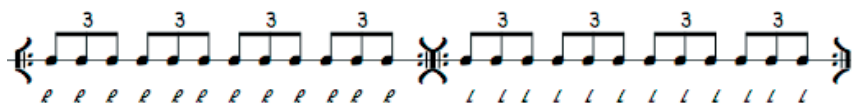
Постепенно с времето (дни, седмици ...) можем да започваме от все по-бързо темпо..

фигура 4



Освен упражнения в шеснайстини ноти е необходимо да свирим и триолови групи:

фигура 5



Единичните удари са най-естествените rudiments, с които можем да се упражняваме и в които свирим и използваме пръстовата техника на свирене.

След като можем да упражняваме контрол над пръстите си с всяка ръка поотделно и почувстваме, че свирим с единични удари многократно само с пръсти, бързо ще се научим да съчетаем двете ръце заедно „hand to hand“ свирейки само с пръстова техника.

Ето и още няколко много полезни упражнения, като в тях освен всяка ръка поотделно започваме да усвояваме и свиренето „hand to hand“ – редуване на двете ръце:

фигура 6



фигура 7



Следващите упражнения са базирани на "drum rudiments", които са основни технически упражнения за овладяване на ударните инструменти.

Първото от тях - Ex. 1 е "flam" - единичен форшлаг, второто упражнение Ex. 2 е така наречения three-stroke ruff, третото Ex. 3 - four-stroke ruff и петото Ex. 5 - five-stroke ruff.

Това, което прави упражненията различни от стандартните, е специфичното извирване и конкретната техника, която ще използваме, за да ги извирим.

Упражнение 1 (фиг.8) - единичен форшлаг

Стандартното извирване на единичения форшлаг е с редуване на ръцете. За да се овладее с пръстовата техника е необходимо и двата удара форшлаг да се извирят с една ръка.

Започваме форшлага и пускаме палката да падне към барабана, като използваме удар от китката, за да извирим първата нота, (първата по-тиха нота от форшлага се нарича grace note). После извирваме четвъртината нота като придърпваме палката с пръсти и позволяваме на китката да се върне в началната позиция. Повтаряме този процес отново за следващия форшлаг.

Упражнение – 2, 3, 4 (фиг.8) - Three, four and five stroke ruff

За да сме сигурни, че изпълняваме тази техника правилно, нека я приложим към Ex. 4 (five-stroke ruff). Започваме като отпускате палката надолу към барабана, използвайки китката за да извирим първия удар (първия от четирите grace notes). След това е важно да извирвам останалите три grace notes и четвъртината нота само с пръсти. След като извирим четвъртината нота, оставяме китката да се върне до стартовата позиция, за да сме готови за следващия five-stroke ruff. Прилагаме тази техника за всяко от четирите упражнения, показани по-долу.

фигура 8

Exercise #1



Exercise #2



Exercise #3



Exercise #4



Повтаряме всяко упражнение минимум 20 пъти, като използваме само дясната си ръка. След това повтаряме още 20 пъти, като използваме само лявата си ръка.

Видео демонстрацията на последващия линк подробно описва техниката на свирене за по-голяма яснота.

https://www.youtube.com/watch?time_continue=24&v=ttw-tZMIiBI

При усвояването на пръстовата техника на свирене - „***finger bounce technique***“. използваме метроном, настроен на по-бавно темпо. В началото свирим в това темпо всекидневно в продължение на няколко седмици, за да позволим на мускулите и рефлексите да почувстват движението, да го запаметят правилно и да изградят издръжливост. След това увеличаваме темпото с една или повече единици според възможностите и повтаряме всяко от четирите упражнения за още една или две седмици преди да увеличим темпото отново.

Както по-горе споменах, ***Finger bounce technique*** може да се използва и при изпълнението на двойни удари (“double stroke roll”), а също така и при свиренето на парадитли (paradiddle), където можем да приложим дърпането с пръсти на двойката удари, като по този начин постигнем още по-голяма скорост.

Много време и търпение са необходими за изучаването и овладяването на тази техника на свирене преди да придобием максималната бързина и контрол.

БИБЛИОГРАФИЯ :

Burns R., Malin L. – practical method of developing „Finger Control“ ISBN-0-7692-3508-0

Burns R., - elementary „Drum Method“ ISBN-978-0-08-989883-5

https://www.youtube.com/watch?time_continue=24&v=ttw-tZMiBI
(20.03.2019)

ФЕНОМЕНЪТ 7+1 ИНТЕГРАЦИЯ НА ПРОИЗВЕДЕНИЕ И ЗРИТЕЛ

Илко Николчев

THE 7 + 1 PHENOMENON INTEGRATION OF A WORK AND A VIEWER

Ilko Nikolchev

Резюме

Различното отношение, което художниците от тази артистична група проявяват към функцията на скулптурата в съвременното общество, е интеграцията на визуалното изкуство в социалната среда и взаимодействието му със зрителя по начин, провокиращ неговото участие. Разглежданите тук творби са създадени основно от артистите Илко Николчев, Йоханнес Артинян, Камен Цветков, Красимир Ангелов, Панчо Куртев и куратора Илина Коралова. Произведенията на „7+1” са следствие от световни процеси във визуалните изкуства, развили се през последните десетилетия на 20-ти век. В текста са направени сравнения със световни автори, работили в същата посока. Художниците от „7+1” изследват пространството и интегрират творбата към определената обстановка. Скулптурните инсталации не се възприемат само визуално, а се преживяват и физически, като зрителят създава смисъла на работите чрез движението си. Вниманието се пренасочва от самата творба към преживяването, усещането на гледащия и връзката му с предмета на изкуството, споделящ неговото пространство. Това не са скулптури за гледане, а по-скоро изградени пространства.

Ключови думи: интеграция, взаимодействие, зрител, скулптурни инсталации, пространство, социална среда, произведение

Abstract

The different attitude, that artists of this artistic group exert towards the function of sculpture in contemporary society, is the integration of visual art into the social environment and its interaction with the viewer in a way that provokes its participation. The works here are mainly created by the artists: Ilko Nikolchev, Johannes Artinian, Kamen Tsvetkov, Krassimir Angelov, Pancho Kurtev and curator Ilina

Koralova. The works of “7 + 1” are a consequence of the world’s visual arts processes, that have developed over the last decades of the 20th century. In the text are made comparisons with world authors, who worked in the same direction. The 7 + 1 artists explore the space, and integrate the work into the particular setting. Sculptural installations are not only perceived visually, they are also experienced physically, as the viewer creates the meaning of the work through his movement. Attention is shifted from the work itself to the experience, the perception of the viewer, and his connection to the subject of art sharing his space. These are not sculptures for viewing, but rather built spaces.

Keywords: integration, interaction, viewer, sculptural installations, space, social environment, work

Определението „феномен“ е продиктувано от различното отношение, което художниците от тази артистична група проявяват към социалната функция на скулптурата в съвременното общество. До този момент – края на 90-те години на миналия век, в художествения живот на страната не са правени скулптури и скулптурни инсталации с такава насоченост. Те се различават както от фигуративната кавалетна и монументална скулптура, така и от пърформансите и инсталациите, придобили популярност по същото време. Погледнато в исторически план, „паметниковите“ скулптури от времето на социализма носят характеристиките на функционалното взаимодействие със зрителя, но те определено се разполагат в различна перспектива. При тях по-скоро има намерение за контакт, отколкото фактически такъв, като изключим тяхната контекстуална връзка с почитаните важни дати през този исторически период.

Произведенията на авторите от тази група могат да бъдат определени като скулптурни инсталации, които не биха могли да бъдат класифицирани към нито едно от предишните художествени направления. Чрез техните работи се разкрива ново пространство в художествения живот на страната. Това е интеграцията на визуалното изкуство в социалната среда и взаимодействието му със зрителя по начин, провокиращ любопитството му и неговото участие чрез средствата на необективната¹ /абстрактна/ скулптура.

1 Терминът „необективно“ (известен също като конкретно изкуство) описва изкуството, което е напълно лишено от всякакво позоваване на естествения свят.

Премахването на предметността, изграждането на пространствена среда и възможността на зрителя за преминаване през художествения обект е една от характерните особености в реализациите на групата. Същността на тези проекти е в непосредствената връзка с публиката и поставянето им в живата социална. Извеждането на произведенията извън галериите води до пряк контакт със зрителя, при което се създават нови комуникативни възможности. Това представлява нова практика в художествения живот на България от края на 90-те години на 20-ти век.

Трудно би било да се определи към какво творческо направление принадлежат произведенията на авторите от групата. Някои от творбите носят характеристики на минимализма и ленд арта, а други в по-голяма степен могат да бъдат причислени към сайт-специфик изкуството (site specific art). Може би най-точното определение за естеството на site specific art ни дава американският художник Ричард Сера чрез емблематичния си израз, казан по повод премахването на неговата работа „Наклонена арка“ (ил. 1) от „Федерал плаца“ в Манхатън: *«Да премахнете работата, това означава да я унищожите»*².

В някои от ранните работи на групата се наблюдава известна предметност („Вода-Въздух“ в Златоград – ил. 2), но в цялостна перспектива приоритет на работата им е стремежът за взаимодействие с публиката и средата, в която са поставени. Това може да се наблюдава в по-голямата част от произведенията им. Авторите от групата не се стремят да направят скулптури, които да приличат на обекти, а такива, при които хората да видят и преживеят пространството по различен начин.

Артистичната група „7+1“ се появява на художествената сцена в България в края на миналия век като една формация от артисти с различен поглед върху същността на скулптурата в публични пространства. Съставът на групата е отворен и мобилен, което се подсказва и от името ѝ. Първоначално в нея влизат шест скулптури – Илко Николчев, Йоханнес Артинян, Камен Цветков, Красимир Ангелов, Панчо Куртев и Стефан Хаджиев, един архитект – Георги Даскалов, и един куратор: Илина Коралова. В последствие съставът варира и се променя в зависимост от конкретните проекти и

2 Serra, R.: Letter to Donald Thalacker dated January 1, 1985, as published in Clara Weyergraf – Serra and Marta Buskirk, eds., *The destruction of titled arc: Documents* (Cambridge: MIT Press, 1991), p. 38.

посоки на работа. При някои от тези проекти са привлечени и други художници, а при други част от основните автори отсъстват.

През 1999 година Илко Николчев, Йоханнес Артинян, Камен Цветков, Красимир Ангелов, Панчо Куртев и Илина Коралова основават Асоциация за визуални изкуства „7+1“. Разглежданите тук творби са създадени основно от тези артисти, които могат да се определят като ядро на групата. Основната тенденция в професионалната работа и търсенията на авторите е проблематизирането на социалните и физическите норми чрез широкомащабни скулптурни инсталации в социална среда, във външни и вътрешни пространства. Групата използва класически и съвременни материали и различни форми на реализация в зависимост от конкретната пространствена ситуация, за да превърне проектите си в реалност.

Първият повод за съвместна работа е провелата се изложба „Арката“ в галерия „Ата-Рай“ и в Културно-информационния център на град Перник в началото на 1997 година. Там авторите се представят индивидуално или с общи работи по двойки, но определено това е повод за по-нататъшната съвместна работа на художниците. Още при следващият проект „Микадо“³ (1998) авторите се обединяват, като крайната цел е скулптурна инсталация, реализирана в двора на Градската художествена галерия на град Пловдив. „Микадо“ е един вид плетеница от дървени греди, преминаващи плавно през пространството на двора на галерията, която оформя арка над самия вход. Работата е изградена на принцип, позволяващ конструкцията да носи сама собственото си тегло. Скулптурата се интегрира с озеленяването на мястото по един естествен начин. Това е и целта на авторите. Влизайки през входа на двора, зрителят преминава под арката и е насочен към сградата на галерията. Създадено е усещане за преход и пречистване от градската среда към „сакралното“ пространство на художествената галерия, наситено с произведения на изкуството. Това е първата работа на „7+1“, която успява да интегрира зрителя в своето пространство, като го направи част от него. За съжаление няколко години по-късно работата е премахната по неизвестни причини. Това, както ще видим, се случва и с други проекти на групата при следващи техни прояви.

3 Микадо е игра с дървени пръчици, развиваща физическите умения, вниманието и наблюдателността.

„Тази работа демонстрира важен аспект от принципите на групата „7+1“. Всичко това има нещо общо с традиционната идея за публична монументална скулптура. Младите автори не искат да продължават да преплитат страната с вечни, но унифицирани паметници. Често те предпочитат временната, но съществена намеса, която ще бъде забелязана, ще започне диалог и ще промени мястото. Приносът им в нашето общество, затрупан с бронзови гиганти и каменни чудовища без дъх, е идеята за кратко-трайна монументална скулптура“⁴.

През същата година се реализира „Бариера-вертикали“ в село Момчиловци (ил. 3), а също и една интериорна работа на групата в пространството на АТА – Център за съвременно изкуство, наречена „Две реалности“.

„Групата «7+1» работи упорито в духа на провокативно артистично проникване в социалното пространство. Скулпторите се намесват по оригинален начин във физическата среда, богата на различни емоционални значения... Металните им конструкции, оцветени в оранжево (взаимствано от родопския текстил), заключват в себе си дървени парчета... Ритъмът на цялата композиция, „шаблоните“ на металните тръби, които напомнят на детайлите на бродерията, стават перфектна част от физическия и духовен пейзаж на мястото“⁵.

В каталога на изложбата „Две реалности“ в АТА – Център за съвременно изкуство, Илина Коралова пише: *„Това е проект за обмен на места ... Понятието за определен обект, феномен или концепция се създава от сравнението с другия. Всичко в света има своя собствена противоположност. Относителността е единственото постоянно пространство, което става „относително“ и се състои от две реалности“⁶.*

Тази инсталация на „7+1“ напомня – според използваните материали (луминесцентно осветление) и като цялостен резултат, за

4 Василева, Мария: "7+1" и динамиката на социалната среда, В: сп. Изкуство, № 76-77, с. 40-43.

5 Пак там.

6 Коралова, Илина: Каталог на изложбата „Две реалности“ в АТА – Център за съвременно изкуство, 1998.

работите на Дан Флавин⁷. Подобно на него, художниците от групата смятат, че изложбите трябва да бъдат съобразени с архитектурните пространства на галериите. Инсталациите им взаимодействат не само с архитектурата, но и превръщат зрителя в участник в творбата. Както и при Флавин, работата се превръща в „ситуация“, в място за преживявания, свързана с движението на зрителя.

През следващата 1999 година художниците създават четири мащабни проекта в екстериорни публични пространства. Това са: „Вода-Въздух“ (ил. 2) в Златоград, „Филтър-преминаване“ (ил. 4), реализиран в центъра на град Перник, „Преграда. Дифракция-преминаване“ (ил. 5) в град Варна и „Нещо долу, там горе“ (ил. 6) в скулптурния парк в село Илинденци.

Окачената композиция „Вода-Въздух“ в Златоград е синьо-зелена спирала, която тежи два тона. Тя е изградена от подпори, които някога са били използвани в близките рудници. При сливането на двете реки в центъра на града се образува пресечна точка, в която през 1996 година наводнението е отнело три човешки живота. Скулптурната композиция символизира вечното движение и ротация в природата. „В този случай...говорим за изграждане на паметник и за деликатна, духовна комуникация с конкретната ситуация. В крайна сметка обаче, авторите прилагат различен метод и имат различна цел“⁸.

Анализирайки композицията „Филтър-преминаване“, Мария Василева казва: *„Трите масивни метални кубчета с височина 2 метра и 2,5 тона тегло, олицетворяват живота и духа на града, който изцяло зависи от производството на металообработващите заводи... Сякаш израснали от земята, наподобяващи огромни парчета руда, кубовете, от една страна, демонстрират вечната и неописуема красота на това естествено съкровище, а от друга, символизират доста тъжната зависимост на хората от метала... Идеята за свят, разглеждан през филтър, е предизвикателство за авторите, както в пластичен, така и в емоционален смисъл. Проблемът на изкуството като еманация на общността продължава да бъде от полза за членовете на Арт Груп „7 + 1“⁹.*

7 Дан Флавин (1 април 1933 г. - 29 ноември 1996 г.) е американски минималистичен художник, известен със създаването на скулптурни предмети и инсталации от луминесцентно осветление.

8 Василева, Мария: цит. съч.

9 Пак там.

През 1999 г. скулпторите участват в шестата годишната изложба „Култура / субкултура“ на центъра за изкуства „Сорос“, като блокират входа на Морската градина във Варна с 3000 метални щайги от оцет (групирани в 5 модула с обща дължина 15 и височина 3,6 метра). Произведението е наречено „Преграда. дифракция-преминаване“ (ил. 5). Въпреки пътеките, които позволяват на минувачите да преминат през него и да се включат активно, общинските власти се разпореждат композицията да бъде деконструирана на четвъртия ден от създаването си с мотив, че работата възпрепятства движението на пожарната при евентуални кризисни ситуации. „Филтър-преминаване“ в Перник също е премахнат, без при това да са изтъквани никакви причини. Очевидците оценяваха композицията много точно: „това е бариера за движение, без да провокира недоволството на хората“ Както пише Мария Василева, „[т]я беше приета като оригинален филтър, поставен от авторите в активна точка на градската среда, за да ни накара да погледнем живота по различен начин. За миг минувачът остава в ничия земя, между сега и отвъд, между тук и там, между себе си и другите...“¹⁰.

В каталога на изложбата Искра Траянова пише: „...Използвайки проходите, позволяващи свободно движение през решетките, външният наблюдател участва във вътрешността на ситуацията... Преминаващият става от наблюдател, съавтор на ситуацията. Акцентът е поставен върху двупосочното поведение на процеса, в който околната среда може да се превърне в изкуство, а изкуството може да се превърне в среда.“¹¹.

Въз основа на гореспоменатите от Искра Траянова качества на работата във Варна авторите успяват на направят зрителя „съавтор на ситуацията“. Това е характерно за художниците, работещи в посоката на „site specific art“ и често използван похват в произведенията на американския скулптор Ричард Сера.

Понякога за зрителя не е достатъчно само да отрази постъпването на информация. В определени случаи той има нуждата да се включи в творческия процес. Често е интригуван от възможността да осмисли и да подложи на анализ изразеното чрез визуалните средства. Наблюдавайки произведението, зрителят се сблъсква с

10 Пак там.

11 Траянова, Искра: Каталог на шестата годишна изложба на център за изкуства „Сорос“, „Култура / субкултура“, 1999.

външната информация, която интуитивно съпоставя с индивидуалния си емоционален опит.

В книгата на Алфред Гел¹² "Изкуство и агенция" се представя теория за изкуството, която обяснява начина, по който функционира изкуството в своя социален контекст, като разглежда *„практическата медиаторна роля на предмета на изкуството в социалния процес“*. (Gell, 1998: 6)

*„Произведенията на изкуството никога не съществуват самостоятелно или дискретно. Артистичният обект винаги представлява връзката между производителя (ите) и тези, които го получават. Произведенията на изкуството провокират хората със самото си присъствие, човек не може да избере да не гледа или да не чува произведение на изкуството при навлизането в неговото пространство“*¹³.

На лекция, изнесена пред студенти в НБУ, един от членовете на „7+1“ Йоханес Артинян казва: *„Публиката в галериите отива с ясна потребност от контакт с изкуството, докато изкуството като част от градската среда няма нуждата да бъде специално посещавано, то става част от ежедневието на хората. Този ежедневен контакт води до подсъзнателна промяна на тяхната чувствителност към естетизация.“*¹⁴.

На скулпторния симпозиум Илинденци, проведен през 1999 година, авторите от „7+1“ изкопават 25 кубически метра земя в най-високата точка на хълма и инсталират мраморни блокове в образувалата се яма. Резултатът е символната работа със заглавие „Нещо долу, там горе“ (ил. 6), чиито размери са: дълбочина – 2 м., широчина – 3 м. и дължина – 14 м. За тази работа критикът Мария Василева коментира: *„Символиката, която връща на планината камъка в собствената ѝ утроба, се оказва един от най-мощните жестове в нашия художествен живот като цяло“*¹⁵.

12 Алфред Гел (1945-1997) е британски социален антрополог, чиято работа обвързва изкуство, език и ритуал.

13 Gell, A.: Art and Agency. Oxford University Press, 1998, p. 33.

14 Артинян Йохан, Николчев, И.: Арт проекти в социална среда. Лекция в НБУ, личен архив на „7+1“, 2003.

15 Василева, Мария: цит. съч.

В своята статия „По кози пътеки към успеха“, Диана Попова коментира произведението на групата по следния начин: „Своеобразният скулптурен негатив впечатляваше не само със смелостта си, но и с максималното приближаване до идеята за художествена намеса точно в тази уникална природна среда“¹⁶.

През 2000 година групата реализира шест проекта в Пловдив, Варна и София. Единият от тях „Мембрана“ (ил. 7) е инсталиран във фойето на сградата на Съюза на Българските Художници на ул. „Шипка“ 6, София. При направата на тази работа са използвани ивици прозрачно опаковъчно фолио, преминаващи вертикално от тавана към пода, композирани „шахматно“, затруднявайки и едновременно позволявайки движението на зрителите през инсталацията. Символиката на тази работа е идентична с тази на „Микадо“.

„...Изключително лаконично и естетично, то се възприема като символ на трудния преход отвън към вътрешността на определено пространство, натъпкано с конфликти, предразсъдъци и страст от десетилетия. Усещането за лекота и финес, а в същото време и за непроходима бариера, много точно пресъздава напрежението, съсредоточено в това конкретно пространство“¹⁷.

При другите пет инсталации е използвана синтетична мрежа в различни конфигурации, прожекционни апарати и диапозитиви. „Анализи на паметта“ (ил. 8), е реализирана като част от проекта на Центъра за модерно изкуство „Фронт за комуникация“ в баня Старинна, град Пловдив. Тя се състои от високо фиксирани синтетични мрежи, върху които се проектират слайдове с различни образи. Инсталацията е показана и в една от най-големите диско-теки в Пловдив. Други три са реализирани чрез галерия Ирида, с която работи групата по това време: „Blur“ е инсталация – част от „Импресия“, Пловдив, а също и „Blur“ и „12 часа“ в програмата на „Светлинни проекции“, Варна. Последната инсталация за 2000 година е „Подземен филтър“ (ил. 9), направена като част от Седмица на модерното изкуство в Пловдив и проекта „Remote“. При тази работа, инсталирана в един от натоварените подземи в Пловдив, авторите насищат пространството с вертикални мрежи, позволяващи преминаването на пешеходците по определени пътеки. Светлинните проекции, отразяващи се върху мрежите и премин-

16 Попова, Диана: „По кози пътеки към успеха“, Във в. Култура, Брой 40, 13. 10. 2000.

17 Василева, Мария: цит. съч.

наващата публика, правят зрителите активни участници в производението. Сменящите се образи на природни идилични пейзажи създават чувство за нереалност и внасят цвят в мрачната ежедневна среда. Резултатът е преобразено пространство чрез намек за връщане на природата обратно в градската среда. По такъв начин е набелязана връзка към целите на първите прояви на този тип изкуство, например към работите на американските художници от 60-те, 70-те и 80-те години на XX век – Алън Сонфист¹⁸, Атина Тача¹⁹ и Агнес Денес²⁰.

За съжаление, но и напълно логично, в България нещата се случват по-късно, но въпреки това в контекста на традиционните прояви на художествения живот на страната това определено е един различен поглед към възможностите на съвременната скулптура.

„Прозрачните бариери изглежда разделят външното поведение на минавачите от вътрешното им съзнание. Ритмично променящите се образи от проекцията постигат обратното, те комбинират двете във вечно течащото време, така че определено пространство, което представлява концентрирано огледално отражение на реалността, се запълва с още повече енергийни сили. Художниците маркират една зона, никому принадлежаща, която може да се превърне в място за медитация, концентрация и неприкосновеност на личния живот”²¹.

В предишната работа сравнението е насочено към целта на работата, но като резултат тя е по-близка до тези примери за ленд арт е последната мащабна работа на художниците в парк „Оборище”. Тя е част от проекта „Посрещане на 21 век”. Работното ѝ заглавие е „Процес”, но впоследствие се налага възприетото от публиката оприличаване със „Салфетка” (2001) – ил. 10. Тази скулптура е из-

18 С първата си скулптура в Ню Йорк през 1965 година, Алън Сонфист се стреми да върне природата обратно в градската среда. Той предлага да се създаде мрежа от такива обекти в целия град, което ще повиши разбирането за ключовата роля, която природата играе в съвременното общество.

19 Атина Тача е и един от първите художници, които разработват екологичната скулптура в началото на 70-те години на миналия век. „Връзки” с размер 8100 квадратни метра парк в центъра на Филаделфия, създадена като пейзаж.

20 Агнес Денес прави работата „Пшеничено поле-Конфронтация” (1982) в центъра на Манхатън, в която засажда пшеница на площ от два акра.

21 Василева, Мария: цит. съч.

градена от стоманобетонна конструкция и тревно озеленяване в едно каре на парка с размери 17 x 17 x 0.90 метра. Възможността на публиката да контактува непосредствено с формата и тревната площ на работата определя произведението като ясен пример за синхрон между художествено произведение и социална (градска) среда. Тази скулптурна инсталация определено е новост в българската художествена практика до този момент.

Активният период на мащабни работи на „7+1“ приключва с тази скулптура през 2001 година. Авторите продължават своята работа предимно на ниво проекти, но за съжаление голяма част от тях остават неосъществени поради независещи от художниците причини от различно естество: това са икономически и социо-културни причини, както и неподготвеността на обществото за възприемане на произведения от такъв характер.

След няколко години на индивидуални творчески изяви художниците намират поводи за възобновяване на общата си работа. Първият такъв събира Илко Николчев и Йоханнес Артинян за участие в Националните есенни изложби в Пловдив през 2015 година. Работата е с условното наименование „Какавида“ (ил. 12), а изложбите, курирани от Галина Лардева, са под общия надслов „Ан пасан“. Вторият повод е изложбата в галерия Кредо Бонум, София, „Скулптурата сега“ (2018), при която към първите двама се присъединяват Камен Цветков и Панчо Куртев. В тези работи авторите използват нови за тях материали като трико, полиамид и дърво, даващи възможност за бърза реакция при работа в сравнително големи мащаби. Чрез тези скулптурни инсталации авторите правят заявка за нови творчески търсения и присъствие в съвременния художествен живот на сраната.

„Като графичен знак на корицата на каталога, но и като пространствена рисунка, която въплъщава идеята за „ан пасан“ и изкуството, разработена от Галина Лардева, е избрана скулптурната инсталация „Какавида“ на Йоханнес Артинян и Илко Николчев... Сярко жълтия си цвят, изпъстрена със сенки и напирещи извътре остри очертания, тя е идеален модел на транзитиращото състояние, на метаморфозата, на мимолетното. Това е форма-импровизация, която може да съществува само тук и сега. „Какавидата“ е уловен миг, кратко спиране между две състояния и

всеки може да я изпълни със собствен смисъл, да положи зародиша на своите очаквания”²².

Като заключение, обобщавайки работата на групата, Мария Василева казва: „Арт Група «7+1» е един от най-интересните феномени на съвременната българска художествена сцена. Неговите членове не само променят идеите за ... монументална скулптура, но също така активно участват в най-модерните процеси в изкуството. Производството им е концептуално заредено, като предлага на този отрасъл изкуства нови алтернативи. От друга страна, стратегията на групата, целяща да асимилира общественото пространство, я поставя в преден план на тези съвременни тенденции”²³.

Произведенията на „7+1” са следствие от световни процеси във визуалните изкуства, развили се през последните десетилетия на 20-ти век. Те са “реакция” на определена среда, физическа и социална, и на определен контекст. Търсенията не се ограничават в конкретна стилистика, материал и форма, което е и причината да са толкова разнообразни. Използването на различни материали показва желанието да се променят традиционните средства за правене на скулптура с нови, като това е един от начините да се промени смисълът на монументалната скулптура. В техните произведения пространството става неразделна част от работата им. Основните признаци, разграничаващи ги от традиционните представи за скулптура, са задължителното съотнасяне към дадената среда /ситуация/ и най-важното – възможността за приобщаване на зрителя към произведението, превръщането му в участник в творческия процес. Авторите от групата изследват пространството и преценят как творбата да се интегрира към определената обстановка. Скулптурните инсталации не се възприемат само визуално, а се преживяват и физически, като зрителят създава смисъла на работите чрез движението си, разхождайки се през тях. Същността на обекта не е приоритет, а целта е взаимодействието на зрителя с обекта. Вниманието се пренасочва от самата творба към преживяването, към усещането на наблюдаващия и връзката му с предмета на изкуството, споделящ неговото пространство. Това не са скулп-

22 Петкова Светла: Едновременно тук и някъде другаде, Във: в. Култура, Брой 32 (2824), 25 септември 2015.

23 Василева, Мария: цит. съч.

тури за наблюдаване и интелектуално съзерцание, а по-скоро изградени пространства.

ЛИТЕРАТУРА:

Артинян, Йохан; Николчев, Илко: Арт проекти в социална среда. Лекция в НБУ. Личен архив на „7+1”, 2003.

Василева, Мария: „7+1» и динамиката на социалната среда, В: сп. Изкуство № 76-77, с. 40-43.

Королева, Илина: [без заглавие], В: Каталог на изложбата Две реалности в АТА – Център за съвременно изкуство, 1998.

Петкова, Светла: Едновременно тук и някъде другаде. Във в. Култура, брой 32 (2824), 25 септември 2015.

Попова, Диана: По кози пътеки към успеха. Във в. Култура, брой 40, 13. 10. 2000.

Траянова, Искра: [без заглавие], В: Каталог на Шестата годишна изложба на Център за изкуства Сорос Култура / субкултура, 1999.

Gell, A.: Art and Agency. Oxford University Press, 1998.

Serra, R.: Letter to Donald Thalacker dated January 1, 1985, as published in Clara Weyergraf – Serra and Marta Buskirk, eds., The destruction of titled arc: Documents. Cambridge: MIT Press, 1991.



(ил. 1)

Ричард Сера, „Наклонена дъга” 1981 до 1989 г. стомана, 3.6 x 36 м.
Федерален площад в Манхатън, Ню Йорк.



(ил. 2) "7+1", „Вода-Въздух“ 1999, Златоград



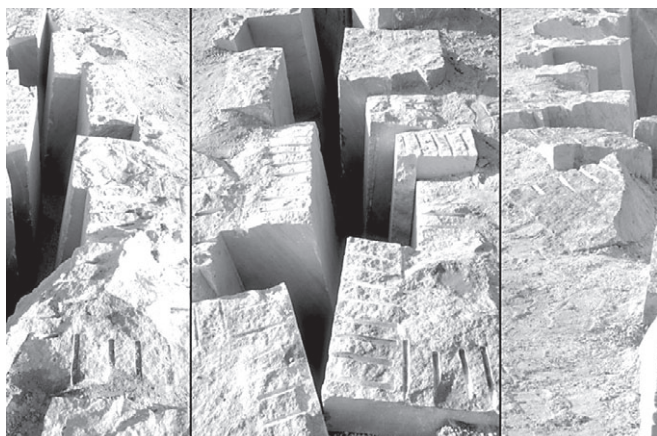
(ил. 3) "7+1", „Бариера-вертикали“ 1998, село Момчиловци



(ил. 4) "7+1", „Филтър-преминаване“ 1999, Перник



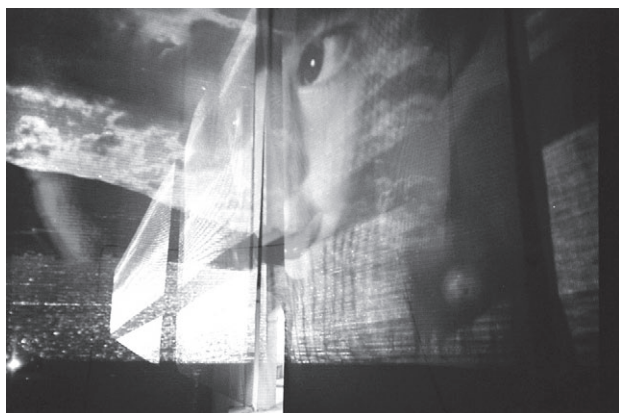
(ил. 5) "7+1", „Преграда. Дифракция-преминаване“, 1999, Варна



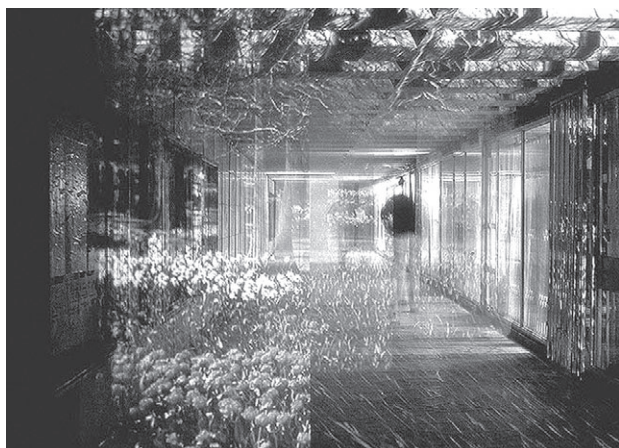
(ил. 6) "7+1", „Нещо долу, там горе. 1999, Илинденци



(ил. 7) "7+1", "Мембрана" 2000, СБХ, София



(ил. 8) "7+1", „Анализи на паметта". 2000, Пловдив, Варна



(ил. 9) "7+1", „Подземен филтър" 2000, Пловдив



(ил. 10) "7+1", „Салфетка" 2001, парк „Оборище", София



(ил. 11) "7+1", „Какавида“ 2015, Пловдив



(ил. 12) "7+1", „Без название“ 2018,
„Скулптурата сега“, галерия „Кредо Бонум“, София

КАК СЛУШАНЕТО НА ПЕСНИ ВЛИЯЕ ВЪРХУ ЕЗИКОВАТА КОМПЕТЕНТНОСТ

Калина Ив. Дечева

THE IMPACT OF LISTENING TO SONGS ON LANGUAGE COMPETENCE

Kalina Ivanova Decheva

Резюме

Настоящата статия проучва връзката между слушането на музика и песни и лингвистичната компетентност. Тя разграничава два типа слушане : интензивно и екстензивно и обосновава тяхната полезност при езиковото обучение. Проучването също показва как песните биха могли да се инкорпорират в класната стая по английски език и колко са продуктивни, дори когато се слушат самостоятелно за собствено удоволствие или забавление.

Ключови думи: Класна стая по английски език, езикова компетентност, езиково обучение, музика, песни, интензивно слушане, екстензивно слушане.

Abstract:

The article explores the connection between listening to music and songs and linguistic competence. It defines two types of listening: intensive and extensive and their usefulness in language learning. Studies have also shown how songs can be incorporated in the English classroom and how they are beneficial even when one listens to them individually for fun or for own satisfaction.

Key words: English classroom, language competence, English language learning, music, songs, intensive listening, extensive listening

Много пъти мои студенти са споделяли, че когато се озоват в англоезична среда, изпитват големи затруднения да разберат какво им се говори и съответно да реагират на казаното. В такъв случай, колкото и добре да са овладели лексикалния и граматичен материал на чуждия език, на практика се оказва, че те са безпомощни в речева ситуация от ежедневието. Основната функция на езика като средство за общуване се губи сред страниците на учебниците

по английски език и многото упражнения, направени за да се усвои определен обем учебен материал.

Има и друга група студенти, които с неохота осъществяват комуникация на английски език, защото се опасават, че тяхното произношение не е достатъчно добро. Така все по - често стигаме до въпроса, какво биха могли да направят, за да усъвършенстват своите умения да чуват вярно, както и да подобрят произношението си. Тъй като фонетичните категории / като ударение, интонация, както и в частност звукоизвличане/ в английския и в българския език са различни, на студентите им се налага да концентрират своите усилия върху слушане на автентична англоезична реч. Реч, различна от тази, която обикновено съпътства урочните единици.

Лесно е да се каже, трудно е да се направи. Защо? Защото, т.нар. възрастни обучаеми / *young adult learners*/, каквито са моите студенти, вече имат достатъчно академичен опит в областта на чуждоезиковото обучение и класическите упражнения за подобряване на слушане и произношение са им познати и малко поомръзнали. Като прибавим и спецификата на съвременното дигитално поколение, което е свикнало всичко необходимо да е на един „клик“ разстояние и да става бързо и с минимални усилия, то задачата на преподавателя по английски език да „запали“ и убеди своите ученици да изпробват нещо ново и далеч не толкова конвенционално, е не по-лесна от тази, да ги кара да повтарят вече познатото.

Методиката на чуждоезиковото обучение предлага много начини за подобряване на уменията за слушане и разбиране / *Listening comprehension*/ . Фокусът на тази статия се съсредоточава върху музиката и песента като мотивиращ и полезен подход да се подобри възприемането и възпроизвеждането на английски език. Изборът е такъв, от една страна, защото моите студенти са артистични натури и това напълно съответства на техния натюрел, а от друга страна, защото макар и не нов, този подход не е широко разпространен у нас и малка част от тях са запознати с него. Съчетаването на нещо ново с онова, което те носят у себе си като артисти, създава добра предпоставка за задържане на интереса и мотивирането им. Важността на музиката и песните за изграждане на по-добра езикова компетентност се проследява чрез начините, по които песните на английски се използват в английската класна стая /*English classroom*/ и самостоятелно.

Rixon /1993/ говори за два типа слушане – интензивно и екстензивно /intensive and extensive listening/.¹ Екстензивно /самостоятелно/ слушане има тогава, когато обучаемият е вън от академична среда и слуша песни, които са му любими или модерни в момента. При този процес не е необходимо всички думи да бъдат уловени в детайл, по-важно е слушащият да се забавлява и да следи какво се случва в песента, без да влага големи усилия. „ Това е опитност, която е важна за нашите студенти за да поддържат мотивацията и интереса си на високо ниво“² /Rixon ,1993/. Слушането на песни може да става навсякъде – в метрото, на джогинг в парка, докато се шофира. Няма помагала, нито обем материал, който да бъде усвоен за следващия път. Пълната свобода на избор и липсата на каквито и да е времеви лимити /като един академичен час, например/ създава приятна нагласа и така без волево усилие английските звуци стават все по-близки и разчленими за този, който ги слуша. От личен опит всички знаем, че любимите песни не омръзват, когато ги слушаме отново и отново. Така, водени от желание, а не по задължение, удължаваме времето, в което сме потопени в английската звукова система.

Със слушалки в уши, днешният човек успява напълно да се откъсне и да стане „глух и ням“ за заобикалящата го среда. За такъв идеален момент на концентрация и вникване мечтае всеки преподавател. Именно затова аз съветвам моите студенти да слушат колкото е възможно по-дълго време английски песни. Дали те са рап, поп или балади - няма значение. Най-важен е принципът за „ненасилие“ и спонтанност и той трябва да бъде спазен. Всъщност това е първото от шестте правила, които Harmer / 2007/ предлага да бъдат спазвани, за да може преподавателят по английски език да бъде максимално полезен на своите обучаеми , а именно: „Насърчавай учениците си да слушат колкото е възможно по-често и колкото е възможно повече.“³ Произношението също пропорционално се подобрява. Неволната имитация става все по-добра , а с това нарастват увереността и самочувствието на изучаващия

1 Rixon, S. (1993). Developing Listening Skills. London: Macmillan Publishers LTD,

2 Пак там.

3 Harmer, J. (2007). How to Teach English. Harlow: Pearson Education Limited, 5 Anderson, A. and T. Lynch. (1991). Listening. Oxford: Oxford University Press

английски език да използва езика спонтанно възникнали речеви ситуации.

Интензивното слушане предполага, че „то се извършва основно в класната стая или в езикова лаборатория и е направлявано от учител. Обучаваните слушат със задача да работят конкретно върху своето умение да слушат и да чуват как обичайно се изговарят английските думи.“ /Harmer 2000/ ⁴. В тези случаи подборът на материал е различен – обикновено учителят следва базовата обучителна система или намира материал, свързан непосредствено с темата на преподаване.

В случаите, когато се включват песни в урочната единица, е хубаво да се работи в колаборация с обучаемите, да се разбере какви са техните предпочитания и нагласи и да се съобразим с тях. По-смелите преподаватели дори оставят учениците си сами да подберат песните, върху които да се работи, като единствено поставят точни и ясни критерии за това. С изместването на центъра от учителя към обучаемия се подклажда любопитството към нови, неизследвани територии. Активната роля на обучаемите ги прави по-мотивирани и отговорни по отношение на собственото им присъствие и роля в часа по английски език. И не на последно място – процесът е много по-приятен и интересен както за учениците, така и за техните учители.

На практика, с въвеждането на песента, като част от раздела „слушане с разбиране“ /Listening comprehension/, се спазва една от тезите на Anderson & Lynch, че „Учениците / по английски език – б.м/ трябва да бъдат насърчавани в постигането на успех, изпълнявайки не толкова сложни задачи преди да започнат да изпълняват по-сложни такива“. ⁵ / Anderson & Lynch, 1991/. Моята практика показва, че песните са идеална опция за такъв първи етап, който да подготви студентите за слушането на по-сложна автентична английска реч.

Lems ⁶ твърди в своите проучвания, че песните могат най-естествено и неусетно да привикнат слушащия ги да използва харак-

4 Harmer, J. (2007). How to Teach English. Harlow: Pearson Education Limited, 5 Anderson, A. and T. Lynch. (1991). Listening. Oxford: Oxford University Press

5 Anderson, A. and T. Lynch. (1991). Listening. Oxford: Oxford University Press

6 Lems, K.. "Using Music in the Adult ESL Classroom." ERIC Digest 12 (2001). 16 Sept. 2009 < <http://www.ericdigests.org/2002-3/music.htm>>.

терните контрахирани форми на английски като *gotta* vs. *got to*/*I've* vs. *I have* и т.н., което пък от своя страна води до придобиване на по-естествени комуникативни умения. Към ползите Lynch⁷ прибавя, че песните предлагат на обучаемите нов лексикален материал, нови идиоми, изрази и типични ударения на думите.

Ето защо, в настоящия материал ще съсредоточим нашето внимание върху предложени първи етап от работата върху „слушане с разбиране“ / *Listening comprehension*/ в английската класна стая / *English classroom*/. Както вече споменахме, песента е нещо, което неотменно присъства в човешкия живот. От приспивната песен за бебето, през певческите изяви в пред- и ранна- училищна възраст до любимите изпълнители и мелодии в зрелия етап от живота. В днешно време ние преподавателите по английски език сме „облекчени“, тъй като основно хитовете са на английски. Така те автоматично се превръщат в привлекателен източник за обучителен материал, който лесно може да бъде намерен.

За разлика от екстензивното, ползата при интензивното слушане може да бъде увеличена чрез подготвянето на набор от задачи и упражнения, които да анализират чутото и да привлекат вниманието на студентите върху определени лексикални и граматични единици. Фактът, че песните се помнят лесно, е изключително продуктивен. Тим Мърфи пише, че преподавателите по чужд език могат да се удивят от бързината, с която техните ученици могат да забравят и от това, че песните на английски, които са научили, почти винаги правят изключение от това правило. Според същият автор, да се пее на английски е много по- лесно, отколкото да се говори. Тази хипотеза се свързва с развитието на човешката реч – от музикалното „гукане“ на бебето, на което винаги се реагира от родителите с много любов и умиление, до времето, когато детенцето проговаря и общува с останалите, посредством думи. През юношеския период музиката има също особено важно място. Тя е начин за самоопределяне и самоизразяване на младия човек. Следователно по един или друг начин, музиката е част от човешкото съществуване от неговото начало и някак естествено се вплита в дейностите, които го съпътстват.⁸

7 Lynch, L. M. (2006). Using music to improve listening comprehension skills [Online]. Available: <http://www.language-learning-advisor.com>.

8 Murphy, T. (2002). Music and song. New York: Oxford University Press

Тим Мърфи се позовава на механизма за повтаряне на Чомски⁹, когато говори колко важни за активирането му са песните в класната стая по английски /English classroom / . Споменава и Пиаже¹⁰, който описва как децата обичат да се чуват как повтарят и че повтарянето /repetition/ е едно от необходимите условия децата да научат език. В допълнение на това Мърфи подчертава, че непреднамереното повторение е естествена тенденция на нашия мозък, когато искаме да проумеем чутото от нас. Така песните могат да бъдат добър инструмент при усвояване на чужд език, защото предлагат необходимото повторение на съдържание, което помага на учениците да почувстват и разберат какво слушат и / нерядко/ четат /, когато текстът им е раздаден на хартиен носител/.

От казаното по-горе следва, че вариантите на обучителните подходи при интензивно слушане могат да бъдат разнообразни и немалко на брой. Носейки индивидуалността на обучаемите, които, както споменахме преди, изместват центъра и определят тематиката, и зависещо от професионализма на преподавателя, интензивното слушане може да съперничи по отношение приятност на екстензивното.

Но какъвто и подход да бъде избран, учителят трябва неотменно да бъде воден от шестия принцип на Harmer¹¹ : „Добрите преподаватели експлоатират максимално текста за слушане.“

И за да се върнем към музиката и песента като мотивиращи фактори, ще обобщим казаното дотук с това, че екстензивното или интензивно слушане освен, че носи наслада, е един от най-достъпните източници за учене на английски език. Интернет е на практика безграничен като възможност и ни улеснява там да бъде открита всяка една песен. И въпреки, че ефектът на музиката върху ученето на чужд език не е изследван в пълнота и подкрепен с достатъчно факти, практиката ми на преподавател по чужд език на студенти по изкуства показва, че песните са търсен и харесван от тях способ за повишаване на езиковата им компетентност. Наред с подобрените им умения да възприемат правилно английски език и да го възпроизвеждат с максимално правилно произношение и интонация, те се запознават с редица културологични особености

9 Chomsky, N. (2006) Language and Mind: Cambridge University Press

10 Piaget, J. (1973). Memory and intelligence. New York: BasicBooks

11 Harmer, J. (2007)How to Teach English. Harlow: Pearson Education Limited

на англоговорящите народи. И накрая, но не на последно място – присъствието на музика и песен в процеса на обучение създава приятна, релаксираща атмосфера, която е изпълнена с позитивизъм.

БИБЛИОГРАФИЯ:

References:

- ¹ Abbott, M. (2002). Using music to promote L2 learning among adult learners. *TESOL Journal*, 11
- ² Anderson, A. and T. Lynch. (1991). *Listening*. Oxford: Oxford University Press,
- ³ Chomsky, N. (2006) *Language and Mind*: Cambridge University Press
- ⁴ Failoni, J. W. (1993). Music as means to enhance cultural awareness and literacy in the foreign language classroom
- ⁵ Harmer, J. (2007) *How to Teach English*. Harlow: Pearson Education Limited
- ⁶ Lems, K.. "Using Music in the Adult ESL Classroom." ERIC Digest 12 (2001). 16 Sept. 2009 < <http://www.ericdigests.org/2002-3/music.htm>>.
- ⁷ Lynch, L. M. (2006). Using music to improve listening comprehension skills [Online]. Available: <http://www.language-learning-advisor.com>
- ⁸ Murphey, T. (2002). *Music and song*. New York: Oxford University Press
- ⁹ Piaget, J. (1973). *Memory and intelligence*. New York: BasicBooks
- ¹⁰ Rixon, S. (1993) *Developing Listening Skills*. London: Macmillan Publishers LTD,

**„ХАРАКТЕРИСТИЧНИ ПРЕЛЮДИ“ ОТ ФАУСТИНО ВАЛЕ:
ПРИНОС В ИСТОРИЯТА НА ВИРТУОЗНИЯ ЦИГУЛКОВ
КАПРИЗ ОТ XX ВЕК**

Маргарита Михайлова Щерева

**„CHARACTERISTIC PRELUDES“ BY FAUSTINO VALE:
CONTRIBUTION IN THE HISTORY OF VIRTUOUS VIOLIN
CAPRICE IN THE XX CENTURY**

Margarita Mihaylova Chtereva

Резюме

Основна фигура в бразилската инструментална музика от началото на XX век и родоначалник на цигулковото изпълнителско изкуство в Бразилия е Флаусино Родригес Вале (6 януари, 1894, април 1954). Композициите на Фаустино Вале представят бразилската национална идентичност като идея на ранния XX век. Това е белязало и един от най-известните му опуси: двадесет и шест оригинални концертни прелюди за цигулка соло. „Характеристични прелюди“ е породен от експериментирането му като виртуоз. Идеите, интерпретациите и развитието на техниката, както и на създаването на цикъла „характеристични прелюди“ характеризира попадането във фокуса и синтезирането на идиоми от езика на бразилската градска музика от началото на века и откъм характеристичното и типичното, извлечено от фолклора. Статията разглежда стиловите особености, соловиите похвати и виртуозен стил на Вале и приносът му в цигулковата техника, като се има пред вид, че пиесите му са посветени на Хайфец, Стърн, Франческати, Шеринг.

Abstract

A major figure in Brazilian instrumental music from the beginning of the 20th century and the founder of violin performing art in Brazil is Flausino Rodriguez Vallee (January 6, 1894, April 1954). The compositions of Faustino Valley represent the Brazilian national identity as an idea of the early 20th century. This is one of his most famous opuses: twenty-six original concert preludes for violin solo. “Characteristic preludes” was the result of his experimentation as a virtuoso. The ideas, interpretations

and developments of the technique, as well as the creation of the cycle of “characteristic preludes”, characterize the focusing and synthesis of idioms from the language of Brazilian urban music from the beginning of the century, and from the characteristic and typical, derived from folklore. peculiarities, solo techniques and virtuoso style of Vale and his contribution to the violin technique, in the sense that his plays are dedicated to Heyfech, Stern, Frances, Scheering.

Сред най-интригуващите фигури на бразилската инструментална музика от началото на XX век и родоначалник на цигулковото изпълнителско изкуство в Бразилия е Флаусино Родригес Вале (6 януари, 1894, април 1954). Роден е в Брабацена, малък град в щат Минас Жерайс. Никога не е напуснал Бразилия, но името му става световно известно с неговите „характерни прелюди“ за цигулка, които продължават традицията на виртуозния солов каприз от 19 век. Той осъществява някои открития в инструменталната цигулкова техника. За мащаба му на автор говори фактът, че един от най-забележителните цигулари на XX век - Яша Хайфец - изпълнява прочутия негов каприз „Тико-тико“ (заради изобретението му в скачащия щрих). Приживе Флаусино Вале е наричан дори „бразилският Паганини“.

Флаусино Вале учи цигулка при своя чичо Мануел де Маседо, свързан с школата на Виотан и Х. Леонард. В края на своето обучение Ф. Вале изсвирва капризите от Паганини пред Гавине. През 1923 г. се премества в Бело Хоризонте, столицата на Минас Жерайс, където завършва бакалавърска степен по право. До 1943 г. практикува и право. Едновременно с това протичат и професионалните му изяви като цигулар – солист, член на оркестъра в столицата, но също и балове, в киното и пр.

Неговият първи солов рецитал е през 1935, когато представя собствени солови творби, както и каденцата на Марко Сала върху сонатата на Тартини в сол минор. Сценичните му изяви са отразени от редица бразилски критици, които го обявяват за артист със световно равнище. През 1934 Левиндо Ламберт, директор на Belo Horizonte Conservatory номинира Флаусино Вале в катедрата „История на музиката и „национален фолклор“ по препоръка на Курт Ланге (автор на „Елементи на бразилския фолклор“, и „Музикантите на Минас Жерайс“) „Brazilian musical folklore

elements" (1936) and „Musicians of Minas Gerais" (1938). [PAULINYI, Z. 2014, p.5.]

Композициите на Фаустино Вале представят бразилската национална идентичност като идея на ранния ХХ век. Това е белязало и един от най-известните му опуси: двадесет и шест оригинални концертни прелюди за цигулка соло, които и ще разгледам в настоящата статия. Част от тях влизат в репертоара на знаменити цигуларии. Яша Хайфец изпълнява „Ao pé da fogueira" без да познава Вале, но, очарован от новаторското третиране на двойния гриф, прави запис на пиесата през ноември 1945. Истинска е и историята на Джанети. Той описва как през 1948 г. Зино Франческати, който свири пиесата в Belo Horizonte, се среща с Флаусино Вале. Авторът му показва характерния начин на изпълнение на пиесата върху жабката. (FRÉSCA, 2008, p.61, 143-144). Така Ф.Вале остава известен като „Бразилският Паганини". Наречен е така от Вила Лобос, а по броя на различни транскрипции, би трябвало да се нарече също и „Бразилският Крайслер". Според негови биографи част от ръкописите му мистериозно липсва, само малко от достъпните документи са основата, върху която се създават редица музиколожки трудове, посветени на неговия живот и творчество¹. Сред най-известните му произведения са вариациите върху тема от Ф.Лехар „Песен за Паганини". В тях е представена техниката „*sotto le corde*". Въпреки че ръкописът не е датиран, според монографията на Фреска съществува писмо на Вале до Франсиско Миньони от 1940, изразяващо желанието му тази пиеса да се публикува заедно с другите му трнскрипции и аранжimenti. З.Паулино пише, че Ф.Вале създава техниката *sotto le corde* , при която изпълнителят трябва да постави лъка под струните. Така може да се свирят различни интервали до две октави. Впрочем такава техника е по-лесно постижима на виолончело и контрабас, но е по-деликатна и трудна при цигулката [PAULINYI, Z. 2010, p.3.]

1 Основни трудове върху Ф.Вале на португалски имаме в анализа на неговите прелюде оат Алвареда, биографичен текст от Фреска , а Антунес пише повече за техниките на свирене, открити от него. Further references about Flausino Vale available in Portuguese are the analysis of his 26 preludes by Alvarenga (1993) and a complete biographical text by Camila Frésca (2008 and 2007). Antunes (2005) wrote more about expanded techniques on winds and strings.

„Характеристични прелюди“ за цигулка

Флаусино Вале започва да пише своите двадесет и шест „Характеристични прелюди“ още в далечната 1922 и работи над тях до 1952 г., две години преди смъртта си. Тук още жанровото определение „прелюди в характеристичен стил - характеристични прелюди“ показва, че Ф.Вале се обръща не само към първоначалното бароково интерпретиране на „Каприза“ - прелюд, фантазия, прелюдиране, но го и свързва с идеята за „характеристичен стил“, т.е. насочен към връзката с бразилския национален фолклор, с изразяване на идиомите на „национален език“ - и съответните му проекции в цигулковата техника. Тук Ф.Валедемо не се ограничава в композиторски индивидуален или модернистичен проект, по-скоро цикълът от „Характеристични прелюди“ е породен от експериментирането му като виртуоз. Идеите, интерпретациите и развитието на техниката в цикъла „характеристични прелюди“ характеризира попадането във фокуса и синтезирането на идиоми от езика на бразилската градска музика от началото на века и - откъм характеристичното и типичното, извлечено от фолклора. Не по-малко Трябва да се изтъкне и фактът, че този вид „характеристичност“ - жанровост, фолклорност, изобразителност поражда нови открития във виртуозния език на инструмента. Ф.Вале е създал ярки, виртуозни пиеси, които са навлезли в цигулковата литература. [Fresca,2009,p.4]

Вале създава този цикъл „Прелюди“ не като индивидуален композиционен проект, с амбиция да модернизира композиционната техника, а по-скоро в битието си на виртуозен цигулар (а също и фолклорист), който търси да се изрази в национален стил. Виждаме представени основните видове цигулова техника, креативен поглед върху романтичното превъплъщение на каприза, както и основни фолклорни символи, жанрове и идиоми. По отношение на формата се наблюдава голямо разнообразие: има някои черти на триделност, двуделност и рондообразност. Един поглед върху цикъла показва различните фолклорни жанрове, както и звукоизобразителните и инструменталните идеи.

В цикъла „Характеристични прелюди“ виждаме интенции от елементи на цигулковата техника и изпълнителство. Особено характерен тук е акордовият многоглас и двойните грифове с различен щрих, някои звукоизобразителни елементи /имитации на птичи

гласове), както и ярки мелодически образци от бразилската песен. Цикълът е писан в протекание на няколко десетилетия, както общава изследователката Фреска в своя труд. Характерни са посвещенията на приятели и музиканти, свързани с Ф.Вале. [Fresca,2009, р.6]. В таблицата, която се предлага и е написана именно по труда на Фреска виждаме възможно най-пълната хронология на създаване на цикъла /не всички прелюди са датирани/. Специално внимание трябва да обърнем на посвещенията на поредица най-известни виртуози на XX век: Хайфец, Стърн, Франческати, Шеринг. Те включват в репертоара си виртуозните опуси от творчеството на Ф. Вале.

Пример № 1, таблица на „характеристични прелюди“ от Камила Фреска. [Fresca,2009,р.3]

Прелюд	Година на създаване	темпо	размер	тоналност	посвещение
Batuque	1922	Allegro/ Presto 2/4	2/4	G dur	Jacinto Méis
Suspiro d'alma	1923	Andante Tempo rubato	2/4	C dur	Francisco Chiafitelli
Devaneio	1924	Allegretto	2/4	A dur	Raul Laranjeira
Brado íntimo	1924	...	2/4	A dur	José Martins de Mattos
Tico-tico	1926	Allegretto	2/4	G dur	Marcos Salles
Repente	1924	Allegro	2/4	A dur	Torquato Amore
Marcha fúnebre	1927	Allegro	2/4	G dur	Ernesto Ronchini
Sonhando	1929	Allegro/ Moderato	2/4	G dur	Leônidas Autuori
Rondó doméstico	1933	Allegro	2/4	G dur	Edgardo Guerra
Interrogando o destino	1937	Moderato	2/4	C dur	Zino Francescatti
Casamento na roça	1933	Allegro	2/4	G dur	Oscar Borgerth
Canto da inhumana	193?	Allegro sem bravura	2/4	G dur	Nicolino Milano
Asas inquieta	193?	Allegretto	2/4	E moll	Ernest N. Doring

A porteira da fazenda	1933	Allegro	2/4	A moll	Heitor Villa-Lobos
Ao pé da fogueira	193?	Allegro Comodo	3/8	D moll	Agnelo França
Resquiescat in pace		Andantino	6/8	G dur	Augusta Campos Vale
Viola destemida	1939	Allegro	2/4	G dur	Ruggiero Ricci
Pai João	1944	Allegretto	2/4	G dur	Jascha Heifetz
Folguedo campestre	1933	Allegro	2/4	Es dur	Mignone
Tirana riograndense	-	allegretto	6?8	G dur	Renato Almeida
Prelúdio da vitória	-	allegretto	2/4	D moll	Paulina D'Ambrosio
Mocidade eterna	194?	Mocidade eterna	2/4	A moll	Orlando Frederico
Implorando	1924	Barcarola	6/8	A moll	Cláudio Santoro
Viva São João	194?	Allegro	2/4	Es dur	Isaak Stern
A mocinha e o papudo	194?	Allegro	2/4	G moll	Henrik Szering
Acalanto	194?	Andantino	2?4	G moll	Esteban Eitler

Ф.Вале е озаглавил творбата си „Характеристични прелюди“ а не „Капризи, вероятно защото в духа на голямата романтична традиция в тях има немало лирични образи - лирични „скици“ като „Интимно“ и „Да сънуваш буден“ (Devaneio) или „Присписвна песен“ (Acalanto). Немалко са и прелюдиите, които стилизират бразилски фолклорен танц, с необичайни и ярки метроритмични акценти: „Селски танц“ (Rondo domestico). Моментът на „звукотражение“ при Ф.Вале е свързан със специфична трактовка и развитие на виртуозни техники. Такава творба е прословутият „Тико-тико“ - прелюд, св от Я. Хайфец, Д. Франческати, И.Пърлман и др. Следвайки модела на каприз № 1 от Паганини, Ф. Вале разкрива в нов, характеристичен облик техниката на стакато в арпезите. Този „характеристичен прелюд“ /каприз/ е екстремно труден. Откритията на Вале в областта на стакатото /при жабката/, в областта на метроритмиката и разнообразието от стакатни техники, хвърлени лъкове и пр. му определя място в световната виртуозна

литература за цигулка.. Виждаме съчетаване на видове стакато и пицикато- в Rondo domestico, на видове пицикато и арпежио в стакато - във Viola destemida /17/, стакати в сексти, в специфичен ритъм -които според описанието се изпълняват с жабката - в Ao pe da Fogueira (това е капризът, изпълняван от Я. Хайфец и преподаван от него в майсторските му гласове в САЩ). Този каприз също е извънредно труден, с характерните си особености.Необходимостта да се спазва ритъмът, съчетан с акцентирането и стакатото, го превръща в пример за ефективна виртуозна пиеса.

По отношение на формата, както вече се спомена,Ф.Вале търси разнообразие: в капризите откриваме както кратки миниатюри, в чиято основа стои интригуващ фоклорен или фоклорно-песенен образ, така и разгърната форма. Например каприз №1 е в разгърната форма, с развиващи дялове и кода. В него откриваме виртуозни техники и кантилена - основната идея е свързана с двоен гриф и танцувалност. Каприз № 2 пък е миниатюра, която е по-скоро едночастна, в него отделните виртуозни елементи само „загатват“ частите на кратката импровизация-хрумване.

Конструктивни белези и стилови особености от гледна точка на изпълнителя

Начинът, по който Ф. Вале „следва Паганини“ създава много ярки инструментални образи. Например в а Porteira da fazenda „имитира“ техниките на китарата, като въвежда пицикати в терци и секти. Разпределянето на пицикатите и новите идеи за интерпретацията на двете ръце в цигулката поставят този каприз сред основните открития на Вале.

Пример № 2, Прелюд №10.



Много ярка идея за звука, близък до идеите на бразилското музициране виждаме и в Canto da Inhuma. Тук имаме пицикати с лявата ръка в триолови фигури. Вале успява да превърне вдъхновението от бразилската музика в един ритмозвуков поток. Редуването на пицикати и употребата на терци и сексти, характерни за бразилската музика, намира изява и място в неговия тематизъм и в развитието на виртуозната фактура в немалко капризи. Оригинално е съчетаването на флажолети и фигурация в разложени терци и сексти. Вале получава интересен тематичен материал, много ярък образ - и в същото време изследва инструменталното майсторство и идеята за крайна виртуозност, лекота, развитие на техниките за цигука. Особено ярък пример е посветеният на Зино Франческати прелюд „Interrogando o Destino”/Питайки съдбата/.

Този опус съчетава акорди в арко и пицикато, последвани от фигуриране в терци. Следват пасажи в два вида пицикато и въпреки мнението, че тези творби са по-скоро „характеристични пиеси”, т.е. пиеси в национален стил, с използване на елементите от бразилската градска песенности фолклор, все пак трябва да се признае откритията на автора и в областта на виртуозността. Много оригинално е съчетаването на форшлаг и акорд с пасаж в арко и пицикато. То е технически трудно, но и много интригуващо за виртуоза, разкрива едно богатство и органичност на виртуозните идеи за цигулка, които Вале постига като синтез на двата елемента - фолклорния и виртуозния.

Съчетаването на флажолет и сексти в стакато, организирано в танцов мотив е обект на Repente .

Нотен пример 4, Каприз № 5



В стила на Ф.Вале се вплитат мотиви от бразилския градски фолклор-наситени с множество сексти и терци и изпълнявани характерно със скачащ лък.. [Alvarenga,1993,p.25]

Можем да разгледаме няколко основни негови открития в /"Характерни прелюди"/Тези пиеси представят синтеза на виртуозно-технически открития и идеята за стилизация на „бразилските мотиви“.Такива са и най-известните негови капризи. Сред тях е посветеният на Яша Хайфец *Прелюд № 1- Batique*, който представя регионален бразилски танц. Още първите тактове в пицикато показват необикновеното вдъхновение от оригиналния ритъм на танца,пълен с акценти, точкуване, неговата асиметричност и зареденост с метроритмична енергия. [Alvarenga,1993,p.45]

Пример № 5, Прелюд №1



Основният мотив съчетава акорди в пицикато в синкопиран и точкуван ритъм. Двоен гриф- последователно на октави и терци, което вероятно е вдъхновено от градския фолклор, се насища с иновативен ритъм. В самата формула на танца в размер 2/4 имаме синкоп, с акцент върху синкопираното време. Акцентът варира, подчертава противоречието със слабите времена, създава един вид „разместване“, но и увелича със своята острота и трансформиране на метроритмичната енергия. Този мотив вероятно е заимстван или съпреживян от автора Вале при опознаване на бразилската музика и носи и жанров образ. Съчетан е със стакато и акценти в различни части на лъка - и така се получава уникален „инструментален образ“ на бразилския танц. Вале е майстор на лъковите ефекти и техники.Акцентите създават „мелодия“, един вид празнично-виртуозно разкриване на танца, редуват инструменталната „феерия“, потопена в традиционните терцови и секстови звучности, но изпълнени с акценти и ярки ефекти. Така самата изява на инструменталиста, апликатурата, композиционната идея - из-

разена като щрих, с лекота и много спонтанност, импровизационност - става мощен инструмент за виртуоза.

Пример № 6, Прелюд №1



Всичко това ни обяснява известността и импулса, който кара известни цигулари като Я. Хайфец и пр.. да изпълняват конкретни капризи от Ф.Вале . Майсторството на Ф.Вале може да се проследи и в Прелюд № 24- Viva sao Paolo, посветен на Изаак Стърн. Той отново въвежда характерните за своя стил метроритмични синкопирани мотиви с ярки и ефектни акценти. Капризът представлява труден пример за извънредно труден двоен гриф в съчетание на щрихи стакато и легато:

Пример № 7, Прелюд № 24



Много ефектно е съчетаването на пицикатна техника и стакато, отново свързано с пасаж в двоен гриф /сексти/. Виртуозното писмо на Вале неслучайно е посветено на цигулари като Я.Хайфец, Дз.Франческати, И.Щерн и др.Той разкрива мелодическата характерност, метроритмичната сложност в съчетаване с най-трудни елементи на цигулковата техника. Този каприз е написан в сложна триделна форма с виртуозна кода.

Предпоследният каприз на Вале е посветен на Хенрих Шеринг. Интересен е моментът, в който в своя каприз-миниатюра авторът сякаш търси „портрет“ на големия изпълнител. Посветеният на Х. Шеринг прелюд съчетава полифонично и акордово представени мотиви. Отново виждаме разнообразие в сменящите се видове техника: полифонично изразена тема в двоен гриф, акордови варианти. Следва уникално съчетаване на бърз, виртуозен мотив и два вида пицикато. Така виртуозността се свързва с идеята за многогласните грифове, с великолепно полифонично изтъкване на темата, с разнообразието и яркостта на бразилските мотиви, изобразени чрез сложните скачащи лъкове и пицикати. Формата на този каприз има елементи на рондообразност. Все по-блестящото разкриване на двата основни мотива води до виртуозен финал-кода.

Творчеството на Ф.Вале е уникално с характерността, скицирането на оригиналните бразилски мотиви: от фолклора и градската музика той успява да извлече невероятно богатство на метроритмични идеи, темпераментни мелодии, жанрови елементи. Съчетава ги, свързва ги органично с най-трудната цигукова техника: стакати, двойни грифове... Получил се е уникалният образ: бразилските народни ритми и мотиви, които се изразяват чрез виртуозната цигулкова техника, органично вплетени в щрихи, двойни тонове и пр. Този интригуващ композитор не претендира да е новатор, той е великолепен виртуоз, който в творчеството си вплита националното, бразилското в основните трудни видове цигукова техника, позната още от Паганини. С това Ф.Вале остава в историята на XX век, остава не само с посвещенията, но и присъствайки в репертоара на виртуози като Я. Хайфец, И. Щерн, Х. Шеринг...

ALVARENGA, Hermes Cuzzuol. Os 26 prelúdios característicos e concertantes para violino só de Flausino Vale: aspectos da linguagem musical e violinística. Porto Alegre: UFRGS. Dissertação de mestrado, 1993. <https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/141532/000045498.pdf>

FRÉSCA, Camila. Flausino Vale e os 26 prelúdios característicos e concertantes para violino só. XVII Congresso da ANPPOM... (Anais). São Paulo, 2007. Disponível em: <http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2007/musicologia/musicol_CFresca.pdf> Acesso em: 31/5/2009.

FRÉSCA, Camila. Uma extraordinária revelação de arte: Flausino Vale e o violino brasileiro. [ECA-USP](#): dissertação de mestrado. São Paulo, 2008.

PAULINYI, Zoltan. [Escola franco-belga e o violino solo brasileiro: Flausino Vale e Marcos Salles](#). 178 p. Évora, Portugal, 2014. Livro disponível no Brasil pela [Bookess](#) e em Portugal: [Bubok](#). Vídeo no [YOUTUBE](#).

PAULINYI, Z. [The first appearance of sotto le corde instruction at Flausino Vale's Variations upon Franz Lehar's song 'Paganini' for violin alone](#). Romênia: No. 14 plus minus. ISSN 2067-6972. 10 de junho de 2010.

PAULINYI, Z. [Uso da técnica ,sotto le corde' como elemento surpreendente e inovador em obra para violino solo de Flausino Vale](#). XX Congresso da ANPPOM... (Anais). Florianópolis, 2010.

PAULINYI, Z. [Uso da técnica ,sotto le corde' como elemento surpreendente e inovador em obra para violino solo de Flausino Vale](#). XX Congresso da ANPPOM... (Anais). Florianópolis, 2010. <http://paulinyi.com/anexos/partituras/Vale-Variations-ZP2010.pdf> (последно влизане 2.01.2019)

PAULINYI, Z. [A afirmação do violino solo no Brasil com o álbum de seis caprichos de Marcos Salles](#). XX Congresso da ANPPOM... (Anais). Florianópolis, 2010. <http://paulinyi.com/anexos/partituras/Vale-Variations-ZP2010.pdf> (посл влизане 28.12.2018)

„ТРИ НАСРЕЩА” – ПОПУЛЯРНАТА ИГРА НА БЕСАРАБСКИТЕ БЪЛГАРИ.

/ по материали събрани от с. Кайраклия, гр. Тараклия и гр. Твърдица, Молдова/

Марина С. Банкова

Резюме

В статията се разглежда играта „по тройки”, наричана „Три насреща”, „Три насреща”, „Попската” - най- популярната при българите в гр. Тараклия, с. Кайраклия и гр. Твърдица, Молдова. И в трите населени места се танцува по сходен начин като движение, форма и композиция. Събирайки се на общи празненства от всички села, този танц включва в играта и обединява чуждо-селците в едно. Така той от битов /преди време се е играл само на семейни празници: годеж, сватба / става един от развлекателните танци. Следвайки методите на Н. Кауфман в изследванията на песенния и музикалния фолклор на българите от Украйна и Молдова, сравняваме по структура и форма разглеждания в тази статия танц с подобни такива, намерени в населените места в днешна България. Констатираме и неизбежното влияние върху танца от стила на молдовският фолклор. Поради това играта „Три насреща” е по-различна от тракийските тройки, но в никакъв случай не става молдовска. Така танцът придобива нова самобитност, както и многото хора и игри на бесарабските българи.

Abstract

The article deals with the three-gamed dance called „Three Matchgame“, „Popska“ - the most popular one for the Bulgarians in Taraklia, Kayraclia and Tvardica, Moldova.

This dance is performed in a similar way as movements, form and composition in these three places. Gathering for common celebrations from small villages, this dance involves the game and unites the foreign people.

Thus, this dance / it was played only on family holidays: engagement, wedding / becomes one of the most entertainment dances.

Following the methods of N. Kaufman in the research of the song and musical folklore of the Bulgarians from Ukraine and Moldavia, we compare the structure and form of the dance in this article with similar ones found in the settlements in today's Bulgaria.

Wealsonoticetheinevitableimpactondancefromthestyle of Moldavianfolklore. Because of this, theThreeMatchgameisdifferent-fromtheThracianthree-gamematch, butitisbynomeansMoldovan.. Thusthedanceacquires a newidentity, aswellasthemanypeopleand-games of theBessarabianBulgarians.

Проучването на танцовия, музикалния и песенния фолклор на българите в Бесарабия има важно значение както за българската етнология, така и за фолклористиката в държавите, където живеят в наши дни българи-преселници, напуснали родните си места преди 150-200 години. Чрез описването им се помага за възстановяване на автентичността на танците, музиката и песните на българите преди два века. Сравняването им с танците, музиката и песните на населението в днешна България позволява да се установят на селищата, от които са тръгнали българските емигранти. Това особено важи за местата, където спомените за родния край са потънали в забрава.

От друга страна особено важен е процесът на взаимовлияния и взаимопрониквания между танца и музиката на българите-преселници с танца и музиката на местното население /молдовани, украинци, руси и гагаузи /, както и проследяването на динамиката на измененията в областите с българското население.

Танцовият, музикалният и песенният фолклор на българските преселници в Бесарабия се запазват като система почти до XX век. При това някои танци се съхраняват във вида от времето на преселването, без да претърпят развитие или влияние от заобикалящите ги етнически общности, докато при други е видимо подобно влияние. През миналия век (от началото и до към втората му половина) българите в Бесарабия по празници играят както български хора и игри, така и молдовски хора или танци на други народности. Това е и периодът, в който се възприемат отделни влияния върху автентичните български танци.

В тази статия ще бъдат разгледани хората и игрите от три населени места в Р. Молдова: с. Кайраклия, гр. Тараклия и гр. Твърдица, но ще акцентираме върху един танц, който и на трите места се играе, и който обединява българите от тези селища.

Село Кайраклия се намира точно на границата с Украйна и е много близо до град Болград и град Тараклия. И до сега не е уточнено от кое населено място в България са дошли преселниците в него. Празниците, на които се танцува, са: неделно хоро, събори и сватби. Играят се следните хора и игри : „Хоро“ 2/4, „Кайръм“ 2/4,

„Тропнишката“ 2/4, „Кубейско хоро“ /Тинереска/ 2/4, „Лудо хоро“ / Алавашко хоро/ 2/4, „Насрещя“ 7/16, „Бътута“ и „Бътая“ /молдовско/, Кадънджа- 9/16 /гагаузка игра/.

Град Тараклия, който сега е център на българската общност в Р. Молдова, също няма точно определено селище, от което са дошли преселниците българи. Но още когато е било едно от най-големите села в района, там са се танцували хора и игри като „На две страни“ 2/4, „Нагоре“ 7/16, „Подфърли кондак“ 9/16.

Град Твърдица /до преди шест години също едно от най-големите български села в Молдова/, за разлика от гореспоменатите две населени места, се образува като село от по-късни преселвания. За него категорично се знае, че предците на днешното население са дошли от Сливенското село (вече град) Твърдица в България в края на 20-те години на XIX в. Тук до днес се танцува „Право хоро“, наречено „Хоро“ 2/4 на песен, при което песните се запяват и отпяват една след друга /антифонно/, без да се прекъсва хорото. Следващото хоро, което се изпълнява под музикален съпровод, е „Мулдуланската“ 2/4 - молдовско хоро, пречупено през грациозността и макама на българите. Още едно популярно хоро в Твърдица е „Подфърли кондак“ или „Бръсни цървул“ 9/16 и „Фтичишката“ или „Дребната“ 2/4.

Някои от горепосочените хората и игри са представени от Н. Кауфман в изследването му на песенния и музикален фолклор на бесарабските българи. Като разглежда инструменталния съпровод на хората, той отбелязва:

„Хората, които съпровождат тези мелодии, носят следните названия: в такт 2/4 – право хоро, ...на две страни,...тропнешка, ... молдованската,...; в такт 5/16 – фтиченцата...; в такт 7/16 и 7/8 – ръченица, на кърпи, ...попската; в такт 9/16 и 9/8 – изфърли кундак, подфърли кундак, ...кадънската,...бръсни цървул,...“ (5, стр. 44)

По-специално внимание заслужава един от танците, който се играе и в трите населени места с почти идентични движения, външна форма и изпълнявани фигури. Той е известен с имената: „Три насрещя“ – Кайраклия, „Три насрещя“ – Тараклия и „Попската“ – Твърдица. Тактовият размер, в който се играе е 7/16.

„Три насрещя“ или „Попската“ е смесена игра, която се играе по тройки в хват - предна плетеница. Тройките могат да се оформят както от две жени и един мъж, така и от двама мъже и една жена. Участват няколко тройки.

Описание на движенията

Движение № 1 „Ход напред“

I такт

на „раз“ - подчертана стъпка с десния крак напред

на „два“ – левия крак стъпва на полупалци до петата на десния крак

на „три“ – стъпка с десния крак на място с пружинка, левия крак се отделя от земята

II такт

на „раз“ - подчертана стъпка с левия крак напред

на „два“ – десния крак стъпва на полупалци до петата на левия крак

на „три“ – стъпка с левия крак на място с пружинка, десния крак се отделя от земята

Движение № 2 „Ход назад“

I такт

на „раз“ - подчертана стъпка с десния крак назад

на „два“ – левия крак стъпва на полупалци до петата на десния крак

на „три“ – стъпка с десния крак на място с пружинка, левия крак се отделя от земята

II такт

на „раз“ - подчертана стъпка с левия крак назад

на „два“ – десния крак стъпва на полупалци до петата на левия крак

на „три“ – стъпка с левия крак на място с пружинка, десния крак се отделя от земята

Положението на ръцете е следното: мъжът, който е в центъра, хваща за длани външните ръце на редом стоящите жени, с дясната ръка хваща дясната ръка на жената от дясно, а с лявата ръка хваща лявата ръка на жената от ляво; свободните ръце на жените са хванати пред мъжа. Ръцете, пружинирайки, правят акцент надолу на „раз“ и на „три“.

Описание на играта

В този пример ще опишем играта с четири тройки. Играе се и с повече тройки, има случаи и само две тройки да играят тази игра. Четирите тройките са наредени една срещу друга, като тройка 1 е

срещу тройка 3; тройка 2 е срещу тройка 4. Изпълняват следните фигури:

Първа фигура

1-4 такт с Движение № 1 „Ход напред“ тройките с номера 1 и 3 се придвижват към центъра една срещу друга, а другите играят на място.

5-8 такт с Движение № 2 „Ход назад“ същите тройки се придвижват назад, а другите продължават да играят на място.

9-16 такт тройките с номера 2 и 4 играят същото както 1 – 8 такт изиграно от тройките с номер 1 и 3

Втора фигура

1-4 такт с Движение № 1 „Ход напред“ тройките с номера 1 и 3 се придвижват към центъра една срещу друга, а другите играят на място.

5-8 такт с Движение № 1 „Ход напред“ тройките с номера 1 и 3 се завъртат на 180 градуса , като запазват положението си едни срещу други.

9-12 такт с същите тройки се придвижват назад, а другите продължават да играят на място.

13-16 такт тройките с номера 2 и 4 играят същото както 1 – 8 такт изиграно от тройките с номер 1 и 3

В Твърдица на 4 такт и в първа и във втора фигури играчите леко се накланят напред към отсрещните играчи.

Трета фигура

По желание на тройките с Движение № 1 „Ход напред“ те правят различни видове „промушвания“.

Мъжът, играейки в средата, вдига двете си ръце напред-горе, които държат ръцете на жените, играещи от двете му страни; жените едновременно правят едно завъртане към мъжа, а мъжът през това време излиза леко напред, минавайки под хванатите ръце на двете жени, прави няколко клякания; с Движение № 2 „Ход назад“ и завъртането на жените обратно, играчите се връщат в изходното положение. Ръцете при тези „промушвания“ през цялото време са хванати.

В тази фигура много се импровизира. Промушванията, завъртанята, кляканията и предвижването на тройките се изпълняват по команда и преценка на изпълнителите.

Наименованието „Три насреща“ обозначава събирането /срещането/ на тройките в центъра на кръга. Типично е рязкото завъртане на 180 градуса.. Това се наблюдава в първата и втора фигури на танца. Този вариант на танца в цял вид и трите фигури се играе и в с. Кайраклия, и в гр.Тараклия. Докато в гр.Твърдица при „Попската“ повече се набляга на трета фигура с „промушванията“, завъртанията на жените, които играят в двата края на тройката, и кляканията на мъжа, играещ в средата. Пресрещането на тройките в „Попската“ също присъства, но много умерено и само с леко „кимване“ на тялото.

Като цяло в Твърдица тази игра се танцува по-спокойно: тройките се приближават една към друга грациозно; самото движение в краката е по-бавно, доближаването на единия крак до другия на „два“ от Движение 1 „Ход напред“ можем да разгледаме като акцент, поради по-спокойното изиграване; „промушванията“, които са основна фигура в играта на твърдишката „Попска“, се виждат по-ясно. Така разглеждаме играта „по тройки“, сравнявайки я с тази, която се играе в село Кайраклия и в град Тараклия. Тук темпото е значително по-бързо. Изпълнението при срещането на тройките и самото завъртане на същите е много вихрено. При заиграването на този момент се забелязва огромно задоволство на изпълнителите от самата скорост, темперамента и вихъра при завъртането. Така в движенията на краката няма как да разгледаме никакви акценти, защото точно в тези фигури с пресрещанията и завъртанията на тройките те са почти притичващи. Играта леко се успокоява във фигурата с „промушванията“ и особено при клякането на мъжа, но въпреки това темпото си остава бързо и завъртанията на жените стават много резки. Водещия играч във всяка тройка е този, който играе в средата.Обикновено това е мъжът. Той определя момента, в който ще се завъртат и „промушват“, и бързината, с която се изпълняват. При „срещането“ на тройките двамата водещи играчи, танцувайки един срещу друг, се разбират как и колко бързо ще се завъртят.

Изхождайки от по-горе описаните разлики в идентичен танц от три населени места в молдовската Южна Бесарабия, можем да направим следните изводи:

- При българите, преселили се на по-късен етап, като тези в град Твърдица /1828 и по-късно/, танцът „по тройки“, който срещаме в тракийските населени места на днешна България, се е запазил повече по стил, характер и външна форма. Тук

изиграва роля по-устойчивата самобитност на твърдичаните и по-оскъдното влияние на околните етнокултури.

- В играта „Три насреща“ от другите две населени места, разглеждани в тази статия, в дадения танц наблюдаваме запазване на формата, движенията и някои прийоми между играчите в тройката, характерни за тракийските танци. Но не можем да твърдим същото относно стила и характера на танца. Високото темпо и вихреността на играта променя стила му, а стремежът на танцуващите да се придвижват, пресрещат и да завъртат тройките много бързо, демонстрирайки и радвайки се на майсторството си, променят и характера му. Изигран в този вид, в танца „Три насреща“ долавяме молдовско влияние. Един от най-българските танци в Южна Бесарабия се изпълнява с темперамента на молдовските танци. Това явление можем да обясним с осезателното навлизане на молдовски фолклор в развлекателния танц на българите в село Кайраклия и град Тараклия. След изиграването на молдовските хора и полки и българските хора, които имат почти молдовски музикален съпровод, няма как танцуващите да не прехвърлят темперамента и да не привнесат към стила на танца „Три насреща“ една по-различна самобитност. Дори вече да се различава от първоначалния си облик, както е внесен от България, танцът „по тройки“ си остава най-български при танцовите забави на българите в Южна Бесарабия.

Танцът се играе наред с всички хора и игри, изпълнявани при развлекателните и увеселителни мероприятия. Информаторката от гр. Твърдица Анна Белчевичина подчертава, че преди време „Попската“ – танцът по тройки - се играел само на годеежи и сватби. На тази игра са се хващали само близки един на други хора. Подобна информация намираме и в описаната от Красимир Петров игра „Хуркината“ от с. Извор, Бургаско: „Играе се вкъщи, на домашни тържества.“ (7, стр.218)

Танцът „Три насреща“ от Тараклия и Кайраклия обединява подобните игри по тройки, описани в Странджа и Сливенско от днешна България. В първата и втората фигури на играта „Три насреща“ откриваме в чист вид играта „Хуркината“ или „Срещнатата“ от Бургаския регион (7, стр.218-219) със същите пресрещания и разминавания на тройките. В третата фигура можем да видим много сходни движения и елементи от играта по тройки от Сливенския

край. В сценичната постановка на Маргарита Дикова „Сватбарска ръченица“, описана в книгата „Български танци“ (3, стр.33), за която хореографът ползва автентичен материал точно от Сливенския регион, виждаме в играта „по тройки“ подобни „промушвания“, каквато е третата фигура от гореописаната игра. Има прилики и с карнобатските тройки, за които споменава Антон Андонов при описването на подобна игра „по тройки“ в книгата си „Сватбени игри и хора от Ямболско“: „Някъде този модел на изява пред кума е наричан „Карнобашката...“ (1,стр.162). В труда си проф. А. Андонов описва този танц като „Тройна зълвенска ръченица“ /с. Безмер, с. Победа/ и се играе само от жени: „Тройната ръченица се играе само от жени, хват „предни леса“ /заловени за длани, те кръстосват ръце отпред, при което средният играч е хванал с дясната си ръка дланта на дясната ръка на участника вдясно от него, а лявата му ръка е хваната от дланта на лявата ръка на играча, стоящ до него/,...“ (1,стр.162) - намираме прилика в хвата. Разглеждайки по форма и композиция танца, той отбелязва: „Добре познатата хваната форма е богата на композиционни решения като описване на кръг, перка в различни посоки /напред, назад / и типични преплитания „мушения“ между участниците.“ (1, стр. 163). Същите виждаме в описанието на играта „Три насреща“. Както и в с. Твърдица, Молдова, „Тройна зълвенска ръченица“ се играе на сватба, но вече не е част от обредните игри: „...играта придобива изпълнение с развлекателен характер между участниците и гостите на кумовата трапеза.“ (1,стр. 163). Сравнявайки тези белези, можем да твърдим, че танците са били пренесени в Бесарабия в този вид, а сред танцуващите „Три насреща“ в Тараклия и Кайраклия е възможно да има потомци на преселници от Ямболско.

В труда си „Народни песни на българите от Молдавска и Украинска ССР“, I том, Н. Кауфман сравнява събраните песни в Бесарабия, Таврия и Крим и тези от България. Анализирайки ги по структура и строеж, той доказва (а в някои случаи потвърждава) от коя част на България са преселниците. „В хороводните песни на с. Кашлоу откриваме типична странджанска и родопска пен-татоника Песента се пее антифонно...Това е напълно в стила на хороводните песни в Странджа...По този начин кръгът се затваря. Можем с абсолютна сигурност да твърдим, че прадедите на жителите от с. Кашлоу са преселници от Странджа. Живели са някъде между Малко Търново и гр.Мичурин.“ (5, стр.25)

В нашето проучване, сравнявайки танца „по тройки“, който е популярен при българите в цяла Южна Бесарабия /Молдова и Украйна/, също можем да предположим, от коя част на България са преселниците в тези три населени места в Молдова. Както споменах по-горе, не е уточнено със сигурност от кое населено място в България пристигат българите в с. Кайраклия. Заселвали са се тук на няколко етапа. Има информация, че някои фамилии са дошли от Бургаско, други са преселници от Сливенско и Ямболско. Също така имало е миграция от с. Кортен, Молдова /това става вече на по-късен етап/. В танца „Три насреща“, който се играе в с. Кайраклия в цялостния гореописан вариант, откриваме типичните танцови фигури от същата игра в Бургаско, Сливенско и Ямболско.

Град Тараклия също се е заселвал на няколко етапа и настанили те се българи тук са от няколко региона в България. Макар и да се предполага, че голяма част от българите тук идват от Сливенския регион, танцът „Три насреща“ се играе в цялостния вариант с трите фигури.

За град Твърдица, Молдова, категорично точна е информацията, че преселниците са от едноименния град Твърдица, Сливенския регион, България. Откривайки акцент на третата фигура /с промущванията/ от гореописания танц по тройки в „Попската“, ясно се вижда, че българите тук са си запазили до голяма степен танца, който е донесен от Сливенския регион. Самият стил на изиграване е по-спокоен, не се е повлиял от тази вихреност и бързина, присъща на молдовските танци, която наблюдаваме в Кайраклия и Тараклия. Запазеният в по-чист вид и близък до тракийския темперамент танц като движение, фигура и стил може да се обясни с по-късното преселване и колоритната самобитност на твърдишките българи.

Влиянието на молдовския танц върху българския е осезателно, това се наблюдава особено при хората, игрите, полките и всички останали танци в размер 2/4. Първо това е резултат от музикалния съпровод. В изследванията си на музикалния фолклор при българите в Бесарабия, Н. Кауфман отбелязва: „На влияние са били подложени онези мелодии, които се срещат и при молдавците; хоро-водни мелодии в такт 2/4...” (5, стр.44). Заменят се инструментите от битови /гъдулка-кеменче, гайда и кавал/ с темперирани инструменти /цигулка, кларинет и хармоника/, които се срещат в молдовско-циганските инструментални групи и оркестри. Така звучането на мелодиите се променя, като добива молдовски щрихи. „Това по-

казва, че с промяната на инструментариума и при подходящи условия – в случая на контакт с една силно изявена народна инструментална музика на молдовските музиканти, става и промяна на основния музикален стил.” (5, стр.43-44) Някои български хора се играят в съпровод на музика, съставена от молдовски теми и колена. От тук стилът, темпото и темперамента на хората също се променят.

Макар и с леко повлияване върху стила, танцът „Три насреща”, както и „Ръченицата” обаче не се променят. Изпълнявани в неравноделен размер 7/16, който рядко се среща в молдовския фолклор и въобще не е познат при другите етноси, живеещи около бесарабските българи, тези танци са едни от запазените с много малка намеса от чужд фолклор. Регионът, който разглеждаме в тази статия, е мултикултурен. Танцовият репертоар на всяко веселие, било то обредно или развлекателно, е многообразен. Както по-горе споменахме, освен българските хора, които в голяма част са повлияни от молдовския фолклор, българите тук играят много молдовски хора и полки, руски полки, гагаузки танци. Атмосферата става много по-българска, когато музиката подрежда колената в размер 7/16. Разиграваното до момента хоро се пръска, танцуващите заиграват „по саме” първо „ръченица”, наричана в Тараклия „Нагоре”, в Кайраклия – „Насрещя”, в Твардица – „Ръченица”; после се оформя играта по двама, заигравайки един срещу друг, и кулминацията настава, когато се хванат по тройки и сплитат ръцете по точния начин, за да се изпълнят „промушванията” – най-атрактивния момент в танца „Три насреща”. Ако хората се играят в по-многоброен състав, а в последно време, танцувайки опростени варианти, могат да се включат танцьори с по-слаби умения и познания в народния танц, „ръчениците” и най-вече танцът „Три насреща” или „Попската” изискват определени умения и усет. Затова тези танци биват изигравани от танцьори с опит и майсторство, като инициаторите и водачите в по-мощните и многонационални мероприятия са задължително българи. Често с този танц се изявяват само българи, а танцьорите от други националности, дори познавайки добре танца, му се възхищават от страни. С тези танци „Три насреща” и „Ръченица” българите в Бесарабия показват и преживяват своята самобитност. „Танцът е една непрекъсната игра с представи за време и пространство, едно подсъзнателно измерване на дължини и трайности, една сложна операция с геометрични и временни /музикални/ величини. Затова хореографския фолклор на един народ е и мярка за неговия духовен капацитет.” (4, стр. 49)

Границата на танца по тройки, пренесен от Странджа, Сливенско и Ямболско, не свършва със селищата Кайраклия, Тараклия и Твърдица, Молдова. Танцът „Три насреща“ е най-популярния сред бесарабските българи. Можем да го открием в българските села на Украйна, Одеска област – Чийшия, Кубей, Троян, Калчовка, Вайсал, Шикирлик-Китай, Ташбунар и много други. По форма и структура е много сходен с описания танц в тази статия. Музиката, като съпровод, може да е различна във всяко село и регион. Наричат танца с различни наименования „По три“, „Трите кърпи“, „На кърпи“, но най-познато като „Три насреща“.

Наблюдават се опити да се включи играта „Три насреща“ в сценични танци на някои танцови състави от град Тараклия. В репертоара на танцовия състав при Ансамбъл „Червена китка“ гр. Тараклия танцът е поставен от Олга Татарли. Въпреки че композиционно танцът на тройките до известна степен е статичен, в играта на самите тройки поотделно наблюдаваме доста динамична и разнообразна техника в „промушванията“. Друг състав, включил „Три насреща“ в репертоара си, е Детски танцов ансамбъл към Читалище „Олимпий Панов“ гр. Тараклия. Тук играта е по – разнообразна в композицията, тройките се движат в различни посоки и по-кръга, без да променят положението на ръцете. Много малка част от танца включва и „промушванията“ - обяснява се с това, че децата са по-малки и още не са добили майсторството на този танц. Българският професионален ансамбъл за песни и танци „Родолубие“ в единствената си постановка с елементи от местен фолклор „Бесарабски мотиви“ включва фрагмент с играта по тройки, като за музикален съпровод се взима песента „Баба Гердана“. Хореографът на този танц Васил Радев споделя, че точно тази игра е включена поради популярността ѝ сред българите в цяла Бесарабия. И в трите примера темпото на танца е запазено като много бързо.

Един от примерите, включващ играта по тройки в сценичните танци, създадени в България, е танцът „Сватбарска ръченица“ от Маргарита Дикова, който е част от репертоара на Националния ансамбъл за народни песни и танци „Филип Кутев“. „Тук тя умело използва не само типичния тракийски стил и форма, в която се изпълнява ръченицата, но тя обогатява основата, като включва интересна игра по тройки, ...“ (8, стр.54)

Обобщавайки всичко, написано до тук, можем да кажем, че играта „по тройки“, наричана „Три насреща“, „Три насреща“, „Попската“,

е най- популярна при българите в гр. Тараклия, с. Кайраклия и гр. Твърдица, Молдова. И в трите населени места се танцува по сходен начин като движения, форма и композиция. Събирайки се на общи празненства от всички села, този танц включва в играта и обединява чуждоселците в едно. Така той от битов /преди време се е играл само на семейни празници: годеж, сватба / става един от развлекателните танци. Следвайки методите на Н. Кауфман в изследванията на песенния и музикалния фолклор на българите от Украйна и Молдова, сравняваме по структура и форма разглеждания в тази статия танц с подобни такива, намерени в населените места в днешна България. Така установяваме, че първообразът на играта „Три насреща“ в чист вид е донесена от Тракия и по точно от Бургаски, Сливенски и Ямболски региони. Това потвърждава предположенията и твърденията за произхода на преселниците.

Констатираме и неизбежното влияние върху танца от стила на молдовския фолклор. Поради това играта „Три насреща“ е по-различна от тракийските тройки, но в никакъв случай не става молдовска. Така танцът придобива нова самобитност, както и много от хората и игрите на бесарабските българи. Сравнявайки своите танци с тези от днешна България и Молдова, българите в Тараклия, Кайраклия и Твърдица ги открояват, отделят и съкровено ги наричат „нашите български танци“. „Наред с родната реч, с народните шевици, накити и носии, наравно с песните, приказките и обичаите, селските хора дават самобитен облик на българина, очертават неговата етническа физиономия.“(4,стр. 16)

ИЗПОЛЗВАНА ЛИТЕРАТУРА:

Андонов, А. Сватбени игри и хора от Ямболско, Пловдив, 2014.

Державин, Н,Болгарские колонии в России, София,1914

Дикова, М. Български танци, Наука и изкуство, София, 1962.

Джуджев, Ст. Българска народна хореография, Наука и изкуство,София 1945.

Кауфман,Н. Народни песни на българите от Молдавска и Украинска ССР, София, 1988.

Манолов, И.Родословныедрева села Кайраклия, Кишинев, 2009.

Петров, Кр. Български народни танци от Тракия, Просвета, София, 1995.

Петров, Кр. Приносът на българските хореографи, Славена, Варна 2012.

**ИНТЕРПРЕТАЦИЯ И КОМПОЗИЦИОННИ ИДЕИ
В ПИЕСИТЕ ЗА СОЛО КОНТРАБАС ОТ ЕМИЛ ТАБАКОВ
(„МОТИВИ“ И „МОТИВИ 2“)**

Мирослава Трайкова Кръстанова

**INTERPRETATION AND COMPOSITIONAL IDEAS
IN SOLO PIECES FOR DOUBLEBASS BY EMIL TABAKOV
(„MOTIVE“ AND „MOTIVE 2“)**

Miroslava Traykova Krastanova

Резюме

За Е. Табаков жанрът солова миниатюра за контрабас е сред най-представителните в творчесвото му. С пиесата за соло контрабас „Мотиви“ се поставят основите на новаторския вид изразност и технически решения в творчеството на Емил Табаков за контрабас. „Мотиви 2“ е пиесата, ознаменуваща постмодерен прелом, „отваряне на границите на жанра“ на соловата миниатюра. В паралела на пиесите „Мотиви“ и „Мотиви 2“ виждаме траекторията на ярък постмодерен стил във виртуозно-соловата миниатюра, разкрива се индивидуалният почерк и съзряване на един цял характерен свят на композиционни техники и стилови идеи, с които композиторът Емил Табаков е ярък и разпознаваем както в българската, така и в световната съвременна музика.

Ключови думи. Емил Табаков, Мотиви, контрабас, музика

Abstract

For E. Tabakov the solo miniature doublebass genre is among the most representative titles in his work. With the piece for the solo double bass «Motives» are laid the foundations of the innovative type of expression, technical solutions in the work of Emil Tabakov for double bass. «Motives 2» is the piece that marks the postmodern breakthrough, «opening the boundaries of the genre» of the solo miniature. In the connection, the parallel of the two pieces: «Motives» and Motives 2, we see the trajectory of a postmodel style in the virtuoso-miniature miniature, revealing the individual style and maturation of a whole world of composing techniques and stylistic ideas by which composer Emil Tabakov is known and respectable in Bulgarian, and especially in contemporary music

Keywords . Emil Tabakov, Motivi, doublebass, music

Идеята за изява на инструменталиста-артист, представен чрез солова виртуозна миниатюра има забележителна еволюция през XX век. Още в произведенията на Йожен Изай и Бела Барток, а и след 1950 г. развитието ѝ се превръща във фокус на композиционните открития, и също - на промяна в интерпретацията на самата фигура на виртуоза-солист. Виртуозността се налага докрай в опуси като „Секвенца“ на Берио, опус 130 (версии за Флейта, глас), „Kottos“ на Ксенакис и други. Поетиката на постмодернизма също интерпретира фигурата на виртуоза-солист, прочетена иронично, или пък поставена в основата на радикална интерпретация било на композиционната техника като „Zyklus“ от Щокхаузен, било когато на мястото на виртуоза застава „тишината“ /Джон Кейдж/, било когато се играе с видовете звукоизвличане с инструмента в музикалния театър, или пък - когато се навлиза в самия начин на „правене на звук и шум“ от страна на инструменталиста - вече в късните опуси на Х. Лахенман. Представата за соловата миниатюра през XX век променя техниките и стилистиката, видовете композиционно писмо. Соловата инструментална миниатюра за контрабас в творчеството на Емил Табаков е сред най-интересните обекти за изследване в описаната област. Тук следва да бъде представен и обектът на настоящата публикация: Мотиви и Мотиви 2 на Емил Табаков. Те навлизат в основния репертоар за контрабас на XX век, изпълняват се са на конкурси и на концертния подиум. Причина за това е необикновено интересната и оригинална композиционна техника за соло контрабас.

Двете пиеси Мотиви и Мотиви 2 са написани в период от повече от 20 години: Мотиви е създадена в края на седемдесетте години, а Мотиви 2 - през 2005. Те бележат началната и крайната точка в композиционната еволюция на автора, създал безспорно забележителни произведения в българската и световна контрабасова литература. Анализът им може да разкрие характерните открития в инструменталното „писмо“ за соло контрабас, композиционните особености в него, както и промяната в гледната точка на композитора спрямо естетиката на соловата миниатюра. За Е. Табаков жанрът солова миниатюра за контрабас е един от най-представителните в творчесвото му. Двете пиеси маркират основата, установяването на соловото му писмо за контрабас /Мотиви / а след 2000 г.- и естетическата и стилова промяна в него.

Емил Табаков: установяване на соловата миниатюра за контрабас в творчеството му

Емил Табаков е автор, чиито първи опуси се появяват в края на 70те години: много силна нишка в самоосъзнаването му като композитор и за установяването на стила му го свързва с М.Големинов и идеята за „формулността“, с концентрацията на лаконични мотиви-идеи, от които произтича цялата тъкан. От нея са белязани редица първи опуси, както и вече зрялата му пиеса „Мотиви“. В този период Емил Табаков се интересува и от стилизацията на шопския двуглас.

В биографията си за Емил Табаков Венелин Кръстев пише за реакцията на Панчо Владигеров, когато го чува случайно да свири на контрабас „Ей,..той е страшен, ..свири на 17 позиция“ [Кръстев,2000,14] . Трябва да се подчертае, че Емил Табаков е започнал пътя си като виртуоз на контрабас. За школата на проф. Тодор Тошев и специално за виртуоза Е.Табаков пише и Н.Раков в изследването си „*„Сред учениците на Тошев има известни български музиканти— Емил Табаков (контрабасист, композитор, диригент), Енчо Радуканов (лауреат на международни конкурси, концертиращ артист и оркестрант), Любима Калинкова, Петя Бъговска (която продължава делото на преподавателя си в консерваторията.“* [Раков ,2004, 273]Така реализацията на инструменталиста-виртуоз с присъствие на международната сцена предхожда ярката проява на композитора Е.Табаков. С това може да се обясни яркостта и успехът на неговите контрабасови миниатюри-соло: органичността на езика на инструмента, неговият тембър са основата, на която той гради създаването на ярък стил и композиционен почерк в контрабасовата миниатюра соло.

Като композитор Емил Табаков стои „на границата“ на поставанагардното и постмодерната поетика: оперирайки свободно с идеи на сонористиката и др.техники, той се интересува от постмодерното „обръщане“ към формулното, разпознаваемото, кантиленното. Неговият стил в симфоничните творби се основава на свързаната с тази естетика идея за „сигналност“, разпознаваемост. Е.Табаков не следва буквално нито една тенденция на поставанагарда и постмодерна, но някои импулси от т.нар „нова простота“ оставят своята следа - особено в зрелите и по-късни негови творби, към които се числи „Мотиви 2“. /2005/.

„Мотиви“: установяване на стила на Табаков в соловата миниатюра за контрабас: виртуозност, фолклор и стилова оригиналност

Виртуозната пиеса за соло контрабас „Мотиви“ е сред ранните творби на Емил Табаков. С написването ѝ той открива специфичния си инструментален стил, разгръща образността и установява виртуозните елементи в композициите си за соло контрабас. Може би е сред най-известните пиеси за соло контрабас, ако се съди по десетките интерпретации на концерти, в конкурсни програми и записи. С нея Емил Табаков установява основите на стила си в инструменталното писмо за контрабас. За първи път се появяват афористичните и изчистени „типове фактура“, която има наситен тематичен облик. Тук виждаме откритията на Табаков в: а/двойния гриф с шопски мотиви (секунди, терци, кварта, а също и в по-големи интервали); б/секундово-пасажните движения-мотиви, които също са сред най-ярките му, разпознаваеми композиционни открития; в/интерпретацията на големите скокове, щрихи и свободно третираната неравноделност. Авторът установява свободно-импровизационната форма, развиваща се под влиянието на вариационния принцип (подобно на 24 каприз за цигулка от Паганини) и достига до най-ярките си темброви и инструментални открития в двойния гриф, в пасажната техника и скоковете. Те стават негов стилев белег и в останалите му творби за контрабас – Соната за соло контрабас и Соната за контрабас и виола.

За създаването на „Мотиви“ Е. Табаков е споделил в интервю за Е. Дочева: *„фолклорни интонации...имах в първите си композиции, тогава беше модно да се пише в стил шопски двуглас, в Мотивите за контрабас и Ламенто за 12 контрабаса...Има и едни Вариации, за тях стана голям скандал на академичния ми изпит между моя учител М. Големинев и П. Хаджиев, който ги хвърли на земята, защото били много модерни“* [Дочева, 2018, 1]. В тях се откроява вдъхновението от българската безмензурна песен и специфичната орнаментика и се създава оригиналният образ на шопския двуглас, прочетен през двойния гриф на контрабасовата фактура.

С пиесата за соло контрабас „Мотиви“ се поставят основите на новаторския вид изразност, технически решения и характерен стил в творчеството на Емил Табаков за контрабас. Поради това, че той самият е виртуоз на този инструмент, елементите на контрабасовата техника тук се разгръщат в новаторска насока. Започвайки

от инспирацията на шопския фолклор, като стилизира характерния двугласен стил чрез остри дисонанси, секуди и пр., той свързва своите инструментални и композиционни открития в писмото за контрабас с регистровата и тембровата специфика на инструмента. Пиесата носи в себе си две забележителни качества: интригуващото мелодическо съдържание - запомнящия се „мотив“ и концентрирания в кратки „формули“ мелодически материал - разпознаваем, емблематичен. Отделно се създава вид виртуозен-гамовиден похват с множество паузи, а в края се стилизира неравноделна фактура с големи скокове, съпроводени с глисандо, отново в идеята за стилизация на фолклорната /шопска/ мелодика.

Първото тематично образуване е в октави и септими, като и тук, както при Соната за контрабас соло имаме „формула“, в която модалните елементи се допълват до хроматичен звукоред D-f-e-s // f-es-es// d. Тоновите могат да се подредят в хроматично запълнена терца: d e e f, но мотивите в тях са ярки, напевни и в същото време сурово лаконични, пределно ограничени в тоновото си съдържание. В инструментално отношение тематичният елемент е доста труден. В двойния гриф - с помощта на свободни струни се достигат интервали като октава, септима, нона. Тематизмът от този тип изразява стилизацията на „шопския двуглас“ с неговата дисонантност, сблъскване на септими и нони, с „възгласите“ в глисандо в октави. Е. Табаков се свързва и с традицията на „лаконизма“ и формулността на М. Големинов, но в нов, различен контекст и различни интернационални и инструментални мащаби.

Пример 1, Мотиви за контрабас



Инструменталната интерпретация на този елемент изисква да се открие воденето на мелодията и получаването на свързаност, на равен, еднакъв звук и цялост. Важна е апликатурата, както и разпределението на лъка. Така Е. Табаков установява един важен стил и композиционен елемент: сложен двоен гриф, съдържащ

изчистена, сигнална фолклорно-диатонична формула. Трябва да се изтъкне асоциацията с безмензурна народна песен, темпото е бавно, протяжно, а двойният гриф с неговата по-плътна и наситена с обертонове звучност придава повече тежест.

Вторият тематичен елемент представлява гамовидно движение, нахъсано от паузи. То съдържа графичен елемент - наститено с различни паузи, хроматично, бързо, започва като „уж повторение“ на мотива, но в шестнадесетини. Гамовидното движение, предшествано от яркото пицкато, се разгръща в забележително висок регистър. Своеобразната „тема-пасаж“ съчетава част от лад „тон-полутон“ и тетрахорд с хиатус. Тук започва бързият дял, означен с Presto.

Пример 2, Мотиви за контрабас



Сред най-ярките стилови и композиционни открития е двойният гриф, свързан с големи скокове, неравноделна ритмика и остри акценти и щрихи:

Пример 3, Мотиви за контрабас



Могат да се проследят дяловете, обвързани с логиката на импровизацията. Първоначално имаме своеобразни „вариации“ на мотива от началото на пиесата, вече в бързо темпо. Тя преминава през вариантите на пасажна техника, усложняване на двойния гриф с неравноделни и сложни метроритмични акценти, с големи скокове в съчетание с двоен гриф, с флажолети и пр. След виртуозната кулминация се появява своеобразна кода с началния двоен гриф, но в интервали над октава.

Мотиви, писана като един от първите зрели опуси на Табаков, установява цялата оригинално-формулна техника на инструменталното му писмо за соло контрабас: двоен гриф, откритието на различни „шопски“ дисонантни интервали, бързи, пресечени от паузи, задъхани пасажи в неравноделни размери, глисанди, изискващи максимално напрежение в пръстовата и лъкова техника. Това прави от творбата не само значителен и основен опус в творчеството му. Тя се утвърждава като основна пиеса в контрабасовата литература от края на XX век. Не са много авторите, получили такава популярност в концертната практика, а „Мотиви“ част от основния репертоар, търсена и обичана пиеса-емблема на соловата литература за контрабас.

Мотиви 2 - постмодерното отваряне на жанра концертна миниатюра

Ако „Мотиви“ е опусът, с който Емил Табаков установява своя индивидуален стил в композирането за соло контрабас, то „Мотиви 2“ е пиесата, ознаменуваща постмодерен прелом, „отваряне на границите на жанра“ на соловата миниатюра: тъй като тук Табаков предлага на артиста-виртуоз не само инструментална, но и вокална изява. Постмодерната „мекота“ на почерка, смесването на жанрове и максималната комуникативност на творбата със слушателя - именно тези нови насоки определят „Мотиви 2“, стилосвата ѝ отвореност и иновативност, новия фокус, отношението към виртуоза като към „пеец и свирещ артист“, като фигура на многостранната сценична изява. В много пиеси на постмодернизма имаме съчетаване на инструмент и шумове, видове похвати и видове звукоизвличане, а тук, както и в редица други опуси от късния двадесети век: вокалното и инструменталното разчупват „природата“ на традиционната виртуозно-инструментална изява в соловите опуси.“ Мотиви 2“ показва отвореност на Табаков към директното въздействие и комуникация с публиката, което се осъществява чрез преминаване на границите между инструментално и вокално действие.

„Мотиви 2“ израства от утвърдените идиоми и стилистика на Табаков в соловата миниатюра за контрабас: основният инструментален образ-формула е диатоничен неравноделен мотив в 9/8 с фрагментарни, паузиращи фрази. В него имаме игра-натрупване на двугласен мотив от „ре“ (едноглас) ; в двоен гриф в квинти

(ре-ла), в септими (ре-до). Неравноделните елементи варираят: 9/8 -7/8 -9/8/- игра с неравноделността. Точното, остро-ритмично открояване на лъковете и подчертаване на неравноделните метрични акценти е съществен шрих в тази част. Постепенно във втората фаза на инструменталния дял двугласите се разгръщат, получават се трихордови мотиви, достига се до ярко-виртуозни пасажии, които включват различни ладови форми. При смяната на размери и изненадващите паузи се получава ритмично насичане. Изненадата - или отговорите в различните мотиви достигат до своеобразна кулминация в „възгласи“ в двоен гриф (интервал септима).

Пример 4, Мотиви 2 за контрабас



Непрекъснатото вариантно движение показва всеки път промяна на основния образ. Важен ефект е бързата смяна-диалог на нисък и висок регистър. В предишни опуси виждаме подобни сменни на двоен гриф или на фигури в скокове, а тук имаме съпоставка на тонове, елементи и мотиви в нисък и висок регистър и непрестанно метроритмично и мелодическо вариране. „Соловият, индивидуален“ образ на виртуозното писмо за соло контрабас се разкрива по нов, оригинален начин, обогатява се с директното, емоционално, сетивно въздействие - и на солиста - и към публиката. Включват се и ритмични удари по корпуса. Без съмнение инструменталната трудност е голяма: пасажите варираят всеки път във все по-голяма бързина, с паузи и трудна апликатура. Те произлизат от секундовата и терцова постепенна формула, шрихите, акцентите, съотношението „стакато-легато“. Това е типична „постмодерна“ пиеса, посветена на изявата на артиста-виртуоз:

Пример 5, Мотиви 2 за соло контрабас



След този стремителен пасаж следва експониране на необичайната „вокална изява на изпълнителя“. Виртуозът-щрайхист сега има две задачи: инструменталната, а също и да ритмизира вокално, с типични акценти и фолклорно-асоцииращи срички.

Пример 6, Мотиви 2 за соло контрабас



Тази „вокална изява“ е не по малко виртуозна: вокалната партия имитира играта и варирането на инструменталната, а и двете са изява на виртуоза-артист. В края на този дял следват бързи, гамовидни, екстремно бързи пасаж, /гамовиден пасаж в две октави/, който завършва с акценти. Тук наистина може да се каже, че виртуозният характер на двойния гриф и бързините са пределни.

Пиесата завършва с кулминация, която съдържа асоциация за „редуване-състезание“ на вокално и инструментално. Двата пласта сега „сякаш спорят“, прекъсват се един друг. Експонирани са мотиви в двоен гриф с интервали като октава, нона, децима - те контрастно се смесват или влизат в диалог с ритмизираните фигури в гласа.

Пример 7, Мотиви 2 за соло контрабас

104

p tchi ki tam tchi ki tam tchi ki ta ka ta katchi ki tam

106

tchi ki tam tchi ki tam tchi ki ta katchi ki ta

Пиесата завършва с разгънати виртуозни пасажии. В този финал Е. Табаков е създал възможно най-труден двоен гриф. Виждаме секундовите мотиви с техните повторения от началото: но вместо в унисон, квинта и октава и с максимално усложняване на ритмичните акценти - сега те са в октава и дуодецима. В задъхания „диалог“ на ритмическите фигури се сменят четири октавови групи /първа и втора, голяма и малка октава/, така „играта на регистри“ в двойния гриф се чува максимално ярко. Метроритмичното състезание и игра (на глас и инструмент) е особено оригинално в редуването на двоен гриф и застъпващите се вокално-ритмични структури.

Заклучение:

„Мотиви“ и „Мотиви 2“ от Е. Табаков представят неговия уникален творчески принос в виртуозната литература за соло контрабас от късния 20 век. Той открива собствена стилистика, специфични видове писане за виртуозна изява на контрабас: двойни грифове, вдъхновени от безмензурността и шопския двуглас, специфични техники на големите скокове, игра с неравноделността. Използва пестеливо сонорни и алеаторни ефекти. Идеята за „формулното“ бележи цялото му творчество за соло контрабас, обвързва поставангардното с постмодерното внушение в него. Особено в „Мотиви 2“ той създава поетика на „отворения апел към слушателя“, свързана с преминаването на границите между инструментално и вокално, в комуникативността и пределната въздейственост и максимално запомнящи се „елементи“. Табаков е

създал необикновено ярко присъствие на своя почерк в инструменталната виртуозна миниатюра за соло контрабас: на границата на трансцеденталните трудности и с ярък инструментален стил, с характерността на автор, изразяващ „постмодерната“ връзка със слушателя, запомнящ се и директно въздействащ. Детайлното познаване на специфичните особености в изпълнението на контрабас спомага за пълноценното разкриване на възможностите на инструмента.

Интервю с Емил Табаков. <http://fortissimo.bg/family/index.php/2013-09-24-12-17-35/za-roditelite/item/660-viola-i-kontrabas-instrumenitite>, посл влизане 22 12 2018

Кръстев, Венелин. Емил Табаков, С., 2000

Раков, Л. В. История контрабасового искусства, М., 2004

НОВИТЕ ТЕХНОЛОГИИ И ОПЕРНОТО ИЗКУСТВО. ТЯХНОТО ПРИЛОЖЕНИЕ В ОПЕРАТА ГОПЛАНА

Матеуш Тенев

Резюме

Технологиите, те са част от нашето настояще и с бурното си развитие ще продължат да ни съпътстват и за в бъдеще. Оперният театър, въпреки че е запазил характерния си вид през 400 годишното си съществуване търпи развитие и инкорпорира все по-често новите технологии в своите представления, като по-този начин съумява да остане актуален и продължава да набира нови почитатели и ценители. Пример за това е постановката на *Варшавската народна опера* - „Гоплана” на позабравения полски композитор Владислав Желенски, която получава награда за преоткрита творба на *Международните оперни награди* през 2017г.. Особено внимание привлича високото ниво на изключително комплексния труд на Януш Вишньевски, който се наел не само с режисурата, но също така и със сценографията и дизайнът на костюмите.

Постановката е съвременна, модерна и изпълнена със множество знаци и послания, като всеки детайл е премислен и взаимно свързан с останалите. Различните технологии - като видео дизайн, роботизирани манекени, лодка задвижвана чрез механизъм с дистанционно управление и т.н. допринасят за нейната актуалност в нашето съвремие по начин, по който заявява че естетиката на оперното изкуство е универсална и достъпна за всички решили да я опознаят по-отблизо. „Гоплана” на *Варшавската народна опера* става широкодостъпна и посредством стийминг-технологиите. Използването на възможностите на съвременните технологии в изкуствата е съвсем естествен елемент от тяхното развитие, след като те са част от нашето ежедневие и тяхното постоянно осъвременяване свидетелства за това.

Abstract

The technologies are part of our present and with their constant development will continue to be a part of our lives and in the future. The Opera theatre, even though has kept its basic character for the past 400 years; more often incorporates new technologies in its stagings.

By this way it manages to stay up to date and to attract new audiences. One example is the staging of *The Polish National Opera – Goplana*, by the polish composer Wladyslaw Zelenski, which received an award for a rediscovered piece on the *International Opera Awards* for 2017. Attention is brought to the substantial and complex work of Janusz Wiszniewski, who took on not only the directing but the scenography and the costume design. The scenography is modern and up-to-date, filled with many additional signs and messages, with every detail well thought through and correlated with the others. The different technologies like video design, robotized mannequins, remote controlled boat an etc. contribute the staging to be contemporary in a way that states and proves that the art of the opera is universal and comprehensive for all who've decided to explore it more closely. *The Polish National Opera's Goplana* is made available also by the streaming technologies. The appliance of the capabilities of the modern technologies comes in naturally with their development since they are part of our daily life and their constant development proves it.

Двадесет и първи век е векът на новите технологии, те са част от нашето настояще и с бурното си развитие ще продължат да ни съпътстват и в бъдеще. Фактът, че за повечето хора това не е новина, свидетелства колко много са навлезли в нашия живот и ежедневие. Те са нашата реалност. Всяка форма на изкуствата отразява социума – неговото развитие, възгледи, прогрес. Оперният театър, въпреки че е запазил характерния си вид през 400 годишното си съществуване, поради което бива несправедливо обвиняван за архаичен, търпи развитие и инкорпорира все по-често новите технологии в своите представления, като по-този начин съумява да остане актуален и продължава да набира нови почитатели. Ярък пример за това е постановката на *Варшавската народна опера „Гоплана“* на позабравения полски композитор Владислав Желенски, която получава награда за преоткрита творба на *Международните оперни награди* през 2017г. Постановката е на изключително високо ниво и не случайно успешно конкурира останалите номинации в категорията си, които идват предимно от страната с основен принос за възникването и развитието на това изкуство – Италия. Преди да получи това международно признание тя съвсем логично жъне голям успех пред родна публика, въпреки епизодичните появи на негативни отзиви в пресата, провокирани от липса на вникване в посланията на интелегентните и внимателно подбрани съвременни сценографски решения.

От 2012 г. насам **Международните оперни награди**, които се провеждат в Лондон, набират все по-голяма популярност. Те ежегодно отразяват, честват и награждават високите постижения в оперното изкуство по света, генерират финансови фондове за стипендии на обещаващи млади таланти, с което се подпомага по-нататъшното развитие на този вид изкуство. Те се присъждат в над 20 категории, като всеки от широката публика може да гласува за своите фаворити по интернет¹.

От 2013 г. в тези награди присъства категорията „Преоткрита творба на годината“. През 2017 тази категория, както вече споменахме, е спечелена от триактната опера „Гоплана“ на полския композитор Владислав Желенски, чийто живот и творчество е обект на изследването ми като докторант в АМТИИ гр. Пловдив. Той е композитор, пианист, органист, диригент, преподавател, музикален критик и активен обществен деец от втората половина на XIX и първите две десетилетия на XX век. Известен е главно със своята вокална лирика и четирите си оперни творби, но творчеството му е много по-многообразно и включва както симфонична, така и камерна музика. Вдъхновението си черпи от полския бит, фолклор и литература. Либретата на оперите, както и текстовете на вокалните си творби заимства от творчеството на полски поети и писатели, като с това спомага за запазване на националното самосъзнание в тежките времена, на които е съвременник. **Гоплана** е втората опера на композитора, създадена през 1894 година и възродена сценично от **Театър Вйелки** на 5.11. 2016 г., след 70 годишно отсъствие от сцената. Тя е романтична опера с либрето от Любомил Герман, основаващо се на сюжети от приказно-фантастичната трагедия „Баладина“ на Юлиуш Словацки. Сред финалистите, номинирани в тази категория, присъстват още имената на световноизвестните и популярни композитори Гаетано Доницети, Умберто Джордано, Антонио Цести, Оскар Щраус и Алфредо Касела. Оперните театри, реализиращи техните постановки, са известни със своите традиции във високото качество на продукциите си, като сред тях са **Кралският оперен театър на Торино**, **Комише опер – Берлин** и дори небезизвестната **Ла Скала**. Отличаването на операта на Желенски сред всички тези значими имена красноречиво показва, че сформираният екип от професионалисти и музиканти за осъществяването на продукцията е от световна величина. Зад дири-

1 <http://www.operaawards.org/about/>

генстския пулт е Гжегож Новак - първи диригент на Кралския филхармоничен оркестър на Лондон от 2014г. В състава на солистите присъстват само утвърдени полски имена. Режисьор, сценограф и дизайнер на костюмите е Януш Вишньевски – носител на редица награди от международни театрални фестивали във Франция, Германия, Ирландия, България и др².

Особено внимание привлича високото ниво на комплексния труд на Януш Вишньевски, който се заема не само с режисура-та, но и със сценографията и дизайнът на костюмите – дейности, които обикновено биват извършвани от отделни професионалисти и от които зависи цялостния облик на представлението. Сценографията е съвременна, модерна и изпълнена със множество знаци и послания, като всеки детайл е премислен и взаимно свързан с останалите. Една от основните идеи, провокиращи зрителя, е използването в масовите хорови сцени на художествени образи от различни стилове и епохи от изобразителното изкуство, сред които: *Капричосите* на Франсиско Гойя от края на XIX в., *Американска готика* на Грант Ууд 1930г., *Жълтият Исус* на Пол Гоген и др.. Те сякаш са живото превъплъщение на човешката възвишеност, култура, ценности и морал, наблюдаващи как липсата на изброените качества е първопричина за драматичното развитие в конкретната музикална драма.

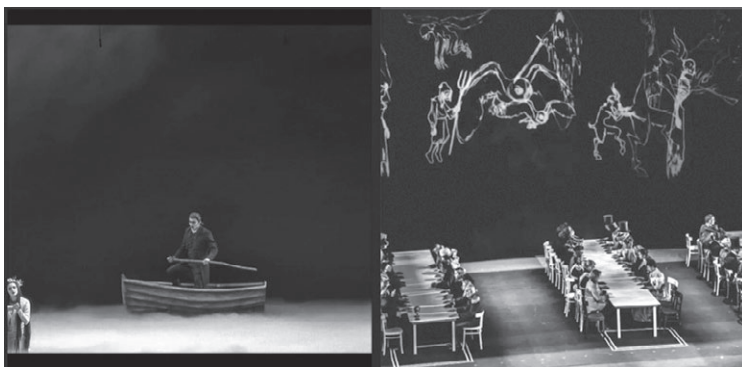


Някои от технологичните сценографските решения, използвани в операта, са механизирани лодка, задвижвана с дистанционно управление и „плаваща“ по запълнена с нисък пушек сцена, както и роботизирани манекени с глави от светещи електрически крушки – още един художествен образ, пресъздаден вече технологично,

2 Информация от официалния сайт на Варшавската хародна опера <http://teatr Wielki.pl/people/janusz-wisniewski/>

идващ от творчеството на Рене Магрит и по-конкретно от неговата картина – Портрет на Едуард Джеймс. Наборът от различни технологии не само се вписва естествено в постановката, но и допринася за нейната актуалност в нашето съвремие по начин, по който заявява, че естетиката на оперното изкуство е универсална и достъпна за всички, решили да я опознаят по-отблизо.

Голямо впечатление прави наличието на все по-популярния видео дизайн, представен чрез специално изготвени за представлението анимирани видеа, които биват прожектирани в отделни моменти на действието с цел да подсилят режисьорското виждане. Факт е, че повечето сценографски похвати се срещат и по-рано



в историята на театъра - например използването на мултимедия. Употребата на прожекции, диапозитиви и филми се среща още в началото на XX век в постановки на големи режисьори като Брехт, Мейерхолд, Пискатор и други³. Разликата между тогава и сега е в технологията и стила на поднасяне, търпящи промяна, която обикновено е свързана с отразяване на човешкото развитие във времето, в което възниква.

За оперната сценография видео дизайнът е сравнително ново технологично въведение. Все по-честата му поява сред сценографските решения е напълно логична, с оглед бурното технологично време, в което живеем и желанието на хората да са в крак с новите технологии. Това нововъведение определено осъвременява постановката на *Театр Вйелки*, на фона на семплата, почти лишена от декори сцена. През 2007 година Асоциацията на американските

3 Чайка Петрушева Климентова, „Сценографията – част от „информационната полифония“ на театъра“, Автореферат с.19, София 2012

артисти официално добавя специалността видео дизайнер⁴ в списъка от длъжности, които могат да се възползват от протекциите на синдиката.

Въвеждането на стрийминг-технологията, която позволява директни предавания онлайн, също е част от новите възможности за популяризиране на оперното изкуство. От няколко години насам големите оперни театри дават възможност на широката публика по света да гледа техните спектакли, които излъчват на живо по определени канали, уеб-сайтове и интернет платформи или в киносалони. Всичко това позволява на оперното изкуство от световна величина да достигне до по-широка аудитория и да привлече нови почитатели. Резултатът от усилията, положени от екипа на **Teatr Włelki** за създаването на нова, модерна постановка на „Гоплана“, също става широкодостъпен посредством стрийминг-технологии. Премиерата се излъчва на живо и безплатно в сайта на **Teatr Włelki** с висока резолюция и се гледа от хора по цял свят. Преоткриването на операта „Гоплана“ на Желенски е подплатено както с професионализъм на световно ниво, така и с интересни съвременни решения, съчетани по такъв начин, че тя неслучайно е номинирана и отличена с престижна награда.



4 Kaoime Malloy, *The Art of Theatrical Design: Elements of Visual Composition, Methods, and Practice*, p. 282

Използването на възможностите на съвременните технологии в изкуствата е съвсем естествен елемент от тяхното развитие, тъй като те са част от нашето ежедневие и тяхното постоянно осъвременяване свидетелства за това. Продуцентът на театъра **Роял Шекспир Къмпани** в Лондон Сара Елис е едновременно и директор на дигиталното развитие. Това е пример за още една нова позиция, която възниква естествено в отговор на постоянно променящите се нови технологии. При поставянето на Шекспировата пиеса **Бурята**, използва различни дигитални технологии, като например костюм със 17 сензора за записване на движенията и лицеизраза на един от актьорите, които се предават в анимиран образ директно на екран посредством интернет. След постановката Сара Елис споделя: *„Публиката, която дойде заради Шекспир, си тръгна с технологията, а тези, които дойдоха заради технологията, си тръгнаха с Шекспир”*⁵.

В заключение трябва да кажем, че приносят и значението на новите технологии е забележителен във всяка сфера от нашия живот, включително и в изкуствата. Те създават нови възможности и изразни средства и помагат на авторите да реализират по-лесно идеите си. Широко разпространеното мнение, че операта е елитарно изкуство, предназначено за ограничен кръг от редовни посетители и любители, все повече губи значението си благодарение на възможностите, които предоставят технологиите. Това е начин операта да се интегрира по-успешно сред младите хора и да възпита добър музикален вкус у една наистина многобройна публика, какъвто е случая и с операта *Гоплана*.

БИБЛИОГРАФИЯ

Чайка Петрушева Климентова, „Сценографията – част от „информационната полифония“ на театъра“, София 2012

Agnieszka Zwizycka, Piesni solowe Wladyslawa Zelenskigo, Wroclaw 2016 [Агнieszка Звежицка, „Соловите песни на Владислав Желенски“, Вроцлав 2016г.]

5 <https://www.thestage.co.uk/features/2018/how-immersive-technologies-have-sparked-a-theatrical-revolution/>

Sarah Ellis, the RSC's director of digital development says "Audiences that came in through the Shakespeare walked away with the technology, and audiences that came in through the technology walked away with the Shakespeare,"...

Zdzisław Jachimecki, „Zelenski”, PWM 1987 [Жджислав Яхимецки, „Желенски”, ПМИ 1987 г.]

Збигнйев Срочински, „Семейство Желенски”, Варшава 1928

Kaoime Malloy, *The Art of Theatrical Design: Elements of Visual Composition, Methods, and Practice*, p. 282 [Кеоми Малоу, *Изкуството на театралния дизайн: елементи на визуалната композиция, методи и практики*, с. 282]

Гугъл: Goplana 2017; резултат <<http://www.operaawards.org/archive/2017/>>

Гугъл: Video design; резултат <https://en.wikipedia.org/wiki/Video_design>

Гугъл: Janusz Wisniewski rezyser; резултат <<http://teatr Wielki.pl/people/janusz-wisniewski/>>

Гугъл: new technologies in opera theatre; резултат <<https://www.thestage.co.uk/features/2018/how-immersive-technologies-have-sparked-a-theatrical-revolution/>>

МЕТОДИЧЕСКИ БЕЛЕЖКИ ВЪРХУ РАЗВИТИЕТО НА
ИНТЕРВАЛОВИЯ УСЕТ И ЧУВСТВОТО ЗА СТИЛ:
ОТ „СОЛФЕЖ” ДО „ПОЛИФОНИЯ”

Петър Стойков

METHODICAL NOTES ON THE DEVELOPMENT OF INTERVAL
PERCEPTION AND A SENSE OF STYLE:
FROM 'SOLFEGGIO' TO 'POLYPHONY'

Petar Stoykov

Резюме:

Изходният пункт на нашите разсъждения е този, че темата за музикалния строй би трябвало да заеме много по-сериозно място в музикално-теоретичното обучение. Това убеждение е продиктувано не само от значимостта на самата тема в рамките на музикалната теория, но и от непосредствената връзка между нея и древната питагорейска традиция, която, по наше мнение, съвсем незаслужено е излязла от ползването на съвременните музикални педагози. Ще се опитаме да покажем как знанията за музикалния строй и съответно за числовите съотношения на тоновете височини по естествен начин се разполагат в значителна част от спектъра на музикално-теоретичните дисциплини.

Ключови думи: Интервалов усет, чувство за стил, солфедж, полифония, методика на преподаването.

Abstract:

The starting point of our cogitations is that the topic of musical tuning systems ought to have much greater significance in music-theoretical education. This is warranted not only by the importance of the subject within music theory, but also by the immediate relation between that subject and the ancient Pythagorean tradition, which has very infelicitously, in our opinion, been left outside the scope of contemporary music educators. We'll try to show how the knowledge of tuning systems, and respectively of numerical ratios of musical pitches, naturally covers a great segment of the spectrum of music-theoretical academic studies.

Keywords: Interval perception, sense of style, solfeggio, polyphony, methods of teaching.

Изходният пункт на нашите разсъждения е този, че темата за музикалния строй би трябвало да заеме много по-сериозно място в музикално-теоретичното обучение. Това е продиктувано не само от значимостта на самата тема в рамките на музикалната теория, но и от непосредствената връзка между нея и древната пифагорейска традиция, която, по наше мнение, съвсем незаслужено е излязла от полезрението на съвременните музикални педагози. Основната част от това познание следва да намери своето място в програмите по „Теория на музикалните елементи“. Поради интегративния и пропедевтичен характер на тази дисциплина нейните основни положения се прилагат във всички останали клонове на музикознанието при по-нататъшното обучение. Не правят изключение и онези положения, касаещи музикалния строй. В същото време по-малките ученици, при своите занимания по „Солфеж“, вече неусетно са навлезли до голяма степен и в нейния периметър. Ще се опитаме да покажем как знанията за музикалния строй и съответно за числовите съотношения на тоновете височини по естествен начин се разполагат в значителна част от спектъра на музикално-теоретичните дисциплини. Спираме се на два ключови момента. На първо място, тези знания биха били отлично помощно средство за развитието на интервалов усет у изучаващите солфеж. На по-късен етап и при постигнато по-високо ниво на вникване в материята въпросните познания биха спомогнали за по-дълбокото усвояване на типичните характеристики на много стилове и епохи, и по-конкретно - на Свободния полифоничен стил. Тогава ще трябва да се опознаят и различни видове темперации.

Според класификацията на Б. Теплов интерваловият усет е една от вторичните музикални способности, т. е. тя се развива на по-висок етап и на базата на основните музикални способности. За нейното развитие най-важна роля играе вече формираният ладов усет: „При изграждането на интерваловия усет слухът се опира на ладотоналностните представи.“¹ Но в много случаи ладовата принадлежност на интервала е неясна и двусмислена. Тогава разпознаването на тоновете на интервала като ладови степени е затруднено: „Интерваловият усет създава извънредно големи възможности за ориентиране и приспособяване на музикалния слух и в

1 Пеев, И. Очерци по методика на обучението по солфеж. София: Наука и изкуство, 1964, стр. 78

най-сложна музикална тъкан. Той действа стабилизиращо при преместването и замяната на опорните тонове на лада, при модулационните отклонения и видовете модулация.”² Затова осъзнаването на интервалите може и трябва да започне на ладотоналностна основа въз основа на съответните музикално-слухови представи, но дори старите учебници по методика на обучението по солфеж отчитат, че „Активният интервалов усет дава възможност за самостоятелно солфежиране на по-сложни в интонационно отношение мелодии. За да придобие интерваловият усет самостоятелност, наложително е той да се стабилизира и извън тоналностите... Това трябва да се извършва в тясна връзка с работата по елементарна теория на музиката.”³ „Особено ценно за интерваловия усет е той да придобие самостоятелност – да бъде независим от функционалните и други представи.”⁴ Освен това „той е много необходим за възприемането и изпълняването на съвременна музика, където се срещат нови по структура ладове, изменя се значително съотношението между консонанс и дисонанс.”⁵ Много често у учениците се наблюдава неохота и даже съпротива към това да слушат и изпълняват съвременна музика. Това се дължи на привикването на слуха към класическата мажоро-минорна тоналност и т. нар. слухова инерция: „Музикално-педагогическата практика отчита, че продължителното задържане в един стил води до приспособяването на слуха към него. Заедно с това, с привикването към едни и същи интонации и ритми, се създават стереотипни реакции и представи, които впоследствие започват да пречат при запознаването с друг музикален стил.”⁶ Явно педагозите са единодушни, че интервалите трябва да се осъзнаят и чисто акустически, без опора в класическите хармонични ладове, за да могат да служат като ориентир и в други стилове, с друг вид ладова организация. Но най-разпространеният способ за култивирането на това умение, който предлагат те (извън рутинното „трениране” на слуха), се състои в солфежирането на специално написани за целта технически упражнения, които често доста затрудняват учениците. Без да оспорваме или

2 Пак там, стр. 79

3 Пак там, стр. 90

4 Йонова-Тодорова, Зв. Методика на солфежа. София: Музика, 1990, стр. 50

5 Пак там, стр. 54

6 Пак там, стр. 162

подлагаме на съмнение утвърдената до този момент методика и практика, предлагаме един допълнителен способ, който, смятаме, само би помогнал за усъвършенстването на дидактичния процес по отношение на обсъжданата тук проблематика. Отлично помощно средство в този случай би могъл да бъде монохордът, който да допълни визуалните представи за количествената и качествената величина на интервалите, предоставени от клавиатурата на пианото, като изясни акустичната им природа. При това тук може да се въведе интердисциплинарен подход, включващ и рационалното начало в научаването на интервалите. Активното участие на логическата мисъл в процеса, иначе характеризиращ се предимно със сетивно възприемане и запаметяване, би го улеснило и обогатило неимоверно, особено за ученици с преобладаващо второсигнален тип висша нервна дейност. За тази цел ще бъде необходимо учащите да са добре запознати с елементарните аритметични действия, включващи обикновени дроби, а и да имат достатъчно затвърдени и активни музикално-слухови представи за интервалите. Препоръчваме методиката, състояща се в инкорпориране на музикалния строй при усвояването на интервалите, само като помощно средство. Затова изглежда удачно тя да се въведе приблизително в средата на прогимназиалния етап (разбира се, времевите рамки са относителни и зависят от нивото на учащите). Може уверено да се предположи, че така конструираният модел ще спомогне и за усъвършенстването на интонационната точност. „... интонационната точност се проявява в една гъвкавост на слуха, благодарение на която той варира в най-близките височинни нюанси, които са в границите на зоната на тона. И тъкмо в това едва забележимо вариране се изразява чувствителността към интонационната точност, постигната винаги свободно, по художествен път и оценявана също художествено.“ И още: „Ю. Н. Рагс потвърждава и допълва изследванията на Гарбузов, доказвайки също, че в зависимост от ладовите, хармоничните, метроритмичните и другите условия интервалите имат различна амплитуда. Например зоната на диатоничния полутон е по-тясна от тази на хроматичния полутон.“⁷ Чрез въвеждането на числови показатели и за най-малките интервали бъдещите музиканти ще разполагат с количествени мерки, които ще им помагат да се ориентират относно границите на въпросните

7 Пак там, стр. 44

интонационни зони. Така например Питагоровият цял тон е широк 204 цента, диатоничният полутон (лимата) – 90 цента, а хроматичният (апотомата) – 114 цента. При съпоставката между тоновете на монохорда и тези на пианото и при евентуалното различаване на темперираните интервали от нетемперираните би могла да се изостри чувствителността и към най-фините интонационни нюанси.

Очевидно е, че колкото по-ясни, затвърдени и активни са вътрешнослуховите представи за интервалите, толкова по-голяма ще е сръчността на учащите и при изпълнителската им дейност, и при по-нататъшното им теоретично обучение. Това важи в огромна степен за писането на контрапункт в строг стил, когато вътрешното „озвучаване“ на интервалите оказва значителна помощ за постигането на добър резултат, вместо да се разчита само на „сухата“ информация за консонантността или дисонантността на даден интервал. Що се отнася до свободния стил, при него преимущество има инструменталната, и най-вече клавирната музика, което означава, че всякакви разсъждения за музикалния строй неизменно ще бъдат през призмата на някаква температура. При изучаването на температуриите най-удобно е да измерваме интервалите в центи. Формулата за превръщане на дробните стойности на интервалите в центи включва логаритъм и за да не се налага учащите да ползват специален калкулатор всеки път, когато не знаят наизуст центното изражение на дадено интервалово съотношение, бихме препоръчали изработването на таблица за конвертиране, която да е винаги под ръка. Тя ще бъде от неоценима помощ и когато искаме бързо да сравним големината на два интервала, записани с обикновени дробни (или съотношения), а това се случва непрекъснато при изследвания, свързани с натуралния строй (това е по-сложна научна област, но нейни елементи могат да присъстват и в основното обучение).

Първото нещо, което изучаващите и изпълняващите полифония трябва да осъзнаят, когато навлизат в свободния полифоничен стил е, че в неговата епоха (приблизително втората половина на XVII/първата половина на XVIII век) вече отдавна се е зародил и бързо се развива хармоничният (вертикален) строеж на музикалната тъкан, намерил плодотворна почва в техниката на генералбаса. В същото време вече универсално се използва хармоничната ладова организация, при която ладовите функции се поемат не от

отделни тонове, а от цели акорди⁸. Това означава, че макар композитори като Бах и Хендел да използват предимно полифоничен или смесен тип строеж, ладовата организация в техните произведения е от хармоничен тип. Оттук произлиза известната вертикално-хоризонтална структурираност на тяхната музика. Тези особености трябва да се имат предвид, когато се разглеждат видовете темперации, за да се обърща нужното внимание както на мелодичните, така и на хармоничните интервали. Преди всичко трябва добре да се познават Питагоровите и най-важните натурални интервали в техните числови измерения. За средновековното многогласие, както и за епохата на *Ars Nova*, Питагоровият строй е изключително подходящ, заради чистите квинти и кварта и тесните диатонични полутонове. Ренесансовият идеал е свързан с постигането на натуралната голяма терца (около 386 цента), която е доста различна от Питагоровата (408 цента). Същото важи и за натуралната малка терца (около 316 ц.). За да бъдат най-използваните големи терци натурални, през XVI в. се въвежда $\frac{1}{4}$ -кома среднотоновата темперация, която стеснява квинтите с $\frac{1}{4}$ от синтоничната кома (= 5,5 цента). Тя има твърде широки диатонични полутонове (117,5 цента) и оставя много тоналности от квинтовия кръг напълно неизползваеми поради „вълчите“ интервали. По времето на Бах широко разпространение има $\frac{1}{6}$ -кома среднотоновата темперация. При нея „вълчите“ интервали са малко по-меки и диатоничният полутон е малко по-тесен. По същото време са на мода и „добрите“ темперации, при които комата е неравномерно разпределена между квинтите. Така например при най-популярната темперация на Веркмайстер (описана в края на XVII век) четири от квинтите се стесняват с $\frac{1}{4}$ -кома (вероятно Питагорова), останалите са чисти. Стеснените квинти са до-сол, сол-ре, ре-ла и си-фа диез. Лесно се престройва от $\frac{1}{4}$ -кома среднотонова. Няма нито една натурална г.3, но до-ми (както и фа-ла) е само с около 4 ц. по-широка (390 ц.). Големите терци от фа диез, до диез и сол диез са Питагорови. Тази темперация все още се използва понякога за барокови органи. През този период съществува голямо многообразие от неравномерни темперации. Би могъл да се вземе подбран за изучаване музикален откъс и да се прослуша в няколко различни темперации

8 Използваме терминологията, възприета от Т. Бершадская в: Бершадская, Т. Лекции по гармонии. Ленинград: Музика, 1985.

– както типични за епохата, така и по-екстравагантни. За тази цел има разработени компютърни програми, които при добро желание лесно могат да се използват в учебния процес. Ако има достъп до исторически инструменти и възможност за пренастройване, би било още по-добре. Така учащите ще придобият слухови представи от исторически строеве, а не само от равномерната температура. Освен това количествените мерки за интервалите ще им дадат представа за интонационната среда и за вкуса на съответната епоха. Това в много голяма степен ще развие чувството им за стил, така трескаво търсено от педагозите-инструменталисти.

Виждаме, че интонационните критерии за интервалите се променят във всеки исторически период. Това дава пряко отражение върху типичните за периода системи за настройване. Тези фини разлики трябва да се познават, ако искаме като специалисти да се ориентираме в съответните стилове и прецизно да оценяваме интонацията и изпълнението на съвременните музиканти и да усъвършенстваме нашата собствена способност за интонироване. Основа на това умение се явява интерваловият усет, който на даден етап трябва да може да се еманципира от ладовия, формиран на основата на класическия мажор и минор. За да се постигне всичко това, неимоверна помощ може да ни окаже опознаването и връщането в музикалното образование на числовите закономерности, така дълго лежали в основата на изучаването и преподаването на звуковисочинните отношения в музиката.

ПОЛЗВАНА ЛИТЕРАТУРА:

1. Бершадская, Т. Лекции по гармонии. Ленинград: Музыка, 1985
2. Йонова-Тодорова, Зв. Методика на солфежа. София: Музыка, 1990, стр. 50
3. Пеев, И. Очерци по методика на обучението по солфеж. София: Наука и изкуство, 1964, стр. 78
4. Steck, Daniel Adam. Musical Temperament. Available online at <http://steck.us/teaching> (revision 0.2.5, 10 September 2017).

МУЗИКАЛНИЯТ СТРОЙ, ИНТЕРВАЛИТЕ И ЧИСЛАТА В МУЗИКАЛНО-ТЕОРЕТИЧНОТО ОБРАЗОВАНИЕ

Петър Стойков

TUNING SYSTEMS, INTERVALS, AND NUMBERS IN MUSIC-THEORETICAL EDUCATION

Petar Stoykov

Резюме:

Приблизително от епохата на Просвещението насам знанието за музиката донякъде изменя основополагащите си принципи и изоставя вековната традиция да изследва първоосновите на музикалния феномен от философски позиции, в непосредствена връзка с числото, порядъка и пропорционалността – подход, възприет и утвърден от Питагорейската школа. Тук ще потърсим начин за връщането на част от това познание в професионалното музикално обучение, приспособявайки го към съвременните условия. Това може да стане най-лесно от позицията на разсъжденията за музикалния строй, запазили числовата природа на древното музикално мислене.

Ключови думи: Музикален строй, интервал, число, музикално образование, дидактични методи

Abstract:

More or less since the Enlightenment the lore of music has changed its fundamental principles to some extent, and has abandoned the age-old tradition of investigating the primaries of the musical phenomenon from a philosophical point of view, in close relation to numbers, order, and proportionality – an approach adopted and established by the Pythagorean school. Here we'll try to find a way of re-introducing this ancient knowledge to professional musical training, adapting it to contemporary circumstances. This may be achieved most effectively from the standpoint of reflections about musical tuning systems, which have preserved the mathematical nature of ancient musical study.

Keywords: Musical tuning, interval, number, music education, didactic methods

В предишна публикация¹ изтъкнахме, че музикалният строй като теоретична категория почти не присъства в професионалното музикално образование у нас. Това положение на нещата се явява симптом на по-дълбок проблем. Познавайки плановите и програмите на нашите специализирани учебни заведения, човек би останал с впечатлението, че съвременното музикознание е обърнало гръб на своите древни корени. Вярно е, че приблизително от епохата на Просвещението насам знанието за музиката донякъде изменя основополагащите си принципи и изоставя вековната традиция, започнала в Античността и продължила през цялото Средновековие, навлизайки убедено и в Ренесанса, да изследва първоосновите на музикалния феномен от философски позиции, в непосредствена връзка с числото, порядъка и пропорционалността (хармонията) като онтологични основания на света – подход, възприет и утвърден от Питагорейската школа. Историческото развитие на тази традиция е внимателно проследено и изчерпателно анализирано в изследването на М. Булева „Идеята за хармония (върху старогръцки, византийски и латински текстове)“. В древногръцките текстове хармониката (науката за звуковисочинните отношения в музиката) се причислява към четирите математически науки, редом с аритметиката, геометрията и астрономията, като в нейния обseg влиза учението за съотношенията и пропорциите: „Пропорционално-хармоничният модус на осмислянето на света е свързан с утвърждаването на математическите науки като философска пропедевтика и същевременно е един от фундаментите на учението за етосното въздействие на музиката.“² Под влиянието на тази традиция през Средновековието музиката е част от Квадривиума, т. е. четирите дисциплини, преподавани след Тривиума в рамките на Седемте свободни изкуства. „Като цяло тази „отвлечена“ музикална теория, получила името *musica speculativa*, в известен смисъл днес е силно пренебрегвана. Шествала векове наред и в музиката, и в цялостната философска и естетическа настройка на Европейския континент, тя не само губи своите водещи позиции в учението за музиката, но с развитието на съвре-

1 Стойков, П. Проблемът „музикален строй“ и мястото му в музикалната теория//Годишник АМТИИ, Пловдив, 2017.

2 Булева, М. Идеята за хармония (върху старогръцки, византийски и латински текстове). Пловдив: Астарта, 2009, стр. 321

менното музикознание се оказва едва ли не в някаква „виновна“ позиция като нещо само по себе си „немузикално“.³ Въпреки това голямата теория включително до Рамо, а и след него, никога не забравя математическите си корени. Днес можем да видим множество опити за музикално-теоретично изследване с математически средства, не само в сферата на звуковисочинната организация, но и относно всички компоненти на музикалната изразност, чрез разнообразни подходи и с прилагането на най-различни математически теории. От една страна, по света се забелязва бурно развитие на теорията за натуралния строй и темпериациите, както и на техните практически приложения в музикалното творчество с помощта на компютърни програми (предимно благодарение на хора с физико-математическо и инженерно образование). От друга страна, има изследвания, стремящи се към всеобхватност, построявайки цялостни теоретични концепции на математическа основа. Самотен пример в българското музикознание остава трудът на И. Кожухаров „Математически основи на обща теория на музиката“, където авторът използва статистически прийоми за анализ на изразните средства и стиловите закономерности в музиката, прилагайки дедуктивен подход на основата на идеята за многомерно пространство и на математически функции. Подобни търсения са много перспективни за развитието на съвременното музикознание, но за да може да се мисли в тази посока, особено в България, е необходимо занимаващите се с музика още при първите стъпки в своето обучение да осъзнаят и разберат математическите първооснови в научното осмисляне на музикалните явления и ясно да си дадат сметка, че теоретичното музикознание, особено в частта си, разглеждаща звуковисочинните отношения, по своята изконна същност е математическа наука. Тук не става дума за засилено изучаване на математика, а за запознаване с една твърде малка нейна част, обвързана исторически с науката за звуковисочинността в музиката: „Необходимо е да подчертаем, че теорията на „средните“ никога не губи своята актуалност както в сферата на изкуството, така и в математиката, физиката и статистиката, въпреки странната непопулярност и методическа „необгриженост“ в системата и на музикалното, и на математическото образование у нас.“⁴ Става

3 Пак там, стр. 319-320

4 Пак там, стр. 320

дума за отношенията и пропорциите, за видовете средни членове в тях – средно аритметично, средно геометрично и средно хармонично, както и за многообразните числови операции с интервалите (изразени като съотношения на естествени числа). По-нататък се споменават статиите на Игор Бистри, който разработва методика за преподаването на тази теория в училище като въведение в статистиката. Бистри дава своя принос (за съжаление също напълно пренебрегнат) и към изучаването на музикалния строй, за което отново ще стане дума по-надолу.

Авторката на цитирания труд М. Булева очертава философските измерения на проблема и доказва неговата основополагаща значимост за формирането на европейската култура и светоглед. Очевидно тази значимост далеч надхвърля границите на науката за звучащата музика. Същевременно научаваме, че именно чувствено възприеманият звуков феномен на съзвучието (консонанса) се оказва аксиоматично постулиран фундамент на философската конструкция, който не подлежи на доказване поради своята неоспорима красота, възплътила идеята за единство в многообразието.

Тук ще потърсим начин за връщането на част от това познание в професионалното музикално обучение, приспособявайки го към съвременните условия. Това може да стане най-лесно от позицията на разсъжденията за музикалния строй, запазили числовата природа на древното музикално мислене. Опираме се на дидактичните методи, разработени от М. Караиванова в сътрудничество с И. Бистри за нуждите на музикалната акустика.

И така, в рамките на музикално-теоретичния цикъл най-естественото място за музикалния строй е теорията на музикалните елементи. Той е предвиден за изучаване в занятията по „Музикална акустика“, но тази дисциплина е избираема във висшите учебни заведения и нейният хорариум е по-малък, в резултат на което обсъжданият тук учебен материал придобива периферен характер. Днес неговото присъствие в учебните програми е символично: учащите не узнават повече от това, че някога е имало нещо различно от равномерната температура и то е носело името на Питагор. Необходимо е материалът за музикалния строй да се разшири до самостоятелен раздел в тясна връзка с този за интервалите. Предполага се, че когато учениците навлизат в елементарната теория, те вече са усвоили слухово интервалите по „Солфеж“, най-напред по подражателен път, а сетне на ладо-тонална основа (пре-

поръчваната тук методика може да намери място и в солфежа, на което ще се спрем в по-нататъшни разработки). Затова не е необходимо да се тръгва от по-малките интервали към по-големите, а може да се започне от „съзвучните“ интервали (съвършените консонанси), какъвто е и историческият генезис на Питагоровия строй. Тук трябва да обърнем внимание, че самият начин на преподаване на Питагоровия строй като една от най-старите известни форми на теоретизиране на звуковисочинните явления, страда от някои недостатъци. Представянето му като строене на (безкрайна?) поредица от чисти квинти и последващото „връщане“ на получените тонове в изходната октавова група чрез низходящи октавови ходове е объркващо и не съответства на най-ранните музикални представи, които по необходимост са служели за отправна точка при конструирането му. В своето изследване М. Булева, разглеждайки проявленията на идеята за хармония в музикалната наука и спирайки се на ранните източници на хармониката, коментира съчинението на Архит (Псевдо-Евклид) „Деление на канона“⁵. То представлява ярък пример за питагорейския подход към музиката. Построено по дедуктивен модел, то започва с математически твърдения и доказателства и впоследствие въвежда музикална терминология. В последните две Твърдения от трактата авторът предлага образец за настройване на т. нар. Съвършена система, която всъщност представлява целият музикален звукоред на древните гърци (възможен в няколко варианта, съобразно различните тонови родове). Основният ѝ вид, диатоничният, се настройва с помощта на съзвучните интервали кварта (4:3), квинта (3:2) и октава (2:1), както и на производния им цял тон (9:8). Единственото изключение е извеждането на най-високия тон на системата от най-ниския (отговарящ на цялата струна) чрез двойна октава (4:1). „Това е исторически първата съхранена версия на т. нар. Питагоров музикален строй. Вижда се, че той не може да бъде предложен в идеалния вариант, в който си го представяме днес – като поредица от чисти квинти, защото настройката се извършва в границите на две октави – наличните тонове на системата.“⁶ За да се приложи в практиката дидактичният модел, който ще опишем накратко сега, ще бъде много полезно да се използва монохорд. Монохордът, изо-

5 „Канон“ в случая е друго име на монохорда

6 Пак там, стр. 539

бретен в дълбока древност, в продължение на много векове бил инструментът, който музикантите използвали както за теоретичното си обучение, така и като помощно средство в усъвършенстването на изпълнителските си умения (в най-голяма степен – певците). Тези функции днес са иззети от пианото. То дава ясна представа за употребявания от нас звукоред и за количествената и качествена величина на интервалите, но ни оставя в пълно неведение относно математическите съотношения, пораждащи тези интервали. А само те биха могли да дадат някакво логическо обяснение за консонантността или дисонантността на даден интервал, отвъд емпиричното наблюдение и приемането за даденост⁷: **„Отношението има връзка не с интервала въобще, а с неговите качества на съзвучност или несъзвучност**, както и с проблема за настройката на тоновите родове. Именно в аспекта на съзвучността отношението се включва първоначално във философската, а след това и в музикалната проблематика. Защото разстоянието определя величината, но не е в състояние да обясни качествата „съзвучност“ или „несъзвучност“ на интервалите.“⁸ Монохордът представлява опъната струна върху резонаторна кутия с подвижна опора под струната, която служи за разделянето ѝ на различни части. На кутията има скала с деления, обозначаващи дължините за получаването на съответните интервали. Понякога може да има допълнителни струни за непосредствено съпоставяне на тоновете или за едновременно звучене. „Със своята единична струна, подвижна опора и разделителна скала монохордът хвърлял мост между тоновете и числата, интервалите и съотношенията, сетивното възприятие и математическата логика.“⁹ С помощта на монохорда древногръцките теоретици представяли интервалите като съотношения между дължините на две струни, изразени с естествени числа. По-големият член на съотношението заемал първата позиция, тъй като представлявал по-дългата от двете струни. Тя съответно изда-

7 Разбира се, в наши дни тук идват на помощ знанията за обертоновия ред и за биенето при несъвпадащите трептения, но те не ни осигуряват визуалните представи, така ценни за дидактичния процес, а и не могат да бъдат напълно обяснени, без да се навлезе във все същата територия на числовите съотношения.

8 Пак там, стр. 650

9 Creese, D. *The Monochord in Ancient Greek Harmonic Science*, p. VII. Cambridge, 2010. Цит. по: <https://en.wikipedia.org/wiki/Monochord>, посл. редакция на 21 май 2018

ва по-ниския тон, а музикантите интуитивно поставят него на първо място, освен когато имат конкретната цел да изразят низходящ интервал. Така например октавата има съотношението 2:1. Но след като теорията за съотношенията и пропорциите, както стана дума, не присъства достатъчно и в математическото училищно образование, този подход евентуално би затруднил учениците. Освен това изучаващите солфеж са свикнали да *строят* интервалите, т. е. да намират интонационно и номинално „втория“ тон в двойката по зададен „първи“. При това положение на помощ идват обикновените дробни, които учениците на дадения етап познават достатъчно добре. Затова първото нещо, което следва да им се обясни и продемонстрира, е това, че половината от дадена струна издава тон точно една октава по-висок от онзи, издаван от цялата струна (естествено, при условие, че другите характеристики на струната се запазят едни и същи). Така, за да получим възходяща октава, ще ни е необходима $\frac{1}{2}$ от основния тон, изразен с единица. Следователно ако искаме да построим октава нагоре от който и да е тон, трябва да умножим съответстващата му дължина по $\frac{1}{2}$. Налага се изрично да се подчертае, че не става дума за честотни величини, тъй като при тях зависимостта е обратна. По подобен начин извеждаме $\frac{2}{3}$ за квинтата и $\frac{3}{4}$ за квартата. Тези три интервала имат много важно значение за античните философи, защото те са най-съзвучните (в най-голяма степен тоновете им се сливат) и в същото време техните съотношения са най-простите и се изразяват с естествените числа от 1 до 4, които, като членове на фигурата „тетрактида“, имат основополагащо значение за питагорейската философия¹⁰. Ако искаме да разберем какъв е интервалът между два тона, изразени със съотношения (дробни), трябва да намерим неговата акустична стойност. За тази цел делим по-малкото число (а то в случая винаги изразява по-високия тон) на по-голямото. Така откриваме, че интервалът между квартовия и квинтовия тон е равен на $\frac{2}{3} : \frac{3}{4} = \frac{2}{3} \cdot \frac{4}{3} = \frac{8}{9}$. Оттук нататък с помощта на така получения цял тон лесно можем да запълним октавата, за да получим диатоника. Интервалът между два цели тона (дитон) и кварта е Питагоровият малък полутон, известен като „лима“ ($\frac{243}{256}$). Древногръцката Съвършена система е построена от диатонични тетрахорди, чиито

10 За повече по тази тема вж. Булева, М. Вече цит. съч., както и много разработки от М. Караиванова и И. Бистри

интервали са същите, но полутонът им е в долния край. Две лими не изпълват целия тон и остатъкът е прословутата Питагорова кома. По-големият полутон, равен на лима плюс кома, се нарича „аптома“. Лимата съответства на диатоничен полутон, а аптомата – на хроматичен. Следователно ако настроим хроматична гама с Питагорови интервали и запазим енхармоничните двойки, *до-диез* ще бъде по-високо от *ре-бемол* с една кома. Това е в пълно съгласие с естественото ладово тежнение на диатоничните полутонове, които се стремят към разрешение, докато хроматичните се възприемат като алтерация, т. е. като „оттласкване“ от съответната диатонична степен. Тези количествени показатели по великолепен начин допълват и доизясняват закономерностите, които младите музиканти трябва да усвоят. Особеностите на енхармоничния род, при който в музикален контекст се употребяват интервали по-малки от полутон (онова, което днес наричаме „микротоналитет“, четвърт-тонови звукореди и т. н.), ще оставим за напреднали.

Тук съвсем накратко очертахме как би могло да се подходи към преподаването на Питагоровия строй. Всички интервали получават своето числово изражение и стават възможни различни несложни математически операции с тях, всяка от които има своя музикален смисъл. По този начин могат да се разглеждат и всякакъв друг вид системи за настройване. Когато се навлезе в сферата на темперациите, е по-удобно интервалите да се измерват в центи, защото обсъжданите разлики и съпоставки стават много малки (което води до твърде големи и сложни дробни), а основните интервали приемат ирационални стойности.

Няма съмнение, че след като такава методика отлично се прилага в музикалната акустика, тя ще постигне успех и в другите музикално-теоретични дисциплини. Това дублиране се налага, понеже в момента музикалната акустика не е сред задължителните дисциплини у нас и следователно нейното съдържание не се възприема като централно за общата музикално-теоретична подготовка. Нещата биха стояли по друг начин, ако на този фундаментален клон от теоретичното музиковедение бъде отредено закономерното му място в подготовката на музикалните специалисти. „Моделирането на музикален строй с дължина на струна и нейни части предлага единен подход за изучаване на различни акустични системи. В продължение на десетилетие този подход се прилага при обучението на студенти в АМТИИ – Пловдив. Студентите, изу-

чавали „Музикална акустика“, задължително полагат изпит по проблемите на музикалния строй и показват резултати, които говорят за ефективността на представената тук методика.”¹¹ Целта на тези размисли е не само да върнат на музикалния строй неговото заслужено място в музикалното образование, но и да „реабилитират“ древната числова теория, която поставя музиката в несравнимо по-широк културен контекст и при това ѝ отрежда ключова роля.

ПОЛЗВАНА ЛИТЕРАТУРА:

Булева, М. Идеята за хармония (върху старогръцки, византийски и латински текстове). Пловдив: Астарта, 2009

Караиванова, М. Натурален ли е Питагоровият строй?//Годишник АМТИИ, Пловдив, 2013

Кожухаров, И. Математически основи на обща теория на музиката. Пловдив: Нова Магнаура, 2001

Стойков, П. Проблемът „музикален строй“ и мястото му в музикалната теория//Годишник АМТИИ, Пловдив, 2017

<https://en.wikipedia.org/wiki/Monochord>

11 Караиванова, М. Натурален ли е Питагоровият строй?//Годишник АМТИИ, Пловдив, 2013

СЪВРЕМЕНЕН БАЛЕТЕН ТЕАТЪР В БЪЛГАРИЯ

Риолина П. Топалова

MODERN BALLET THEATER IN BULGARIA

Riolina P. Topalova

Резюме:

Зараждане на танцовото изкуство в България. Богата палитра от сценични произведения на първите ни балетмайстори. Споика между класически, модерен и фолклорен танц в Българските танцови спектакли. Немски свободен изразен танц, руска класика, български фолклор умело вплетени в хореографските решения.

Ключови думи: Танц, спектакъл, новаторство, балетмайстор.

Abstract:

Origin of dance art in Bulgaria. A rich palette of stage productions of our first balletmasters. Spikes between classical, modern and folk dance, Russian classics, Bulgarian folklore skillfully involved in choreographic decisions.

Keywords: Dance, spectacle, innovation, ballet master

Зараждане на модерния танц в България: Официалното летеброенето на професионалния танц в България започва с премиерата на балета „Копелия“ - по музика на Лео Делиб на 22.02.1928 г. Ролята на Сванилда се изпълнява от Надя Винарова, а Франц от Анастас Петров, който е и постановчик на спектакъла. Но историята на българските традиции в танцовото изкуство датират няколко години преди това. Първите популизатори на танца в България без да имат реални представи за сценичното му развитие са учителите по гимнастика Руска Колева, Александър Димитров и Пешо Радоев, които се обръщат към фолклорната съкровищница, защото първите българските танци са изучавани в часовете по гимнастика. Тези трима ентузиастични със собствени усилия организират самодейни танцови трупи откриват частни балетни школи, където се изучават бални и фолклорни танци, показват танцови постановки в оперните спектакли на Оперна дружба, която през 1921 г. се превръща в Софийска Опера. За съжаление зачестилите гостувания и преминавания на професионални балерини през България,

засилва потребността от новата естетика на това непознато у нас изкуство. Жаждата за развитие в тази насока определя и залязването на първите ни учители, заради техния любителски стил, но те поставят основата на тайнствения свят на танца и отварят вратите към първите ни професионални артисти, по пътя на създаването и развитието на новия жанр с първите балетни спектакли.

Анастас Петров, Мария Димова, Лидия Вълкова-Бешевиц, Нина Кираджиева, Богдан Ковачев, Петър Луканов, Маргарита Арnaudова

Анастас Петров Дачев, основоположника на професионалния български балет започва професионалното си танцово образование в Берлин 1922-1927 г. при руската педагожка Евгения Едуардова - примабалерина от Императорския Марийински театър. Ученик и на швейцарския хореограф и педагог - Макс Терпис / представител на модернизма, на немския свободен изразен танц/, като танцува в негови постановки: „Дон Мортe“, „Страхът на птицата“, „Ел брио“, „Есенни духове“ в периода 1925-1927 г. Присъства при реализирането на най-зрелите постановки на Терпис, който по това време е главен балетмайстор на Щатсопера. Завръща се в България и от 01.08.1927 г. до 1961 г. е назначен за солист и балетмайстор в Софийска опера. Патриархът на Българския балет, първия българин получил систематична професионална балетна подготовка, създал цялостен балетен спектакъл на българска сцена и обучил първите български балетни артисти събрал най-ценните знания от красотата и грацията на класическия танц и свободата и пластиката на модерния танц по това време. През 1927г. основава първата професионална частна балетна школа в България, където преподава менует, характерни танци, класически танц - палци, модерен балет, пластика и гимнастика, като подготвя много изтъкнати балетни артисти: Елена Воронова, Лили Берон, Асен Гаврилов, Нина Кираджиева, Люба Колчакова, Иван Дешев. Всичките спектакли са с негова хореографска и режисьорска редакция. Съчетава скулптурната зафиксираност в позите на руската класическа школа усвоени от уроците на Едуардова със свободната пластична импровизационност на немския експресионизъм. Тук се корени и създадената от него грация на изпълнението, отличаващо се с емоционалната адресираност към зрителя и наситената духовна извисена образност. Анастас Петров обединява майсторството на руския класицизъм със силното и наситено изражение на немския танц. Той поставя първото стабилно стъпало на професионалния

балет в България, давайки посоката и стремежа за развитието и усъвършенстването му. Неговото име е в основата на българската балетна история, човека който е възпитал и образовал в професионално отношение нашите първи балетни артисти и педагози. Отдал живота си на балетното изкуство и на своите възпитаници.

Родената във Виена **Мария Димова** учи в Дрезден при Мери Вигман. В Париж се запознава с изкуството на импровизаторката А. Дънкан. Завършва танцовата школа на Трюмни в Берлин. Първият си концерт в България изнася 1930 г. Тя показва отделни миниа-тюри „Цвете“, „Магия“, „Задущница“ и др., решени чрез пластиката на немския експресионизъм - немски свободен изразен танц, но на българска тематика. Мария Димова е хореограф и изпълнител на постановките си. Костюмите са изработвани от нейната майка, а музикалният съпровод е тъпан и кларнет. Концертът минава с голям успех- възприет с възторг от писатели, художници, артисти, но не и от балетните изпълнители. Според критериите за балет, тя била доста пълна. Движенията характерни за немския свободен танц не били разбрани, отчели се като резки със стоп- кадър, повтаряне и необърнати крака. В периода 1936 – 1937 г., следват доста концерти само със нейни солови изпълнения върху мотиви от българския фолклор. Така успява да съедини законите на немския експресионизъм - като средства и българската тема - като съдържание и похвати от българския народен танц. Докато Анастас Петров търси съединяването на класическия танц с българския народен танц, Мария Димова въвежда съвременните изразни средства съединени с българския фолклор, то от друга страна Лидия Вълкова-Бешевич - въвежда съвременната пластика, но върху основата на балетни образци като „Лебедово езеро“. Това е пътят към намиране на българска национална пластика. Мария Димова е поканена да постави спектакъл в Софийска опера и на 04.01.1942 г. е премиерата на танцовата драма „Нестинарка“ от Марин Големинов. Постановката не е балет, а танцова драма разгръща се в девет картини и епизод. „Нестинарка“ се превръща в сериозно изпитание за обучените на класически танц балетни артисти. Голяма част от тях се отказват още на репетициите. Някои от факторите са: неспецифичните изразни танцови средства, големия колектив, защото тя е солов изпълнител и импровизатор, което я затруднява при повтарянето и отрепетирането на движенията и разпределението на различните групи по сцената. За да не се провали премиерата, Дирекцията на Софийска опера назначава за режисьор-

постановчик Хрисан Цанков и за репетитор на ансамбловите сцени Нина Кираджиева, която е и първата изпълнителка на Демна. Така трудностите за постановката са облекчени. Мария Димова пресъздава на сцената с етнографска точност фолклорните обичаи на Северозападна България - едно от най-цените качества на танцовата драма „Нестинарка“. Използвала автентичния фолклор и българските народни обичаи, създавайки техен сценичен вариант, обединявайки и противопоставяйки ги в обща сюжетна линия. Вижда се нова пластика - създадена от българския фолклорен танц, немския експресионизъм в танца върху нова тематика. Други нейни творби са: три едноактни балета – 1943 г. - „Герман“ - муз. Филип Кутев по обичая Герман, „Приказка“ - муз.Петко Стайнов и „Тракия“-муз.Петко Стайнов. И трите балета са представени като скици от живота на българския народ, което води до краткия им сценичен живот. Не са построени по законите на театралния спектакъл - експозиция, завръзка, конфликт, развитие, кулминация, развързка и финал-епилог. И в трите балета няма конфликт за това са изиграни само дванайсет пъти. С ранната смърт през 1942 г. на Мария Димова не се дава възможност на българския балет да продължи нейните творчески търсения .

Ученичката на Рудолф фон Лабан и Мери Вигман, **Лидия Вълкова-Бешевиц** изнася първите си моноспектакли в България 1928-1930 г. Тя запознава българската публика с немския експресионизъм - немския изразен танц. През 1935 г. е поканена да постави спектакъл в Софийска опера. Поставя „Зелената флейта“ - балет по сюжета на операта „Вълшебната флейта“ на Моцарт и „Жар птица“ на Стравински. И двете произведения са решени в свободен модернистичен стил, за първи път цялостен спектакъл е решен, чрез модерни средства, което хвърля в смут общата тенденция въведена от Анастас Петров за решаване на спектакъла, чрез средствата на класическия балет. Тя прави и постановка на „Лебедово езеро“ - премиера 05.03.1937 г., създавайки съвършено нов спектакъл, образът на Одета-Одилия не се изпълнява като в романтичния балет от една изпълнителка, а от две Одета - Елена Воронова, олицетворяваща чистата духовна любов и Одилия - Нина Кираджиева символизираща страстната земна любов, а Принца - Анастас Петров трябва да избере между двете. Върху този любовен триъгълник е решен балета на Лидия Вълкова, като за отделните музикални и режисьорски решения се ръководи от партитурата на Чайковски, но сменя трактовката на отделните персонажи и изразните средства. Одета- танцува

с класическа палцова техника, а Одилия е босонога със свободна пластика - тип Айседора Дънкан. Постановките на Вълкова в репертоара на Софийска сцена имат значение за въвеждането на музика от съвременни композитори, и с новите трактовки на известни балетни образци - решени чрез съвременна пластика.

Нина Кираджиева от малка мечтае да стане драматична актриса. Но случайно попада в школата на Анастас Петров и решава да изучи балетното изкуство. Следва назначение в трупата на Софийска опера. За усъвършенстването ѝ като балерина с богат репертоар спомага специализацията ѝ в Берлин. Там тя изучава класически танц при Борис Князев и Жуковски, а модерна пластика при ученичката на Мери Вигман - Вернике. За хореографското си усъвършенстване завършва балетна режисура в Москва при Ростислав Захаров. Като дипломна работа е балета „Лауренсия“ - муз.Крейн по пиесата на Лопе де Вега „Овчий извор“ - 21.04.1954 г. Следват комичният балет „Мирандолина“ - 1953 г. и най-яркото ѝ постижение като хореограф - балета „Нестинарка“. За разлика от постановката на Мария Димова, Нина Кираджиева не търси абстрактност и мистика, а реалистичността на действието. Освен постановчик, тя е репетитор и изпълнител в балета „Нестинарка“. Тя не съединява българския народен танц и свободната пластика, а предпочита спойката между класическия и българския народен танц, като по този начин обогатява танцовата лексика с нови движения взаимствани от класическия танц, но побългарени. Премиерата на „Нестинарка“ в Софийска опера е 1956 г. През 1967 г. е поставена във Вроцлав - Полша и Стара Загора, а 1968 г. отново в София. Във всичките постановки тя обогатява танцовия език, чрез въвеждане на повече елементи от класическия танц, а като режисьор обогатява сюжета с действени реалистични сцени. Нейната Демна се изпълнява на палци, Зарема и Мария от „Бахчисарайски фонтан“ също са на палци. Кираджиева прави свои редакции на „Доктор Ох Боли“, „Спящата красавица“, последната ѝ постановка е „Болеро“ – 1980 г. Става директор на балета 1962-1972 г., след пенсионирането на Анастас Петров. Нейна е заслугата за успешните гастроли на балета в Италия и Испания. Преподавател в Държавното хореографско училище и първия ѝ випуск от 1959 г. са: Маргарита Арnaudова, Надя Руменин, Маргарита Градачлиева.

Богдан Миланов Ковачев – премиер солист, хореограф и режисьор. Самият той е споделял, че единствената му радост е киното - Американските музикални филми, които са прожектирани в

България преди 1944 г. Но при едно посещение в София, той гледа „Бахчисарайски фонтан“ на Нина Анисимова и решава, че танца ще бъде неговата съдба. Въпреки късното му занимание с класически танц, за кратко време постига големи успехи. Всестранно развита личност - освен танца свири на пиано, рисува, съчинява либрета. Още докато е активно действащ балетист, започва и изяви като хореограф на сцената на Музикалния театър. Назначен за главен балетмайстор в Пловдивската опера, той поставя балета „Бахчисарайски фонтан“ - превърнал се в триумф. Следват „Дафнис и Хлоя“, „Жар птица“, „Синият Дунав“ и др. С „Дафнис и Хлоя“ и „Петрушка“ дебютира в Софийска опера. В последствие се завръща в Държавния музикален театър, като главен балетмайстор. Ковачев подобно на много велики хореографи на XX век не получава систематично балетно образование, но благодарение на своя талант постига тайните в танца. Той е така да се каже, освободен от всякакви школи и мнения, затова разчупва наложените рамки у нас по това време. Интересен е неговия „Опус Гершуин“, „Рапсодия в синьо“, „Концерт във фа“, показвайки непознатата музика на Равел, Стравински и Гершуин с неговата хореографска интерпретация. Серията български балети „Панаир в София“, „Сребърните пантофки“, „Хадушка песен“ и „Изворът на Белоногата“ - оригинални и достоверни. За своя кратък творчески и житейски път, Богдан Ковачев създава много творби не само за ДМТ, но и мини балета „Медя“ - Самуел Барбър с голямата наша балерина Калина Богоева, „Ария“ - Хендел с пластичен дует на Звездите ни Павлина Гелева и Бисер Деянов, а по-късно в изпълнение на солистите-Милена Симеонова и Александър Александров. Десетки танци, танцови сюити в опери, оперети, мюзикъли от които: „Самсон и Далила“ - Русе, „Страната на усмивките“, „Принцът от Мадрид“, „Розмари“, „Службогонци“, „Прилепът“, „Цигански барон“, „Орфей“, „Галантни Индии“, „Уестсайдска история“ - Пловдив, „Аида“ и още много други. За съжаление критиците не са отбелязали танцовите сцени - важна част в музикалния и драматичен спектакъл и жалко защото сред тях е имало истински шедьоври, не само на Ковачев, но и на твореца Асен Манолов. Ковачев е практически и създателя на телевизионния балет у нас с още една забравена личност Федя Лобанов. Богдан Ковачев има успешни изяви и като режисьор в ДМТ - „Българи от старо време“, „Цигански барон“, „Царицата на чардаша“, важно и интересно е новаторското пластично оформление в „Човекът от Ламанча“ с режисура на Леон Даниел. За съжаление Богдан Ковачев напуска рано този свят и

нищо от неговото творчество не е оцеляло, освен останалите фрагменти в архива на БТ.

Богатото творчество на **Петър Луканов** е в основата на развитието на съвременното танцово изкуство в България. Балетмайстор, хореограф, режисьор, педагог, неговите произведения омагьосват: „По време на танца се извършва една вътрешна трансформация, която извлича танцуващия вън от заобикалящия го свят. Преживява се чувство на пробив от едно равнище на действителност към друго. Изгражда се мост между физическа и духовна реалност. Чрез танца всички действия и чувства добиват своя категорична внушителност...“¹. Тънкият усет към детайлите и чувствата, красивите линии на движенията, точния разчет на музикалната партитура, богатата хореографска мисъл на Луканов дава посока за развитието на съвременния балетен театър в България. Още като студент в Балетмайсторския отдел на ГИТИС – Москва, Петър Луканов показва своя потенциал като хореограф и режисьор с първите си произведения: „Франческа да Римини“, „Чудният мандарин“ и „Карнавал в Куба“ със своят специфичен почерк съчетавайки класическия балет, характерния танц и съвременното танцово изкуство. Следват „Целувката на феята“, „Блудният син“ и „Един американец в Париж“. Дипломната му работа „Светлината залива всичко“ се определя като новост, модерен реализъм в балетното изкуство. В балета „Нестинарка“, 25 години след първата постановката на Мария Димова, младият балетмайстор се стреми към синтез между пластика, драма и музика. Той съчетава класическите танцови форми, съвременните техники и фолклорното ни богатство създавайки една жива палитра на танцово претворяване с дръзки и новаторски решения. Раждат се като бисери една след друга „Класическа симфония“, „Скитска сюита“, „Аполон Мусагет“ и „Агон“. Новаторските си търсения окрива чрез „Легенда за любовта“. Завладян от симфоничната музика на Чайковски, Барток, Гершуин, Стравински, Прокофиев, провокираща богатата му хореографска фантазия, той открива дълбоката музикална драматургия на композиторите Марин Галеминов „Дъщерята на Калояна“ и „Нестинарка“, Васил Казанджиев „Апокалипсис“, Иван Спасов „Сътворение, смърт и примирение“. Балетите „Парижката света Богородица“, „Ромео и Жулиета“, „Пепеляшка“, „Чиполино“, „Жизел“, „Дон Кихот“ се радват на пълни салони във всички Оперно балет-

1 Андонов, А., „Сватбени игри и хора от Ямболско“, стр.213, Пловдив – 2014 г.

ни театри в България - София, Пловдив, Русе, Стара Загора, Бургас. Емблематичният му балет „Козият рог“ от Красимир Кюркчийски остава ненадминат в хореографско и режисьорско отношение с нетипичния за класическия танц свободен изказ, с движенчески елементи близки до народните ни традиции, с битовите картини и дълбоката душевна драматургия на реалните образи и събития. Всички те са в основата на дългия живот на тази българска творба, на този шедьовър на съвременното танцово изкуство. Неговото творчество не спира до тук, Луканов е хореограф и постановчик на танци в опери, оперети и мюзикъли: „Княз Игор“, „Цар Калоян“, „Бал с маски“, „Травиата“, „Аида“, „Страната на усмивките“, „Уестайдска история“, „Царицата на чардаша“ и др. Безброй са неговите произведения. Ненадминат майстор на дуети миниатюри, едноактни балети. Петър Луканов е носител на множество отличия и награди от международни конкурси. Член от жури на Международни балетни конкурси. Творческият му път преминава през Националното училище за танцово изкуство като педагог и директор, през Националната музикална академия „Панчо Владигеров“ един основоположниците на специалност „Балетна педагогика“, неколкратно ръководител на балета и балетмайстор в Софийска опера и балет, професор, ръководител и преподавател на катедра „Балетно изкуство“ в Академия за музикално, танцово и изобразително изкуство - Пловдив, преподавател в Свободен университет „Черноризец Храбър“ - Варна. Повече от 60 години, професор Петър Луканов е водеща фигура не само в съвременното хореографско изкуство, но и при формирането на редица балетни артисти и педагози.

Маргарита Арнаудова - родена 30.06.1941 г. Завършва Държавно хореографско училище 1959 г. в класа на Нина Кираджиева - един от хореографите с изявени търсения на българския корен в националния ни балет. Танцува като стажант една година в Софийска опера и две години в Оперния театър в гр. Варна, но предпочита да вместо да танцува да създава. И това я отвежда в периода 1961 – 1966 г. да учи балетна режисура в ГИТИС - Москва при Анатолий Шатин. Дипломната ѝ работа е балета „Пепеляшка“ на сцената на Казанския театър за опера и балет 1966 г. От 1967 до 1974 г. става балетмайстор на Харковския академичен театър за опера и балет, където поставя големите многоактни балети „Пепеляшка“, „Легенда за любовта“, „Прометей“, „Д-р Ох боли“, „Дон Жуан“. В същия период поставя в Русе „Пепеляшка“ и в Стара Загора

„Бахчесарайски фонтан“ и „Абракас“ През 1974 г. е специално поканена в Софийска опера да постави балета „Сътворението на света“-муз.Петров, същата година поставен и в Стара Загора. По същото време балет „Арабеск“ няма хореограф, защото от създаването на трупата преди шест години са канени само гост-балетмайстори и Арnaudова е поканена от Директора на трупата по това време Пенка Енчева, да постави няколко балета. Първите й постановки за балет „Арабеск“ 1974 г. са: „Бразилски импресии“-муз.Вила Лобос, „Адажио“-муз.Албиниони и „Пасакалия“-муз.Бах. От 1974 до смъртта си на 08.11.1994 г. е директор и художествен ръководител на балет „Арабеск“. Тя приспособява своите хореографски търсения към потребностите на трупата. От многоактните балети изразени чрез симфоничния танц, тя пренасочва творчеството си към едноактните балети поставени със средствата на новата лексика - модерен танц. Паралелно с нейните постановки, тя кани и хореографи от различни страни да поставят за трупата, което спомага за обогатяването и развитието на танцьорите. За нея може да се каже че продължава търсенията на Мария Димова за създаване на балетен език - обединил българските фолклорни елементи и свободната пластика на съвременните изразни средства, много по-близки като форма и изразителност до българския танц от колкото до класическия. Във всичките й постановки присъства като основно средство българския народен танц, пречупен през призмата на модерните танцови техники. Изгражда неповторимия образ и уникалния творчески капацитет на тази единствена за България трупа, която се занимава целенасочено с развитието на съвременния танц, търсейки неизменно и българския му образ. Автор на над 60 балетни спектакъла, за балет „Арабеск“, оперно-балетните театри в София, Русе, Варна, Пловдив, Стара Загора. Запознава публиката с творбите на Бах, Стравински, Прокофиев, Малер, Равел, Бритън, Вила Лобус, Карл Орф, Щедрин, Скрябин и с образите и сюжетите от голямата класическа драматургия и митология - „Ромео и Жулиета“, „Хамлет“, „Дон Жуан“, „Прометей“, „Абракас“, „Сътворението на света“, „Жар птица“, „Пепеляшка“ и др. Особено място в нейното творчество и националната ни култура заемат българските й спектакли - „Нестинарка“, „Нощта срещу Еньовден“, „Легенда за езерото“, „Корен дълбоко в небето“, „Сянката“, „Бариерата“ и др. Наред с тях Маргарита Арnaudова създава и спектакли за младата публика - „Равноденствие“, „Още веднъж за любовта“, „Сюита на покрива“, „Човекът, когото обичам“, „Здравей, Бродуей“ и др. Тя предпочита

формата на едноактния балет, защото в него много по-сбито и динамично се развива действието чрез пластика и движение. Според нея съвременната публика проявява интерес повече към идеята заложенa в спектакъла и нейното музикално-пластично изграждане, отколкото към фрагменти, които нямат отношение към действието. Динамиката на танца е присъща на съвременното поколение. Името ѝ е цяла една епоха в съвременния танц, като значима личност в историята и бъдещето на модерния танц в България.

Балет „Арабеск“ е създаден 1967 г., като експериментално балетно студио, където солисти от Софийска опера искат да танцуват нетрадиционни за балетния състав миниатюри с ръководител Пенка Енчева. До 1974 г. в балет „Арабеск“ се поставят спектакли от световно известни и нашумели по това време хореографи като: Алберто Алонсо - Куба, Раул Ману - Гърция, Иржи Немечек - Чехия и др. Това е и период на търсене на собствена индивидуалност, пробвайки различни хореографии и тематики. От 1974 г. до 1994 г. мястото на Пенка Енчева е поето от Маргарита Арнаудова. В периода 1974-1984 г. се поставят най-много българските произведения на Маргарита Арнаудова, въпреки каненето ѝ на други хореографи. От 1984 г. до 1994 г. преобладава поставянето на балетни сюити в които без сюжет се редуват различни сцени. През периода 1995-1999 г. директор на трупата е Калина Боева, а основна линия за развитието на трупата е поставянето на миниатюри по българска музика от български хореографи. Така се организира и „Вечер на Българската хореография“, на която се връчва награда на името на Маргарита Арнаудова, като знак за продължаване на делото ѝ, а именно съединяването на българския фолклор и модерните танцови техники. От 2000 г. до 2002 г. става директор на трупата дългогодишната солистка на балета Румяна Маркова, която кани различни хореографи с тенденция за нейното обогатяване. От 2002 г. директор е хореографа - Боряна Сечанов, която запазва идентичността на трупата. Балет „Арабеск“ е единствената професионална трупа в България, която поддържа импулса на търсене и творчески експерименти в областта на модерния танц и съвременните танцови техники. В репертоарът на балет „Арабеск“ са над 100 постановки. Методът на отворена сцена прави „Арабеск“ място за реализация на талантиливи български и чуждестранни хореографи, композитори, сценографи, като авангард и традиция се провокират взаимно. Трупата танцува както прекрасните спектакли завещани от

Маргарита Арнаудова „Болеро“ и „Нестинарка“, така и новите постановки на талантливите български хореографи - Боряна Сечанова, Маргарита Градечлиева, Мила Искренова, Олеся Пантикина и др. С тази богата палитра от стилове и техники от съвременния танцов свят, „Арабеск“ носи своето специфично очарование и красотата на пластичните възможности на тяло и душа, без да губи българската си идентичност: „Затова когато говорим за нуждата от идеи в съвременното ни сценично танцово изкуство, ние трябва да се опрем на това огромно богатство от теми, подплатено от истински, жив материал от песни, хора и игри. Трява да съхраним не само персонажите в образите, но и лексиката, стила и характера на изпълнение. Темата в танца, както във всяко художествено произведение представлява завършена авторска мисъл...“²

БИБЛИОГРАФИЯ:

- Александрова, А., Анастас Петров и неговото време, София-2008
- Александрова, А., Балетът през вековете, София-1983
- Александрова, А., Биография на танца и балета, София-1996
- Александрова, А., Нина Кираджиева, София-2003
- Александрова, А., С крилете на Терпсихора, София-1972
- Александрова, А., Творецът на зримата музика Петър Луканов, София-2007
- Консулова, В., Анастас Петров и българският балет, София-1976
- Луканов, П., Танцът е моят, София-живот, София-2015
- Янева, А., Маргарита Арнаудова-Не мога да отделя балета от себе си, София-2011
- Андонов, А., „Сватбени игри и хора от Ямболско“, стр. 213, Пловдив – 2014 г
- Дженева, Д., „Хубав ден Великден, още по – хубав Гергьовден“, Пролетни обичаи и обреди – източник на теми за сценичните форми на танца, стр. 7-8, „Пролетни научни четения“ - 2014 г., АМТИИ

2 Дженева, Д., "Хубав ден Великден, още по-хубав Гергьовден", Пролетни обичаи и обреди - източник на теми за сценичните форми на танца, стр.7-8, "Пролетни научни четения" - 2014 г., АМТИИ

ОБИЧАЙНО-ОБРЕДНАТА КУЛТУРА НА НЯКОИ СЕЛИЩА
В ЮГОЗАПАДНА БЪЛГАРИЯ ПРЕЧУПЕНА ПРЕЗ
ПРИЗМАТА НА МЛАДИЯ ИЗСЛЕДОВАТЕЛ

Румяна Вангелова Филкова

“RITUAL-CUSTOM CULTURE IN CERTAIN VILLAGES
OF SOUTH-WEST BULGARIA MAGNIFIED TROUGH OF
THE GLASS PRISM OF THE YOUNG EXPLORER ”

Rumyana Vangelova Filkova

Резюме

В настоящата статия „Обичайно-обредната култура на някои селища в Югозападна България пречупена през призмата на младия изследовател” са разгледани някои въпроси, свързани със ролята и значението на моминските пролетни обичаи Лазаруване и Великден в миналото и тяхната трансформация в наши дни. Обредно-магична функция, вътрешна естетическа потребност или неповторимо преживяване? Въпроси стоящи пред младите изследователи и на които да известна степен се дава отговор в настоящата статия.

Ключови думи: Обичайно-обредна култура, обредни песни, обредни хора.

Summary

The article ” reviews specific themes about the purpose and significance of the Mominski Spring rituals (Girls’ Spring rituals) – Lazaruvane (a custom set a week before Easter day) and the Easter in the past and their metamorphosis nowadays. Is it a sorcery –ritualistic ceremony ,aesthetical and spiritual aspiration or a unique perception? Problems posed before the young explorers whereas the article provides their answers.

Keywords: Custom and ritual culture, Ritual songs, Ritual people

Въпроса за състоянието на обичайно - обредната култура, със своята неповторима специфика, синтезираща поезия, музика и танц, в наши дни е сериозен изследователски проблем. И ако в миналото тя е заемала специално място в живота на хората, то в наши дни, изправена пред настоящите културни стереотипи, тя променя облика и значението си.

Опирайки се на лични теренни проучвания ще поставя акцент само върху собствените ми наблюдения и възгледи относно пролетните празници Лазаруване и Великден и свързаните с тях песни и игри в селищата Игралище, Никудин и Пирин (от Югозападна България).

Възрастните жени, носителки на традиционната обредност, все още пазят в спомените си песните и хората на Лазарица и Великден. В сравнение с битувания в миналото песенен репертоар, записаните песни на места са чувствително редуцирани, една от причините е отпадането и непрактикуването им в обредната практика в наши дни. Но емоционалната картина по време на интервютата е достатъчно красноречива да ни разкрие истинското празнично настроение или да ни пренесе в мистиката на обряда – било то на заиграването на лазарките с малко дете или при обредното пеене на гроб. В коментарите по време на разговорите с жените, ясно проличава цялостното им виждане за основното място на пеенето - на празника, по време на работа и във всеки един момент от техния живот. Песента за тях е вътрешна естетическа потребност, неповторимо преживяване, а за нас слушателите и мощно художествено излъчване. Така например, при едно от интервютата ми в с. Пирин – Стойна Тагарева споделя за пеенето на Лазарица : „*Кога се качим на чукаро да се изпояваме, гласовете ни се смешоват и се слушат на далеко*”. Тези песни, безмензурни, с много провиквания и подежни тоновете са наречени „на стоишком” (стоят на едно място, без да танцуват). При изпълнението им младите момичета са се стремяли, чрез звънките си гласове, да се чуят колкото се може по-далеч. Не само тези лазарски песни, но и всички останали са смислово съсредоточени около идеята за бъдещото задомяване на младите, любовните им трепети, възпяването на младостта и красотата.

*„Йе.. Що смя на високо ,
що смя на високо и
на добро ле място.
Дал го мома сгради
това добро място
или добър юнак.
Нит го мома сгради
нито добър юнак ...”*

Или :

*„ Йе... Дуйни вятре, дуйни вятре,
да раздуаш мъгли и праове,
да си видя ветре мойто първо либе,
на къде отиде със сивото стадо”*

Различно емоционално въздействие на обредно пеене се наблюдава при някои от песните записани в с. Никудин. По време на обикалянето на църквата на втория ден от Великден, жените изпълнявали специална песен за „отваряне на мъртвите”. С песни от този род се е отдавало почит на мъртвите. Вярвало се е, че по този начин починалите хора идват, за да видят родата си. Причислени към нехороводните, те са аналогични с лазарските, изпълнявани на гробищата в село Игралище.

*„Яне гради нова цръква,
загради я от Великден/2
догради я до Гергьовден/2
Веке му се додеяло,/2
седна Яне да почине/2
на цръквата, на вратата/2
гости кани за Илинден/2
седем - десет побратима/2
осем - десет посестрими/2.*

Изп. Добринка Чепкьнова - 76г., Дикия Стефанова - 75г.

Освен споменатите примери за нехороводни песни, неизменна част от обичайно- обредната култура в горепосочените селища заемат хороводните. Чрез подобаващото певческо присъствие на хорото се засилва още повече значимостта на обредните действия. Така например, в с. Игралище на Лазаровден в двора на „шарената цръква” се е изпълнявал друг интересен ритуал - заиграване с дете. При запяването на песните, лазарките играели отворено хоро, с хват за пояс, в посока на дясно, с ниски, почти „ходени” движения, с периодичен синхрон между танцувална и музикална фраза. „Важен принцип в изграждането и развитието на обредния танц е неговата външна конструкция и външен вид като цяло. Моделната форма „хороводната” се смята за най-старинна, а всички други за производни.” (стр.218, на прил. литература №1). В началото и в края са се хващали „извиквачките”, а по средата са заставали „слагачките”. Водачката на хорото е вземала дете,

(на възраст до годинка) и с него е повеждала хорото. Покривала е главата му с кърпа - червена на цвят за момиче, зелена - за момче. Друсането или т. нар. „трумкане“ се е правело за здраве, благополучие и успехи.

*„Родила майка керка Раинка,
облекла я в зелено,
забрадила я в червено.
Пратила я на хоро
редом момците да гледа...”
(на момиче)*

*„Родила майка син Фетимия,
облекла го в червено,
забрадила го в зелено.
Пратила го на хоро
Редом момите да гледа...”
(на момче)*

изп. Зорка Стоянова - 77г.

Целта на ритуалното заиграване е била да се осигури здраве, дълголетие и благополучие не само на обредните лица, но и на всички присъстващи. Забелязва се сходство с еньовденската обредна игра от източна Тракия и стремежа към осигуряване на благополучие на този, на когото се пее. „Обща е и финалната формула, която е с предназначение да въздейства на бъдещето“ (стр.62, на прил.литература №6).

Записаните обредни песни впечатляват с високо издържаните си текстове, което от своя страна разкрива естетическият вкус на народа към словото. Думите на песента са толкова важни за изпълнителките, колкото и да изпеят добре мелодията. Символиката в използваните текстове засилва още повече дълбокият смисъл на пеенето в обичайно-обредната култура. Така например, червеният цвят е свързан с девствеността, с непорочността, с продуктивността и с магическата му способност да предпазва от уроки и злини. Зеленият символизира здравето, силата и дълголетие. В миналото хората са отдавали голямо значение на символиката, докато в наши дни тя е слабо застъпена.

Обредната песен, като неделима част от обичая е разглеждана и от други фолклористи. В „Очерци по българския фолклор“ Михаил

Арнаудов пише: „Тази песен крие призивната сила на молитва, на заклинание и в този смисъл тя допълва и осмисля обредно-магическия акт“ (стр.290, на прил.литература №2).

От всичко казано по-горе, следва да направим извод, че ако в миналото хората са вярвали в обредно-магичната функция на словото, песента и танца в обредите, то в наши дни те губят обредната си функционалност и се претопяват в общо празнични. Интересът към песните вече е породен основно от словестно-музикалното им звучене и от естетическата наслада, която пораждат у слушателя. А именно: *„Немислимо е в един материал да се отрази многообразието на пролетните обичаи и свързаните с тях обреди. Всеки един от тях носи своето позитивно послание и прекрасно то е в това, че първите осведомители ни правят съпричастни на истинските копнежи и преживявания свързани с тях.“* (стр.7-8, на прил. литература №3).

Традиционната обичайно-обредна култура, такава каквато я помнят информаторите, не остава безвъзвратно в миналото. За тях, както и за нас тя е национално богатство, актуално и днес.

Независимо от това, че съвременният начин на живот, със своите динамични превратности, до голяма степен видоизменя обредната система, като голяма част от обредите отпадат или се претопяват, те оставят като свидетелство за фолклорната еволюция. Не по-малка част продължават да „живеят“ чрез групите за самодейност, по събори и надпявания. За нас младите изследователи е дълг да продължим делото на своите предшественици, като съумеем да запазим ценните образци от миналото и да ги адаптираме в съвременните социално-културни условия на живот.

ПОЛЗВАНА ЛИТЕРАТУРА

1. **Андонов, Ант.** - „Сватбени игри и хора от Ямболско“, Пловдив, 2014г.
2. **Арнаудов, М.** - „Очерци по българския фолкор 2“, София, 1996г.
3. **Дженева, Д.,** - „Хубав ден Великден, още по-хубав Гергьовден“, Пролетни научни четения, 2014, АМТИИ- Пловдив
4. **Динчев, К.** - „Български фолкор“, Благоевград,1999г.
5. **Дяков, Т.** - „Общи бележки за българската фолклорна култура“, София, 2000г.
6. **Райчева, В.** - „Еньовден“, Български празници и обичаи, София, 1990г.

„ИСТОРИЧЕСКИ СВЕДЕНИЯ ЗА ВАЯЦИТЕ, ТЕХНИЯТ БИТ И КУЛТУРА”

Свилен Христов

„HISTORICAL FACTS ABOUT VAYATSITE, THEIR BEATS AND CULTURE”

Svilen Hristov

Резюме:

Статията „Исторически сведения за ваяците, техния бит и култура” разглежда сведения за ваяците, етническа група, която населява източна Стара планина, техните нрави, бит и култура.

Ключови думи: Ваяци, нрав, бит, култура.

Summary:

The article talks about the Vayaci. An ethnic group who lives on the part of eastern Balkan Mountains. Their nature is culture and manners.

Key words: Vayaci, nature, manners, culture.

Ваяците, кои са, от къде идват?

Все въпроси, на които трудно може да се даде еднозначен отговор!

Когато говорим за ваяците, задължително трябва да споменем селата Козичино – Бургаско, и Голица – Варненско, както и село Аспарухово – Провадийско.

Защо точно тези три села?

В своята книга „Еркеч” д-р Петър Куцаров пише: „В Еркеч хората се размножават много бързо, радват се на по 10 – 15 деца, храната и „авата” помагат за израстването на едри, снажни, силни и читави хора. Така Еркеч става естествен родоначалник, водач и майка на над 60 села в Североизточна България, Румъния, Молдова, Украйна.” (6) стр.7

Шестдесет села?

При разселването си еркечани са запазвали навсякъде своят говор, бит и култура. Като затворена система, отдавайки огромно значение на рода и на родовата памет, те ревностно пазят своята родова идентичност и до днес.

За да не остава грешно впечатление у читателя и объркване, село Козичино и Еркеч са едно и също село. Еркеч е старото име на селото, което ще използвам от тук нататък, както и когато говоря за село Аспарухово – Провадийско, ще използвам старото име на селото Че'нге. Самите жители на тези села се определят като еркечани и че'нгенци, колкото и странно да звучи за нас, те самите се гордеят със старите имена на селата си. Когато говорят за себе си, а и по между си, те използват само старите имена на селата, затова и аз ще се обръщам към тях по начин, по който те самите се именуват - еркечани и че'нгенци. Приемайки, че Еркеч е сложил начало на 40 – 50 села в Североизточна България и 10 – 20 зад пределите на България, сами можем да си представим за каква обширна територия става въпрос. Разбира се, в изследването си за ваяците ще ми бъде много трудно да обхвана всички села, които са произлезли от Еркеч, Голица и Че'нге, затова смятам да ви запозная с най-ярките образци от тях - Аврен, Николаевка, Тополи - все села във Варненски окръг.

Иска ми се да мога да дам отговор на въпроса кои са ваяците?

Защо ваяци, а не каф(в)адари?

Както те самите си викат помежду, „ - Ут дя си ува кафадар“? (от къде си приятел?)

Когато разглеждаме дадена етническа група, ние задължително трябва да насочим вниманието си към говора, диалекта, който използват, традициите, обичайно-обредната система, орнаментиката в шевицата на костюма, музиката и танца, хумора в ежедневието, така ще можем да добием по-ясна и конкретна представа за дадената група, в нашия случай за ваяците. Танцът е това, което дава най-ярък отпечатък в съхранението и запазването на традициите на един народ. В своята публикация „Феноменът на българския танцов фолклор“ проф. д-р Даниела Дженева засяга тази тема. /Международна научна конференция, „Изкуство и образование – традиция и съвременност“ том 2, стр. 207

„Фолклорните ни танци са се оформили в резултат на дълга и разнообразна приемственост и влияние. В някои от тях се наблюдават следи от обичайните и танцови практики на древните племена и народи, населявали Балканския полуостров още преди идването на славяните и прабългарите по тези места.“ (2) Том 2 стр. 207

В исторически план информацията за ваяците е доста добре залегнала в трудове, публикации, статии и издавана литература за тази етно-група. Едни от най-ярките изследователи на централна източна България са Г. Димитров, Л. Милетич, Г.А. Георгиев, Б. Цонев, С. Стойков, проф. Боян Байчев, Стоянка Богданова, д-р Петър Куцаров, Н. Стефанова, Горица Найденова и др. Всички те дават противоречива информация за ваяците, за тяхната поява в източна Стара планина. Една група от тях, като Л. Милетич, С. Кънева и Г. Найденова смята и разглежда ваяците като древно славянско племе, наследници на северите. Друга част от изследователи на тази етногрупа отправя предположение, ваяците са преселници от Рупчос, Родопи планина. Г. Димитров, Г. Георгиев и Б. Цонев базират своята хипотеза със сходството между говора и облеклото на рупците, като Г. Георгиев прави уточнение, че въпреки близостта между двата диалекта няма сведения за преселение на север от Родопите към Стара Планина. Д-р Петър Куцаров, който е родом от Еркеч, смята и разглежда еркечани като прабългари, близки до канския род. С идването си на Балканският полуостров българите е трябвало да отвоюват територия от Византия, да я пазят и отбраняват. Неслучайно новото име на село Че'нге е Аспарухово, защото се е смятало, че там е имало прабългарски стан, изграден от самия Хан Аспарух. Самите че'нгенци се смятат за преки наследници на Аспаруховите българи и с гордост заявяват, че са пазители на българщината. Имайки предвид организацията на военната структура и йерархията в българската войска по онова време, Аспарух едва ли е поверил южната си граница на славяните с които до скоро е воювал. Ако разгледаме чисто географското разположение на тези три села Че'нге, Голица и Еркеч, ще забележим, че те образуват една добре подготвена отбранителна линия от крепостта „Овчага“, където е разположено село Че'нге, и на изток до възвишенията на „Голешите“, където се намира село Голица и проходът, свързващ севера и юга, или тъй наречените „Хемските порти“, там, където е село Еркеч. Ще може да заключим, че това е една и съща етническа група, която целенасочено е разположена по тези места с цел опазване границите на отвоюваните територии.

Сведения за ваяците срещаме и в изследванията на „проф. Любомир Милетич“, който през 1889 г. във Виена отпечатва книгата си „Das Ostbulgarische“ (Източните българи). Като един от първите изследователи през 1902 г. той издава и книгата „Старото бъл-

гарско население в Североизточна България", а една година по-рано и студията „Източните български говори“. Неговият ученик Г. Георгиев засяга темата за диалекта на еркечани в своята студия „Еркечани и техният говор“, отпечатана през далечната 1907 г.

„През 1956 година излиза студия от проф. Стойко Стойков „Днешното състояние на еркекия говор“. Засегнатата тема за говора и диалекта на еркечани намира място по-късно в неговия труд „Българска диалектология“ - тези данни са отбелязани в книгата на д-р Петър Куцаров „Еркеч“ (6) стр. 17 и 18

Разглеждайки село Еркеч, горепосочените автори и изследователи заключават, че еркечани са старо прабългарско поселение.

А от своя страна, разглеждайки селата Еркеч, Голица и Че'нге, мога да заключа, че тези три села са дали облика на цели райони в Североизточна България. Доказателство за това са съхранените и до днес нрави, обичаи, обреди, диалект, които ясно и категорично очертават културния облик и система на етнографската група „ваяци“!

От своя страна, тезата за връзка на ваяците с рупците мисля за несъстоятелна и трудно доказуема. До този извод стигам от теренните проучвания в тези три села.

В разговори с възрастни хора от Голица, Еркеч и Че'нге, а и в околните села, в които съм ходил, никой от анкетираните не споменава за преселение от Родопите. Всички те споделят, че селата им са там от „Ино увреми“ (едно време), сиреч от много, много отдавна. И ако хората околните села на Голица и Еркеч казват: „*Ние сме преселени от Еркеч или Голица*“, то голичани и еркечани твърдят, че техните села са там, откакто се е създала Българската държава и откакто българите са се установили на Балканския полуостров.

Разглеждайки диалекта и облеклото на Рупчос, откъдето се смята, че са дошли еркечани и голичани, можем да направим и едно много по-радикално и стряскащо предположение, а именно, че българите никога не са напусkali Балканския полуостров и че ваяците, рупците и др. са потомци на древните траки.

За целта ще трябва да се направят много археологически, езикови, етнографски и ред други изследвания, за които ще е нужно много време и средства, а и мисля, че това е труд, който е непосилен за един човек.

Г.Димитров, който в своята книга „Княжество България в историческо, географско и етнографско отношение“ I част изд. 1894 г. стр. 7-8, прави предположение за преселване на голишкото население от Рупчос. Тази негова теза противоречи на твърденията на местното население, че селата са съществували от незапомнени времена по тези места, на археологическите разкопки, които по неоспорим начин доказват, че тези селища са съществували много преди османското нашествие на балканите. Кое от своя страна дава ясен и категоричен отговор, че не може да говорим за една и съща етническа група. Връзка между рупците и ваяците на този етап е недоказуема. В по-дълбока древност такава връзка може да е имало, но с днешна дата не можем да дадем аргументиран отговор на този въпрос. Ние трябва да търсим корените им в една обща родова памет или племенен съюз в по-дълбока древност. ‘

Кога и как се е случило?

Отговорът на този въпрос засега остава отворен за науката!

От прочетеното, от разговорите ми с жители от селата Голица, Еркеч и Че’нге мога да заключа, че това са пазители на древния бит и култура на траки, славяни, обединени в едно общо българини. Те пазят и съхраняват до днес своя език, бит и култура в един консервативен и непорочен вид, запазен от външно влияние и привичките на новото време, съхранен и консервиран в своя автентичен вид. Въпреки многобройните публикации, винаги изследователят може да намери и открие нещо ново за себе си и за науката.

Тази етническа група много изследователи разглеждат и определят като колонизатори, сурови и консервативни хора, които трудно могат да бъдат повлияни от външни фактори, трудно приемат новото и още по-трудно приемат наложеното им със сила или закон. За да подкрепя това си твърдение, ще разкажа една случка от еркечкото ежедневие, разказвана ми от моя баща, който е родом от село Просеник – Бургаско, а тази история е описана и в книгата на Стойка Вълева „Под небето на Еркеч“

„По време на масовата национализация и създаването на ТКЗС един Еркечлия отказвал да влезе в кооператива, привикали го в кметството и го съветвали, съветвали го няколко дни!

Докато го съветвали, че не ще да предаде добитъка, нивите, сеялки и вършачки в новата структура на ТКЗС, му викали:

– „Ще вървиш ли в правият път или не?“

И така, докато не се съгласи!

След като национализирали цялото му имущество, човечеца го назначили да кара волската кола на ТКЗС-то.

Един ден с натоварената волска каруца еркечлията бавно се прибирал по тесният път към селото, застигнат от служебната „Волга“ на председателя. Той, свирел, форсирал двигателя, без никакъв успех, чак на мегдана на селото, където пътят се разширява, автомобилът изпреварил волската кола и спрял пред нея, и разпенен от яд изскача председателя и крещи:

- Абе ти, къорав ли си, глух ли си? Не виждаш ли, че карам зад теб, не чуваш ли, че ти свиря, защо не кривна ?

- Другарю председател, аз за чуването, чувам, за виждането, виждам, ама колко бой изядох, за да вървя в правия път, а ти сега искаш да кривна!"

Тази история от ежедневието само може да затвърди представата за еркечани като едни корави и непокорни хора. И както те казват, и на тебе ще ти дойде времето. Трудно забравят сторено зло и никога не пропускат да възнаградят доброто, гостоприемни, чистосърдечни, по своему простовати, консервативни, те будят интерес у изследователите и до днес.

В изследването си ще обърна внимание на музикалният и танцов фолклор на ваяците, като ще наблегна на хората и игрите и какво влияние са оказали върху фолклора от Варненският край.

Ако съпоставим Авренска тропанка и Добруджанска ръка, ще забележим, че разлика в мелодията няма, а в танцово отношение разликата е в повтаряемостта на фигурите в Авренската тропанка на дясно и ляво. Тези и други хора от региона на Варна ще опиша и съпоставя по-късно в труда си.

В по-голяма степен хората от Варненско и Добруджа са почти еднакви, повечето се играят на една и съща мелодия, с едно малко уточнение, че почти винаги се срещата с различни имена:

Добруджа – „Ръка“ ; Варна – „Тропанка“ ; „Панделаш“ или „Куца“ във Варненско и много други подобни примери могат да се дадат на територията на цяла Добруджа. Има хора, които се играят на една и съща мелодия с едни и същи движения, с различен характер. Добруджанската ръка и гагаузкото „Патак авасъ“, една и съща мелодия, едни и същи стъпки, различен акцент. В Добруджа акцен-

тът е нагоре, а в гагаузките села акцентът е надолу с по-резки движения и подчертана стъпка.

Обратно на схващането, че в Добруджа се играе ниско с акцент към земята, то голяма степен от хората се играят с акцент на горе.

„Лява“, „Сборенка“, „Ръка“ хора в 2/4 , „Панделаш“, „Женската“ хора в 7/8 тактов размер.

Когато разглеждаме играта на ваяците ще забележим, че тя е почти еднаква с тази на добруджанеца, гагаузина, съртовца, преселниците от Тракия и Македония, не споменавам варненеца не за друго, а защото те всички дават един обобщителен образ на варненският фолклор.

Защо Варненски?

Може би защото науката е приела, че Варна като най-голям административен център е дала името на една фолклорна под област на Добруджа, обобщена под наименованието Варненски фолклор.

Фолклорът от варненско носи своя стил и характер, пречупен през призмата на своя първоизточник, слагайки началото на един нов стил, обединен във Варненски фолклорен окръг. В този окръг срещаме не само села, които са във Варненски административен окръг, а и някои, които са от Шуменско, Бургаско и Добричко.

Влиянието на ваяците е силно подчертано в селата около Варна. Както на север от града така и на запад, към Провадия и Шумен. Преселението на ваяците е ставало от Юг на Север, много рядко напусналите родното място са се връщали в бащината къща. В повечето случаи те са заселвали нови територии в обширната Добруджанска шир. Такива примери са селата Николаевка, Баново, Левски – Варненско и гр. Суворово част от които са преселници от Бесарабия.

С похода на генерал Дибич Задбалкански голяма част от българското население в Източна България е смятало, че това е поход на спасението им от поробителя. Със сключеното примирие между Високата порта и Русия съдбата на християнското население в Източна България е застрашено. Страхувайки се от репресии и гонения, населението, примамено от обещания за обширни пасища и необятна земя, тръгват обратно с изтеглящата се Руска войска. Така голяма част от населението на Южна и Източна България се заселва в Бесарабия. След изкарване на няколко люти зими, сблъсквайки се с реалността на устройството на управлението в

царска Русия, голяма част от тях решават да се завърнат по родните места. Така са създадени селата Левски, Николаевка, Баново и мн. др. Изключително ваяшки села.

Когато разглеждаме ваящите, условно можем да ги разделим на три групи:

Еркечлии, дали начало на много села предимно в централна източна България. Ако разглеждаме фолклора от тези села, ще забележим, че той е груб, първичен с много елементи от трудовия процес, груби и резки движения в ръцете и стъпките на краката. В повечето случаи няма покритие на музикалната и танцовата фраза. Костюмите са от груб вълнен плат (аба). Този стил можем да го опишем по-скоро като добруджански, отколкото като тракийски.

Пак в книгата си „Еркеч“ на стр. 27 проф. д-р Петър Куцаров пише:

*„Гордия Балкан, вековните гори и свободата са укрепили и подсилили у еркечанина буден и свободолюбив български дух. У тях се оформят черти на характера, като буйност, гордост, непокорство, решителност, смелост и хитрост. Така изолирани сред суровата и дива балканска природа, еркечани отхранват у себе си балканджийски нрави и развиват особен говор. Еркечлии в думи като мъж и дъжд, произнасят вместо „Ъ“ широко „Е“, по-близо до „А“, като се чува звук, подобен на първите звуци на дете или овца когато блее. Характерно е, че те удължават и приповдигат гласа си при всяка гласна. Затова битува мнението, а и работилите в селото изследователи отбелязват, че еркечани когато говорят, като чели пеят...“***(6) стр. 27**

В историята на селото има много важни събития, които по един или друг начин са намерили своя отпечатък в ежедневието на хората. Многобройни са песните, повлияни от реални събития и личности. Истории от реалния живот, които се разказват, а външният наблюдател ги възприема, като анекдоти.

Голичани, дали начало на села от Франгенското плато – (възвишение на север от Варна) с.Баново, с.Николаевка, с.Левски и мн. др. Всичко, казано за еркечлии, можем да го отнесем и до голичани, като тук можем да добавим някои хора, които не се играят в Еркеч, като „Дрънкалива“ и „Голишката“ (право хоро на леса)

Разглеждайки трите групи, ще забележим, че и трите имат по своему различия в костюма, шевицата, стила и характера на хората. Ако голичани и еркечани имат повече допирни точки по между си, то че'нгенци са по-аристократични, по-изтънчени, това се забелязва, както в костюма, така и в танца.

Ченгенци възвръщат българският дух на двайсетина села от Провадийско и Айтоско след Освобождението. С построяването на язовир Цонево голяма част от жителите на село Аспарухово са заселени в с. Тополи, Варненско. „Сърта“, платото което е на югозапад от Провадия и самите съртовци, имат много допирни точки с ваяците и по-конкретно с че'нгенци, самите съртовци се определят като отделна етническа група, определението ваяци ги обижда, те самите се смятат за хора от сой, хора с потекло на боляри и царска кръв.

В конкретният случай коя група от коя се е повлияла, е много трудно да се каже. В традиционната ваешка сватба и в хората, и в игрите, свързани с нея, наблюдаваме една преходност, нещо, което можем да отнесем за българската фолклорна сватбена традиция. Както отбелязва проф. д-р Антон Андонов в своята книга „Сватбени игри и хора от Ямболско“:

„Зад външната простота на обредния танц се крие един сложен свят, с послание от древността и психо-мисловна нагласа. Достигнали до нас, те са доказателство за живата материя на танца, наследяван поколение след поколение в традиционната ни култура“ (1) стр.31

Ваешката сватбена традиция е неделима част от общата фолклорна традиция на българина със своята специфика и характерни различия.

Сравнявайки фолклора на Еркеч и Голица с този на село Че'нге, можем да кажем, че че'нгенци са се повлияли от съртовци, а не обратното. Това се забелязва и в характера на „хората“ от Сърта, те са съдържани с много малко елементи със съдържано чувство и леки стъпки. Когато гледаш как съртовци играят „Дюс“ (право хоро) имаш чувство и усещане, че те не стъпват, хорото се движи като на лента, без много енергия, съдържано и сбито. В костюма забелязваме елементи на благородство, забраждането при жените „вала-та“ и „чембера“ е заменено с шапка, богато украсена със сребърни накити и манисто, при мъжете цървулите и навоите са заменени с

опинци(обувки) , овчарската тояга с бастун. Когато разглеждам отделните села от Провадийско и Варненско, ще обърна повече внимание на съртовските села и ще отбележа с какво те са допринесли за оформянето стила на градският фолклор във Варна.

Провадийци обичат да се шегуват с Варненци, че Варна е пристанище на Провадия, тъй като навремето околийски център е била Провадия, а не Варна, от там и изрази „Пръснат като Провадийска околия“

Произхода на ваяците не спира да буди любопитството на множество изследователи, антрополози, археолози, лингвисти, фолклористи и краеведи. Всеки, който се захване да изследва тази етническа група, открива нещо ново и неоткрито за науката. Затова загадката „ваяци“ остава и буди интерес за науката.

ПОЛЗВАНА ЛИТЕРАТУРА:

1. Андонов.А. „Сватбени игри и хора от Ямболско” – Пловдив, 2014 г.
2. Дженева.Д. „Феноменът на българският танцов фолклор” – МНК „Изкуство и образование – традиция и съвременност” – Пловдив, 2015 г. том 2 стр.207
3. Дойнова.З. „Село Голица, Варненско – история, бит и култура” – Варна, 2012 г.
4. Драгнева.М. „Обичаи и обреди от Провадийско” – Варна, 2015 г.
5. Калоянов.А. „Добър юнак с добра коня” – Варна, 1986 г.
6. Куцаров.П. „Еркеч” – Бургас, 2001 г.
7. Кънева.С. „Под небето на Еркеч” – Бургас, 2009 г.
8. Найденова.Г. „Година-живот-традиция” – София, 2006 г.