



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

ГОДИШНИК

20

20

a
rt academy
plovdiv
.com



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

ГОДИШНИК

20

20

2020
ПЛОВДИВ

© Академия за музикално,
танцово и изобразително изкуство
“Проф. Асен Диамандиев” – Пловдив, 2021

Редакционна колегия:
Проф. г-р Тони Шекерджиева-Новак
Проф. г-р Галина Ларгева
Проф. г-р Даниела Дженева
Доц. г-р Людмил Петков

Анонимно рецензиране:
Проф.г.н. Явор Конов
Доц. г-р Борис Минков

Коректор: Бистра Първанова

© Художник на корицата и графичен дизайн – доц. г-р Александър Гьошев,
2021

© Всички права са запазени. Никаква част от тази книга не може да бъде
възпроизвеждана в каквато и да е форма без предварително писмено
разрешение на издателя.
Отговорността за разработките, публикувани в настоящото издание се
носи от техните автори.

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



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

ГОДИШНИК

20

20

a
rt academy
plovdiv
.com

2020
ПЛОВДИВ

СЪДЪРЖАНИЕ

КАДРИЛНАТА ФОРМА В ТРАДИЦИОННАТА ТАНЦОВА КУЛТУРА проф. g-р Антон Ангонов	8
ОБЛАСТ НА КОМПЕТЕНТНОСТ МУЗИКА И ИГРА В НАЧАЛЕН ЕТАП НА ОБУЧЕНИЕ. ПРОБЛЕМАТИЗАЦИЯ В ПЕДАГОГИЧЕСКАТА ПРАКТИКА НА СТУДЕНТИТЕ ПО МУЗИКА гоц. g-р Цветана Коловска	17
НОВОРАЗКРИТИ МОЗАЙКИ ОТ ЕПИСКОПСКАТА БАЗИЛИКА НА ФИЛИПОПОЛ (2019 – 2021) гоц. Елена Кантарева-Дечева, гл.ас. g-р Станислав Станев, Димитър Станчев	23
ИЛЮСТРАЦИЯТА В БЪЛГАРСКАТА ПЕЧАТНА КНИГА ДО 1878 г. ПРОБЛЕМАТИКА И ПРОУЧВАТЕЛНИ НАСОКИ гоц. g-р Александър Гьошев	35
МОДА, ВДЪХНОВЕНА ОТ КРИЗИ ШИК ОТ БОЛШЕВИШКАТА ДИКТАТУРА (1917 – 1940) гоц.g-р Димитър Воденичаров	43
НЕОБИЧАЙНАТА ВИЗИЯ НА ДРЕХАТА, ПРОЕКТИРАНА ОТ ФИЛОСОФИЯТА НА СУБКУЛТУРИТЕ гоц. g-р Динка Якимова-Касабова	58
СТИЛЪТ БИБОП – ВЪПЛЪЩЕНИЕТО НА КЛАСИЧЕСКАТА МОДЕРНОСТ В ДЖАЗА ас. Марина Господинова	65
ТРИ СКУЛПТУРИ ОТ БОЯН РАЙНОВ, НАСИТЕНИ С БИОЛОГИЧНО ВДЪХНОВЕН ФОРМАЛЕН ЕЗИК ас. Мартин Трифонов	77

ЗА ПРЕМИЕРАТА НА „БА-ТА-КЛАН“ ОТ ЖАК ОФЕНБАХ В ДЕСЕТАТА, ЮБИЛЕЙНА ГОДИНА НА АКАДЕМИЧЕН ОПЕРЕН ТЕАТЪР (АОТ) ПРИ АМТИИ „ПРОФ. АСЕН ДИАМАНДИЕВ“ – ГР. ПЛОВДИВ ас. Ивайло Михайлов	87
--	----

ВРЪЗКА МЕЖДУ АКОРДИ И СКАЛИ В ДЖАЗ ИМПРОВИЗАЦИЯТА Мирослав Турнъйски	97
---	----

ЗНАЧЕНИЕ НА ПЕВЦИТЕ КАСТРАТИ ЗА РАЗВИТИЕТО НА ИТАЛИАНСКАТА ОПЕРА Ли Минхуей	112
---	-----

ВОКАЛНОТО МУЗИКАЛНО ИЗКУСТВО В КИТАЙ ПРЕЗ КЛАСИЧЕСКИЯ ПЕРИОД Ванг Шуайтунг	120
--	-----

КИТАЙСКАТА ХУДОЖЕСТВЕНА ПЕСЕН. ЗАРАЖДАНЕ И ПЪРВИ ОПИТИ (1919 – 1949) Хуанг Бю	131
---	-----

ВЪЗНИКВАНЕ И РАЗВИТИЕ НА ПЕКИНСКАТА ОПЕРА Ванг Йе	139
--	-----

ИСТОРИЧЕСКИ СВЕДЕНИЯ ОТ КРАЯ НА XII ВЕК ЗА НАЛИЧИЕТО НА ЕДНОСТАВЕН КАВАЛ ОКОЛО РЕКА ВАРДАР И ОХРИДСКОТО ЕЗЕРО Илия Яневски	148
---	-----

АВТЕНТИЧНИЯТ ПАЗАРДЖИШКИ ФОЛКЛОР, СЪТВОРЕН В ДВЕ ОТ ПЕСНИТЕ ИЗ ТВОРЧЕСТВОТО НА КОМПОЗИТОРА МИЛЧО ВАСИЛЕВ Йонка Пеичева	156
--	-----

ПРИНОСЪТ НА ПРОФ. КИРИЛ ДЖЕНЕВ В НАЦИОНАЛНАТА ХОРЕОГРАФИЯ. ПРИМЕР С ЕДИН ТАНЦ ОТ КЪСНОТО ТВОРЧЕСТВО НА АВТОРА Борис Генчев	168
--	-----

CONTENTS

THE QUADRILLE FORMATION IN TRADITIONAL DANCE CULTURE Prof. Anton Hristov Andonov, Ph.D.	8
AREA OF COMPETENCE MUSIC AND GAME IN THE INITIAL STAGE OF TRAINING. PROBLEMIZATION IN THE PEDAGOGICAL PRACTICE OF MUSIC STUDENTS Assoc. Prof. Tsvetanka Kolovska, Ph.D.	17
NEWLY UNCOVERED MOSAICS FROM THE EPISCOPAL BASILICA OF PHILIPPOPOLIS (2019 – 2021) Assoc. Prof. Elena Kantareva-Decheva, Ch. Asst. Prof. Stanislav Stanev Ph.D., Dimitar Stanchev	23
THE ILLUSTRATION IN THE BULGARIAN PRINTED BOOK UNTIL 1878. PROBLEMS AND RESEARCH GUIDELINES Assoc. Prof. Aleksandar Gyoshev Ph.D.	35
FASHION INSPIRED BY CRISIS „OCTOBER REVOLUTIONARY FASHION (1917 – 1940)“ Assoc. Prof. Dimitar Vodenicharov Ph.D.	43
THE UNUSUAL VISION OF THE GARMENT, DESIGNED BY THE PHILOSOPHY OF SUBCULTURES Assoc. Prof. Dinka Yakimova-Kasabova Ph.D.	58
BEBOP – THE EMBODIMENT OF CLASSICAL MODERTITY IN JAZZ Asst Prof. Marina Gospodinova	65
THREE SCULPTURES BY BOYAN RAINOV, SATISFIED WITH BIOLOGICALLY INSPIRED FORMAL LANGUAGE Asst. Prof. Martin Trifonov	77

ABOUT THE PREMIERE OF „BA-TA-CLAN“ BY JACQUES OFENBACH IN THE TENTH, JUBILEE YEAR OF THE ACADEMIC OPERA THEATER (AOT) AT AMDFA „PROF. ASEN DIAMANDIEV“–PLOVDIV Asst. Prof. Ivaylo Mihaylov	87
CONNECTION BETWEEN SCALES AND CHORDS IN JAZZ IMPROVISATION Miroslav Turiyski	97
SIGNIFICANCE OF THE CASTRATED SINGERS FOR THE DEVELOPMENT OF THE ITALIAN OPERA Li Minhui	112
VOCAL MUSICAL ART IN CHINA DURING THE CLASSICAL PERIOD Wang Shuaitong	120
THE CHINESE ART SONG. ORIGIN AND FIRST ATTEMPTS (1919 – 1949) Huang Boyu	131
ORIGIN AND DEVELOPMENT OF THE BEIJING OPERA Wang Ye	139
HISTORICAL INFORMATION FROM THE END OF THE 12TH CENTURY FOR THE PRESENCE OF A SIMPLE KAVAL AROUND VARDAR RIVER AND LAKE OHRID Iliya Yanevski	148
THE AUTHENTIC FOLKLORE OF PAZARDZHIK, CREATED IN TWO OF THE SONGS FROM THE WORKS OF THE COMPOSER MILCHO VASSILEV Yonka Peycheva	156
THE CONTRIBUTION OF PROF. KIRIL DZHENEV IN THE NATIONAL CHOREOGRAPHY. EXAMPLE OF ONE DANCE FROM THE LATE WORKS OF THE AUTHOR Boris Genchev	168

КАДРИЛНАТА ФОРМА В ТРАДИЦИОННАТА ТАНЦОВА КУЛТУРА

Проф. г-р Антон Ангонов

Резюме:

В настоящия текст се разглежда външната традиционна форма „кадрил“ с нейната многообразна пространствена композиция. Анализираните танцови примери показват конкретни белези и черти, като стил и характер на изпълнение, хват на залавяне, начин на стъпване и вариране на тройната ръченична стъпка в различните етнографско области на България.

Ключови думи:

Външна форма, пространствена композиция, начин на стъпване, тройна ръченична стъпка.

THE QUADRILLE FORMATION IN TRADITIONAL DANCE CULTURE

Prof. Anton Andonov, Ph.D.

Summary/Abstract:

The following text examines the foreign traditional dancing style «Quadrille» and its distinct composition in space.

The assessed dancing models manifest precise traits and features as style and nature of performance, cooperative execution of hands, floor patterns and various modifications of the triple-step in „Ratchenitza“ dance in distant ethnographic regions in Bulgaria.

Keywords:

foreign style, composition in space, floor patterns, triple-step in „Ratchenitza“ dance.

За прототип на кадрила е послужил английският контраданс, който е преминал през салоните на всички европейски страни. От края на XVII век до края на XIX век кадрилът е бил най-популярният битов танц не само във Франция но и в цяла Европа. Названието си е получил от френската дума *quadrille* – група от четирима и от латинската *quadril* – четириъгълник. [Абрашев, 2001, с.192] Това е циклично фигурна композиционна форма изпълнявана от четири двойки с типично разположение – каре. Класическият образец на тази форма е френският национален кадрил, състоящ се от пет последователни и относително самостоятелни фигури, всяка от които има свой облик и наименование. Както хореографският текст така и последователността в изпълнението на двойките са строго регламентирани и не търпят никакви импровизации. Всяка фигура завършва в изходно композиционно построение – каре с общо за всички финално движение, чрез което се обединяват всички участници в танцов унисон. Кадрилът като продукт на градската култура постепенно преминава и в селата, където получава широко разпространение, свързано с редица промени в движенията, фигурите, характера и маниера на изпълнение. В Русия той прониква през 30-те години на XIX век и преминава същата еволюция от аристократичните дворци, през градските салони до селския бит. Известни са различни варианти на руски кадрили – московски, калинински, ивановски, ярославски, уралски и други, като всяка област си е създавала свои фигури със свои названия и стил на изпълнение. [Ивановски, 1948, с.112] Дори за музикален съпровод са използвали местни народни песни.

В България можем да предположим, че в процеса на развитие и нововъведение на кадрилните танцови форми на ръченицата, а и на други игри от този тип /Кортенската, Касъмската, Джиновската в размер 2/4 срещани в югоизточна Тракия/ са възникнали самородно у нас много преди времето, когато е възможно появяването на градско и чуждо влияние в селата. Много вероятно е и според гумите на Райна Кацарова кадрилната форма да се е зародила: *„на основата на видени в градовете модни танци, които през българското Възраждане започват да се появяват в забавите на градското население със засилване на културните и търговски връзки с по-близки и по-далечни западноевропейски страни.“*[Кацарова, 1997, с.57] Например към началото на XIX век в Коприщица жителите се гражданили и не се събирали вече на седянка, а на „бало“, изпълнявайки кадрилна танцова ръченица. Независимо от предположенията за произхода на ка-

грилната ръченица у нас смело можем да кажем, че тя бележи по-сложен етап в развитието на композиционните решения спрямо соловата, дуетно соловата, дуетно ансамбловата и триото. Откроявайки се с особено интересни стилови характеристики тя доказва, че анонимният народен творец е съумял по своеобразен начин да съчетае тройната ръченична стъпка в многовариантни движения и комбинации, в нетрадиционната форма за фолклорния танц „кагрил“. Наблюденията ни в следващите примери доказват композиционна последователност в групиране на изпълнителите и същевременно много добре издържана структура в пространствените решения, а именно: общо по двойки или последователно две по две чрез срещи, разминавания на едни срещу други, верижни преплитания.

„Димитна“ е малка забавна и кагрилна форма от с. Стоилово, Бургаско [Илиева, 1978, с. 482 – 483] включваща четирима или шестима играчи в еднороден или смесен състав от мъже и жени. Началната и композиционна форма наподобява „звезда“. А участниците ѝ са построени в изходно положение в посока наляво, като дясната им ръка е вдигната напред-горе. Придвижването е по посока на часовниковата стрелка с обикновена тройна ръченична стъпка типична за странджанския регион – мека, плавна с дълбоко приклякане – вдясно, вляво, напред, назад.

На „раз“ – стъпка с десния крак в посока напред-вдясно като леко прикляка, а левият е в положение на отворена свивка.

На „два“ – стъпка с левия крак до десния като двата крака още малко приклякат.

На „три“ – нисък прескок на десния крак, а левият преминава в положение на отворена свивка.

Движението се изпълнява 16 такта в упоменатата по-горе посока и по даден знак „хоп“, „хайде“ играчите се обръщат в посока обратно на часовниковата стрелка сменяйки дясна с лява ръка, като запазват формата на „звезда“. Със свободната ръка развяват кърпа или държат ръката на хълбока в първо положение. Около танцуващите участници се залавят и други играчи на хоро в кръг подчинени на същата тройна ръченична стъпка с придвижване в противоположна посока на движението на „звездата“.

В с. Долно Сахране, Казанлъшко, играят кагрилната „Дервенска ръченица“ [Илиева, 1978, с. 480], която се изпълнява смесено по двойки, наредени в кръг една зад друга. Хватът между участниците е „предна леса“, а играта се изпълнява по команда. В началото двойките се движат с лице

по посока на часовниковата стрелка като при команда „обърни“ се обръщат на 180°, без да си пускат ръцете. Абсолютно същото се извършва и в обратна посока, при което има малко игра прекъсната от друга команда – „вътрешен отпред“ или „външен отпред“. Това означава, че играчите се пускат и вътрешният или външният партньор преминава на мястото на предния – съответно вътрешен или външен играч.

При това разминаване пляскат с ръце в ръченичен ритъм като подобно се изпълнява „вътрешен назад“ или „външен назад“. Следва нова команда „леви отпред“ или „десни отпред“, което означава, че левият или десният участник без да си пуска ръцете, преминава пред другия и си разменят местата.

Посока на тялото с лице напред

I-ви такт

На „раз“ – прескок с десния крак в посока напред.

На „гва“ – стъпка с левия крак в посока напред.

На „три“ – стъпка с десния крак в посока напред.

II-ри такт се изпълнява като I-ви такт, но на „раз“ прескок с левия крак в посока напред.

За разлика от досега разгледаните видове тройни ръченични стъпки, при които има стъпки в трите времена на един седемвременен такт с тривременна група на трето място или две стъпки на първо и второ кратко време, а на трето удължено – прескок /различен за регионите – нисък, висок, подчертан, плавен и т.н./ то тук в този вариант от с. Долно Сахране прескоктът в ръченичната стъпка е на първо кратко време. Това не е много характерно и срещано явление в ръченичната стъпка на Тракия, която изцяло е синхронизирана според трайностите на един седемвременен размер с трети удължен дял. Прилика в изпълнението на този нетрадиционен вариант донякъде можем да търсим в някои балкански ръченични хора /Денъовото – Габровско, Яновата – Великотърновско, Севдонината – Троянско, които са в съчетание от различни ръченични стъпки подчинени на същия размер, но с тривременна група на първо място в един седемвременен такт. Там те придобиват друг акцент с друга стилистична характеристика в комбинация от същите танцови елементи /стъпка и прескок/, но съчетани в друг вариант с друга ритмична схема – $3/16 + 2/16 + 2/16$.

На „раз“ – прескок на десния крак, а левият е в положение на отворена свишка.

На „гва“ – стъпка с левия крак, а десният преминава в отворена свишка.

На „три“ – стъпка с десния крак, а левият е в отворена свивка.

Тази промяна в ръченичната стъпка в примера от Казанлъшко донякъде можем да предположим, че е заложена в творческия импровизационен процес на танцоизрачите от региона вклинила се дълготрайно във времето на традиционната кадрилна форма. Не изключваме и вероятността това наистина рядко явление да се дължи на чужди миграционни групи – от други фолклорни области приспособили се към новите за тях танцови форми и внесли свои нови елементи в установената култура за региона. При съвременното състояние на танцовия фолклор от Средногорието Анна Илиева пише: *„... по време на османското Владичество турците са се заселвали по плодородните полета, а българите са били изтласкани в планината и по този начин са ставали размествания на големи групи население. Колкото в известен период подбалканските селища са били в икономически и духовен разцвет, толкова по време на кърджалийските нападения около Априлското въстание и малко преди Освобождението са били почти напълно опустошени, обезлюдявани и наново заселвани. След Освобождението избягалото по Балкана в северна България тракийско население се връща по същите земи носейки вече влиянията на местата, където са живели“*. [Илиева, 1978, с. 482-483] Това обяснява донякъде и факта за раздвижената хореографска структура в тройната ръченична стъпка от региона на с. Долно Сахране, Казанлъшко.

Друга кадрилна танцова ръченица, особено характерна за шопската етнографска област, е така наречената „Разминушка“ от с. Цацаровци Годечко. Обикновено в селищата от Трънско Знеполе се изпълнява от четири жени, застанали в кръг една срещу друга, а тук в този вариант от с. Цацаровци от двама мъже и две жени, които застават в каре един срещу друг. Името Разминушка произлиза от последователното размиване по двойки – мъж, жена по двойки един срещу друг. Ръцете им са в първо положение на кръста, а понякога в определени моменти лява на кръста, а ясна високо вдигната развявайки кърпа. При провикване „и-и-и-ху“ играчите се разминават по двама като играят известно време един срещу друг в каре и при второ провикване всички заедно заиграват в кръг по посока обратна на часовниковата стрелка, докато се върнат на изходните си места.

Тройната ръченична стъпка е ниска лека, стегната с акцентуване на трето силно метрично време и същевременно комбинирана на определени моменти с други триелементни танцови движения /ясна граовка, ръченична с плъзгане по земята, лява граовка и клякане/.

Описание на движенията**Движение 1. „Ръченична“**

Изходно положение на краката – шеста позиция.

На „раз“ – стъпка с десния крак на място, а левият е в положение на отворена свивка.

На „гва“ – стъпка с левия крак на място, а десният преминава в положение на отворена свивка.

На „три“ – прескок на десния крак като прикляка надолу, а левият преминава в отворена свивка.

Движението може да се изпълни като на „раз“ започне със стъпка на левия крак.

Движение 2. „Ръченична с кръз“

На „раз“ – прескок с левия крак на място, като ходилото на десния описва малък хоризонтален кръз по посока на часовниковата стрелка в положение отворена свивка долу.

На „гва“ – стъпка с десния крак зад левия, който се отделя малко от земята

На „три“ – стъпка с левия крак на място, а десният се отделя от земята.

Движение 3. „Ръченична с плъзгане“

Изходно положение на краката – шеста позиция.

На „раз“ – стъпка с десния крак на място.

На „гва“ – стъпка с левия крак на място.

На „три“ – с нисък скок и плъзгане по земя гвата крака застават по четвърта успоредна позиция като леко приклякат. Левият крак е в посока напред, а десният в посока назад носейки тежестта на тялото.

Движението може да се изпълни като на „раз“ започне със стъпка на левия крак на място.

Движение 4. „Лява граовка“

На „раз“ – чукче с десния крак, а левият се отделя от земята в положение на полуотворена свивка.

На „гва“ – стъпка с левия крак на място, а десният се отделя от земята в положение на отворена свивка.

На „три“ – стъпка с десния крак на място, а левият се отделя от земята в положение на отворена свивка.

Движение 5. „Клякане“

Изходно положение на краката – шеста позиция.

На „раз“ – двата крака клякат до долу на пръсти.

На „дъа“ – тялото малко се изправя.

На „три“ – нисък скок на левия крак в приклекло положение, а десният е в отворена свивка.

Движението може да се изпълни като на „три“ скокът може да се изпълни с десен крак.

Описание на играта

За по-голямо улеснение при описанието на композиционното придвижване на участниците в играта ще ги номерираме. Изходно положение на участниците във форма каре, а ръцете им са в първо положение на кръста.

1 – 4 такт. Движение 1. „Ръченична“

5 такт. Движение 2. „Ръченична с кръг“

6 такт. Движение 3. „Ръченична с плъзгане“

7 такт. Движение 2. „Ръченична с кръг“

8 такт. Движение 4. „Лява граовка“

9 – 12 такт. Движение 1. „Ръченична“

13 такт. Движение 2. „Ръченична с кръг“

14 такт. Движение 3. „Ръченична с плъзгане“

15 такт. Движение 2. „Ръченична с кръг“

16 такт. Движение 4. „Лява граовка“

17 – 18 такт. Движение 1. „Ръченична“

Жена номер 1 и мъж номер 1 се приближават с лице един към друг, а мъж и жена номер 2 танцуват на място.

19 – 20 такт. Движение 1. „Ръченична“

Жена и мъж номер 1 се разминават с лице един към друг, около дясно рамо на 180о, а жена и мъж номер 2 танцуват на място.

21 – 22 такт. Движение 1. „Ръченична“

Жена и мъж номер 2 се приближават един към друг, а мъж и жена номер 1 танцуват на място.

23 – 24 такт. Движение 1. „Ръченична“

Жена и мъж номер 2 се разминават с лице един към друг около дясно рамо на 180о, а жена и мъж номер 1 танцуват на място.

25 – 26 такт. Движение 1. „Ръченична“

Жена номер 1 тръгва в посока напред-вляво, а жена номер 2 в посока напред-вдясно като се събират с лице една срещу друга, а през това време мъжете изпълняват движението на място

27 – 28 такт. Движение 1. „Ръченична“

Жена номер 1 и 2 се разминават с лице една към друга около гясно рамо на 180о, а мъжете танцуват на място.

29 – 30 такт Движение 1. „Ръченична“

Жена номер 1 и 2 танцуват на място, а мъж номер 1 тръгва в посока напред-вляво и мъж номер 2 в посока напред-вдясно като се събират с лице един срещу друг.

31 – 32 такт. Движение 1. „Ръченична“

Жена номер 1 и 2 танцуват на място, а мъж номер 1 и 2 се разминават с лице един към друг около гясно рамо на 180о.

33 такт. Движение 5. „Клякане“

Изпълнява се от мъж номер 1 и 2 и същевременно от жени номер 1 и 2 се изпълнява движение 2.

34 такт. Движение 5. „Клякане“

Изпълнява се мъж номер 1 и 2 и същевременно движение 1 за жени номер 1 и 2.

35 такт. Движение 5. „Клякане“

Изпълнява се от мъж номер 1 и 2 и движение 2 се изпълнява от жени номер 1 и 2.

36 такт. Движение 5. „Клякане“

Изпълнява се от мъже номер 1 и 2 и движение 1 се изпълнява от жени номер 1 и 2.

37 – 44 такт. Движение 1. „Ръченична“

Всички участници тръгват по посока обратна на часовниковата стрелка с ляво рамо на вътре към центъра стигайки до изходно положение като лява ръка е в първо положение на кръста, а гясна ръка вдигната горе върти кърпа.

45 – 46 такт. Движение 3. „Ръченична с плъзгане“

Всички участници се събират с лице към центъра на карето.

47 – 48 такт. Движение 1. „Ръченична“

Всички участници се връщат в посока назад обърнати с лице към центъра на карето.

От изследваните танцови примери по-горе става ясно, че кадрил-

ната танцова изява се отличава с конкретна пространствена форма, структурирана от разнообразна външна конструкция. Водещ принцип в изграждането ѝ се очертава точен и ясен схематичен модел, който е предварително установен, намерил приложение в малък брой традиционни танцови образци. Всички те носят свои идентични белези и черти, характерни за различните етнографски райони в страната. Анализирането и съпоставянето на тези образци дават някои указания за произхода, старинността, миграцията и развитието на кадрилната форма в традиционната култура, освен това и богатата творческа фантазия на народа-създател.

Използвана литература

- Абрашев**, Георги. Композиция и форми на танца, София, 2001, с. 192
Ивановски, Николай. Бални танци XVI – XIX век, Ленинград, 1948, с. 112
Илиева, Анна. Народни танци от Средногорието, БАН, София, 1978, с. 480 – 483
Кацарова, Райна. Фоклор и общество, За ръченицата, БАН, София, 1997, с. 57

Проф. г-р Антон Андонов е възпитаник на Национално училище за танцово изкуство гр. София и АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“, гр. Пловдив. Ръководител на катедра „Хореография“ и преподавател по дисциплините „Български народни танци“, „Практика по български екзерсис“, „Хореографска композиция“, „Теория на БНХ“, „Класическо репертоарно хореографско наследство“, „Постановка на танцови форми“. Автор е на научни трудове по български сценичен и традиционен танцов фолклор. От 1995 г. е артист-солист и ба-летмайстор във ФА „Тракия“, гр. Пловдив. Автор е на сценични танцови произведения и преподавател по традиционен български танцов фолклор в множество страни по света.

**ОБЛАСТ НА КОМПЕТЕНТНОСТ МУЗИКА И ИГРА В
НАЧАЛЕН ЕТАП НА ОБУЧЕНИЕ.
ПРОБЛЕМАТИЗАЦИЯ В ПЕДАГОГИЧЕСКАТА ПРАКТИКА
НА СТУДЕНТИТЕ ПО МУЗИКА**

Доц. г-р Цветана Коловска

Резюме:

Съвременното музикално възпитание отразява новите идеи за функционирането на музикалното изкуство. То е фактор, който не само играе важна роля в процеса на художествено образование, на личностно и културно самоутвърждаване, но е и средство за приобщаване на подрастващите към утвърдени в обществото ценности.

Ключови думи:

музикално обучение, музикални дейности

**AREA OF COMPETENCE MUSIC AND GAME IN THE INITIAL STAGE OF
TRAINING. PROBLEMIZATION IN THE PEDAGOGICAL
PRACTICE OF MUSIC STUDENTS**

Assoc. Prof. Tsvetanka Kolovska, Ph.D.

Summary/Abstract:

The contemporary music education reflects the new ideas for the functioning of music art. It is a factor which not only plays an important part in the process of art education, cultural and personal self-recognition, but is a powerful means for protecting the rising generation from spiritual destruction by uniting them with the values, communication rules and manners, acknowledged by society.

Keywords:

music education, musical activities

Спецификата и значението на музикалното изкуство отреждат важно място, което то заема в духовния живот на човека, във формирането на естетическо отношение към аспектите на заобикалящата действителност. Обучението по музика в началния етап на средното училище е от изключителна важност за „запалване на първоначалната искра“ на любопитство и интерес към заниманията с музика, съдейства за цялостното хармонично развитие на детската личност – умствено, емоционално, нравствено и естетическото (ако използваме едно подобно условно разделение). Важна част от този процес е свързан с развитието на музикалните способности на децата, на умения и знания при възприемане на музика, изпълнение на песни и движения с музика, със стимулиране на креативност в мислите и действията на погроставащите. Всичко това обуславя една от водещите съвременни тенденции в музикалната педагогика – обучение, насочено към „...личности, отворени към окръжаващия ги свят и заинтригувани да научат повече за него, да живеят възможно най-пълноценно“ [Чиксентмихай, 2019, с. 174]. Това от своя страна предопределя по-прагматичния характер на целите и задачите на съвременния музикално-образователен процес в началния етап и приложение то на гъвкави педагогически технологии за ефективно контактуване на учениците с музиката.

Утвърдено становище в българската музикална педагогика е дейностният характер на музикалното възпитание, „учене чрез практика“ [Чендова и съавт, 2016, с.15], чиито задачи основно се реализират по пътя на активното музициране. В съвременната визия на българското училище музикалното възпитание присъства като част от най-новите тенденции в образователното пространство, многолико по същност, характер и съдържание. То е ориентирано към личността на ученика, а съвременните погроставащи са емоционални, подвижни и изключително отзивчиви спрямо синкретичния характер на музикалното изкуство – едновременно въздействие на мелодия, поезия, танцови движения, мимики. „...Навсякъде по света съществуват много деца, които са родени да бъдат танцьори или артисти. Те са лесни за разпознаване – трудно могат да стоят на едно място...“ [Данов, 2020, с. 114].

Целта и особеностите на обучението по музика в началния етап са формулирани в новите учебни програми по музика от първи до четвърти клас. В най-общ план те очертават изграждане на такива условия, които в най-висока степен да благоприятстват въздействие на музиката върху духовното, нравственото, физическото, умственото и социално-

то развитие на учениците, формиране на музикална култура, откриване и развиване на музикални заложби и способности. Тази цел е възможна благодарение на образователните, възпитателните, познавателните, релаксиращите и терапевтичните функции на музиката.

Формирането и развитието на музикалните способности се извършва чрез и в основните видове музикални дейности. Във всяка една от тях – възприемане (слушане на музика), възпроизвеждане (изпълнение на песен, танц, свирене с детски музикални инструменти) и музикални импровизации, област на компетентност Музика и игра има обосновано място.

Принципно нов съдържателен акцент в учебните програми по музика е компетентностният подход, от който произтичат области на компетентност при разпределение на очакваните резултати от обучението (в края на всяка учебна година, етап на обучение, образователна степен).

В обучението по музика Областите на компетентност са четири за всеки клас на началното училище:

1. Музикална практика: музициране, възприемане на музика;
2. Елементи на музикалната изразност;
3. Музика и игра;
4. Музика и общество.

Важна особеност е комплексът от знания, умения и отношения, който всяка област на компетентност съдържа и чрез който се проявява. Формирането се осъществява чрез образователното съдържание по музика, представено в глобални теми.

С оглед на настоящето изложение следва да се отбележат няколко важни особености по отношение на Очакваните резултати от обучението по музика в област на компетентност Музика и игра – знания, умения и отношения:

В края на I-ви клас от ученика се очаква да:

- Изпълнява основни танцови движения на право хоро и ръченица;
- Импровизира според възможностите си танцови движения върху характерна музика, като се ръководи от метрума.

В края на II-ри клас от ученика се очаква да:

- Играе право хоро и ръченица;
- Импровизира танцови движения върху от изучаваните жанрове.

В края на III-ти клас от ученика се очаква да:

- Играе право хоро и ръченица;
- Импровизира танцови движения върху характерна музика от различни стилове по свой избор.

В края на IV-ти клас от ученика се очаква да:

- Играе право хоро и ръченица;
- Импровизира движения върху характерна музика по избор от различни жанрове и стилове.

Прави впечатление, че овладяването на предвидените знания, умения и отношения е на „спираловиден“ принцип, т.е. област на компетентност Музика и игра не би могла да се овладее в рамките на един учебен час. Постигнатото за първата учебна година е основополагащо, свързано е с темата „Българска народна музика и обредност“, с други теми от учебната програма, както и с основните музикални дейности, които се реализират всеки час.

За реализиране на четирите основни области на компетентност студентите по музика в своята педагогическа практика са методически и организационно подготвени с характеристиките на учебната програма по музика за всеки клас на училищното образование. Изясняването на теоретично ниво е базисна постановка и в тази насока възникващите проблеми и тяхното навременно и целенасочено разрешение гарантира успешното реализиране на музикалната практика. Учебната програма по музика за начален етап е нова, съобразно Закона на предучилищното и училищното образование от 2016 г. Структурата ѝ е представена таблично и в нея ясно се открояват четирите области на компетентност. От значение е на теоретично ниво аналитично и задълбочено да се проследи приемствеността и новото по отношение на областите на компетентност за всеки клас, като се потърсят основните теми, чрез които се реализират. В тази насока стремежът е детайлно да се проучи и проследи областта на компетентност Музика и игра.

На организационно ниво в музикалнопедагогическата практика на студентите професионалните умения по отношение на реализиране на дейности по област на компетентност Музика и игра предполагат внимателно планиране и предварителна подготовка. В процеса на изготвяне на план-сценарий за работа студентът прецизно подготвя моментите за демонстрация на танцовите движения на право хоро и ръченица. Отчитайки отново „спираловидния“ принцип в обучението по музика, за децата в първи клас българските народни танци – право хоро и ръченица, вече са познати от образователно направление Музика в детската градина, където същите танци се изпълняват ритмично, със стилизирани движения. Нагрупвайки умения, опит и знания, в първи и всеки следващ клас, очакваните резултати са обвързани с нарасналите възможности на децата в

музикален, емоционален, физически и интелектуален план. Съобразявайки очакванията, заложи в учебната програма, целта и задачите на всеки урок по музика, практикантите следва добре да обмислят мястото на танцовите движения в цялостния план на урока, музикалния материал, върху който те ще се реализират, методите, които ще осигурят ефективността на музикално-възпитателния процес.

Областта на компетентност Музика и игра има изключително важно значение за психофизиологическото развитие на децата. В активности като подскоци и танцови комбинации музикалният ритъм е обединяващ, организиращ и задължаващ учениците точно да съгласуват своите движения. Сред основните задачи са: учениците да изградят умения за синхрон между движения и музика, метроритмичен усет и нагласа за импровизация с последователно усложняване от първи до четвърти клас – в различно темпо, с описване на различни фигури, с ритмична смяна на положението на ръцете и краката. Специфична особеност е, че при изпълнение на български народни танци – хора и ръченица, в урока по музика в начален етап на обучение се използва една малка част от българската хореографска терминология (хват за глани, хват за рамо; от елементите на танцовите движения – стъпка, набиване, подскок, скок от двата крака, приклякане, пружинка; танцови движения – ход, люш; движения с ръцете – пляскане, люлеене и др.).

В практиката на студента по музика не малко затруднение предизвиква една от основните задачи: у децата да се изгради умението да различават и осмислят метричните схеми на хоро и ръченица. В тази насока подходящи методически подходи в началната работа са дискусии около характерни елементи на танците – облекло и характерни движения на танцьорите. Например при народния танц Право хоро с децата се коментират характерно облекло и начин на танцуване – танцьорите са хванати за ръце, при ръченица – български народен танц по двойки. Насочващи въпроси – по какво може да се определи кой е танцът? Използват се изградените опори от детската градина – какво е характерно за хорото и ръченицата, как се танцуват. Разглеждане, двигателно отразяване и анализ на схемите. Какво е сходното между хорото и ръченицата? Двигателно отмерване на схемите. Децата предлагат сами или с помощта на студента подходяща музика за всеки от танците и ги изпълняват. Студентът активно участва в демонстрациите на движенията или на самите народни танци.

В процеса на педагогическата практика по музика студентите се убеждават в необходимостта грижливо да обмислят, планират и подготвят реализирането на област на компетентност „Музика и игра“. Практиката показва, че освен желание, са необходими умения за педагогическо взаимодействие, насочени към емоционалната, музикалната, комуникативната, познавателната сфера на детската личност.

Формиращите проекции в музикално-професионалната подготовка на студентите имат пряко значение за тяхното личностно и професионално израстване, същевременно е свързано и с влиянието им върху децата. Тенденциите към оптимизация на образователното взаимодействие с децата включва всички етапи на професионалното изграждане и развитие на музикалните педагози, а музикалнопедагогическата практика на студентите е съществена и важна част в този процес.

Използвана литература

Вълчинова-Ченгова, Елисавета, П. **Марчева**, В. **Ангелска**, Т. **Балабанова**. Книга за учителя по музика за първи клас. София: изд. Булвест 2000, 2016, с. 15

Данов, Данаил. Дигитализация и образование: иновативност, креативност и интеркултурност, София: УИ „Св. Кл. Охридски“, 2020, с. 114

Коловска, Цветанка. Планиране на урок по музика като аспект на професионалната компетентност на учителя по музика. Годишник на АМТИИ 2018, стр. 87–95

Чиксентмихай, Михай. Креативност. София: ИК Хермес, 2019, с. 174

Интернет източници

МОН, одобрени учебни програми и програмни системи за осигуряване на образователния процес в детската градина и в общото образование. <https://www.mon.bg/>

Доклад за използваемост на продукт „Наръчник за осемте ключови компетенции за учене през целия живот“ http://www.keycompetenceskit.eu/res/Transferability_Report_BG.pdf (30.09.2020, 20 ч.)

Доц. г-р Цветана Коловска е Ръководител катедра „Музикална педагогика и дирижиране“ в АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив. Активно участва в национални кръгли маси, организирани от МОН, за обсъждане на новите учебни програми за задължителна подготовка по музика за начален, прогимназиален и гимназиален етап на обучение.

**НОВОРАЗКРИТИ МОЗАЙКИ ОТ ЕПИСКОПСКАТА БАЗИЛИКА НА
ФИЛИПОПОЛ (2019 – 2021)**

Доц. Елена Кантарева-Дечева
Гл. ас. г-р Станислав Станев
Димитър Станчев

Резюме:

В периода 2019 – 2021 г. по време на изграждането на защитната сграда на Посетителския център над Епископската базилика на Филипопол продължиха дейностите по проучване, консервация, реставрация и експониране на мозайките и архитектурната скулптура. Настоящата публикация представя предварителните наблюдения на екипа върху последно разкритите мозаечни полове, извършени паралелно с тяхната реставрация.

Ключови думи:

овална структура, голям мозаечен под, централно пано, меандровидна свастика, емблема, хоросанов под *opus signinum*, мозайки *opus tessellatum* и *opus sectile*, презвитерий, киворий, консервация и реставрация

**NEWLY UNCOVERED MOSAICS FROM THE EPISCOPAL BASILICA OF
PHILIPPOLIS (2019 – 2021)**

Assoc. Prof. Elena Kantareva-Decheva
Ch. Asst. Prof. Stanislav Stanev Ph.D.
Dimitar Stanchev

Summary/Abstract:

During the construction of the Visitor Center building over the Episcopal Basilica of Philippopolis in the period 2019-2021 continued the research, conservation and display of the mosaics and architectural sculpture. This publication presents the team's preliminary observations on the recently discovered mosaic floors carried out in parallel with their conservation.

Keywords:

oval structure, lower mosaic floor, central panel, swastika meander, Emblemata, *opus signinum* mortar floor, *opus tessellatum* mosaics, *opus sectile*, Presbiterium, Ciborium, conservation and restoration

По време на изграждането на защитната сграда на Посетителския център над Епископската базилика на Филипопол в рамките на съвместния проект на Община Пловдив и фондация „Америка за България“, в периода 2019 – 2021 г. продължиха дейностите по проучване, консервация, реставрация и експониране на мозайките и архитектурната скулптура, както и сондажните археологически проучвания на по-ранните сгради, върху които е построена базиликата. Настоящата публикация представя предварителните наблюдения на екипа върху последно разкритите мозаечни подове, извършени паралелно с тяхната реставрация.

Централното пано на най-ранната мозайка

Последното археологическо проучване, проведено през ноември – декември 2019 г. предвиждаше сондаж на площ около 30 кв. м, целящ изясняването на архитектурния план и функцията на т. нар. овална структура, регистрирана под мозайката на централния кораб на базиликата през 2018 г. [Танкова, Драганова, 2020, с. 784 – 786].

Археологическото проучване стана възможно, защото мозайката от горния слой на южната половина на централния кораб беше отделена от терена през 2015 г., а в планирания за разкопки участък – южната половина на овалната структура, не беше открита мозайка от долния мозаечен под в централния кораб [Кантарева-Дечева, 2017, с. 225 – 226]. Отстраняването на слоевете хоросан, останали след отделянето на горния мозаечен под, беше внимателно наблюдавано и контролирано от рестав-



Фиг. 1.

Начално разкриване на мозайката от долния слой
върху овалната структура (фотография Е. Кантарева-Дечева)

раторския екип. Още в самото начало на сондажното проучване се констатира наличието на силно разрушен и фрагментиран долен мозаечен под, както и запазен хорсанов под *opus signinum* под него и в участъците с липси на долна мозайка (Фиг. 1-2).

Това наложи площта на сондажното проучване да се ограничи до участъците с констатирана липса на долен мозаечен под. В резултат на това от овалната структура се разкриха и проучиха горната повърхност и външното лице на западната дъга на зида – изцяло в субструкция и частично в суперструкция, вътрешното северно лице на южния зид и пода (дъното), настлан с тухли [Танкова, Драганова, 2020, с. 784 – 786].



Фиг. 2.

Разкритата мозайка в контекста на овалната структура
(фотография Е. Кантарева-Дечева)

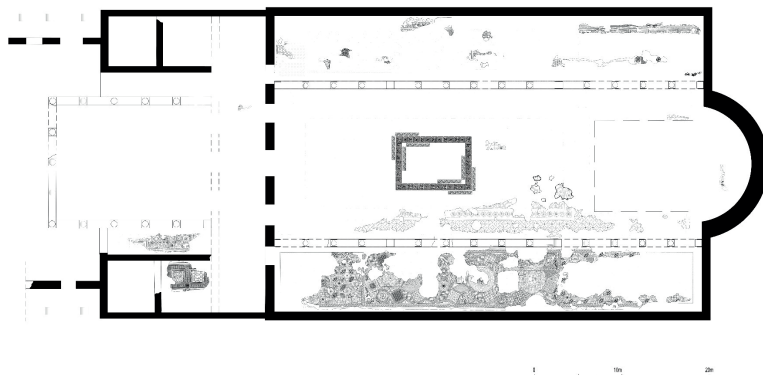
Оформянето на сондажните изкопи в непосредствена близост до мозайката предостави добра възможност за проучване стратиграфията на мозаечните подове в централния кораб, с което се потвърдиха първоначалните наблюдения и констатации на авторите относно градежа и последователността на тяхното полагане. Разкриването на статумена на хорсановия под *opus signinum* от големи добре подредени сиенитни камъни показва впечатляваща и грижлива подготовка на основата на пода в централния кораб (Фиг. 3). Хорсановият под *opus signinum* в участъците на слягането на терена има слоест строеж, показващ редица опити за нивелирането на пода още по време на неговото функциониране.



Фиг. 3.

Стратиграфия на поговете в централния кораб – статумен и хоросановите слоеве (фотография Е. Кантарева-Дечева)

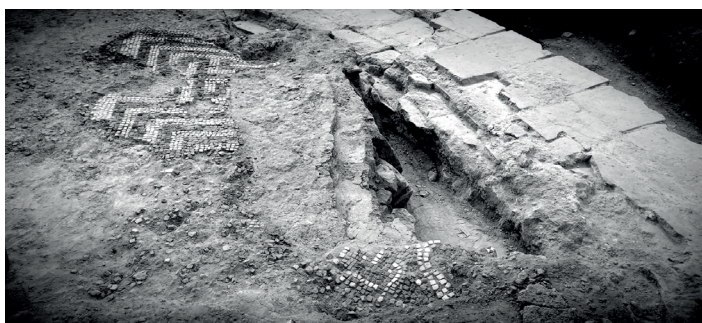
След цялостното разкриване, стабилизиране, консолидиране и почистване на силно разрушената и фрагментирана мозайка се констатира наличието на три последователни бордюра, обрамчващи централно пано (т. нар. емблема), разположено в средата на централния кораб (Фиг. 4, 7). Това откритие в голяма степен потвърждава тезата на авторите, че най-ранната мозайка, която е положена единствено в централния кораб, се отличава значително от останалите, носейки всички белези на ранните мозайки от Филипопол с изявено западно влияние [Кантарева-Дечева, 2018 а, с. 208; Kantareva-Decheva, Stanev, 2018]. Сред най-близките паралели са мозайката с птиците (Фиг. 8) [Кесякова, 2009, с. 140] и мозайката от термите на ул. „Георги Тертер“ [Боспачиева, Коларова, 2014, с. 266]. В композиционно отношение нашата мозайка намира паралел с мозайката, разкрита под пода на църквата „Св. Ирина“ в Истанбул (Фиг. 9), което полагане проучвателите ѝ отнасят към II в. [Dalgıç, 2009, p. 124-126]. В потвърждение на това наблюдение, освен вписването в цялостното композиционно решение на кораба на централно пано (емблема), е и по-дребният размер на използваните в неговото изграждане тесери, както и повишената им цветност – използването на повече от три цвята за разлика от монументално и монохромно оформените бордюри около тях.



Фиг. 4.

Графична хипотеза на авторите за размерите и мястото на централното пано в композицията на централния кораб (план арх. Милена Крачанова / Станислав Станев)

От проучената и реставрирана мозайка до момента се установява, че централното пано е заобиколено от черно-бял бордюр от меандровидна свастика, разположен между два симетрични бордюра от полихромна трилентова плетеница (Фиг. 5 – 7).



Фиг. 5.

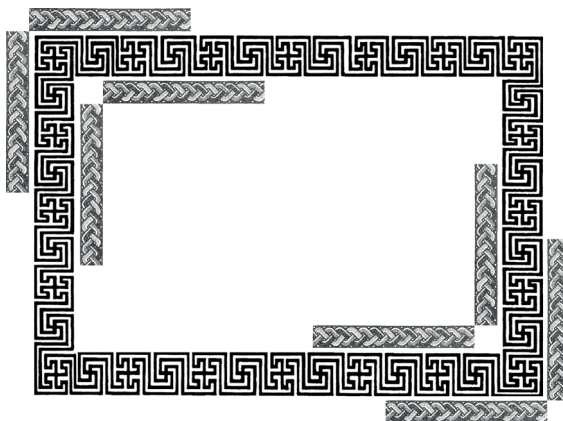
Мозайката от двата бордюра след стабилизация и почистване (фотография Е. Кантарева-Дечева)



Фиг. 6.

Меандровидната свастика след стабилизация и почистване
(фотография Е. Кантарева-Дечева)

Разкритата до момента мозайка от централното пано е силно разрушена, с нарушена адхезия на тесерите с хоросановата основа и загуба на кохезия на самата хоросанова подложка. Предстои продължителна работа по нейната стабилизация, консервация и реставрация, след което ще бъде възможно да се направи задълбочено изследване на нейното изображение и композиция.



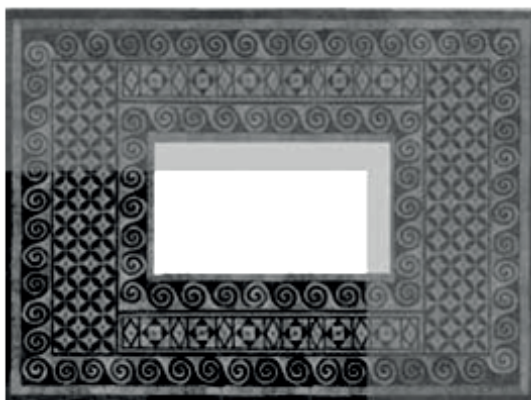
Фиг. 7.

Графична схема на бордюрите, обрамчващи централното пано
(Станислав Станев)



Фиг. 8.

Погова мозайка с птици от началото на III в.
[Кесякова, 2009, обр. 10; Боспачиева, Коларова, 2014, с. 266]



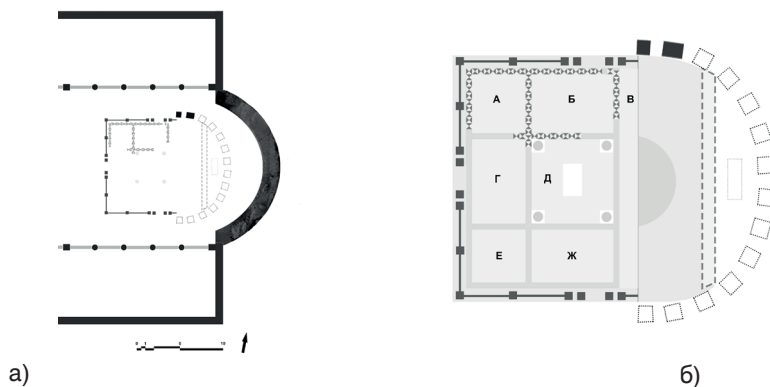
Фиг. 9.

Мозайката, разкрита под пода на църквата „Св. Ирина“ в Истанбул
[Dalgıç, 2009, fig. 2]

Настилката на презвитерия

В периода март – май 2020 г. по време на консервацията на мозайката *opus sectile* и оформянето на експозиционен прозорец в северната половина на презвитерия на базиликата се разкриха нови данни за неговата

стратиграфия, периодизация и оформление. За изграждането на експозиционната платформа на презвитерия и фундирането на посетителските пътеки (пасарелки) над прилежащите му мозайки се направиха изкопи в участъците с липсваща мозайка и деструкции в археологическата субстанция. Благодарение на тези своеобразни сондажни проучвания се проследиха строителните периоди и преустройствата на презвитерия. При него също бяха засвидетелствани три пога, съответстващи на трите пога, открити навсякъде в базиликата. Първите два са хоросанов под *opus signinum*, последният е мозаечен, изпълнен в техника *opus sectile*. Установи се, че презвитерият при последното си преустройство е разширен на север и на юг, а на изток е ограден с тухлени стълбове, изградени непосредствено върху заобикалящата го мозайка, които обособяват деамбулаторий.

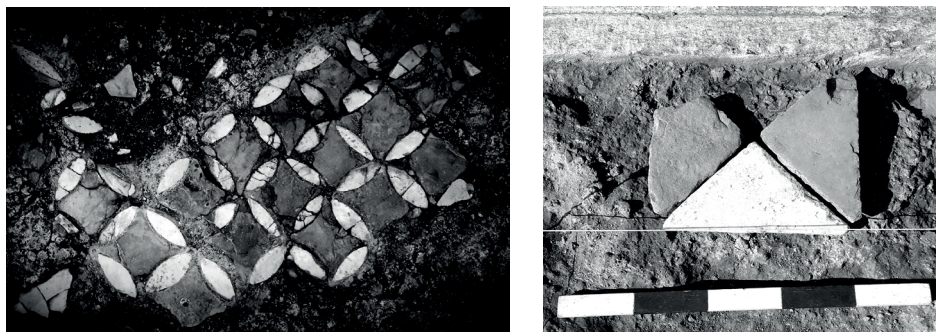


Фиг. 10 (а и б).

Графично представяне на източната част на Епископската базилика:

(а) общ план и (б) схема на мозайката *opus sectile* в презвитерия
(Станислав Станев)

Наблюденията се фокусираха върху последното преустройство на презвитерия и настилането му с мозаечен под *opus sectile* (Фиг. 10). За съжаление от мозайката е оцелял само един малък фрагмент в северо-западния край на платформата (Фиг. 11). След внимателен оглед на хоросановата подложка на останалата мозайка се установи наличието на видими и добре запазени в нея отпечатъци от изграждащите я тесери – плочи с различни геометрични форми, останки от които са налични в някои сектори.



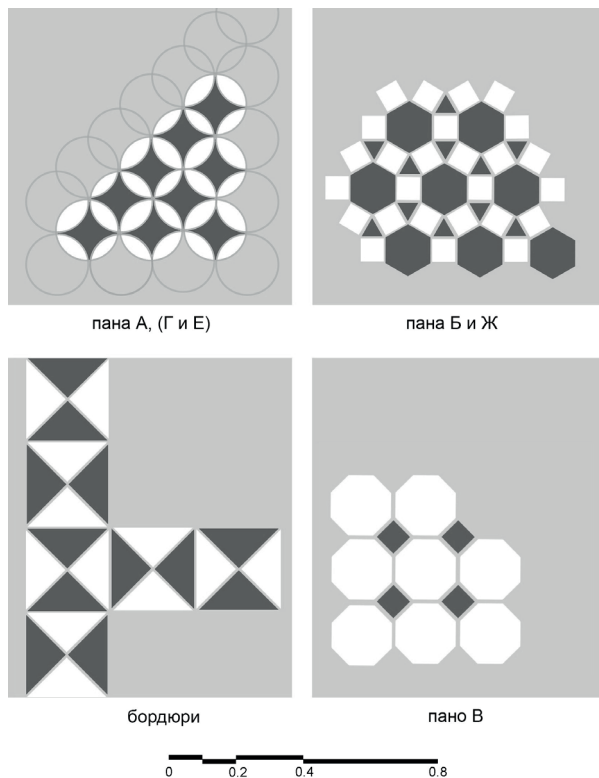
Фиг. 11.

Запазеният фрагмент и отпечатъците с плочките от разделителните пояси на мозайката *opus sectile* в презвитерия (фотография Е. Кантарева-Дечева)

Направеният анализ показва, че платформата на презвитерия е настлана с мозайка *opus sectile*, композиционно разделена на седем пана А, Б, В, Г, Д, Е и Ж (Фиг. 10, б). Мозайката е изградена от бели и червено-кафяви плочки от естествен камък с различна форма. Белите са от мрамор, по-тънки и добре изрязани, а червените от калкрет, по-дебели и по-грубо обработени. Паната са разделени от пояси (борджюри) от бели и червени триъгълници (Фиг. 10, б). На място в хоросановата подложка на платформата са запазени и четирите основи на колоните на кивория; изградени са от по четири тухли на два реда един върху друг. За съжаление мозайката и хоросановата подложка на централното пано, в което се е разполагала олтарната маса и кивория над нея, ще останат завинаги непроучени, защото са нарушени от гробове на средновековния некропол.

Централното пано от запад, север и юг е заобиколено от пет правоъгълни пана, настлани с два вида мозаечни композиции (Фиг. 12). Паната от северозапад (А), а предполагаме и тези от запад (Г) и югозапад (Е), изобразяват ортогонална композиция от пресичащи се кръгове, образуващи бели четирилистни розети, а между тях червени квадрати с конкавни страни. Същата композиция и цветово решение наблюдаваме в мозайката *opus tessellatum* от западното пано на горния под на централния кораб и от двете пана на мозайката в апсидата.

Паната от север (Б) и юг (Ж) на кивория са оформени в същите два цвята и изобразяват композиция от червени хексагони, на чиито страни са разположени бели квадрати и червени триъгълници между тях. Седмото пано (В) се простира по цялата ширина на презвитерия от изток на



Фиг. 12.

Графична схема на мотивите в паната на мозайката opus sectile в презвитерия (Станислав Станев)

централното пано, непосредствено пред платформата на синтрона. То се различава от всички останали по своята композиция, оформена като ортогонална мрежа от бели октагони, между които диагонално са разположени червени квадратни тесери.

В заключение, макар и фрагментарно запазени, новоразкритата мозайка от долния мозаечен пог над овалната структура в централния кораб и мозайката *opus sectile* в *презвитерия* на Епископската базилика представят важна информация не само за използваните техники и материали, но и за цялостното художествено оформление на базиликата и допринасят за изясняване на строителната периодизация на сградата, извършваните преустройства, обновявания и реконструкции.

Използвана литература

Боспачиева, М., Коларова, В. Пловдив – град върху градовете. Филипол-Пулпугева-Пълдин. София: Тола, 2014, с. 233 – 255.

Кантарева-Дечева, Е. Нови мозаечни подове от Епископската базилика на Филипол, Сборник доклади „Пролетни научни четения“ (Пловдив, 2017), Пловдив, 2018, с. 220 – 227.

Кантарева-Дечева, Е. Епископската базилика на Филипол. Реставрация на поделите мозайки, Сборник доклади „Пролетни научни четения“ (Пловдив, 2017), Пловдив, 2018, с. 220 – 227.

Кантарева-Дечева, Е. Нови стратиграфски проучвания на мозайките от Епископска базилика на Филипол, Сборник с доклади от международна конференция на тема „Наука, образование и иновации в областта на изкуствата“ (АМТИИ, Пловдив, 12 – 13 октомври 2017), Пловдив, 2018, с. 365 – 372.

Кесякова, Е. Мозайки от резиденцията на Филипол – *Годишник на Регионален археологически музей – Пловдив*, XI (2009), с. 137 – 162.

Танкова, Ж., Драганова М. „Археологическо проучване на Епископската базилика на Филипол“, Археологически открития и разкопки през 2019 г., София: НАИМ, 2020, 784-786.

Kantareva-Decheva, E., Stanev, S. "New mosaic floors in the Episcopal basilica of Philippopolis", Proceedings of XIV Conference of Association Internationale pour l'Etude de la Mosaïque Antique (AIEMA), (Nicosia, Cyprus, 15-19 October 2018) (nog печат).

Dalgiç, Örgü Ö. "Pre-Constantinian Floor Mosaics in Istanbul" - ANAVHMATA EORTIKA. *Studies in Honor of Thomas F. Mathews*, Mainz Am Rhein: Verlag Philipp von Zabern, 2009, p. 124 – 130.

Елена Кантарева-Дечева е доцент във Факултет „Изобразителни изкуства“ при АМТИИ Пловдив, водещ преподавател в специалностите стенна живопис и църковна живопис. От 2015 г. до днес ръководи реставрацията на мозайките от археологически обект „Епископската базилика на Филипол“, а преди това реставрацията на мозайките от археологическите обекти Малка базилика и късноантична сграда Ейрене в Пловдив. Завършила е Националната художествена академия с магистърска степен по реставрация, има над двадесет и пет годишна практика в реставрацията на мозайки и множество публикации в тази област. Работи и в областта на църковната живопис, автор е на много икони и стенописи в новопостроени храмове в България, като храма в К.К. Пампорово, храма „Свети Висарион Смолянски“ в гр. Смолян, храм „Свети Георги“ в ЖК „Бяла черква“ в София и гр. Член е на СБХ и на Международния комитет за реставрация на мозайки (ICSM).

Доктор Станислав Станев е изкуствовед, главен асистент в Институт за изследване на изкуствата при БАН, и се занимава с проблемите на късноантичното и ранно-средновековното изкуство и архитектура. Фокус на изследователските му интереси са въпросите на ранната църковна архитектура и литургичното планиране. Автор е на множество публикации в специализирани издания, участник е в международни и национални конгреси, конференции и форуми. Участва и в изготвянето и изпълнението на проекти за реставрация, основни от които са проектите за средновековните църкви в Несебър (Св. Йоан Алитургетос) и Сапарева баня (Св. Никола) и за римската подова мозайка „Дионисиево шествие“ в Стара Загора. Станев е председател на Сдружение „Рест Арт“ (София) от основаването му през 2005.

Димитър Станчев е възпитаник на АМТИИ Пловдив, магистър по Църковна живопис със следдипломна специализация по Консервация и реставрация на антични мозайки. От 2015 г. до днес участва в проекта за консервация и реставрация на мозайките от археологически обект „Епископската базилика на Филипол“ като художник-реставратор, а от 2020 г. е реставратор към Общински институт „Старинен Пловдив“.

**ИЛЮСТРАЦИЯТА В БЪЛГАРСКАТА ПЕЧАТНА КНИГА ДО 1878 Г.
ПРОБЛЕМАТИКА И ПРОУЧВАТЕЛНИ НАСОКИ**

Доц. г-р Александър Гьошев

Резюме:

В статията се разглеждат някои проблеми, обвързани с критериите за принадлежност на печатните книги към българската книжовност. Акцентира се необходимостта от въвеждане на критерии, пряко свързани с илюстративно-образното им съдържание, и на необходимостта от нов съвременен прочит на историческото развитие на българската печатна илюстрация. Коментират се някои нови факти за развитието на българската първопечатна и старопечатна книга. Разглежда се илюстративното съдържание на печатното издание като определящ фактор за естетико-художествената и за функционално-комуникативната му същност.

Ключови думи:

печатни книги, илюстрация, Българско Възраждане

**THE ILLUSTRATION IN THE BULGARIAN PRINTED BOOK
UNTIL 1878. PROBLEMS AND RESEARCH GUIDELINES.**

Assoc. Prof. Aleksandar Gyoshev Ph.D.

Summary/Abstract:

The article discusses some issues related to the criteria for belonging of printed books to Bulgarian literature. Emphasis is placed on the need to introduce criteria directly related to their illustrative and figurative content and the need for a new modern reading of the historical development of Bulgarian printed illustration. Some new facts about the development of Bulgarian first and old printed books are commented. The illustrative content of the printed edition is considered as a determining factor for its aesthetic-artistic and for its functional-communicative essence.

Keywords:

books, illustration, Bulgarian National Revival

За българската книга и изобразителното изкуство от епохата на Възраждането е писано много. Анализирани и проследени са процесите, свързани с навлизането на печатните издания в културното пространство на българите; коментирано е делото на редица издатели и книжовници, допринесли за развитието на книгопечатането; просторно е проучено творчеството на възрожденските ни писатели и художници. Малобройни обаче са изследванията, проследяващи синкретичната обвързаност в историческото развитие на българската книга с това на илюстрацията и полиграфичните технологии. Не са разгледани обстойно хералдичните практики и разнообразните културни влияния върху художественото оформление на книгата в предходния исторически период – Българското предвъзраждане [Георгиев, 1980, с. 96]. Срещат се проблеми при систематизирането на различните видове печатни образи във възрожденската ни книжнина от гледна точка на художествения им замисъл, произход и стилови характеристики, не е налична информация за авторите на изображенията в много от българските книги и буквари.

През 2007 г. Университетско издателство „Св. Климент Охридски“ публикува труда на Николай Теодосиев „Каталог на българските печатни книги“. В него авторът прави опит да събере в едно издание всички печатни книги и периодични издания, излизали през периода от 1508 г. до 1878 г., в два времеви диапазона:

- **Първопечатни книги** – отпечатани между 1508 – 1801 г.
- **Старопечатни книги** – отпечатани между 1802 – 1878 г.

Основният фокус в труда е описанието на старопечатните книги, като в каталожното издание е включен цялостен списък от 91 старопечатни книги [Теодосиев, 2007, с. 7].

В „Българската книга през вековете“ Богданов коментира културно-историческия парадокс, че вниманието на учения свят към първопечатната книга е насочено едва след като по-младата от нея българска старопечатна книга е описана и изследвана почти в цялост [Богданов, 1978, с. 178]. Тази констатация всъщност не е толкова изненадваща и има своето естествено обяснение – за изследователите на българската книжовност на първо време е било приоритетно да се проучат безспорните ѝ образци, а впоследствие да се впуснат в изследване на онези печатни издания, в които се преплитат различни езикови и социокултурни

влияния. Основната причина, затрудняваща изследването на българските първопечатни книги, се корени във факта, че болшинството от тях са тиражирани извън пределите на Османската империя – пряко следствие от продължилата три столетия държавна политика на Високата порта за забрана на печатането на книги.

Сложността на културно-историческите обстоятелства, при които се създава българската печатна книга, поражда според Богданов и нейната двуподанност (многоподанност). Изследователят разглежда този аспект от позиция на същността ѝ, за да определи следните четири раздела, в които тя може да бъде групирана:

1. **румъно-български издания от периода XVI – XVIII в.**
2. **венециански издания през XVI в.**
3. **българо-католически издания през периода XVII – XVIII в.**
4. **славянобългарски издания от XVIII в.**

Богданов разграничава и три основни периода в развитието на българската първопечатна книга:

1. **Първи период – XVI в.** – етап от историческото развитие на печатната книга, през който обликът ѝ наподобява ръкописната: липсва титулна страница и пагинация (номерират се само тетрадките), наличност на лигатури и съкращения, бележки в бялото поле, означаващи реда на песнопенията и четивата, заглавки и орнаментация, подобни на ръкописните с тази разлика, че миниатюрите са заменени с гравюри.

2. **Втори период – XVII в.** – през който книгите променят графичния си облик под чуждо влияние (предимно руско).

3. **Трети период – XVIII в.** – Кирилската графика отстъпва пред така наречената *гражданица*. Върху облика на българската книга оказва влияние латинската традиция, проникнала посредством българо-католическите издания.

Теодосиев защитава тезата, че принадлежността на българските първопечатни и старопечатни книги към българската национална библиография се нуждае от ревизия и разширяване на критериите [Теодосиев, 2007, с. 19], оспорва тезите на М. Стоянов и утвърждава следните критерии за принадлежността им към българската книжнина:

1. **Написано и редактирано на среднобългарски или новобългарски език от българи или чужденци, независимо от използваната азбука;**

2. Написано и редактирано от българи на чужди езици;
3. Написано на средно- или новобългарски и същевременно и на чужд език (текст);
4. Написано на чужд език, включително на църковнославянски, но издадено с финансовата подкрепа („иждивение“) на българи или предназначено предимно за българската читателска аудитория.

Поради синкретичната връзка на образната със съдържателната част на книгата, за целите на едно бъдещо изследване на пред- и възрожденската ни книжнина могат да се определят допълнителни критерии, свързани с българската илюстрация. Илюстративното съдържание на печатното издание е определящ фактор както за естетико-художествената, така и за функционално-комуникативната му същност. Добре оформената и художествено структурирана книга е по-функционална и намира по-добър прием сред читателите.

Подобен пример е отпечатването на „Стематография“ от 1741 г. на Христофор Жефарович. В художествено отношение книгата е монолитна и добре представена в епохата си творба, но генезисът ѝ е компилативен: набавянето на средства за нейното отпечатване е дело на печкия патриарх Арсений IV Йованович Шакабент; четиристишията под гербовете и обяснителните бележки към тях са взети от „Стематография илирикум“ на Витезович от 1701 г. и са преведени на църковнославянски от Павел Ненадович; хералдичните изображения са от същия първоизточник, като гравирането им е дело на виенския „сечец“ Томас Месмер¹, а изображенията на българските светци [Василиев, 1987, с. 38, 66, 168] и балкански владетели са нарисувани, гравирани и лично подписани от гоуранския монах Христофор Жефарович [Василиев, 1986, с. 12]. Многоликият екип от съставители, гравьори и автори отваря въпроси относно националната принадлежност на изданието. Характерно за сборника е, че илюстративната му част съдържателно и образно доминира спрямо текстовата. В подобни частни случаи логично се явява и въпросът: не трябва ли илюстративното съдържание, паралелно с текстовото, да бъде критерий за принадлежност на книгата към определена книжовност?

Включените образи и мотиви в „Стематография“ може да се разграничат в две условни групи:

1 Томас Месмер – австрийски гравьор, умел калиграф и шрифтописец. австрийски гравьор, умел калиграф и шрифтописец.

I. Възпроизведени от първообраза на Витезович,

II. Новоприбавени.

Част от новоприбавените образи в сборника са на български светци и царе. Този факт може да се обвърже изцяло с художествения принос на Жефарович [Гьошев, 2012, 33–41] при съставителството на книгата и, разбира се, с българския му произход. Хералдичният сборник оказва важно влияние върху формирането на различни социокултурни процеси сред народите на Югоизточна Европа. Това до голяма степен се дължи на големия талант на дойранския монах – Жефарович, който може би най-големият художник на южнославянския Барок [Георгиев, 1980, с. 104].

„Стематографията“ от 1741 г. е свързана и с творчеството на Йован Раич². Българин по баща, също като Жефарович, Раич оставя значим принос в балканската култура. Раич създава обширния труд за историята на балканските народи „История разних славянских народов, най-паче Болгаров, Хорватом и Сербов“, като публикува изображението на Стефан Урош от книгата „Оружие илирических“ от 1741 г. с гербовете на балканските народи.

През последните няколко години информацията за българската първопечатна книга се обогати. Публикуваха се и нови факти за дейността на български книжовници в чужбина, появили се нови перспективи за проучвателна дейност на българо-католическите издания през периода XVII – XVIII век. Откри се непознатата в науката печатна книга от 1679 г. на българина Марко Чипровски [Илиева, 2017, с. 114 – 117], както и първият трактат върху българската история от Петър Богдан [Илиева, 2018, с. 98 – 103].

Наскоро излезе от печат и книгата на Антон Стайков и Свобода Цекова „Българският буквар“. В нея увлекателно е проследено развитието на българския буквар за изминалите две столетия. Авторите са издирили и показали интересни образци на българската илюстрация от епохата на Възраждането. Но извън съдържателната част на изданието, което не обхваща книги, отпечатани преди 1824 г., остават интересни за българското книгопечатане учебници – например букварът на Марко Теодорович от Разлог, който е отпечатан във Виена през 1792 [Теодосиев, 2007, с. 56, 433].

2 Роден през 1726 г. в семейството на Радослав (Радо) Янков, който по време на раждането на сина си се е преместил в Стремски Карловци, където се е подвизавал под името Рае Видивац. Това прозвище е свързано с родния град на баща му – Видин.

Макар че дейността на редица печатари и издатели, работили извън пределите на Османската империя (Божидар Вуковик, Яков Крайков, Филип Станиславов и др.), е изследвана цялостно, информацията относно развитието на печатното дело, обвързано с българската книжнина, е фрагментарна и се нуждае от допълнително обследване. Не е проучена обстойно дейността на чуждестранните гравьори и печатари на българските светски книги и буквари. Например делото на Томас Месмер, съратник на Христофор Жефарович, е добре известно в Сърбия и Македония, но в България приносът му към развитието на балканската и в частност на българската илюстрация и печатна графика остава сравнително непознат. Слабо проучена е темата за кирилското книгопечатане и илюстрацията, за връзката на гражданските шрифтове с художественото оформление на българската книга.

От казаното дотук става ясно, че в историята на книгопечатането до 1878 г. има редица неизяснени факти, свързани с дизайна и илюстративното съдържание на българските книги. В интерес на структуриране на наличната информация в тази област и подпомагане на по-цялостното изследване на българската печатна илюстрация би могло да се диференцират нови критерии, на базата които печатните книги могат да бъдат групирани като:

- **печатни книги, илюстрирани и художествено оформени от гравьори, типографи и художници с български произход;**
- **печатни книги, илюстрирани и художествено оформени от гравьори, типографи и художници с чуждестранен произход, но издадени с финансовата подкрепа или под редакцията на българи;**
- **печатни книги, илюстрирани и оформени от чужденци и българи;**
- **книги с чуждестранни илюстрации, адаптирани за българска читателска аудитория от чужденци.**

База за диференциране на различни видове книги, както и ресурс за по-задълбочено изследване на произхода на печатните издания в българската книжнина, е художественото авторство на илюстрациите. Образите могат да се групират като първообрази и заимствани образи и да се проследят взаимовръзките между отделни книги и художествения им облик. От гледна точка на свързаността на изображенията с конкретен вид литература илюстративните образи могат да се определят като

религиозни или светски.

Към списъка от образи, свързани с българската илюстрация, могат да се добавят и изображения от българската тиражна графика, които са нарисувани, за да се отрази (освети) художествено конкретна част от определено литературно произведение. Например литографиите, които Николай Павлович рисува и тиражира по сантиментално-романтичната повест на руския писател Велтман „Райна княгиня българска“ [Томов, 196, с. 77], могат да се причислят в тази категория. Основание за това е значението на думата *илюстрация* – от френския глагол *illustrer* – „осветявам, придружавам“ [Георгиев, 1971, с. 343].

Настоящата публикация не си поставя за цел да коментира цялостно основните направления, свързани с проучването на българската печатна илюстрация до 1878 г., а само маркира някои проблематики, които могат да са повод за една бъдеща дискусия в тази интересна за българския графичен дизайн област. Българската печатна илюстрация се нуждае от съвременен прочит на миналото си, а това е повод да се търсят нови научни хоризонти, които да разширят и обогатят погледа ни върху обшоевропейската ни принадлежност към културата на печатното слово и образ.

Използвана литература

Василев, Асен. Български светци в изобразителното изкуство, С. 1987.

Василев, Асен. Стематографията на Христофор Жефарович. Стематография. С. 1986.

Георгиев, Емил. Люлка на старата и новата българска писменост. С. 1980.

Георгиев, Димитър. Архитектура на вестника, С. 1971.

Гьошев, Александър. Художественият принос на Христофор Жефарович в „Стематография“ от 1741 г. В: Проблеми на приложните и изящните изкуства, С. 2013, с. 33 – 41.

Илиева, Лилия. Открит е първият трактат върху българската история: Петър Богдан, за древността на бащината земя и за българските неща. В: Балканистичен форум, бр.1, 2018, с. 98 – 103.

Илиева, Лилия. Непознатата в науката печатна книга от 1689 година на българина Марко Чипровски. Български език, бр.3, 2017, с.114 – 117.

Стайков, Антон. **Цекова**, Свобода. Българският буквар, С. 2015.

Теодосиев, Николай. Каталог на българските печатни книги, С. 2007.

Томов, Евтим. Възрожденски шампи и гравюри, С. 1962.

Доц. г-р Александър Гьошев е преподавател по графичен дизайн и илюстрация в АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив. Като художник на книгата е ангажиран професионално в оформлението на множество заглавия с различна жанрова и тематична насоченост: романи, стихосбирки, исторически и художествени албуми и др. Научният му интерес е фокусиран върху историческото развитие на българската илюстрация и книга. Интересува се от психологическата природа на творческия процес. Иницира и активно участва в събития, свързани с популяризиране на българската школа по графичен дизайн.

**МОДА, ВДЪХНОВЕНА ОТ КРИЗИ
„ШИК ОТ БОЛШЕВИШКАТА ДИКТАТУРА“ 1917 – 1940“**

Доц. г-р Димитър Воденичаров

Резюме:

Всяка епоха остава уникално социокултурно наследство и предава неповторим дух на времето, представяйки характерна разпознаваема естетика в най-различни сфери от високото изкуство до битовите навици и менталитет на хората. В историята могат да се открият редица примери за влияние на кризисни, политически, икономически, климатични и др. ситуации върху модата, формиращи особени ценности върху визуалния образ на човека. Тези влияния могат да бъдат от най-различен характер. В цикъл от статии „Мода, вдъхновена от кризи“ са представени критичните исторически периоди, оказали влияние на световната мода.

Криза I Мода от епохата на Френската революция (1789 – 1804)

Криза II Шик от болшевишката диктатура (1917 – 1940)

Криза III Италиански фашизъм и модата на бъдещето (1918 – 1940)

Криза IV Мода на Третия Райх (1918 – 1940)

Ключови думи:

кризисна мода, Н.Ламанова, А.Екстер, В.Мухина, Център за нова съветска мода.

**FASHION INSPIRED BY CRISIS
OCTOBER REVOLUTIONARY FASHION (1917 – 1940)**

Assoc. Prof. Dimitar Vodenicharov Ph.D.

Summary/Abstract:

Each epoch leaves behind a unique socio-cultural heritage and betrays unique spirit of the time, giving a distinctive recognizable aesthetic in the most different spheres, from high art to people's habits and mentality. In history can find a number of examples of the impact of crisis, political, economic, climate, etc. situations

on fashion, forming special values on the human visual image. These influences can be from different character. They are in a cycle of „Fashion Inspired by Crisis“ articles presented critical historical periods influenced the fashion world.

Fashion from the Era of the French Revolution (1789-1804)

October Revolutionary Fashion (1917-1940)

Italian Fascism and the Fashion of the Future (1918-1940)

Fashion of the Third Reich (1918-1940)

Keywords:

fashion in a time of crisis, N.Lomanova, A. Ekster, V.Muhina, Center for New Soviet fashion.

Многоликата природа на културно явление като модата, се изразява в нейния дуализъм, то присъства паралелно в сферите на материалната и духовната култура. Културата на модерността се характеризира с нарастващи и непрекъснати кризи в областите на икономиката и политиката. Съвременното общество с изразената си глобализация, виртуализация и ориентация към потребление е силно уязвимо от непредвидени ситуации, ограничаващи по какъвто и да е начин житейските навици и рефлексии. В историята могат да се открият редица примери за влияние на кризисни, политически, икономически, климатични и др. ситуации върху модата, формирайки особени ценности върху визуалния образ на човека. Тези влияния могат да бъдат от най-различен характер. На фона на политическа или икономическа нестабилност се наблюдава динамика в потреблението, изразена в стимули или ограничения. Така например когато модните продукти са адресирани към избрани „елити“, забраните за носене на определени видове облекло или аксесоари се превръщат в лесен начин за ограничаване на неконтролируемата консумация.

Като активно влияние можем да приемем политически предпоставки, при които нови закони и укази имат отношение към начина на живот, поведение и външния вид на хората. Особено ярък пример за активно въздействие са законите на френския крал Филип IV Хубави (1285 – 1314). Изпитващ финансови затруднения през целия си живот, той бил застава да издаде закони, ограничаващи разкоша: закон, указващ броя на блюдата, поднасяни на трапезата, броя на роклите, които всяка жена може да об-

лича през годината, и сумата, която е допустимо да се похарчи за тях в съответствие с общественото положение, произхода и образованието. Често подобни забрани се отнасят изключително до вноса, което допринася за фокусиране на средства в държавната хазна.

През XVII век става известна политиката на Колбер (Jean-Baptiste Colbert), благодарение на която Франция успява да преодолее разточителството на Луи XIV. Колбер иницира множество едикти и кодекси, стимулиращи производството на тъкани, но и създава стандарти за качество и наказания за фалшификация, като съумява да установи държавен индустриален монопол за модни луксозни стоки.

През 1700 г. Петър I подписва указ за задължителните облекла. Този указ заема важно място сред законите, осъществили сериозни промени в културата, икономиката и традиционния бит на Русия.

Салваторе Ферагамо (*Salvatore Ferragamo*) изрязва просветки в следвоенните модели на дамските обувки, принуден от кризата за материали в младата фашистка Италия. Именно изрязаните модели¹ на Ферагамо пристрастяват Евита Перон към обувките на Ферагамо. Друг известен почитател на тези модели е Ева Браун – тя е притежавала десетки чифтове от тях.

Едва ли съвременният потребител предполага, че моделите на Келвин Клайн от коприна са създадени от немските и френски жени през Втората световна война. Във време на повсеместна оскъдица платът от падналите парашути става ценен материал за шеф в домашни условия. В желанието си да са привлекателни, жените застрашавали живота си, тъй като притежанието на парашут в Германия било строго наказуемо.

След всяка революция винаги следват резки изменения. Предизвиканите периоди на остри културни трусове радикално се отразяват върху външния вид на хората. Господстващата идеология е оказвала и оказва влияние на модните тенденции. По време на Културната революция в Китай вътрешната политика на Мао Дзъгун облича всички китайци в синьо и сиво. В годините на Култа мъжете в СССР носят френч, мустаци и пушат махорка. Това е пример за пасивно влияние на модните предпочитания на Вождя върху модата и поведението на нацията.

Влиянието на епидемиите (чума, коронавирус) над модата е все още трудно оценимо, но очевидно активно. Засега и с невъоръжено око се виж-

¹ Наречени са „Обувки за босоножки“ заради изрязаните пръсти, страни и пети. „Обувки на Пепеляшка“ е рекламно-търговското им название.

да, че ще просперират производителите на тоалетна хартия и спирт². Вече Зага шият така дефицитните санитарни маски в опит да се задоволи търсенето. Докато световните брандове се готвят за неочакваното, да си припомним как се е справяла модата с епидемиите преди.

В миналото грехата е имала предимно защитна функция. Затова и чумната епидемия през средновековието не изменя грастично модата. По време на епидемии (Трябва да се спомене, че в Европа чумата пристига от Китай с пълхове от корабните трюмовете) през средновековието хората носели все по-обемни шапки и тюрбани около главите си, а пластове на облеклото се увеличили многократно, за да се защитят от инфекция. Лекарите носели маски подобни на птичи клон – считало се, че заразата се пренася чрез въздуха и затова в клон се слагали лечебни треви и соли, предпазващи дихателните пътища. Красноречив пример е Il Dottore (Le Docteur – Доктор Балангзоне, Доктор Грациано или просто Докторът) – персонаж от комедия дел арте, разпознаваем по черната маска с голям нос. Il Dottore в същност е гротескната персонификация на докторите от XV век, борещи се срещу епидемията.

Времето на испанския грип заедно с ужасите на Първата световна война е значително по-революционно. Ако в началото на пандемията през 1918 г. хората се обличали от глава до пети с плътни грехи, лицеви маски и дълги ръкавици, то през 1920 г. жените се освободили от стягащите корсети и дългите поли. Появили се къси поли в свободни кройки, къси прически и ярък грим. За това има няколко причини. Войната имала нужда от работещи жени, вече не било непристойно жена да излезе на улицата без придружителка, а в някои страни жените дори получили право на глас. Модата на къси поли и ярък грим се обяснява с това, че много мъже загинали във войната и жените се бояли, че ще останат без партньор. Естествено страхът от епидемията се оказал по-голям от желанието за модерна визия и върнал отново дългите поли и затворени рокли.

През октомври 1929 година борсовият срив на Уолстрийт, дал начало на световна икономическа криза, незабавно се отразява върху модата от периода. 30-те години стават преломен момент в историята на модата въобще. Именно във времето на Голямата депресия се заличават класовите граници в модата, дотогава ясно изразена елитарна, работническа и провинциална. Стават модни тъмните дълги рокли с бели яки или връзки. В средата на десетилетието полите стават все по-дълги,

2 Става дума за времето III – V месец 2020 г.

разширяват се раменете с подплънки при жени и мъже. Танците запазват популярността си от времето преди депресията, но вече са съобразени с дължината на дамските поли, танцува се танго, суинг и фокстрот. Общото впечатление за модата на 30-те, е че показният разкош от годините на джаза остава в миналото, облеклото става съдържано, практически и рационално. Безпаметното време от 20-те години е заменено от нова елегантност – хладна и спокойна, а запазилият позициите си „елит“ е обхванат от функционалност, в която въпреки всичко надделява „едва забележим шик“.

Не всички обаче успяват да се адаптират към новите вкусове: модни къщи като Пол Поаре (*Paul Poiret*) и Джон Редферн (*John Redfern*) – създали първите женски униформи на Червения кръст, са затворени в края на 1929 г. През 30-те затварят Дрекол и Жак Дюсе (*Jacques Ducet*). Но в същото време 30-те са изключително плодотворни за развитието на дизайна и новите концепции в облеклото. Въпреки кризата се отварят Mainbocher (*Main Rousseau Bocher*)[1], чийто основен клиент е Уоллис Симпсън – херцогиня на Уиндзор, през 33-та отваря Нина Ричи, следвана от Робер Пиже (*Robert Piguet*), през 35-та Елза Скиапарели (*Elsa Schiaparelli*) и две години по-късно Кристобал Баленсиага (*Cristobal Balenciaga*). Моделиерите фокусират вниманието си върху серийните производства: Кокó Шанел и Лелонг (*Lucien Lelong*) правят първите колекции на конфекция с високо качество и сложни трудоемки конструкции. Конфекцията е характерна за американските пазари, където Холивуд вече е формирал масов вкус и грехите се продават в милиони копия чрез каталози и по пощата.

Втората световна война обратно връща интереса към Belle Époque – края на XIX век, предшестващ ужаса на новото столетие. През 1940 г. в Европа има недостиг на платове – затова женските поли стават все по-къси, а ръбовете на копринените чорапи се рисуваха върху крака с химически молив (готовогава е било немислимо жена да излезе боса на улицата).

След тягостните години на дефицит Диор връща на модата пищните дълги рокли с кринолини и жените спират да гледат с носталгия към миналите времена.

Подобна е ситуацията след провала на Източния блок. След дълги години на изолация и дефицит хората получават достъп до нещата, за които преди могли само да мечтаят. Така че не е нужно да се търси обяснение защо жители на Източна Европа съчетават спортни екипи с три бели ленти с официални обувки на Бата.

В случая с коронавирус ни предстои неизвестна „история“. Дрехата минава на втори план, отстъпва място на аксесоари за лична защита, на първо място санитарни маски, които впрочем от няколко години са постоянен аксесоар за населението на Токио и други азиатски мегаполиси.

Каква ще е модата след пандемията? Всяка ситуация, която нарушава познатите и удобни за човека навици, може да е основа за бъдещи промени и благоприятна почва за експерименти.

В периоди на нестабилност модата се обръща към опростени силуети и качествени материали, които дават илюзия за стабилност и увереност. 2008 г. показва, че човешките навици, желания и модната индустрия се развиват по различен сценарий. След кризата обществото се сдоби с *quiet luxury* – тих, съдържан лукс без шумни крещящи знаци за състояние и без огромни лога. Но човешката памет се оказва къса, огромните лога на скъпи брандове се появиха отново. Бързата мода увеличи скоростта си до такава, че сезонните модни тенденции за масовия пазар започнаха да се обновяват седмично. Във „*Fashionipolis*“ [2] Дана Томас (*Dana Thomas*) твърди, че днес хората купуват пет пъти повече неща отколкото през 80-те години. Средният жител на метрополис изглежда обсебен от модна булимия, не може да се контролира и получава около седемдесет нови артикула годишно. В световен мащаб тази цифра се доближава до милиард. Търговията на дребно е фокусирана върху редовни актуализации на гардероба. Гиганти като H&M примамват клиенти, алчни за „дрешки“ за еднократна употреба, така че те да се връщат на щандовете отново и отново. Такива бизнес модели за „бърза мода“ стимулират активността на потребителя и производството. Превръщат се в непрекъснат и бърз процес – от разработване на дизайна до получаване на готовия продукт отнема по-малко от шест месеца. Пазарът е пренаситен, но търговските закони предполагат разширяване, разширяване и разширяване, акционерите не позволяват да се съкрати капацитетът на производство въпреки факта, че потребителят вече не е в състояние да усвоява и просто няма нужда от повече.

Криза II. Шок от большевишката диктатура

В зората на революцията в Русия еманципацията започва да превзема обществото, но все още не е достигнала етапа, в който жените биха гръзнали да обуйт мъжки брич и кожено яке. Каноничният образ, останал

В съзнанието ни за жената революционер, жената, управляваща трактор или електроцентрала, е кинематографичен шаблон на политическа пропаганда, отнесен по-скоро към двайсетте години на XX век в СССР. През 1915 г., когато тече подготовката за преврата, за дамите подобни модни интерпретации са немислими. В историята на костюма този период е известен като „късен Едуардиански“ – с граници между 1901 г. – 1910 г., когато крал Едуард VII управлява Великобритания. Често историците удължават периода до смъртта на монарха и до края на Първата световна война и Версайския договор през 1919 година. През цялата тази епоха по инерция от викторианския период Англия поддържа статута на европейска модна столица, а Руската империя, разбира се, я следва безпрекословно.

Едуардианската дамска мода бележи залеза на кринолините и прехода през модерн към познатите съвременни силуети на рокли и връхни дрехи. Ако в късния викториански период се носят луксозни рокли с турнюр, променящ обема на тялото, то едуардианската мода не прибегва до подобни „специални ефекти“. До 1917 г. полите стават прави с тенденция към стесняване по тялото. В процесите, определяни от модните вкусове, често се случва желанието да се внесе комфорт в гардероба да доведе до нова спирача от неудобства, полите стават толкова тесни в бедрата,



че става невъзможно да се направи по-широка крачка³. Самата императрица Александра, позната като жена, съобразяваща се с новите модни тенденции, отказва да облича грехи от новия фасон заради неговата непрактичност.

Отличителни белези на този междинен етап на едурдианската мода са: А-образен силует, бяла блуза с висока яка плътно по шията и широките ръкави. В продължение на няколко години роклите се шият така, че горната част прелива върху полите. Друг отличителен белег са аксесоарите, шапките освен с големи размери се отличават и с пищна декора-



ция. Въпреки размера и тежестта им, жените се отказват много по-късно от този каприз. Ставайки дума за мода от периода на революцията, трябва да се отбележат и класовите отлики в костюма.

Струва си да се обърне внимание на цветовата схема в костюма на императрицата и този в костюма на тогавашната госпожица Н. Крупская. Любимата на революционния лидер е винаги в тъмни нюанси (поне в рамките на изследването не беше открита фотография на Надежда Крупская с тоалет в друг цвят), което подчертава революционния аскетизъм на персонажа. Не е такъв случая при Инеса Арманд, временната любима на Ленин. Разликата в облеклото на двата персонажа е очевидно въпреки сходството на времето на направените фотографии.

Един от начините да се разбере историята е да се анализира материалният фон, придружаващ персонажите от определена епоха. Руската революция от 1917 година е оставила красноречиви документи за облеклото. Като атрибут на историята то трябва да се разглежда по два начина. От една страна, основният костюм на човека от снимката най-често дава външна форма на социален произход, материални възможности и възраст. От друга страна, особено показателни са именно отклоненията от тези норми.

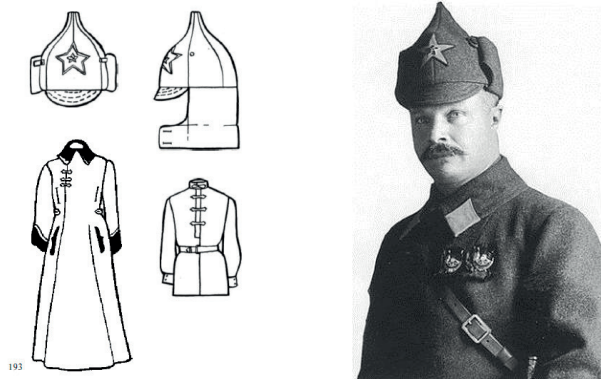
Военната униформа не само определя принадлежност, но и дава „право на силния“ да упражни власт над човек, облечен в обикновен граждански костюм. Особено ако униформата е допълнена и завършена от оръжие. Видно е, че собственикът на евтино палто с мека шапка с основание ще чувства несигурност по улиците на революционния град. Празничното облекло на работниците до 1917 г. слива градските и селските понятия за красота и модна естетика. Рубашката със свободна кройка с яка столче и градски панталон, затъкнат в лъснати ботуши и фуражка на главата са основните елементи на градския костюм на работника, ангажиран с большевишката идея. Революцията добавя и шаблонната кожена куртка като последен революционен атрибут. Но основен елемент в революционния костюм е войнишкият шинел. Не защото е удобен и практичен, а защото е по-скоро безалтернативен. Вчерашните войници, мечтаещи за край на войната, се оказват основният корпус на редовите революционери. Шапките са продукт на субективен вкус, трофейна случайност и войскова принадлежност. Могат да се видят от матроско кепе, офицерска фуражка, кавказка шапка (папаха) до кожена фуражка. Войнишката униформа е толкова разпространена по простата причина, че повечето хора не са имали други грехи. Гражданските палта и костюми са изключително редки. Дори и Николай II след ареста му в Царкое Село остава с гардероб, подхождащ за „човек от народа“.

Разнообразието от вечерни тоалети, фракове, рокли с шлейф и гореспоменатите шапки остават само върху дореволюционните фотографии и в окаяните магазини на Петербург и Москва.

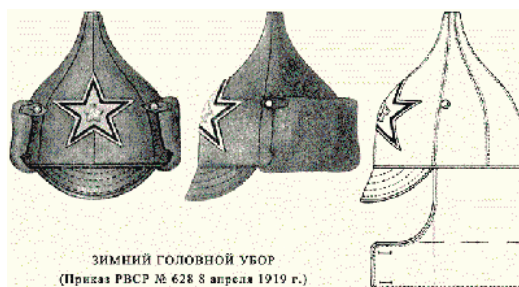
Червеният цвят, цвета на знамената на революцията придобива важно символно значение в декоративното решение на костюма за градски условия и в армията. При формиране на революционната армия в самото начало на преврата не е било необходимо да се мисли за отличителни знаци, просто се ползва даденото от складовете на царската армия и това, което е останало по раменете на завърналите се от фронта войници. Така че униформата е универсална, ако белогвардеецът реши да бъде большевик, просто сваля пагоните и слага на главата си кожена папаха с червена лента.

Червеният цвят е знак и за новосъздадената Червена армия. Един от първите масови костюми, проектиран от художници веднага след смяна на режима, е униформата на Червената армия. През 1918 г. е съставен комитет, който да изготви униформата на Работническо-селската Червена армия (РККА). Революционната униформа на армията, защи-

таваща първата в света работническо-селска държава, трябва да бъде облечена в нов художествен образ, отражение на новите „демократични“ идеи. В конкурса взимат участие известни автори като Б. Кустодиев, В. Васнецов и други техни колеги, чието задание е на базата на руски исторически военен костюм⁴ да създадат форма за армията на новото прогресивно общество. Въпреки парадоксалното задание, година по-късно е одобрена униформа с шлем, дълъг шинел (кафтан), рубашка (гимнастюрка) и кожени обувки.



Михаил В. Фрунзе – главнокомандващ Работническо-селската Червена армия по време на Гражданската война в новата униформа.



Характерна част от униформата е шапката „будьоновка“, тя повтаря средновековния руски шлем с добавени червени маншети и петолъчка и се запазва в униформата до началото на Втората световна война. Кос-

4 За изходна форма се взима облеклото на гвардейците на Иван IV Грозний – опричници. 1565 г.



Строг комисар и пламенни революционерки.

тлюмът е повече театрална пропаганда отколкото функционална военна униформа.

Простота и аскетизъм са отличителните черти на съветското облекло след 1918 г. Освен идеология това е и следствие на трудни икономически условия. В тези критични за обществото години се появяват култови костюми: кожено яке, пристегнато с широк кожен колан, и фуражка е образът на съветския комисар, обут в брич и високи кожени ботуши.

Кожената куртка в периода на революцията не е просто символ, а нещо повече – тя е признак за човек от особена каста, знак за пламенен революционер с маузер, който е призван да защити „идеите на новото време“. Първите кожени куртки са униформи на офицери на Руския имперски флот още през 1860 г. В началото на XX век с модернизацията на армията и появата на авиацията качествата на кожената униформа е оценена и от летците. Освен армията коженото яке става отличителен белег на хора, свързани с техниката, самолети, мотоциклети, автомобили, инженери. Особено предпочитано от летци, коженото яке е наречено „шведска куртка“ и се запазва, като лятна униформа в цялата имперска авиация. „Шведската куртка“ е причина 80 години преди Войната в залива, в Съветска Русия да се създаде познатия ни днес *Militarily stile*, една необходимост в революционния *power dressing*.

Няколко години преди революцията се появява специфичен „фабричен шик“, моден между квалифицирани работници, които получават добро

Възнаграждение особено във военни заводи, както и шофьори. При тях кожената куртка е незаменим атрибут в комбинация с кожени ръкавици с маншети за шофьорите и пилотско боне с очила. Именно от тях Съветите формират своите политически поддръжници. Новото правителство разчита на пролетариата и техническата интелигенция, средата, в която кожените якета – ветроустойчиви, издръжливи и без знаци за принадлежност, са най-популярни. За кратко време гръбнакът на отрядите на революцията се облича в „шведските куртки“, те се превръщат в



Униформи на руски авиатори 1915 г.



*Офицери на мотоциклет
1915 г.*



*Партийна активистка
1917 г.*

неписана униформа на комисарите, знак за определен статус и идентификационен маркер на терора.

Активните комсомолки „юнштурмовки“ означаваха партийната си принадлежност с къси коси, прибрани в червена кърпа, бяла блуза и дълга пола от войнишки плат. Активистките започват да служат в репресивните органи и нямат време за елегантни аксесоари освен червена кърпа. Червената кърпа освен революционен символ е и образ на свободната жена, равнопоставена и силна, строяща съветското бъдеще наравно с мъжете – жена, която не очаква от мъжете да придържат вратата, когато тя пристъпва към нея. Появява се нова плеяда млади „дамы“ *рабфаковки*⁵, за които е необходимо облекло, съчетаващо учене, революционна борба и работа. Комсомолките творчески заимстват новата си униформа от немската младежка организация Roter Frontkämpfer Bund. Това е яке „гимнастюрка“ с предни джобове с капаци върху пола от същия зелен войнишки плат. Централният комитет на комсомола настоява всички местни организации да въведат единна униформа за членовете си.

Между униформите на комисари, комсомолци и червеноармейци в съветска Русия все пак съществува мода, която продължава да поддържа добрия вкус дори с материали от армейски складове.

Надежда Ламанова създава собствено дизайнерско ателие през 1885 г. година и за кратко време придобива широка известност в средите на столичните аристократи, а през 1896 г. нейн клиент става и самата императрица Александра. През 1901 г. по покана от Станиславски Ламанова работи в Московския художествен театър, а две години по-късно участва в първата изложба на мода и исторически костюми в Русия.

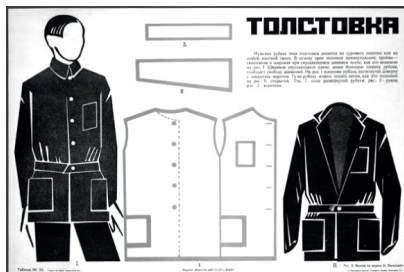
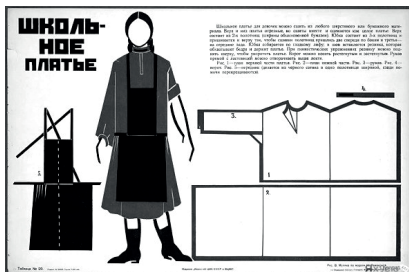
След революцията студиото на Ламанова е реквизирано от новата власт (заедно с богатата колекция от картини). През 1919 г., тя и съпругът ѝ са обвинени в заговор срещу правителството (Андрей Каятов спасява от болшевиките ценностите от храма „Христос Спасител“) и са арестувани от ЧК, като едва след ходатайства на нейни клиенти обвиненията срещу Ламанова са снети. Съществува и версия за отправено предложение към нея да създаде национален съветски костюм. Но и в следреволюционна Русия талантят и енергията на Ламанова ѝ позволяват да намери мястото и да развие възможностите си в още по-голям мащаб.

Моделите на Ламанова според едугардианската мода, създадени за императрица Александра между 1898-1914 година.

5 Рабфак – аббревиатура на работнически факултет. Терминът е познат от близката история и на нашето висше образование.



През 1923 г. е създаден „Център за нова съветска мода“, по-късно преименуван в „Ателие за мода“. В експерименталното студио, ръководено от Ламанова, работят специалисти като Вера Мухина, Александра Екстер и Надежда Макарова. В годините на НЕП-а материалите, с които разполагало студиото, се ограничавали до суров лен, войнишки шаяк и други нискокачествени тъкани. За декорация на моделите ползвали изрезки от бродирани кърпи и салфетки за хранене. Въпреки материалните трудности създадената колекция е представена на парижката Международна изложба за съвременно декоративно изкуство през 1925 г. Ламанова и Вера Мухина са наградени с Гран-при на изложението за колекцията „А La Russe“.



*Проекти от колекцията A La Russe.
Ламанова, Мухина 1925 г.*

Използвана литература

Вологин, В. А. Современная энциклопедия. Мода и стиль. М. 2002

Ермилова, Д. Ю. История домов моды. М. 2004

Руан, К. Новое платье империи: история российской модной индустрии. М. Новое литературное обозрение. 2011

Интернет източници

¹ <https://chebsad61.ru/doma-mody-parizha-kratkaya-istoriya-stareishih->

² **Thomas, D.** Fashionopolis: The Price of Fast Fashion and the Future of Clothes. <https://www.forbes.com/sites/eliashatzman/2019/10/04/fashionopolis-author-dana-thomas>

<http://nlananova.ru>

Доц. г-р. Димитър Вогеничаров е дългогодишен преподавател в специалност Сценография, факултет Изобразителни изкуства, на АМТИИ – Пловдив, още от момента на нейното създаване през 1996 г. Наред с това през годините той е активен сценограф с осъществени над 30 сценични реализации. Работи също така активно и в областта на изящните изкуства и има богата биография от индивидуални и сборни изложби, кураторски проекти, пленери и т.н.

НЕОБИЧАЙНАТА ВИЗИЯ НА ДРЕХАТА, ПРОЕКТИРАНА ОТ ФИЛОСОФИЯТА НА СУБКУЛТУРИТЕ

Доц. г-р Динка Якимова-Касабова

Резюме:

Статията разглежда въздействието на субкултурите върху света на доминиращата мода. Коментират се съвременни модни стилове като Kawaii, Dècor, Fairy kei, внасящи различна естетическа визия и символика в модата, която се разглежда като съвременен инструмент за възприемане на различното.

Ключови думи:

субкултура, модни стилове, Kawaii, Decor

THE UNUSUAL VISION OF THE GARMENT, DESIGNED BY THE PHILOSOPHY OF SUBCULTURES

Assoc. Prof. Dinka Yakimova-Kasabova Ph.D.

Summary/Abstract:

The article examines the influence of subcultures in the fashion world. Contemporary fashion styles such as „Kawaii, Dècor, Fairy kei“ are commented, bringing a different aesthetic vision to fashion, which is seen as a modern tool for perceiving the different.

Keywords:

subcultures, fashion, Kawaii, Decor

Изследването на субкултурите като социален феномен дава възможност съвременността да бъде интерпретирана през различна призма, да бъдат посочени нови обществени тенденции и непознати модерни преживявания. Субкултурите предлагат нестандартни идеи за човешкото съществуване, дистанцират се от общоприетите норми и по този начин внасят допълнителен колорит в обществения живот.

Всяка субкултура се появява вследствие на определени политически, социални, икономически, религиозни, естетически и други дефицити или като отражение на отминали събития, чийто отпечатък носи дадено поколение. Философията на субкултурите се създава и споделя от група съмишленици чрез най-мощните инструменти за себеизразяване. Музиката и облеклото, жаргонът, режисираното поведение, разпространението на лозунги са едни от най-популярните похвати за афиширане на създадената нова житейска философия от младите поколения, които са най-будните инициатори на субкултурни явления.

Субкултурите са мощен генератор на идеи и благодарение на тях историята на модата се радва на много и разнообразни примери за силно индивидуализирана визия, която се заражда на улицата и често може не само да впечатлява, но и да скандализира традиционалистите. Този феномен е своеобразно предизвикателство за професионалните модни дизайнери. Нищо не трябва да се създава самоцелно – особено в сферата на модата, където изкуството и комерсиалното вървят ръка за ръка. Всеки нов продукт или възникнал стил в модния свят е резултат от специфични причинно-следствени връзки.

„В историята могат да се открият редица примери за влияние на кризисни, политически, икономически, климатични и др. ситуации върху модата, формираща особени ценности върху визуалния образ на човека.“ [Вогеничаров 2020, с. 164].

Причините за възникването на субкултурните образи са неизброими, сложни и специфични. Освен добре познатата ни образност от 60-те (хипи-визията) и 80-те години на XX век (пънк-визията), днес съвременността ни предлага не само техни обогатени реплики, но и нови визии, които могат да предизвикват одобрителна усмивка или да шокират. Съвсем естествено те са израз на протеста и бунта на различни младежки групи срещу определени процеси в съвременното общество. Едно такова модно стрийт течение, възникнало през 1980 г. в Япония и обединяващо своите последователи извън рамките на училищното пространство, е Kawaii. То се заражда от „сладките“ записки на японските ученици с раз-

пръснати по листа сърчица и възкликателни знаци. Създадената спонтанно „детинска“ естетика, изразяваща протест срещу формалността на традиционната японска култура, взима превес и в облеклото. Възниква образът на т. нар. „Fake children“ [Cox 2017, p. 316].

В своите текстове за субкултурните стилове на обличане проф. Любомир Стойков установява, че: „Наред с всичко друго, върху външността на младите хора, обединени от сходни интереси, влечения, предпочитания, ярко се проектира тяхното въображение, детинската им склонност към насладите от живота и техният колоритен и неспокоен дух.“ [Стойков 2006, с. 107].

Kawaii, Lolita стил

През 1995 г. д-р Шарън Кинсела – преподавател в университета в Манчестър и изследовател на субкултурите и техния език, посвещава своето есе „Kude in Japane“ на възхода на „слагурския стил“ в Япония. Според автора тази субкултура е средство за създаване на нова форма на градския живот. Тя разказва за потреблението на много „слагурски“ и симпатични продукти, предизвикващи чувство на умиление и загриженост, които по ирония компенсират все по-осезаемия дефицит на внимание и



емпатия в междуличностните контакти в съвременното високотехнологично общество. Това от своя страна довежда до огромен успех на редица марки на световния пазар като „Hello Kitty“, „My little pony“, „Rainbow brite“, „Care bear“.

Бунтът срещу задълженията на зрелия човек също е създал редица улични стилове. Към тях се причисляват Decora, Fairy kei [Cox 2017, p. 321]

и техните поджанрове. Привърженичките на стиловете носят слоеве от грехи в пастелни цветове в съчетание с точки и десени с флуоресцентни пигменти. Кройката представлява видоизменен цитат на буква А – силуетът е превърнат в къса многоцветна фуста. Косата е също оцветена в пастелни цветове и обикновено е оформена с аксесоари като диадеми с ушички и панделки. На колана или към чантата се прикрепят плюшени любимци от анимационните филми.

Австралийският етолог Конрад Лоренц търси и намира психологическа връзка между липсата на любов между хората и компенсирането ѝ чрез колекциониране и подражание на „сладурските“ образи на домашни любимци. Тази образност, налагаща герои с детски физически характеристики (голяма глава, кръгло лице, малки устни и нос, огромни очи) той определя като „Baby Schema“. Представителите на уличната култура Kawaii изглеждат като сладки или тъжни животинчета, изобразени с характерно облекло, аксесоари, грим и прическа. Те търсят внимание или съчувствие, като оформят свой специфичен поведенчески стил. Този образ е многократно изследван, а експертните анализи подпомагат преуспяването на модната индустрия. Създават се облекла и аксесоари, които са високооборотни продукти.

Безброй статии са насочени срещу вредното влияние на съвременната модна индустрия върху природата. Поради тази причина модата понякога се определя дори като ненужен сектор от живота ни. Разнообразието от модерни субкултури и характерните за тях стилове обаче доказва, че хората винаги ще търсят средства, чрез които да изразят своята уникална индивидуалност. Модата може да бъде първата стъпка към приобщаване на различния човек, ако останалите хора се опитат да разберат психологията на новосъздадените нетрадиционни образи.

Субкултурите могат да диктуват модата – те създават благоприятна среда за промяна и разнообразие, което обаче не е дирижирано от водещите модни дизайнери, а е провокирано от политически, социални, културни и икономически събития или кризи. Тези нови визии са най-достоверният и автентичен продукт, създаден в света на модата от самия потребител.

Те са най-верният барометър за създаване на нови стилове в облеклото – разбира се, само тогава, когато бъдат деликатно облагородени от вдъхновението на твореца. Историята дава множество примери за

успеха на тези процеси. През 60-те години на миналия век „Децата на цветята“ – последователите на хипи-субкултурата – налагат младежка визия, която е посрещната крайно негативно от утвърдените модни къщи. Единствено новаторът ИВ Сен Лоран решава да експериментира с екстравагантната младежка философия и да я опознае с цел създаване на свежи модни тенденции. Днешните създатели на модни колекции възприемат комуникацията с различни неформални общности като шанс да опознаят провокациите на новото време, но същевременно да запазят своята творческа индивидуалност и разпознаваем дизайнски стил.

В миналото модата се разпространява от висшето общество към простолюдието, тя е диктувана от вкусовете и приоритетите на аристокрацията. Днес тенденцията е обратна – висшата мода вече изследва вкуса и интересите на масовия потребител от съвсем нов ъгъл, като поставя под прожекторите произведения, вдъхновени от уличните тенденции и създадени по естествен път. Това са облекла, непосредствено обвързани с потребностите на обикновения съвременен човек.

Известни модни гиганти като „Prada“, „Gucci“, „Louis Vuitton“, „Victoria's Secret“, „Sandy Liang“ са сред най-големите привърженици на „АНИМЕ“. Тази година дизайнерът от Ню Йорк Санди Лианг покрива грехи от своята есенна колекция с аниме очи, които подчертават символичното значение на характера на персонажа. Японската анимация се превръща в тенденция на модния подиум. Колекцията на Гучи от сезона есен-зима 2018/19 година, представена в Милано, привлича вниманието на любителите на „АНИМЕ“ с пуловери, върху които е изобразен персонаж от популярните японски филмчета.

„Модата е колекция от знаци за комуникация и може да се използва като барометър на културата. Освен че се използва като метод за себеизразяване, модата носи знаците на икономическата и социалната класа, характера и дори сексуалните и политическите предпочитания.“ [Gatlin, 2014, p. 34]. Днес хората имат силно развита индивидуалност, но тя придобива смисъл само тогава, когато е споделена.

В последните десетилетия неформалните общности са все по-често обект на изследователски интерес от различни гледни точки. Независимо от това техните възможности за въздействие в областта на обществените процеси и в частност върху света на модата не са достатъчно изчерпани. При това търсенето на въздействие не бива да се изчерпва с указването на една или друга заемка или комбинация. В много голяма степен въздействието на субкултурите трябва да се мисли върху



*„Gucci“ – есен-зима,
2018/2019, Милано*



*„Sandy Liang“ – есен-зима
2020/2021*

самата тъкан на културата, върху комуникативните механизми, обменящи информация между общност и общество. Егва мислена в този план модата може да бъде средство, чрез което хората да разберат и възприемат новото и различното.

Причините за създаването на ярки или абсурдни образи са много. Ние трябва да си даваме сметка за техния произход – това е наложено от необходимостта не само да помним историческото минало на човечеството, но и да го анализираме. Възникването на нова субкултура е категорична индикация за наличието на някакъв обществен проблем и е необходимо да сме информирани и подготвени, за да разтълкуваме нейните знаци. Промените в модата на субкултурите не трябва да бъдат игнорирани, а да бъдат анализирани и използвани като перспектива за създаване и налагане на техни обмислени версии, които възпитават трайни естетически вкусове. Дефицитите, за които обикновено алармира определена субкултура, могат да бъдат компенсирани по красив и ползотворен начин чрез създаване на мода, която отговаря на актуалните нужди на обществото и преди всичко – на младежите.

Използвана литература

Воденичаров, Димитър. Мога на третия райх. сп. Общество и здраве, бр. 2/ 2020.

Стойков, Любомир. Теоретични проблеми на модата. От изгла до ко-нец, С. 2006.

Сох, Caroline. The world atlas of street fashion. London: Yale University press, 2017. p. 316 – 321.

Gatlin, Chancy J. The Fashion of Frill: The Art of Impression Management in the Atlanta Lolita and Japanese Street Fashion Community. Thesis: Georgia State University, 2014.

Интернет източници

https://scholarworks.gsu.edu/anthro_theses/87

Доц. г-р Динка Ж. Якимова-Касабова преподава в АМТИИ от десет години. Завършва магистърска степен към НХА – София специалност „Текстил“. През 2018 г. придобива образователна и научна степен „Доктор“ към програма Дизайн“, НБУ, професионално направление 8.2. Работи в областта на текстилния и моден дизайн. Интересува се от техники за текстилен ръчен печат и „Бавна мода“.

**СТИЛЪТ БИБОП – ВЪПЛЪЩЕНИЕТО НА КЛАСИЧЕСКАТА
МОДЕРНОСТ В ДЖАЗА**

Ас. Марина Господинова

Резюме:

От възникването си, по пътя на своето развитие джазът преминава през различни етапи в своята еволюция. Художественото израстване на тази музика – от музика с танцов характер към високо извисено елитарно изкуство, чрез обогатяване на музикално изразните средства и усложняване на формата, постепенно го довежда до статута на артистична традиция почитана в цял свят. Възходът на един по-явен модернизъм в началото на 40-те години на XX век е безспорен факт. Посредством бибоба, джаз музикантите се налагат като уважавани практики в жанра. Разгледани са характерните белези на стила, новаторският подход към ритмичната организация, мелодиката, хармонията и импровизацията, посочвайки някои от произведенията на музикантите, считани за основоположници на новия стил.

Ключови думи:

модерен джаз, бибоп, Чарли Паркър, Дизи Гилеспи, Телониъс Монк

BEBOB – THE EMBODIMENT OF CLASSICAL MODERTITY IN JAZZ

Asst. Prof. Marina Gospodinova

Summary/Abstract:

Since its beginning, jazz has undergone various stages in its evolution. The artistic growth of this music – from music with a dance character to highly elevated elite art, by enriching the means of musical expression and complicating form, gradually brought it to the status of an artistic tradition admired throughout the world. The rise of a more obvious modernism in the early 1940s is an indisputable fact. Through bebop, jazz musicians have established themselves as respected performers in the genre.

The characteristic features of the style, the innovative approach to the rhythmic organization, the melody, the harmony and the improvisation are considered. Some of the works of the musicians, considered as the founders of the new style are pointed out.

Keywords:

modern jazz, bebop, Charlie Parker, Dizzy Gillespie, Thelonious Monk

„Ние ще създадем нещо, което друг не може да ни открадне, защото няма да може да го извърши.“ Телониъс Монк [Азриел, 1982 а, с. 212]

От възникването си, по пътя на своето развитие джазът преминава през различни етапи в своята еволюция. Този жанр музика се проявява като „изкуство гледащо в бъдещето, непрекъснато включващо нови техники, по-сложни хармонии, по-комплексни ритми, по-заплетени мелодии.“ [Gioia, 1997 а, р.198] Художественото израстване на тази музика – от музика с танцов характер към високо извисено елитарно изкуство, чрез обогатяване на музикално изразните средства и усложняване на формата, постепенно го довежда до статута на артистична традиция почитана в цял свят.

През 1987 г. Конгресът на САЩ приема резолюция, която нарича джаза „изключителен модел на индивидуално изразяване“ и „рядко и ценно американско национално съкровище“. [<https://www.congress.gov/bill/105th-congress/house-concurrent-resolution/57/> (11. 01. 2021; 18:12 часа)]

Джазът придобива музикален смисъл и значимост в САЩ през годините на Първата Световна Война (1914 – 1918). Основите му са поставени от афро-американците в емоционалната атмосфера на Ню Орлеан, където в началото на XX век срещаме смесица от култури – африканска, карибска, европейска, още преди този вид музика да придобие наименованието си. Процесът се развива в следствие на постепенното обогатяване на интерпретацията и известна вариационност на нотния материал, включвайки в репертоара маршове, танцова музика (кадрил, валс, полка, скотиш, мазурка и др.), популярни песни, традиционни химни и спиричуели. Тази вариационност в зависимост от стила може да бъде съвсем малка,

като промяна на ритъм, но запазване на същия брой тонове или обширна, в джаза, където можем да прибавим голям брой допълнителни тонове към вече съществуващия нотен материал. Условието е оригиналната тема да бъде разпознаваема. Това, което би могло да се нарече зараждащо се джазово самосъзнание, е породено от отслабващите ограничения пред изпълнителите и припознаването на индивидуален, предизвикателно освобождаващ подход към произведението, оставащ в основата на тази музикална традиция и до днес. Има се предвид, че темата е само прелюд към индивидуална импровизация. Тук нека обърнем внимание, че джазовата форма по структура наподобява класическата: въведение/интродукция, експозиция (изнасяне на основния тематичен материал) – в джаза, темата на пиесата, разработка – при джаза импровизация, реприза (повторение на основния тематичен материал) – в джаза повторното изсвирване на пиесата след импровизацията.

Възходът на един по-явен модернизъм в началото на 40-те години на XX век, не трябва да се разглежда като рязка, внезапна промяна, като голямо преобразуване в историята на музикалното изкуство, а като продължение на „присъщата на джаза тенденция да мутира, да се променя, да расте“. [Gioia, 1997 b, p. 199] В този период джазът вече е разкрил способността си да поглъща различни музикални идиоми (марш, блус, спичуъл, американска популярна песен, рагтайм), претворявайки ги в себе си. „Да се направи същото със Стравински и Хиндемит, Шьонберг и Равел е без съмнение, невероятно, но и неизбежно. До 30-те години на миналия век въпросът не е дали джазът ще приеме модернизма, а кога и как, и от кого.“ [Gioia, 1997 c, p. 200]

Какво се случва с джаза през 40-те години на XX век?

В края на тридесетте години стилът суинг започва да придобива все по-комерсиален характер и се превръща в гигантски бизнес. Ерата на суинга е в апогей си – период, през който групите на Дюк Елингтън (1899 – 1974), Уилям „Каунт“ Бейси (1904 – 1984), Бени Гудман (1909 – 1986), Томи Дорси (1905 – 1956), Глен Милър (1904 – 1944) и много други се радват на безпрецедентен комерсиален успех и остава предпочитаната популярна музика в годините на Втората световна война (1939 – 1945), заедно с базирания върху блуса остинатен жанр – буги-вуги (boogie-woogie). Междувременно се наблюдава подновен интерес към старите стилове, отпреди появата на суинга, и което някои критици наричат Нюорлеанско и Диксиленд възраждане.

Както често се случва в джаза, когато стил или начин на свирене станат твърде комерсиални, се наблюдава стремеж за обновяване на този вид изкуство. Група музиканти, носещи иновацията в джаза, се обединява в „здрава, макар и не във всички случаи умишлена реакция срещу модата на суинга“. [Berendt, Huesmann, 2009 а, р. 14] Във време, когато джазът завладява нацията, следващото поколение от музиканти се движи все по-далеч отвъд мейнстрийма на популярната култура. Мейнстрийм джаз, е термин, въведен от журналиста Стенли Данс (1910 – 1999) през 50-те години на XX век. Терминът описва стила на съвременните музиканти-те от 30-те и 40-те години на века, работещи в суинг идиома. Ранният модерен джаз, или стилът бибоп, както е наречен, се бунтува срещу популистките изразни средства на суинг музиката. Простите рифове, достъпните, лесни вокали, ориентацията към предоставяне на музика за социални танци, плътните текстури на биг бенда, изградени чрез брас секциите – тези запазени компоненти на предвоенния джаз са заменени с по-усложнен мелодичен и хармоничен изказ, по-интензивен и енергичен стил на интерпретация и най-вече с възобновяване на основната роля на импровизацията. „При модерния джаз импровизацията вече не е зависима от темата. Целта е създаване на съвсем нова и самостоятелна музикална мисъл, обусловена от свободната интерпретаторска инвенция. Отправната точка на импровизацията е определената от темата хармонична база, а не мелодичната ѝ рамка.“ [Ясенов, 2013, с. 79 – 80]

Водещите джаз модернисти от 40-те години на миналия век разработват свой уникален стил, смел и дързък, изпълняван в клубове, с пътуващи групи и на джем сешъни – относително неформално музикално събитие, където музиканти, обикновено инструменталисти, свирят и импровизират музика без подготовка или предварително определени аранжimenti. Тази музика не е за търговска консумация, нито е предназначена да бъде такава на този етап.

Изненадваща е бързината с която се създава и разпространява бибоп. Тази осъзнатост обуславя и неговата интелектуална характеристика. За разлика от Диксиленда и чикагския стил, които се развиват интуитивно, Телониъс Монк, Дизи Гилеспи, както и другите новатори търсят по теоретичен път нови тонални и хармонични възможности, както и съответния нов импровизационен стил, посредством обновяване и усложняване на музикално-изразните средства, създавайки нова мелодика и ритмика, предизвикана от новите музикални концепции.

За основоположници на новия стил се считат тромпетистът Дизи Гилеспи (1917 – 1993), саксофонистът Чарли Паркър (1920 – 1955), пианистът Телониъс Монк (1917 – 1982), в чието творчество откриваме всички характерни белези на стила.



Пример №1

При Паркър се наблюдава бляскаво чувство за хармония и ритъм, виртуозна техника и извънредна мелодична инвенция.

Горният пример е откъс от пиесата „Donna Lee“ (1947 г.) на Чарли Паркър, чиято мелодична линия е с импровизационен характер, съдържаща предимно осмини, триоли и синкопи, които се изпълняват в бързо темпо – нехарактерно за пиесите преди бибоба. Темата е построена върху хармоничната схема на песента „Ингуана“. В нея можем да видим различни прийоми на новата мелодика на бибоба, като например: тоническата бибоп скала в първите два такта с проhodящия хроматичен полутон между пета и шеста степен; много характерното за бибоба обрисоване на хармонията чрез къси арпеджи (outline); фрази, започващи в средата и края на такта и много често завършващи на слаба осмина нота. (Бърт Лигон, в книгата си „Свързване на акорди с линейна хармония“ („Connecting Chords with Linear Harmony“, Bert Ligon), изследва общи фрази, използвани от всички велики джаз артисти, да свързват съзвучия в джазова импровизация и композиция. Хармонията е третирана линейно, вместо вертикално.)

Друг характерен пример е ауттактовото започване и завършването на фразите на слабо метрично време (особено слаба осмина), в случая пиесата „Орнитология“ на Паркър, която е създадена върху хармоничната схема на песента „How High the Moon“ на Уилям М. Луис.



Пример №2

Саксофонистът оказва силно влияние върху много от значимите фигури в модерния джаз.

Както горните примери, така и много бибоп теми представляват преработка на популярни шлагери от периода на суинга. От тях се взема формата и хармоничният строеж, върху които се композира нова мелодия, звучаща най-често вече като импровизация, понякога получаваща екзотично име: „Whispering“ Джон Шонбъргър, се превръща в бибоп темата „Groovin' High“ на Диззи Гилеспи, „Antropology“ на Гилеспи и Паркър, се ражда от песента „I Got Rhythm“ на Гершуин, „Ко-Ко“ на Паркър от „Cherokee“ на Рей Ноубъл, „Scapple From The Apple“ и „Marmaduke“, и двете на Паркър, от „Honeysuckle Rose“ на Фатс Уолър и „Qazimodo“ на Паркър от „Embraceable You“ на Гершуин. Разбира се, композират се и множество нови оригинални бибоп-теми, в които, особено в творчеството на Т. Монк, а донякъде и Д. Гилеспи, виждаме новаторски подход към мелодия, хармония и ритъм. Обръщайки внимание на някои от пиесите на Т. Монк забелязваме следните иновации в музикалния изказ: в пиесата „Rappin'“ авторът използва

source: 3/29/63 - Criss-Cross / Thelonious Monk (Columbia CK 48823 CD) [not on original LP]

55

Pannonica

Medium slow swing

THELONIOUS MONK

(A) Cmaj9 Ebm7 Ab7sus Piano (Ab7b5)
 mf 2-feel
 Dm7 Bb7 Ebmaj7 A7b5 Ab7 Db7 Gbmaj7 F7#5(b9)
 Ebm7 Ab7(b9) G7(b9) Dbmaj7(#11) Db6(9) (B) Gm7 C7

Пример №3**EPISTROPHY**

Copyright © 1947 (Renewed 1975) by Embassy Music Corporation and Music Sales Corporation

By THELONIOUS MONK and KENNY CLARK

Moderately
 C#7 D7 C#7 D7 C#7 D7 C#7 D7 D#7 E7 D#7 E7
 D#7 E7 D#7 E7 D#7 E7 D#7 E7 D#7 E7 D#7 E7
 C#7 D7 C#7 D7 C#7 D7 C#7 D7 F#m

Пример №4**Ask Me Now**

Walking Ballad

THELONIOUS MONK

(A) Gm7 C7 F#m7 B7 Fm7 Bb7 Em7 A7 Ebm7 Ab7#5
 B7b5 Bb7(#11) Eb7 D7 Dbmaj7 Eb7(#11)
 1. Ebm7 Ab7(b9) B7b5 Bb7b5 A7b5 Ab7b5 2. Ebm7 Ab7(b9) Db6

Пример №5

нехарактерни до това време хармонични последования (вж. пример №3), използва дисонантни интервали и хроматизми в „Epistrophy“ (пример №4) и низходящи хармонични, хроматични секвенции в „Ask me now“ (пример №5).

„Музикантите на модерния джаз правят това, което и съвременните композитори, последователи на импресионистите: преминават от тризвучие към квартави и квинтови съзвучия, от тоналност към политоналност.“ [Гонда, 1975, с. 117] В хармонията на бибоп пиесите се наблюдава интересно несъответствие. Огромна част от оригиналната музика на бибоба е в две форми (блус и ритъм чейндж), в същото време в много от композициите на Т. Монк, Ч. Паркър и Д. Гилеспи, наблюдаваме усложнена хармония и ритмика.

Всеки от модерните джаз композитори предпочита определени запазени марки на хармонични структури. Като например Дизи Гилеспи обича патерни/моделни, които използва в секвентни построения, движещи се в низходяща посока на интервал голяма или малка секунда и гр. Като в „Соп Алма“ (пример №6), където двете четиритактови фрази представляват низходяща секвенция на интервал увеличена секунда, нехарактерна за т.н. American Songbook.



Пример №6

Гореописаните похвати в музикалното мислене, стават част от джазовия идиом. „Наистина някои от тези прийоми са срещани и в по-ранния джаз, но никога с такава наситеност.“ [Gioia, 1997 d, p. 201] Някои от традиционните музикално-изразни средства, разбира се, не се променят. Формата на песен от тридесет и два такта и 12-тактовия блус остават крайъгълни камъни в репертоара на бибоп музикантите.

В този период, изпълнителския подход на всички инструменти използвани в джаза, минава през трансформация. В метроритмиката на хармоничния акомпанимент на пианистите и китаристите често се забелязва влизането на слаба осмина (предявяване на ритмическото време). Внезапните акценти при ударните инструменти, (така нар. drum "bombs"), са често на слабо време. Темпото е бързо, енергично, което в комбинация с метроритмичните особености изисква безпогрешно ритмическо чувство, емоционална и физическа издръжливост. След настъпването на модерния джаз ритъм секцията вече не е същата. Предпочита се малкия (комбо) формат. Типичен е квинтетът в състав тромпет, саксофон, пиано, бас и барабани. При духовите инструменти се наблюдава тенденция към уеднаквяване на интерпретацията. Тромпетистите се стремят към гъвкава саксофонова пъргавина, а саксофонистите се стремят да постигнат тромпетна твърдост и острота. Импровизираните линии стават по-сложни и темпата по-бързи, което е много характерно за мелодиката на бибопа. Кристалните импровизации оживяват от неописуемата скорост, и се отличават с изключителна виртуозност. Суинговата пулсация характеризираща по-ранния джаз, сега е далеч по-малко изявена. Но все пак, този специфичен начин на интерпретация се запазва в зависимост от темпото, който начин е по-скоро погрязващ се отколкото изявен. Колкото по-бързо става темпото, толкова повече суингирането на малките нотни стойности става имплицитно, за разлика от по-бавните темпа, където суингирането на малките нотни стойности е по-забележимо. Естествено трябва да се отбележи, поради използването на прийома double time feel (усещане за удвоено темпо), осмините при темпо 320 bpm. стават шестнадесетини при темпо 160 bpm., и 32-рини при темпо 80 bpm. С новия подход към фразирание се променя и концепцията на музикалното време. Размерът 2/4 на нюорлеанския и чикагски стил е напълно заменен от 4/4 размер, предпочитан от бендовете в Канзас сити и не само. Важен ритмически елемент (както вече отбелязахме) е, че фразите много често започват и свършват на слаби метрични времена (на II-ро и IV-то) и много често между времена (на слабо IV-то, II-ро и т.н.).

Никога преди това инструменталната техника в популярната музика не е била толкова водеща за изказа на даден музикален стил. Без техническото съвършенство на изпълнителя тази музика не е възможна. В същото време бибоп-музикантите не се страхуват дори от най-бавните и баладични темпа.

„Този нов стил на джаза представлява предизвикателство за джаз вокалистите, тъй като фокусът вече не е върху структурата и текстовете на песните, а повече върху техническото и импровизационно майсторство.“ [Sharīro, 2016, р. 15] Гласът все-повече наподобява звуковия характер на мелодичните инструменти (тромпет, саксофон, тромбон). Докато в началото на развитието на джаза се инструментализират вокални интонации, сега вокалистите използват прийоми на инструменталната практика. От Ела Фицджералд насам можем да говорим за пълноценно развито инструментално пеене. Тя третира своя глас като пълноправен солов инструмент за джазови импровизации и „основава „речниковия фонд“ на модерното инструментално пеене“ [Азриел, 1982 б, с. 362] – скат (scat – техника в джазовото пеене, в която звукоподражателни или безсмислени срички се пеят, за да импровизират мелодия), изиграло важна роля преди всичко в бибопа.

Flying Home
from *Ella Fitzgerald: Gold – Verve B951102*
Music by Benny Goodman and Lionel Hampton
Lyric by Sid Robin

Bright Swing (♩ = 200)
Band D♭6/9 Scat N.C.

Piano Solo
E♭ E♭7/D♭ Cm7 B♭7 E♭ E♭7/D♭ Cm7 B♭7 E♭ E♭7/D♭

Пример №7

В Пример №7, където Ела импровизира върху осем-тактова интродукция към песента „Flying Home“, наблюдаваме много от характеристиките на инструменталното пеене, а именно: експресивна музикална мисъл и свободен творчески подход на изпълнението, ясни и осъзнати ритмиче-

ски фрази, трудни за вокално интонироване сложни интервалови скокове, както и мелодическа линия в широк диапазон.

Посредством Бибоба, джаз музикантите от 40-те години на XX век, се налагат, като уважавани практики на сериозна музикална форма. Това поколение музиканти е съизмеримо с класическите композитори и изпълнители на това време. Въпреки, че музикалният стил вече е обоснован теоретично „Още едно поколение трябва да премине, преди джаз музикантите да започнат да посещават музикални консерватории в множество, но до 40-те години етосят, който ще вдъхнови подобна отгаденост, вече е очевиден.“ [Gioia, 1997 е, р. 204]

Бибоп стилът се превърна във „вплъщение на класическата модерност в джаза“. [Berendt, Huesmann, 2009 b, р.17] В действителност, в джаза от деветдесетте и по-късно, той става толкова доминиращ фактор, че Скот ДеВю (1954) пише: „За да разбереш джаза, трябва да разбереш бибоба.“ [DeVeaux, 1997, р. 3]

Използвана литература

Азриел, Андре. Джаз – анализи и аспекти. Издателство „Музика“, София, 1982, с. 212 – 362

Гонда, Янош. Джазът – история, теория, практика. ДИ „Музика“, София, 1975, с. 117

Николов, Веселин. Моите любими неща, Щрихи за джаза. ДИ „Музика“, София, 1989

Ясенов, Борислав. Импровизацията от барока към джаза, Годишник 2013, АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“, Пловдив, с.79 – 80

Ясенов, Борислав. Джазът и танцовата музика – аспекти и анализи (През погледа на флейтиста) – Сборник Международна научна конференция „Наука, образование и иновации в областта на изкуството“ – АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“, Пловдив, 2017;

Berendt, Joachim-Ernst and **Huesmann**, Günter. The jazz book: from ragtime to the 21st century, (The Styles of Jazz, The Forties: Bebop). Lawrence Hill Books, Chicago, 2009 (Seventh edition), p. 14 – 17;

DeVeaux, Scott Knowles. The birth of bebop: a social and musical history. University of California Press, 1997, p. 3;

Gioia, Ted. The History Of Jazz, (Modern Jazz, The Birth of Bebop). Oxford University Press, New York, 1997, p. 198 – 204;

Shapiro, Jan. So you want to sing jazz: a guide for professionals. Rowman & Littlefield, 2016, p. 15;

Интернет източници

Collier, James Lincoln. Mainstream jazz, <<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000041384>> (11.01.2021; 17:07 часа);

Concurrent resolution <<https://www.congress.gov/bill/105th-congress/house-concurrent-resolution/57/text?fbclid=IwAR3ucMIPTi7OsKyNjcqClJtoJxxGVDvVzfJViyYnVy5DeMN4wQnw8IkFYh8U>> (11.01.2021; 18:12 часа)

Марина Господинова е една от най-популярните джазови изпълнителки в България. Музикалното си образование получава в Национална музикална академия „Проф. Панчо Владигеров“ в София. Концертната си дейност съчетава с работата като вокален педагог по поп и джаз пеене в Академията за музикално, танцово и изобразително изкуство „Проф. Асен Диамандиев“ в Пловдив, където от 2019 г., е и докторант.

**ТРИ СКУЛПТУРИ ОТ БОЯН РАЙНОВ, НАСИТЕНИ С БИОЛОГИЧНО
ВДЪХНОВЕН ФОРМАЛЕН ЕЗИК**

Ас. Мартин Трифонов

Резюме:

Този текст изследва аспект от творчеството на скулптора Боян Райнов, свързан с биологично ориентирани формални характеристики, познати от традицията на модерното изкуство под определението биоморфни. На преден план са разглеждани три произведения, отразяващи дори по-широк изглед към идеите на, до известна степен забравения, но значим скулптор, реализирал по-голямата част от работите си във Франция.

Ключови думи:

биоморфизъм, скулптура, форма, модернизъм

**THREE SCULPTURES BY BOYAN RAINOV, SATISFIED WITH
BIOLOGICALLY INSPIRED FORMAL LANGUAGE**

Asst. Prof. Martin Trifonov

Summary/Abstract:

This text explores an aspect of the work of a sculptor named Boyan Rainov, that is related to formal characteristics with biological orientation known from a modern tradition called, biomorphic. There are three works examined in the foreground, reflecting even wider view towards the ideas of this partly forgotten but significant sculptor who realized most of his work in France.

Keywords:

biomorphism, sculpture, form, modernism

Малко познат у нас, Боян Райнов е скулптор, роден през 1921 г. в София. След Втората световна война заминава за Франция и никога повече не се завръща в родината. Там създава богато и разнообразно творчество в сферата на рисунката, гравюрата, релефа и преди всичко – на скулптурата. В настоящата статия ще разгледаме три негови произведения, които са симптоматични за творческите му търсения: преклонението му пред природата и естествените процеси на растеж, животворните сили. Наличието на подобни концептуални и пластични решения биха могли да бъдат възприемани като наследяване на ценностите на неовиталистичната философска мисъл, добила популярност в началото на XX век. Тази нагласа създава предпоставки за разработването на пластичен изобразителен език, характерен с биоморфните си форми. Подобен език е развит и от други творци, работили в сферата на изобразителните изкуства през първите десетилетия на века, както и по-късно.

Преди да пристъпим конкретно към анализа на трите произведения от автора, а именно „Семето“, „Износване“ и една творба с неизвестно заглавие, е необходимо да отбележим някои биографични факти от живота на Боян Райнов, за да си създадем представа за контекста на творческото му развитие. За да бъдат разбрани биоцентристките идеи, изразени в скулптурите му, е важно също да внесем и известна яснота относно тази тенденция, позната ни от традициите на модерната скулптура, характерна с абстрактните си форми, целящи да предизвикат у зрителя усещането, че е изправен пред обекти от естествен произход.

Роден в семейство, в което почти всеки член се е посветил на изкуството, Боян Райнов записва Националната художествена академия и през 1943 г. се дипломира в специалност стенопис. Неговият баща Николай Райнов е забележителна фигура в българската култура. Писател, публицист, художник и историк на изкуството, той е оставил след себе си един свят от изображения, разкриващи мистично художествено претворяване на природата чрез синтез и стилизация. Боян Райнов споделя, че именно баща му е личността, изградила духа и съзнанието му, че от него е научил най-много – за природата, за животните, за цветовете и звездите. Докато следва в Художествената академия, посещава и лекциите по история на изкуството, водени от баща му от 1927 до 1950 г. Скоро след завършването на висшето си образование Боян Райнов заминава легално за Париж през 1946 г., където работи като шофьор към българското посолство. Когато мандатът му изтича, той отказва да се върне в Бълга-

рия. Този избор не е приет добре от тоталитарната власт в следвоенна България и художникът е обявен за невъзвращенец. Непокоебимата му воля да отстоява свободата си води до разрыв в семейството и до раздялата на твореца с дъщеря му Диана и съпругата му Стела, взела решение двете да се приберат в България.

Интересно е сравнението между Боян Райнов и неговия брат Богомил. В свои интервюта Боян разказва за трудностите си на емигрант във френската столица, но в същото време оценява високо свободата и възможността за самостоятелен избор на творческо развитие. Дори когато сключва договор за работа с реномираната галерия „L'Elysée“, собственост на Алекс Маги¹, скулпторът не е склонен да прави компромиси. Това е причината за последвало разтрогване на договора в момент, в който художникът е притиснат да изпълнява определен тип комерсиални скулптури. Богомил Райнов е в много отношения антипод на своя брат и противоречива фигура в българската култура. Награждаван е многократно – „Заслужил деятел на културата“ (1965), „Народен деятел на културата“ (1971), „Герой на социалистическия труд“ (1976), носител на „Димитровска награда“ (1952, 1969). През 2006 г. е удостоен и с тържавната награда „Паусий Хилендарски“. Неговата кариера на писател, издаван и ценен в условията на тоталитарния комунистически режим, стартира със стихотворението „Сталин“ от 1944 г. Може да се предположи, че би било немислимо произведения на Боян Райнов, създадени отвъд Желязната завеса, при това с формалистичния си характер и условния подход в изобразяването на обектите, да бъдат показвани в официални художествени изложби у нас във времето на тоталитарния режим.

Редно е накратко да представим и основните идеи в модерната скулптура с биоморфна фигуративност, позната от творчеството на световноизвестни имена като Жан Арп, Хуан Миро и Хенри Мур.

Терминът „биоморфизъм“ се е наложил в художествената критика във връзка с необходимостта да се дефинират абстрактни или полуабстрактни по форма произведения от модернизма, които в същото време имат ролята и на препратки към живия свят или просто предизвикват у наблюдателя впечатления на досег с обекти от органичен естествен

1 Алекс Маги (1905–1999) – роден в еврейско гето в Полша, спасил се от депортиране към концентрационния лагер Аушвиц, участва във Френската съпротива. След войната е успешен галерист

произход. През тридесетте години историците на изкуството започват да използват определението „биоморни“ форми, за да разграничат два основни клона на абстрактното изкуство. Използването на понятието е обстойно мотивирано в есето „Назоваването на Биоморфизма“ с автор Дженифър Мънди, публикувано през 2011 г. в книгата „Биоцентризъм и Модернизъм“. Авторката проследява преминаването на термина от антропологията и природните науки към текстовете, които изследват модерните движения в изобразителното изкуство, разработени от Джефри Григсън², Алфред Бар³, а по-късно и от Лорънс Алоуей⁴. В каталога към изложбата „Кубизъм и Абстрактно изкуство“, представена през 1936 г. в Музея за модерно изкуство в Ню Йорк, Алфред Бар ни запознава с родословието на не-геометричната тенденция като произхождаща от творчеството на Пол Гоген, преминаваща през фовизма и абстрактния експресионизъм на Василий Кандински: „Тази традиция е по-скоро емоционална, а не интелектуална; органична или биоморфна, а не геометрична относно своята форма; криволинейна, а не праволинейна... романтична, а не класическа в извисяването ѝ на мистичното, спонтанното и ирационалното“ [Barr, 1936, с. 19].

Тези гуми на Бар, макар и изказани десетилетия преди Райнов да развие своя собствен имплицитен понятиен апарат, ни дават увереност във възможността за обвързването на творчеството на българския скулптор към биоморфната тенденция в модерното изкуство. Самият художник често определя себе си по-скоро като човек на чувството, а не на разума.

В контекста на тази традиция първо ще разгледаме скулптурното произведение „Семето“ (ил. 1) на Боян Райнов.

Размерът на творбата е обичаен за кавалетна скулптура, височината ѝ е 65 см, а до подписа на Боян Райнов откриваме и годината на създаване: 1966. Авторът е използвал за направата ѝ обичайния материал за прехвърлянето на модели в метал: бронз. В скулптурата разпознаваме два образа на мъж и жена, слети в обобщена колоноподобна структура, при което в стеснената ѝ основа се намира формата, разпознаваема

-
- 2 Джефри Григсън(1905 – 1985) е британски поет, писател, редактор, критик, куратор на изложби и натуралист.
 - 3 Алфред Бар(1902 – 1981) е американски историк на изкуството и първи директор на Музея за модерно изкуство в Ню Йорк.
 - 4 Лорънс Алоуей(1926 – 1990) е английски изкуствовед и куратор, работил в Съединените щати от 1961 г.



Илюстрация 1

като „семе“. В един заснет разговор от 2003 г., когато скулпторът е на 82, самият той разказва за някои от работите си, в това число и за въпросната творба⁵. За жалост до този момент заснетият материал така и не е сглобен в завършен филм. По повод „Семето“ Райнов казва следното: „Ако едно семе остане в земята, няма живот. Единственият живот е едно семе, което расте. Ако забележите в тази скулптура, всичките нейни форми вървят нагоре. Даже съм направил и гърдите на женската фигура обърнати нагоре. Красиво е когато посадиш семе. От него израстват форми“.

Тези гуми са показателни за възхищението на автора от природните процеси на растеж и промяна – тема, която е интригувала и голяма част от художниците модернисти, използващи биоморфни идиомы. Разглеждайки по-подробно характеристиките на формите в скулптурата, откриваме, че подобно на други негови произведения съществува контраст между обли обеми и обеми с по-строга геометрична структура. В почти цялата композиция доминират плътни обли форми с меки преходи от една към друга, сглобяващи плавен, обтекаем силует. Пластичен акцент

5 Става въпрос за заснет тричасов видеоматериал по идея на френския журналист и режисьор на документални филми Жан-Рене Албертен. Използвам възможността да благодаря на Елена Томалевска, която ми показва тези кадри и помогна с превода им от френски език.

е постигнат с по-строга геометрична структура с остри ръбове, намираща се в долната част на обекта. Освен че оптически влиза в ролята на своеобразен постамент, тази структура има и своето концептуално значение. То до известна степен се приближава до идеите на Жан Арп – една от водещите фигури на органичната абстракция през 40-те години на XX век. Арп комбинира характерните за него овални маси с ръбести геометрични тела. Често тези комбинации представляват и основа на цялата композиция. По отношение на този аспект от формообразуването в творчеството на прочутия авангардист изследователката на изкуството Катрин Крафт пише:

„Арп създава също и основа, която нарича кристал, чиято шлифована геометрична форма, взета от естествените процеси на минерализация, е в същото време достатъчно неправилна, за да дестабилизира всеки компонент върху себе си, независимо дали представлява митологична фигура или листо“ [Craft, 2018, p. 39].

Ако възприемем, че в творбата на Боян Райнов геометричният елемент е препратка към неживата природа (както кристалите при Арп), а именно земята или почвата, в която семето е посято, то в случая неговата роля е по-скоро да стабилизира обектите над този елемент. Оптически той наистина укрепва иначе по-тясната долна част и съпъването на фигурите. Интересен е и фактът, че разглежданият елемент е продължение на женската фигура. Това би могло да се възприеме като сравнение между животворните функции на земята и гетеродните функции на майката, като приближаване на живата и неживата природа. Малката форма, заключена в границите на геометричния акцент, представлява образа на самото „семе“ в композицията. Тя видимо е „израснала“ от по-върхнината, продължаваща от образа на мъжката фигура. Авторът не пропуска да ни представи и връзката между споменатата по-горе „земна“ форма, внушаваща стабилност, и мъжкия образ. Скулпторът въвежда в горната част огледален на геометричния белег елемент, изобразяващ ръката на мъжа. Ръка, която освен да балансира горната и долната част на произведението, символизира и силата на „кавалера“.

За разлика от досега разглежданата творба, второто произведение от Боян Райнов, предмет на нашето внимание, е посветено изцяло на жената и нейната красива и забележителна роля да носи новия живот: скулптурата „Износване“ (ил. 2). Авторът представя женска фигура в момент, в който тя стои с горда стойка и със спуснати ръце подпират ко-



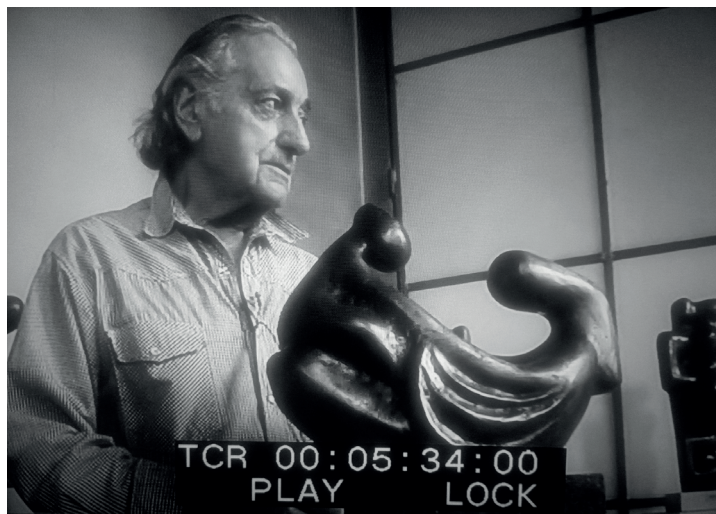
Илюстрация 2



Илюстрация 3

рема си. Техниката на изпълнение е пример, превърнал се през годините в нещо като почерк на Райнов: използване на пряка обработка на калай за реализирането на голяма част от проектите си. Сюжетът представлява естествено продължение на този от разгледаната по-горе скулптура. По външни белези и формални характеристики двете работи се различават по това, че втората е значително по-близка до реално съществуващ в действителността модел. Но Боян Райнов отново запазва абстрактното звучене на съставните елементи. Скулпторът изчиства обемите от всичко бърливо и несъществено за фокуса на творческия си импулс, като дава израз на очарованието си от вътрешната енергия на нещо растящо, променящо се в биологичен и духовен смисъл. Ръцете на жената служат като рамка, в която зрителят може да проследи момент от тази метаморфоза. Самият автор потвърждава, че всички форми отвеждат погледа ни към „капката“⁶. За нас като наблюдатели тя представлява ясна асоциация за бременността. „Износване“ има общи черти с близката по външен вид и смисъл „Бременна дама“ (1916 г.) от Хана Орлоф (ил. 3). Украинка от еврейски произход, творила в Париж, Орлоф е в

6 Отново от видео материала на Жан-Рене Албертен



Илюстрация 4

близък творчески контакт с някои от най-изявените представители на художествения живот във френската столица. Тя е разпознаваема със своите многобройни скулптури, посветени на майчинството.

Без да споменава точната година на създаването на своята композиция, Боян Райнов говори за нея като за един вид следствие от „семето“. По този начин той посочва обвързаността на двете работи, макар на пръв поглед те да не създават впечатление за части от обща серия. Дори и да не представляват фрагменти от предварително замислен цикъл, в същината си те са откъси от една по-широка картина на цялостното творчество на художника. В тази картина основна роля заема очарованието на автора от тайнствените сили на природата.

И следващата стъпка по очертаната пътека е водена от очарованието на Боян Райнов пред живота и неговите форми. То е изразено в скулптура, която е посветена на органичната връзка между майка и дете (ил. 4). В това произведение, чието име не ни е известно, скулпторът е изобразил интимен момент: майката и детето общуват чрез игра.

За художника това несъмнено е един детски спомен, който решава да възпроизведе в обобщените форми на двете фигури. Те сякаш се преливат

от една в друга, образуващи хомогенно цяло. Силуетът на творбата на-
помня на логка или люлка и допълнително създава усещане за динамика
и променливост. Тази променливост тръгва още от семето, премина-
ва през бременността и в крайна сметка логично се утвърждава като
характеристика и при рожбата, на която тепърва предстоят още ред
изменения както във физиологичен, така и в психологически план. Твор-
бата е буквално детски спомен, превърнат в скулптурна форма. Зигмунд
Фройд, бащата на психоанализата, определя спомени от такъв тип не
като фотографски точни, а като изкривени в нова реалност образи, ид-
ващи в нови шлифовани форми [Freud 1901]. Боян Райнов е уловил този
аспект. Той пасва идеално на развития от него език, характерен с обоб-
щените си обеми. Връзката с психоанализата е важна от гледна точка и
на факта, че Боян губи своята майка на ранната възраст, когато е едва
на пет години. Самият факт, че е избрал този сюжет, говори много за
неговото желание да споделя интимните си емоции с помощта на скулп-
турата. Разсъждения в такава посока обясняват донякъде и усещането
на Десислава Цанкова за връзка между фигурите на Боян Райнов и сюр-
реализма, за който се знае, че стъпва върху психоанализата и в голяма-
та си част се отнася към органични форми. Ето какво пише Цанкова за
формата в рисунките, пластиките и релефите на художника, в едно от
може би най-обширните проучвания върху личността и творчеството на
Боян Райнов, създадено у нас: „Изборът на теми и стилови подходи в тези
релефи много напомнят на кръглите скулптури на Боян. Те представля-
ват полу-абстрактни и леко сюрреалистични фигури.“, „Разграждането
на формите до биоморфични, почти абстрактни модули, образуващи най-
същественото от човешката фигура...” [Цанкова, 2010, с. 22].

В горните редове се спряхме именно върху част от предпоставките,
които, според наблюденията на настоящия текст, са били причина за
употребата на описаните от Десислава Цанкова „биоморфични“ пластич-
ни структури. Този биоморфен език е навлязъл в работата на Боян Райнов
отчасти като наследство от модерните западни традиции и има потен-
циала да бъде изследван по-обстойно и задълбочено.

Използвана литература

- Barr**, Alfred. Cubism and Abstract Art, Museum of Modern Art, New York 1936.
- Craft**, Catherine. „The nature(s) of Arp“ in The nature of Arp, The Nasher Sculpture Center, January 2018.
- Freud**, Sigmund. Childhood memories and Screen Memories. The Psychopathology of Everyday Life. Pelican Freud Library, London, 1901, vol. 5.
- Цанкова**, Десислава. Непознатият Боян Райнов (1921 – 2005). – В: Проблеми на изкуството, 3, 2010.

Мартин Трифонов е скулптор, асистент в катедра „Рисуване и моделиране“ към Универсиета по архитектура, строителство и геодезия в София, а към настоящия момент е и докторант в Нов български университет. Участва в общи художествени изложби в страната и чужбина, като има и една самостоятелна през 2016 г. в галерия A&G Artmeeting – Варна. Някои по-важни негови участия са в Националните есенни изложби Пловдив 2018 – „Отвъд повърхността“, съвместна изложба с Мартиан Табаков през 2017 г. в Българския културен център в Прага, както и реализацията на бюст-паметник на Георги С. Раковски в град Тулча – Румъния. Член е на Съюза на българските художници от 2016 г.

**ЗА ПРЕМИЕРАТА НА „БА-ТА-КЛАН“ ОТ ЖАК ОФЕНБАХ
В ДЕСЕТАТА, ЮБИЛЕЙНА ГОДИНА НА АКАДЕМИЧЕН ОПЕРЕН ТЕАТЪР
(АОТ) ПРИ АМТИИ „ПРОФ. АСЕН ДИАМАНДИЕВ“ – ГР. ПЛОВДИВ**

Ас. Ивайло Михайлов

Резюме:

Настоящата научна разработка е инспирирана от актуално събитие – премиерата за България на „Ба-та-клан“ – оперета от Жак Офенбах, осъществена от Академичен оперен театър (АОТ) при АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ – гр. Пловдив (12.10.2020). Режисьорът на постановката анализира предисторията, подготовката и реализацията ѝ. Обхваща се фактология, свързана с историята на АОТ, с творбата на Офенбах, с работата на постановъчния екип. Важно е мястото в анализа на медиийния отзвук от събитието, който е показателен за престижа на АОТ при АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ – гр. Пловдив.

Ключови думи:

Академичен оперен театър (АОТ) при АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ – гр. Пловдив, „Ба-та-клан“, Жак Офенбах

**ABOUT THE PREMIERE OF „BA-TA-CLAN“
BY JACQUES OFENBACH
IN THE TENTH, JUBILEE YEAR OF THE ACADEMIC OPERA THEATER (AOT)
AT AMDFA „PROF. ASEN DIAMANDIEV“ – PLOVDIV**

Asst. Prof. Ivaylo Mihaylov

Summary/Abstract:

This scientific work is inspired by a current event – the premiere for Bulgaria of „Ba-ta-clan“ – an operetta by Jacques Offenbach, performed by the Academic Opera Theater (AOT) at AMTII „Prof. Asen Diamandiev“ – Plovdiv (12.10.2020). The author, initiator and director of the production, analyzes the prehistory, preparation and realization. Factology related to the history of AOT, the work of

Offenbach, the work of the production team is covered. It is important the place of the analysis of the media response to the event, which is indicative of the prestige of AOT at AMTII „Prof. Asen Diamandiev“ – Plovdiv.

Keywords:

Academic Opera Theater (AOT) at AMTII „Prof. Asen Diamandiev“–Plovdiv, „Ba-ta-klan“, Jacques Offenbach

Творчеството на класика на френската оперета Жак Офенбах (1819 – 1880) определено има ярко присъствие в историята на българския музикален театър. Най-ранната постановка на Офенбах датира от 1921 г., когато Свободен театър в София представя оперетата „Хубавата Елена“ (със заглавие „Прекрасната Елена“), а през следващата 1922 г. – операта „Хофманови разкази“, отново под диригентството на Тодор Хаджиев. До края на 90-те години на XX век на сцените на музикалните театри в столицата и в други градове на страната са поставени редица музикално-сценични творби на Офенбах: „Хубавата Елена“ (с най-голям брой представления), следвана от „Хофманови разкази“, както и оперетите „Великата херцогиня Геролщайн“, „Жюстина Фавар“, „Мосю и мадам Дени“, „Орфей в ада“, „Остров Тюлипатан“, „Парижки живот“, „Перикола“, „Салонът Питицбергер“, „Синята брада“. Премиерата на една от тях – „Остров Тюлипатан“, оперета (опера-буфонеска) в едно действие, е осъществена през 1984 г. от Учебния театър при Българска държавна консерватория – София (днес Национална музикална академия „Проф. Панчо Владигеров“), под диригентството на Борис Хинчев [Бикс, Р., А. Янева, Р. Каракостова, 1999, с. 143-145]. Това е факт, който вписва АОТ при АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив в историята на българското музикално-сценично изкуство като втория оперен театър към учебна институция, с актив към премиерно представяне на творба на Офенбах – един от най-видните композитори през втората половина на XIX век.

Премиерата на „Ба-та-клан“ – оперета от Жак Офенбах, осъществена на 12.10.2020 г., има особено място в ярката поредица от спектакли на АОТ при АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ – гр. Пловдив. На първо място – тя ознаменува десетата, юбилейна година на Академичния оперен театър. Премиерата на „Ба-та-клан“ е още едно доказателство за пътя на този състав към извоюване на престижно място в културния живот на град Пловдив и България.

За целта на настоящото изложение ще припомним кратката история на АОТ, без която реализирането на този спектакъл би било невъзможно. В обстойно изследване, част от дипломна работа на тема: „Мениджмънт на публичните комуникации на Академичния оперен театър при Академия за музикално и танцово изкуство „Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив“ (2020), студентът Мирослав Коджабашев провежда множество интервюта с „виновниците“ за създаването на АОТ. В тях се съдържат интересни сведения и важни моменти, свързани с началото – с първите постановки, както и за дейността на АОТ през годините. Създаването на Академичния оперен театър към АМТИИ – Пловдив е по идея на проф. д-р Тони Шекерджиева-Новак и диригентите доц. Кирил Чапликов и доц. д-р Пламен Първанов. Идеята е студентите от вокалните класове по класическо пеене на проф. д-р Тони Шекерджиева-Новак да се реализират на сцена в една оперна постановка. В постановката вземат участие студентите-инструменталисти от учебния камерен оркестър с диригент Кирил Чапликов и хор „Гаудеамус“ с ръководител проф. д-р Весела Гелева. Не е случаен изборът на творбата. Операта на Пърсел „Дигона и Еней“ е кратка, а идеята е да не бъде прекалено трудна за студентите, като персонажи и академичен ресурс. Академията разполага с възможност да направи изцяло своя постановка. Сценографията е дело на доц. Стефан Попов, който към 2010 г. води класа по сценография и под негово ръководство са направени костюмите, декорите, маските. Значимо е участието на известния балетен педагог доц. д-р Желка Табакова, която много успешно реализира пластичните решения и танци в постановката. За режисьор е привлечен магистърът от НБУ – София, Владимир Горчаков. Тази постановка е един силен старт на АОТ. Продукт, съдържащ всички елементи на музикалния театър: сценография, танц, декори, певци, хор и оркестър. Интересът, с който се очаква премиерата, е огромен. Поради ограничения капацитет на залата и големия брой публика, след кратка почивка спектакълът се изнася още веднъж.

Следващата постановка на АОТ е „Семела“ от Георг Фридрих Хендел, която е премиера за България. Операта се оказва предизвикателство със своята трудност, но работата и професионализмът на екипа постигат добри резултати. Следва заглавието „Слугинята господарка“ от Джовани Батиста Перголези, която се отличава от всички останали опери от този род, създадени дотогава – става основоположник на опера-буфа (опера комедия). Следващата постановка е „Кралицата на феите“ от Хе-

при Пърсел, изумителна като музика и като граматургия опера на маски-те, която отново е премиера за България. През 2017 г., на 28 април АОТ поставя „Необитаемият остров“ от Йозеф Хайн – отново премиера за България, постигнала голям успех.

През 2018 г. АОТ постави „Бастуен и Бастуена“ на В. А. Моцарт, а през 2019 г. е премиерата на „Il giocatore“ – „Играчът“ (преведена като „Комарджията“ за по-голяма яснота) на Луиджи Керубини.

Така стигаме и до поредната премиерата за България на АОТ при АМ-ТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив: едноактната оперета „Ба-та-клан“ на Жак Офенбах.

През 1855 г. Офенбах става директор на театър „Буф Паризиен“, а по-късно и негов собственик. Той започва да поставя преди всичко свои произведения – пише весели буфонади, едноактни оперети и др. „Тук композиторият се намира в собствената си стихия“ [Сагаев, 1967, с. 368]. Ранните оперети на Офенбах са едноактни произведения, тъй като законът във Франция ограничава лиценза за произведенията за музикален театър (различни от повечето опери) до едноактни произведения с не повече от трима певци и, може би, някои неми герои. През 1858 г. този закон е променен и Офенбах е в състояние да предложи цялостни произведения, започвайки от „Орфей в Ага“. Следва една непрестанна поредица от оперети, почти всички приемани бляскаво от публиката, между които „Хубавата Елена“ (1861), „Синята брада“ (1866), Парижки живот“ (1866) и много други, които донасят голяма слава и популярност на своя автор.¹

„Ба-та-клан“ отваря пътя на композитора не само към фантастичния успех, славата и известността, а също и към големия му принос за развитието на музикално-сценичните жанрове. Висока художествена стойност имат и късните му творби – оперетите „Мадам Фавар“ (1878), „Дъщерята на барабанчика“ (1879) и др. А операта „Хофманови разкази“ – последното произведение на Офенбах – „най-амбициозното начинание на автора, е преходът от опера буфа към комична опера“ [Andriessen, 1985, р. 120].

„Ба-та-клан“ е първият голям успех на Офенбах, реализиран в Théâtre des Bouffes-Parisiens – Salle Choiseul. Находчивата пиеса сатиризира всичко – от съвременната политика до великите оперни заглавия. Тя често се възражда в Париж, Лондон и Ню Йорк в продължение на десетилетия и

¹ Популярността на Офенбах расте непрестанно, за да достигне своя връх при откриването на Световното изложение в Париж през 1867 г., когато композиторият си съперници по признание и известност с гостуващия по това време във френската столица Йохан Щраус – син [Сагаев, 1967, с. 369].

Офенбах в крайна сметка я разширява като пълноценна пиеса с актьорски състав от единадесет изпълнители.

„Ба-та-клан“ е по либрето на Людовик Халеви.

Съдържание: *Ето че пристигнахме в Китай! Китайско слънце грее и китайски сенки пълзят по китайските стрехи, по китайските улици и по китайските покриви. Ние сме в центъра на една ГОЛЯМА КОН-СПИ-РА-ЦИ-Я. О, треперете! Великият Император дойде, следван от своите придворни! Там е и Ко-ко-ри-ко – шефът на конспираторите. Между нас казано, той е голям смешник. Всички те си казват неща на китайски, които ще ни изяснят последващите събития. Неща от много голяма важност, както сами можете да се убедите! Дискусията се оживява... Заговорниците слушат внимателно и са впечатлени от дълбокия смисъл на тези думи.*

След тази оживена политическа дискусия всеки се запътва да изпълнява своите ежедневни дейности. Нямайки какво да прави, младата мандаринка се отдалечава, сяда на една възглавница и... изважда и започва да чете едно списание, което е на френски. Отегчен, Императорът се отпуска на своя трон и отнякъде в ръцете му се появява друго френско списание. Какво?!? Значи и двамата са французи?!?

Да... Всъщност Фе-ан-ниш-тон е магмоазел Вирджиния Дюран, лиричен сопран, която е била на турне в Далечния Изток, когато е пленена от войниците, а Ке-ки-ка-ко е виконт Алфред Кериси, веднъж корабокрушил на брега на Китай и пленен, измъчван, доведен в двореца и осъден да повтаря само песента на бунтовниците Ба-та-клан.

И така, значи – тя е французойка! И той е французин!

Леко опиянен, Ке-ки-ка-ко се отпуска и заспива на трона.

Но ето че идват заговорниците, начело с техния ужасен предводител – Ко-ко-ри-ко. С него е и Фе-ни-ан, който оплаква жребия си. Той всъщност е Анастас Норисон, родом от Брив-ла-Гайард и единственото му желание е да види Франция отново. Те са решили, че Ке-ки-ка-ко е мъртъв и тронът е свободен. Ко-ко-ри-ко и Фе-ни-хан пеят италиански дует в стила на Белини. Започва „Гейм ъф тронс“...

Всъщност Фе-ан-ниш-тон и Ке-ки-ка-ко са били уловени от Ко-ко-ри-ко при опит да избягат и са осъдени на смърт.

В тяхното нещастие, Вирджиния и Алфред за последен път ще изпеят Рондо на Флорета. Фе-ни-ан е изумен да ги чуе да говорят френски, а Фе-ан-ниш-тон и Ке-ки-ка-ко са изненадани да го чуят да говори езика им. Фе-ни-ан обяснява как преди осем години е бил довлечен пред истинския

принц Фе-ни-ан и казва, че единственият начин да избегне екзекуцията е бил да приеме навиците и ролята му. Ке-ки-ка-ко пита защо се планира бунт. Фе-ни-ан изглежда, че не говорейки китайски, случайно е разпоредил екзекуцията на петте най-добродетелни хора в страната и сега е изправен пред заговор.

И така – напред към Свободата. А статуята на Свободата е в Ню Йорк – нали все пак и тя е французайка? И тогава те получават Писмото... писмо от главния заговорник, който разкрива, че той, Ко-ко-ри-ко, също е от френски произход (роден на улица Муфтар в Париж) и е готов да осигури средствата за бягството им, а в замяна да бъде допуснат да стане Император. Всичко свършва щастливо с повторното запяване на химна на Ба-та-клан и Фе-ан-ниш-тон, Кé-ки-ка-ко и Фе-ни-ан се подготвят да отпътуват за Франция.

„Ба-та-клан“ е творба, в която се проектират характерни за стила на Офенбах черти. Основен източник на неговата музика е френският градски фолклор (преди всичко – на парижките шансони). Никои преди него не е успял с такава пълнота и художествено съвършенство да разкрие особеностите на националната битова песен и танц. Той е „забележителен майстор на веселия, комедиен жанр, но същевременно и тънък лирик“, а „художествените достоинства на Офенбаховата музика ѝ осигуряват устойчива популярност“. [Друскин, 1976, 402;408].

Идеята за поставянето на „Ба-та-клан“ е на ас. Ивайло Михайлов – режисьор на спектакъла, който я споделя с проф. г-р Тони Шекерджиева-Новак и доц. г-р Пламен Първанов. Идеята е възприета и в проекта са включени почти всички звена на Академията. Диригент-постановчик е доц. г-р Пламен Първанов, а диригент – ас. Алия Хансе, която е и автор на проекта. Впечатлява прецизната вокална работа със солистите: Ли Минхуи – сопран, Ванг Шуайтунг – баритон, Алпер Юнлюмюрк – баритон, Ванг Йе – тенор, Ангелос Кникос – тенор, Ангония Рабаджиева – мецосопран – всички студенти от вокалния клас на проф. г-р Тони Шекерджиева-Новак. Клавирният съпровод е поверен на г-р Борис Мирчев. Сценографията и костюмите са дело на студенти, водени от доц. г-р Димитър Воденичаров. За спектакъла е привлечен камерният оркестър на НУМТИ „Добрин Петков“ – Пловдив.

Ето какво пише в сайт за колекционери на стари игри за забавление относно флипера: „Каква асоциация извиква у вас името „Ба-та-клан“? Любителите на оперетата ще ви кажат веднага: „Офенбах!“ Любите-

лите на мюзикхола ще ви кажат: „Концертна зала!“, но любителите на настолни игри ще ви кажат: „Флипер с китайска насоченост от NC Atlas!“ И всички те ще са прави! Най-напред „Ба-та-клан“ е оперета от Офенбах, която става първият му успех. Реализирана е в *Théâtre des Bouffes Parisiens* през 1855 г. След това „Ба-та-клан“ е концертна зала-кафе, намираща се на бул. „Волтер“ 50 в XI район. Тя отваря врати през 1865 г. и нейният стил е вдъхновен от китайската архитектура. Там се осъществяват водевилни спектакли, а сградата сменя много собственици през годините. През 1910 г. Морис Шевалие посреща там първите си успехи. Залата минава през множество трансформации – до 1933 г., когато изгара, е кино, по-късно е ремонтирана, а през 1950 г. е частично разрушена поради мотиви за сигурност. През 1969 г. залата е възстановена и дейността ѝ – възобновена и тя има разнообразна програма, включително поп и рок концерти. На сградата са върнати оригиналните ѝ цветове в светло жълто. Китайският покрив не съществува вече, но лесно можем да си го представим, гледайки тази игра, за която е време вече да поговорим.

Това е игра на хвърляне... Снарядите, корковите топки и бутилките се изстрелват с помощта на катапулт по посока на пагодата. Въпросът е снарядът да попадне в малката купа или да мине през прозорец, след което да се настани в една от номерираните дупки. Преброяваме и виждаме кой печели най-много точки... Играта е създадена от NK Atlas (Никола и Келер, ул. „Атлас“ в Париж) и продължава да се произвежда с успех до 1924 г.“

Доц. д-р Воденичаров и неговият екип решават да изпълнят декора като метална конструкция и пано от мдф, върху което е залепен и широкоформатен принт. Изрязани са отвори, а гърбът на декора е боядисан в червено, според изискванията на режисьора, което символизира императорската власт. Боядисан в червено е и „многофункционалният“ стол, който играе роля на трон, пиедестал и пейка в кораб. Целият декор е с размери 300/180 см. и е поставен на платформа 180/60 см. на колелца със стопери, осигуряващи безопасното протичане на спектакъла. Декорът е замислен така, че да може да се играе на открити и закрити пространства.

Най-добре обобщава работата на АОТ доц. д-р Пламен Първанов. В



своя публикация от 13.10.2020 г. във фейсбук той казва следното:

„Високото ниво на спектакъла е резултат от дългогодишна упорита работа с младите певци и музиканти, със съпричастността на Академичното ръководство, провеждащо мъдра политика при обучение на студентите, както и перспективите за тяхната реализация на професионалните сцени в България и чужбина.

Академичният оперен театър, създаден преди десетина години е осъществил над двадесет заглавия от всички стиловете и епохи, оперни заглавия, както от европейската класика, така и от бележити български композитори.“

В дейността на АОТ се вписва и активна позиция по отношение на осъществяване на художествено-творчески връзки и ползотворно сътрудничество с групи образователни и културни институции.²

„В това наше време на преоценки и размествани стойности музикал-

2 Сред тях е НУМТИ „Добрин Петков“ – Пловдив. По този повод г-р Полина Паунова-Тошева пише: „Особено внимание заслужава проявеният от страна на Академичния оперен театър жест на учтивост към честваната през 2015 г. 70-а годишнина на Пловдивското музикално училище, с реализирания гастрол на 15 декември с операта „Подаръците“. Представление, което одухотвори и впечатли със свежата си интерпретация младото поколение пловдивски музиканти. Тази постановка бе второто гостуване на „Оперния театър“ на АМТИИ на сцената на НУМТИ „Добрин Петков“, след изграната преди три години първа опера от триптиха на П. Хаджиев – „Развиг“ [Паунова-Тошева, 2016, с. 8].

ният ни театър се оказа буквално обърнат с хастара навън. От джобовете му изпада какво ли не. А очевидно има неща, които ако не днес, утре ще потрѣбват. Сред тях е репертоарът през стоте и повече години на съществуване. Изиграни опери, балети, оперети, мюзикъли и техните постановки у нас...“ С тези гуми започва трудът на Розалия Бикс, Анелия Янева и Румяна Каракостова „Български музикален театър 1890–1997“ (1999).

Със своята 10-годишна история Академичният оперен театър при АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив, се вписва в традицията и извоюва свое достойно място в съвременния български музикален театър.

Използвана литература

Бикс, Розалия, Анелия Янева, Румяна Каракостова. Български музикален театър 1890–1997. Опера, балет, оперета, мюзикъл. С., Академично издателство „Проф. Марин Дринов“, 1999.

Друскин, Михаил. Жак Оффенбах // История на музиката, ч. 4. С., ДИ „Музика“, 1976, с. 398–409.

Коджабашев, Мирослав. Менеджмънт на публичните комуникации на Академичния оперен театър при Академия за музикално и танцово изкуство „Проф. Асен Диамандиев“ Пловдив. Дипломна работа. Научен ръководител проф. д-р Любомир Караджов. АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“, Пловдив, 2020.

Паунова-Тошева, Поля. Три ярки спектакъла на Академичния оперен театър на АМТИИ. // Академично културно-информационно издание „Арт спектакър“, АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“, Пловдив, бр. 39, март 2016 г., с. 8.

Попов, Стефан. Извънаудиторната творческа дейност на специалност сценография през 2010/2011 г. // Академично културно-информационно издание „Арт спектакър“, АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“, Пловдив, бр. 22, септември 2011 г., с. 15–16.

Сагаев, Любомир. Книга за операта. С., Наука и изкуство, 1967.

Andriessen, Pieter. Rencontres Musicales. Tome 1. Bruxelles, Editions Artis-historia, 1985.

Offenbach, Jacques: Ba-ta-clan. In: Kaminski, Piotr. Mille et Un Opéras. Fayard, 2003, p. 1062.

Kracauer, Siegfried. Offenbach and the Paris of his time (translated by David, G.

& Mosbacher E.). London: Constable, 1937, p. 144.

Lamb, Andrew. Ba-ta-clan. In: The New Grove Dictionary of Opera. Macmillan, London and New York, 1997.

Lamb, Andrew. „Offenbach's conquest of London“, About the House, Vol. 5, No. 12, Summer 1980, pp. 35–39. The article was originally published by the Offenbach 1980 Centenary Committee, London.

Yon, Jean-Claude. Jacques Offenbach. Éditions Gallimard, Paris, 2000, p. 164.

Интернет източници

„alainkoli“, BA-TA-CLAN, du jeu à la tragédie..., 11 novembre 2020

<http://www.jeuxanciensdecollection.com/article-place-au-ba-ta-clan-122432622.html>

„Ba-ta-clan“, 22 October 2020

<https://en.wikipedia.org/wiki/>

„European Operetta: 1850–1880“, 16 novembre 2020

www.musicals101.com

Ивайло Михайлов е български тенор, режисьор и вокален педагог. Асистент е на проф. г-р Тони Шекерджиева-Новак при АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ – гр. Пловдив, както и неин докторант. Има богата международна певческа кариера. Солист е на едни от най-престижните театри в Европа, сред които Каляри (Италия), Сполето (Италия), Гданск (Полша), Национална опера – Букурещ. Работи с оркестрите на Падуа, Порто, Ереван, Софийска филхармония. Изявите му включват страни като Япония, Белгия, Нидерландия, Италия, Полша, Португалия, Виетнам, Румъния, Германия, Турция и гр.

ВРЪЗКА МЕЖДУ АКОРДИ И СКАЛИ В ДЖАЗ ИМПРОВИЗАЦИЯТА

Мирослав Турийски

Резюме:

Статията има за цел да покаже връзката, която съществува между скали и акорди в джаз музиката. Да се разкрие начинът, по който се третираат скалите спрямо акордите. За целта ще бъдат построени всички най-използвани акорди в джазовата музика и ще се открие връзката със съответната скала за всеки поотделно. След като бъде направено това, материалът може да послужи като синтезирано обобщение, което да се използва при обучението по джаз импровизация.

Ключови думи:

джаз импровизация, мелодична импровизация, скали, лагове, акорди, консонантни акорди, дисонантни акорди, диатонично акордово последование, алтерация, хроматично акордово последование.

CONNECTION BETWEEN SCALES AND CHORDS IN JAZZ IMPROVISATION

Miroslav Turiyski

Summary/Abstract:

The article aims to show the connection between scales and chords in jazz music. To reveal the way that scales are treated according to the chords. For the purpose, all of the most used chords in jazz will be used and a connection to the corresponding scale will be made, separately. Once this is done, the material can serve as a synthesized summary to be used in jazz improvisation training.

Keywords:

jazz improvisation, melodic improvisation, scales, scale modes, chords, consonant chords, dissonant chords, diatonic chord progression, alteration, chromatic chord progression.

Мелодия (от гръцки $\mu\epsilon\lambda\omega\delta\iota\alpha$ „пее““) е линейна последователност от музикални тонове, слушателят възприема като едно цяло.

Импровизацията представлява действие, което не е планирано предварително. Импровизацията в сценичните изкуства е спонтанно изпълнение, което не е по сценарий, а в музиката конкретно – не е по предварително написани ноти.

Музикалната импровизация съществува от векове. Историята на музиката познава много големи имена (Бетовен, Моцарт и много други), които, освен че са били изключителни композитори и изпълнители, са били също така прекрасни импровизатори.

Да се импровизира в музиката означава:

- да се познава в детайли спецификата на музикалните елементи, характерни за конкретния стил на изпълнение;
- да се владее технически добре инструмента, на който се изпълнява;
- да са приложени теоретичните знания за конкретния инструмент, на който се изпълнява.

Да се импровизира спонтанно нова партия е различно от това да се изсвири добре заучен пасаж. За да се направи това е необходима дългосрочна подготовка. Трябва да са упражнявани предварително, изработени и „кодирани“ като ход на пръстите (или гласа - за певците) всевъзможни комбинации от тонове върху съответните скали, лагове, пентатоники, арпежи и всички други линейни тонови последования. Колкото повече таква познава импровизирацията, толкова по-добре се изразява той.

Мелодичната импровизация е зависима от хармоничната схема, върху която се гради. Мелодията винаги стъпва върху хармонията. Тази връзка е неизбежна. В методологията на джаза акордите и скалите се третират като едно. В джаз музиката се използват големи акорди (акорди, разширени с добавени степени, най-често на терци над седмата степен). В повечето случаи акордите се изсвирват до тринадесета степен. Така изсвирени, те съдържат седем различни тона, което е практически цяла скала.

В примера акордът $Cm13$ (до минор тринадесет) е построен на терци от първа до тринадесета степен. Видимо е, че, подредени последователно в рамките на една октава, седемте тона на акорда са: *до, ре, ми бемол, фа, сол, ла, си бемол*. Това е тоновият състав на горийски лаг с основен тон *до*. От примера може да се обобщи, че минорен акорд (ако

не е упомената алтерация на някоя от степените му) се строи върху степените на дорийски лаг.

Пример1



В джаз музиката акордите се записват с буквени означения (виж примера по-горе). По-често те се записват до седма степен, като по този начин се дава свобода на изпълнителите да преценят кои други степени от скалата да добавят в състава на акордите, придавайки по-богата, по-цветна, специфична хармонична картина.

По дорийски лаг с основен тон *do* могат да се построят акордите: **Cm**, **Cm7**, **Cm6**, **Cm9**, **Cm11**, **Cm6/9**. Всички тях ще наричаме **съдържателни** на акорда **Cm13** и на скалата (дорийски лаг с основен тон *do*).

По време на изпълнението акомпаниращият, който е ангажиран с изсвирване на хармонията, има свободата да използва както обръщения на един и същ акорд, така и комбинация от горепосочените съдържателни. На този хармоничен фон солирацията използва за основа на мелодичната си импровизация дорийски лаг от *do* (с основен тон *do*).

От Пример1 се разбира, че върху степените на дорийски лаг се строи акорд „**m13**“ (минор тринадесет) и всички негови съдържателни. Това е един от най-често използваните лагове в джаза. Акордите, построени върху него, са с консонантно звучене и са предимно с тоническа или субдоминантова функция в тоналните хармонични схеми.

Пример2



Във втория пример се разглежда акордът **Cma7(13)**. Акорди като този, чиято седма степен е на интервал голяма септима от основния тон, се записват, като в означението на акорда се пише „*ma*“ преди цифрата

седем (или цифрата девет, ако е означен като нонакорг). Може да се срещне също означен с $ma7$ или триъгълник след буквата на акорда. Този акорд се строи върху степените на натуралния мажор (**йонийски лаг**). Единадесета степен на акорда – тонът *фа* (оцветен в черно в примера) се нарича *avoid* тон (от англ. **avoid tone** – тон, който се избягва) и е степен, която не се свири, заради хармоничния конфликт от интервала малка нона, който създава с трета степен (тона *ми*). Това се прави, защото акордът е най-често с консонантна функция и подобен дисонанс в структура му е нежелателен. Съдържателни на **Cma7(13)** са акордите: **Cma7**, **Cma9**, **C6**, **C6/9**. Те са най-често с тоническа или субдоминантова функция.

Акордът **Cm(ma7)13** е построен върху степените на **мелодичен минор** с основен тон *до*. В този акорд (както и в акорда от Пример1) единадесета степен не е проблемна, защото интервалът между трета (*ми*)

Пример3



и единадесета (*фа*) степени е голяма нона, която не звучи дисонантно. Акордът също се използва с тоническа или субдоминантова функция. Интервалът голяма септима между първа и седма степен, характерен за натуралния мажор, му придава по-нестабилна консонантна, неопределена звучност и той често се нарича миноро-мажорен акорд (минорен, защото съдържа малка терца, а мажорен, защото съдържа голяма септима). Съдържателни са акордите: **Cm(ma7)**, **Cm(ma7)9**, **Cm(ma7)11**

Акордът **Cma7 13(#11)** се строи върху степените на **лигийски лаг** с основен тон *до*. Той се ползва с консонантна функция. При него няма хармоничен конфликт между трета и единадесета степени, защото единадесета е повишена. Характерно звучащият интервал тритонус между

Пример4

първа и четвърта (единадесета) степени придава „отворено“ или „широко“ звучене на акорда. Това се обяснява със строежа на лидийската скала. Тя е съставена от един широк (лидийски) тетрахорг – *до, ре, ми, фа диез* и един мажорен тетрахорг – *сол, ла, си, до*. Често акордът се изписва като **Clyd** (lyd е съкращение от lydian – лидийски от англ.). Съдържателни на акорда са: **Cma7(#11)**, **Cma9(#11)**. Биха могли да бъдат също акордите **C6**, **C6/9**, тъй като за тях не е упомената конкретна четвърта степен. Солирацията или акомпаниращият изпълнител имат избор коя от двете скали (ионийска или лидийска) да използват. Това им позволява в процеса на изпълнение сами да изберат звучността, като така придават определен нюанс на изпълнението.

Cm11(b5) се нарича полуумален акорг. Той се строи до единадесета степен, защото тринадесета е авоиd тон. Така построен, акордът дава информация за шест тона от скалата, върху която е построен. Изникава въпросът: Коя да е шеста степен? И тук е моментът да се отбележи,

Пример5

че в класическата джаз методология се избягва използването на скали с хиатуси. И тъй като в дадения акорг има информация за пета (*сол бемол*) и седма (*си бемол*) степени, то, за да се избегне хиатуса, единствената възможност за шеста степен остава тона *ла бемол*. Ако се използва някоя от другите две възможности за шеста степен – *ла бекар* или *ла двоен бемол*, ще се получи хиатус или между пета и шеста, или между шеста и седма степени. По този начин се стига до извода, че скалата, върху която е построен полуумаления акорг с основен тон *до*, е с тонов състав: *до, ре, ми бемол, фа, сол, бемол, ла бемол, си бемол*.

От Илюстрация1 се вижда, че тоновият състав на скалата, върху която е построен полуумаления акорд с основа тона *до*, съвпада с тоновия състав на мелодичен минор с основа тона *ми* бемол. Това означава, че скалата на полуумаления акорд се явява лад на мелодичния минор. Този

Илюстрация1



лад се нарича **еолокийски** (известен също като **еолийски с пета понижена степен**), но се назовава по-често на името на акорда, който се строи върху неговите степени, а именно: **полуумалена скала**. Този акорд се използва най-често като субдоминанта на втора степен в минорна тоналност.

Акордът **Cdim11** се нарича умален акорд. Означението „dim“ идва от английската дума за умален (diminished). Може да бъде означен и с „0“ (нула) след буквата на акорда. Той е със силно дисонантно звучене и обикновено изпълнява функция на доминанта, отстояща на интервал малка

Примерб



секунда от целевата тоналност. Умаленият акорд се строи върху скала, която е осем степенна: в рамките на една октава има осем, а не седем степени, както разгледаните до момента ладове. Интересното при тази скала е, че тя е симетрична – запазват се интерваловите отношения между степените на скалата в поредицата. В случая се редуват интервалите голяма и малка секунда между отделните степени. След седма степен – *си двоен бемол* (в примера е направена енхармонична замяна с *ла бекар*) е добавена осма степен – *си бекар*. Това е, за да се избегне хипотуса и за да се запази симетрията в последователното редуване на тон

с полутон. Съдържателни са: **Cdim**, **Cdim7**, **Cdim9**

Акордът от Пример7 се строи върху скала с тонов състав: *до, ре, ми, фа диез, сол диез, си бемол*. Тя също е симетрична скала и се нарича **целотонна**, защото всяка следваща степен е на интервал голяма секунда (цял тон) от предходната. Този акорд е с доминантова функция и се

Пример7



използва по-рядко от примерите за доминанти, които следват. Съдържателни са: **C(#5)**, **C7(#5)**, **C9(#5)**.

C13 е акорд, който се използва най-често с доминантова функция и се строи върху **миксолидийски лаг**. Нарича се още „чиста доминанта“, защото в състава на акорда няма алтерации. Единадесета степен (*фа*) е авојд нота и не се свири в акорда, поради хармоничния конфликт с тре-

Пример8



та степен. Миксолидийският лаг, наред с чистата доминанта, са често използвани в джаз импровизацията. Интересно за този акорд е, че се използва и с тоническа функция, най-вече в хармонични схеми, базирани на блус и ритъмлендблус. Съдържателни акорди са: **C7** и **C9**.

Степените, върху които е построена доминантата от Пример9, съвпадат със степените на умалената скала, която беше вече разгледана. В този случай, обаче, е разменен редът на малките и големи секунди между степените в поредицата. За разлика от умалената скала, която започва

Пример9



с цял тон, тази започва с полутон между първа и втора степен. Нарича се **умалена-доминантова**. Съдържателни на **C13(b9)** са акордите: **C7(b9)**, **C7(b9)(#11)**, **C13(b9)(#11)**, **C13 (#11)(#9)**, **C13(b9)(#9)(#11)**

В Пример10 е показан акорд, построен върху степените на скала, която се явява лаг на мелодичния минор, построена от седмата му степен. Вижда се, че тоновият състав на скалата с основа тона *до* съвпада с тоновете на мелодичен минор с основа тона *ре бемол*. Лагът се нарича

Пример10



суперлокрийски и се ползва също с името **алтерована скала**, а доминантата, която се строи по скалата - **алтерована доминанта** (откъдето идва и съкращението „alt“ в буквеното означение на акорда). Тази доминанта и лагът, по който е построена, се използва най-често като вариант за алтероване със силно дисонантен характер. Акорди, съдържателни за суперлокрийския лаг, са: **C7(b13)**, **C7(#5)(#9)**, **C7(b13)(b9)**, **C7 (#5)(b9)**, **C7(b#5)(b#9)**.

Акордът от Пример11 се нарича **лигийска доминанта** и е построен върху лаг с тонов състав: *до, ре, ме, фа диез, сол, ла си бемол*. Тоновете на този лаг съвпадат с тоновете на мелодичен минор от сол. Той се нарича **лигомиксийски** (известен също като **лигийски доминантов**) и се строи

пример11



от четвърта степен на мелодичния минор. Съдържателен е за акордите: **C7(#11)**, **C9(#11)**, **C7(b5)**. Този акорд се строи по-рядко на пета степен и по-често - на втора понижена степен при така наречената тритонусова замяна.

В Пример12 е показан т. нар. „sus“ акорд. Това е акорд без терцов тон. Съкращението „sus“ идва от английската дума *suspended*, което се пре-

вежда буквално „задържан“. Нарича се така, защото липсата на терцов тон му придава „неопределена“ звучност, поради липсата на явна ладова принадлежност. Този тип акорди в джаз хармонията могат да се считат

Пример12



като аналог на акорда **K6/4** от класическата хармония. Те често изпълняват функцията на доминанта и като такива предполагат употребата на доминантовия **миксолугийски лаг**. Съдържащелни са: **Csus4, Csus7, Csus9, Csus11**.

Акордът от Пример13 се използва сравнително рядко. Той звучи дисонантно и може да изпълнява функция на тоника, доминанта и субдоминанта в хармонична прогресия. Тоновият състав на скалата, върху която е построен акорда, е: *до, ре, ми, фа диез, сол диез, ла, си*. Тези тонове са включени в състава на мелодичен минор с основа тона *ла*. Или, казано по

Пример13

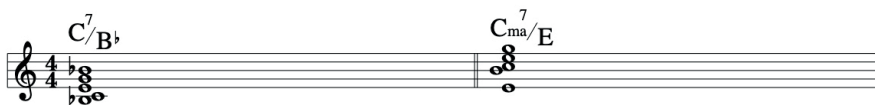


друг начин: скалата, върху чиито степени се строи акорда от примера, е лаг, който се строи на трета степен от мелодичния минор. Този лаг се нарича **лугийски увеличен**. Скалата се ползва също с акордите: **C(#5), C(#5)9**

В акордовите прогресии могат да се срещнат акорди, които са в обръщения. Те се изписват като „**слайш акорди**“ (от англ. slash chords – акорди с черта). Изписват се с наклонена черта. В горната част (от ляво на чертата) е изписан акорда, а в долната (от дясно на чертата) – басовия тон, който определя обръщението, както е показано в примера.

Появявайки се в обръщение, акордът променя своята звучност, но не и функция. Тъй като басовият тон е в състава на акорда, не се променя скалата, по която се строи. В първия такт на примера басовият тон *си бемол* се явява септимов за акорда **C7**, т.е. акордът, изписан по този начин, прозвучава като секундакорд. Във втория такт тонът *ми* е терцов

Пример14



за **Ста7**, т.е акордът прозвучава като квинтсекст акорд. И в двата случая скалите са същите, каквито биха били и без промяна на обръщението на акордите – за **С7 – миксолугийски**, а за **Ста7- йонийски лаг**.

Слаш акордите се използват не само като начин да се запише акорд в обръщение. Те имат много по-широко приложение в съвременната музика. Използват се, когато авторът търси специфична хармонична звучност, която не винаги има аналог с конвенционалните акорди, които се строят на терци. Такъв е примерът, който следва.

В този случай басовият тон до не е в състава на скалата на акорда **F# (фа диез йонийски)**, по която е построено тризвучието в нагстройката. Така записан, акордът дава информация за четири тона: *до, фа диез, ла диез и до диез*. Това дава известна свобода на изпълнителя да интерпретира скалата, която кореспондира с акорда. Ако скалата трябва да е

Пример15



сегем степенна, възможностите са две:

1. **Локрийски лаг** с основен тон до и тонов състав: *до, ре бемол, ми бемол, фа, сол бемол, ла бемол, си бемол*, като са направени съответните енармонични замени, които да отговарят на тоналността *ре бемол* мажор, на чиято седма степен се строи локрийският лаг.
2. **Суперлокрийски лаг** с основен тон до и тонов състав: *до, ре бемол, ми бемол, фа бемол, сол бемол, ла бемол, си бемол*. И тук са направени енармонични замени, които да отговарят на тоновия състав на мелодичен минор от *ре бемол*, на чиято седма степен се строи суперлокрийски лаг.

Разликата между двата лада е само един тон, който, обаче, променя много звучността. В първия вариант ладът звучи минорно, а във втория – доминантово.

Има вариант, при който скалата, кореспондираща на дадения слаш акорд (**F#/C**), да е осемстепенна:

В случая **умалено-доминантовата** скала от до включва в състава си всички тонове от зададения слаш акорд. Ако изпълнителят избере този вариант, ще може да третира **F#/C** като **C13(b9)**, което ще му позволи да използва всички мелодични възможности на умалено-доминантовата скала.

Илюстрация2



Изписани така, акордите звучат по начин, по който авторът на хармонията желае. Често се случва (както е в последния пример) акордът да може да се третира като друг вид акорд, построен върху степените на скала, работеща и за двата. В най-общия случай, за да се намери правилната скала за слаш акорд, се подхожда по следния начин:

1. Използва се скалата, по която е построен акордът в нагстройката (над чертата).
2. Ако басовият тон не е в състава на тази скала, тя се алтерова, така че той да стане.
3. При алтерацията се избягват хиатуси.

В Пример16 са показани акорди, които са с „добавени“ степени (от англ. „add“ - добавям). Принципет за терцов строеж на акордите предполага, че степените, по-малки от упоменатата в запис на акорда, се съдържат в него. Например, акордът **C9** съдържа в състава си както упоменатата девета степен (*ре*), така и седма степен (*си бемол*). „Add“

Пример16



акордите изключват тази възможност. При този запис добавената степен не предполага терцов строеж на акорда, което значи, че не съдържа всички подстепенни. Принципет, по който се построява скалата, е същия като при сласх акордите – използва се скалата на акорда, като се алтерова (ако е необходимо), така че добавеният тон да влиза в състава ѝ. В дадения пример за първия акорд могат да се ползват всички мажорни лагове, защото тонът *ре* влиза в състава им. Скали, които включват в състава си моновете от втория акорд са, например **фригийски** и **асирийски** (асирийски лаг се строи върху втора степен на мелодичния минор. Известен е също като дорийски с втора понижена степен) с основа тона *до*.

Изборът, който има изпълнителя за третиране на акордите в една схема, е също така съобразен и с тоналността в определена хармонична прогресия. Например, акордът **Cm7** се строи на степените на **дорийски лаг**, но, ако се явява като трета степен в диатонично хармонично последование в тоналност *ла бемол мажор*, би могъл да се построи върху степените на **еолійски лаг**.

На Илюстрации 3а и 3б по-голу са показани гва варианта за третиране на тонална хармонична прогресия. Използвана е хармонията от първите осем такта на джаз стангарта „All the Things You Are“.

В **Илюстрация 3а** първите пет такта от прогресията се третират диатонично. Всички лагове, по които се строят акордите в тях, се явяват лагове на **йонийски лаг** с основен тон *ла бемол*. Следва модулация в *до мажор* и останалата част от схемата се третира също диатонично, използвайки **йонийски лаг** от *до*. Това е първо ниво на мелодична

Илюстрация 3б



Илюстрация 36

джаз импровизация, при което се търси обща скала, обединяваща дадена акордова последователност. Вижда се от примера, че няма нито една алтерация и всеки тон от скалите, които описват отделните акорди, е диатоничен. Не е така с втория вариант (**Илюстрация 36**), където всеки акорд се третира самостоятелно извън тоналността. По този начин се придава много по-елегантен и оригинален цвят на мелодичната импровизация. Третирайки ги по този начин, изпълнителят изважда до известна степен така подредените акорди от функционалната им хармонична обвързаност. Алтерованите доминанти придават допълнителен дисонанс, характерен за джаз музиката. Това ниво на импровизация е по-високо и предполага по-добро познаване на теорията и техническо умение за прилагането ѝ на съответния инструмент.

Хармонията в съвременната музика е еволюирала до нови съчетания от съзвучия, които водят след себе си нови мелодични предизвикателства. Това налага преосмисляне на конвенционалните методи за начините на анализиране, записване и изпълнение на музика.

Освен споменатите вече слаш акорди, в съвременната джаз прогресия все по-често присъстват **полиакорди**. Това са съвкупност от два или повече акорда, които звучат едновременно в различни регистри. Акордите се записват един над друг, разделени с хоризонтална черта, така както следва да бъдат изсвирени. Могат да се изсвирват в обръщения различните съставни акорди, но винаги така разположени в регистъра, че да не се нарушава последователността им. Това „етажиране“ прави както хармонията, така и мелодията многопластови.

В пример 17 е използван двупластов полиакорд **Dma7/Cma7**. Получава

се от комбинацията на два септакорда. В случая това са **Cma7** и **Dma7**. Скалата, върху която е построен акордът, е петнадесет степенна (шестнайстият тон *ре* съвпада с девета степен от скалата, която е основен тон на нагстройката - втория пласт на акорда). Нарича се **по-**

Пример17



лискала. Разпростира се в рамките на повече от две октави и също следва регистровата последователност на полиакорда.

От илюстрация 4 се вижда, че като се съберат тоновете на двете скали в рамките на една октава и се махнат дублиращите се тонове, се получава скала, която е деветстепенна и съдържа всички тонове на полиакорда. Тази скала би могла да се ползва за импровизация върху акорда **Dma7/Cma7**, тъй като тя се доближава по състав до хроматичната

Илюстрация4



скала и звучността ѝ е подобна на звучността на хроматичната. Много по-интересно би било да се третира петнадесетстепенната полискала в две октави, като фразирането да е съобразено с последователността от тонове, която регистърът предполага. По този начин се описва конкретния полиакорд, а не произволен, какъвто скала с голяма доза хроматични степени би описала.

Показаните примери изчерпват по-голямата част от връзките между скали и акорди, ползвани в джаз музиката, които темперираният строй позволява. Те могат да послужат и като доказателство за връзките, които съществуват между хармония и мелодия като два от фундаментите в музиката. Принципът за принадлежността на акорда към определена скала е основа на методологията на съвременната музика и той е реципрочен на принципа за идентичната цвetoва звучност на комбинацията

от акорди, които могат да се построят на степените на определена скала. Този материал дава информация за това какво се свири в джаза, но не отговаря на въпроса как се свири то. По какъв начин се избират безбройните комбинации от тонове, свързани в акорди с различни интервали и обръщения или мелодични линии, ползващи различни интервали, фрази, мотиви, ритмики и т.н. Това е тема на друго задълбочено изследване.

Използвана литература

Levine, Mark. The Jazz Theory Book, Sher Music, 1995.

Levine, Mark. The Jazz Piano Book, Sher Music, 1989.

Nettles, Barrie and Richard Graf. The Chord Scale Theory And Jazz Harmony, Advance Music, 1997.

Хаджиев, Парашкев. Хармония, Музика, София, 1987.

Интернет източници

https://en.wikipedia.org/wiki/Jazz_scale#Modes_of_the_melodic_minor_scale

Мирослав Турийски е щатен преподавател по джаз пиано, импровизация и аккомпанимент и синтезатор в специалност „Поп и джаз“ в АМТИИ, Пловдив. Освен преподавател е концертиращ джаз пианист, композитор и аранжор за различни състави.

ЗНАЧЕНИЕ НА ПЕВЦИТЕ КАСТРАТИ ЗА РАЗВИТИЕТО НА ИТАЛИАНСКАТА ОПЕРА

Ли Минхуей

Резюме:

В Европа през XVI век на жените не е позволено да се изявяват на оперната сцена. Женските персонажи в операта се изпълняват от певци кастрати, които са най-ранните ѝ изпълнители. Благодарение на изключителните им певчески умения операта придобива блясък, а изявите им на сцената им позволяват да окажат сериозно влияние върху развитието на италианската опера. Но по-късно, главозамааяни от сляпото възхищение на публиката, певците кастрати постепенно забравят главната артистично-изпълнителска цел на оперния певец, за сметка на бляскавия, но повърхностен ефект. Тези действия водят до драматургическия разпад на оперния спектакъл и възпрепятстват развитието на самата опера

Ключови думи:

италианска опера; кастрати; певчески умения; влияние

SIGNIFICANCE OF THE CASTRATED SINGERS FOR THE DEVELOPMENT OF THE ITALIAN OPERA

Li Minhui

Summary/Abstract:

In Europe in the 16th century, women were not allowed to perform on opera stages. Castration singers filled the vacancies in female roles and became the earliest performers in Italian opera. With their outstanding singing skills, they have made opera shine on the stage of musical history and have had an important impact on the development of Italian opera. But later, under people's blind fascination and pursuit of the beautiful voice of castrated singers, they gradually began to give up everything and go to the extreme of grandstanding. Eventually, it led to the collapse of opera stage performances, which also hindered the development of opera.

Keywords:

Italian opera; castrates; singing skills; influence

Италианската опера води произхода си от древногръцката грама, която преминава през продължителен етап на развитие и трансформация. Нейният златен век е XVI в., или късният Ренесанс. Като безпрецедентно мисловно и културно движение, Ренесансът оказва огромно влияние върху човешката мисъл и идеи във всички области. Хуманизмът е сърцевината и същността на Ренесанса. Неговото значимо влияние откриваме и в сферата на музиката. Естетическите търсения в музиката постепенно се изместват от емоционално монотонното църковно хорово пеене към богатата на настроения светска музика.

През XVI век във Флоренция няколко учени хуманисти се обединяват в групата „Камерата“ (Camerata) с идеята да възродят сценичните представления на древна Гърция. Те често се срещат в домовете на аристократите Барди и Корси и ентусиазирано изучават древногръцкия театър, опитвайки се да създадат възбуждащо изкуство, което комбинира поезия и музика. Членовете на „Камерата“ смятат, че така нареченото „четене на глас“ в древногръцката грама всъщност е вид хорово пеене, а някои дори твърдят, че древногръцките грами всъщност се изпълват. Според тези хуманисти многогласието нарушава ясния смисъл на текста, затова се застъпват за използване на едногласни мелодии. След продължителни експерименти те откриват, че при хармонически акомпанIMENT мелодиите могат да се използват не само в едно стихотворение, но и в цяла грама.

През 1597 г. закърмените с прогресивни идеи музиканти Пери и Качини композират няколко едногласни произведения, а Ринучини написва либретото. Така съвместно са създадени грамите „Дафне“ и „Евридика“, които още с първото си представяне на сцена предизвикват огромен фурор. Аристократите еднородно отбелязват, че тези произведения успешно възраждат духа на старогръцката грама. Поради недостатъчната оркестрация нито едно от тези произведения не може да се нарече опера, в класическия смисъл на това определение, а по-скоро прилича на „народен театър“. Под влиянието на този нов тип грама през 1607 г. Монтеверди създава произведението „Орфей“, в което вече са налични основните композиционни особености на операта така, както я разбираме днес. Така се ражда първата опера.

Положително влияние

В ранния период от формирането на италианската опера хомофонията все още не е заменила изцяло полифонията и операта е само експериментална музикална форма без особено място в обществения живот. Певците кастрати са най-ранните изпълнители на италианска опера и благодарение на изключителните им певчески умения операта придобива блясък на сцената. Многобройни произведения на известни композитори стават популярни в цяла Европа заради изключителните сценични изяви на кастратите.

Например през 1710 г. Хендел създава в чест на кралица Анна операта „Риналдо“, която е изпълнена с виртуозни музикални пасажи, каквито по онова време единствено певци кастрати могли да изпълнят безгрешно. През 1724 г. Хендел преработва операта „Юлий Цезар“ специално за певци кастрати и по-късно тя се превръща в една от най-емблематичните му творби. Има и други опери на Хендел с роли, предназначени за певци кастрати: „Алмира“, „Нерон“, „Родриго“, „Риналдо“, „Арманго“ и др. На техните премиери певците кастрати постигат невиджан успех.

Role (in singing order)	Voice type (1711)	Premiere cast, 24 February 1711 Conductor:
Goffredo: <i>leader of the First Crusade, 1096–99</i>	contralto (en travesti)	Francesca Vanini-Boschi
Rinaldo: <i>a nobleman of the House of Este</i>	alto castrato	Nicolò Grimaldi ("Nicolini")
Almirena: <i>daughter of Goffredo</i>	soprano	Isabella Girardeau
Eustazio: <i>brother to Goffredo</i>	alto castrato	Valentino Urbani ("Valentini")
A herald	tenor	"Lawrence"
Argante: <i>Saracen king of Jerusalem</i>	bass	Giuseppe Boschi
Armida: <i>Queen of Damascus, Argante's mistress</i>	soprano	Elisabetta Pilotti-Schiavonetti
Two mermaids	sopranos	Not recorded
A woman	soprano	Not recorded
A Christian magician	alto castrato	Giuseppe Cassani

Операта „Риналдо“ на Хендел, Списък на ролите за премиерата във Великобритания на 6 февруари 1711 г. (има три кастрати)

Друг велик композитор, Алесандро Скарлати, също има пристрастие към певците кастрати. Скарлати, който е смятан за основател на Неаполитанската оперна школа, създава общо 115 опери. Неаполитанската оперна школа много гържи на лириката в музиката и на емоционалността на човешкия глас в операта. За нея текстът почти няма практичес-

ско значение. Затова и певците отхвърлят ограниченията на текста и се фокусират върху техническото усъвършенстване, като соловите им изпълнения достигат невиждани висоти. Скарлати създава редица музикални произведения за кастрати. Сред тях е „Гризелда“. На премиерата на операта главната женска роля се изпълнява от Джасинто Фонтана (Фарфалино), един от най-известните певци кастрати по онова време.

Към тези примери може да прибавим и този, че Моцарт също създава немалко опери с роли, които са предвидени именно за певци кастрати. Главната роля на Арсаче (Принцът на Персия) от известната опера „Аурелиано в Палмира“ на Росини, също е създадена за да бъде изпълнявана от певец кастрат.

Певците кастрати допринасят и за появата на музикалната форма *Da saro aria* (с тричастна структура А-В-А) на Неаполитанската оперна школа. Тук отново трябва да споменем имената на прочутия певец кастрат Балдасаре Фери и великия композитор Алесандро Скарлати. Фери притежава удивителна вместимост на белите гробовете и е в състояние, без си поема гръх, да изпълнява последователно прекрасни технически пасажии с вибрато. В началото на 17-и век подобно умение се счита за почти невъзможно, но за Фери то е като детска игра. Затова някои изследователи са на мнение, че „*Новата музикална структура на Da saro aria първоначално е създадена от Скарлати специално за ненадминатия глас на Фери*“¹. Тази музикална форма представлява стабилна симетрична структура с повтарящи се части, които по-добре изразяват душевната противоречивост на героите. По-късно тази структура се превръща в основна форма на класическата опера.

Масовото участие на певците кастрати допринася значително за развитието на певческата техника в Европа през XVII и XVIII в. и извежда операта до нейния пълен разцвет. Този период с право се нарича „Златният период на вокалния стил *белканто*“ (*L'età d'oro del Belcanto*). Едно-временно с това, в определен смисъл певците кастрати съдействат на велики композитори, като Хендел, Моцарт и Росини да се сдобият със световна слава. Без великолепните интерпретации на кастратите упоритият труд на много прочути творци навярно би останал просто късове пожълтяла хартия, покрити от праха на миналото.

1 [Esteban de Arteaga, 2018, p 93]

Отрицателно влияние

Певците кастрати притежават уникални гласови възможности, невероятен обхват на гласа и изпълнителска техника, както и голям обем на белите гробове – все качества, които им помагат да се справят с извънредно трудни вокални партии. Но главозамайни от сяпото възхищение на публиката, певците кастрати постепенно започват да забравят главното – драматургията, за сметка на бляскавия, но повърхностен ефект. Така оперните представления губят връзка със сюжета, появяват се проблеми, като хаос в действието на сцената, неуместен реквизит и сценично облекло и най-вече произволни демонстрации на вокална техника.

Сценичната игра е съществена част от италианската опера, чрез която сюжестът се разгръща. Това задължава всеки изпълнител, освен изряден певец, да бъде и изряден актьор. Малцина от кастратите са наистина прецизни в сценичните си изяви. Едно прекрасно изключение е Николо Грималди, който се представя не само като изключителен певец, но и като невероятен театрален актьор. Тъй като повечето от кастратите не са обучавани в актьорско майсторство, в сценичните им изяви се наблюдават множество несъответствия. Някои от тях се движат некоординирано, а изпълнението им не съответства на сюжета, което спъва цялостното драматургическо развитие. Други, поради прекалена гордост и високо самочувствие, не приемат никакви съвети за подобряване на сценичната си убедителност и действат съвсем произволно. Докато някои от тях се разхождат фриволно и неоправдано по сцената според прищевките си, пият вода в другия край на сцената или си бъррят с останалите актьори по време на представлението; други оглеждат ложите с надежда да видят познати лица и да им помахат. Някои от най-известните кастрати дори си позволяват да разговарят с прислужниците, които гържат огледалата и таблите с храна и напитки.

Хаотичните и своеволни сценични движения на певците кастрати са остро критикувани. Архитектът Ваните споделя в тази връзка: „*Мацанти пее наистина прекрасно, ала се движи като непохватен глупак, направо ми идва се кача на сцената и да го напердаша.*“² От оценката на Ваните можем да предположим, че изпълнението на Мацанти е било доста нелепо.

Хаосът в избора на сценични костюми и накити също води до откъсване на изпълнението от оригиналния сюжет. В италианската опера през

2 [Patrick Barbier, 1996, p. 101]

XVIII в. се отделя огромно значение на сценографията и аранжирането на сцената, като е важно да се демонстрира изтънчен вкус и блясък. Под влиянието на тази естетическа мода някои популярни кастрати настояват да използват на сцената като реквизит любимите си вещи. Желанието на великия Фаринели е да се появи в началото на представлението на кон. Той има стриктни изисквания и по отношение на облеклото: независимо от постановката, винаги трябва да е облечен с богати, претенциозни костюми, дори тези изисквания да не отговарят на сюжета и да не подхождат на персонажа. Такова своеволно поведение очевидно пречи на нормалното възприемане на действието.

Безразсъдното използване на облекло и накити от певците кастрати в италианската опера предизвиква разгорещени спорове сред различните обществени прослойки. В книгата „Il teatro alla moda“ (публикувана във Венеция в 1720 г.), автор на която – под псевдоним – е композиторът Бенедето Марчело, се осмиват претрупаният реквизит и ужасният хаос, който внасят кастратите в представленията по онова време: *„Певците и певиците поставят личния си избор и достойнство над всичко. Те не внимават, докато колегите им пеят; понякога си позволяват да поздравят хора от публиката, правят си шеги с оркестъра и т.н. Дори ролята да е на затворник или роб, певецът пак си слага пудра на лицето и облича лъскави дрехи със скъпи накити, поставя на главата си корона с пера и препасва меч. Лицата им са нашарени целите с изкуствени бенки, по навик вдигат ръка, прехвърлят ветрило от едната в другата ръка, оправят си одеждите, короните и мечовете, казано накратко: сякаш въобще не ги е грижа за операта, която изпълняват“*.³

Описанието на Марчело представя от първа ръка проблема с неуместното облекло и накити на певците кастрати. Ученият Лаурицио Трагиензе (Laurisio Tragiense) през 1753 г. също порицава арогантното им сценично поведение: *„Не мога да толерирам изпълнители, които се обличат само с мисълта да изглеждат ослепително“*.⁴

За да демонстрират съвършена техника, певците кастрати често решават на своя глава да включат в представлението и някои от любимите си арии или такива, чрез които изпъкват най-много. За жалост тези арии най-често нямат никаква връзка с дадената постановка. Така например Марчеси изпълнява великолепната ария „Achille in Sarti“ във всяка

3 [Benedetto Marcello, 1993, p. 15–16]

4 [Patrick Barbier, 1996, p. 71.]

опера, защото именно тази ария най-добре демонстрира ненадминатите му певчески умения. Има и кастрати с още по-странно и надменно поведение. Те направо пропускат части от либретото и преговарят с публиката кои арии да изпълнят. Твърде често просто **отказвам** участия, ако това своеволие не им е позволявано.

До нас са достигнали сведения за фрапиращи случаи, когато по време на изпълнение певецът решава, че композиторът е създал неподходяща за него ария и се обръща към публиката с думите: *„Дами и господа, не искам да пея тази елементарна ария, защото тя не разкрива моите блестящи вокални способности. Затова пък ще ви изпълня една по-впечатляваща.“*⁵ Игнорирането на оригиналната ария и подмяната с друга, несъмнено разрушава последователността на сюжета и логиката на драматургията.

Заклучение

Обобщавайки горните редове, масовото участие на певците кастрати се прилага за създаване на певческа техника и извежда операта до нейния разцвет. Но ще отбележим, че на певците кастрати им липсвал професионализъм в сценичните изяви, което водело до хаос в представленията. Според личните си предпочитания, те своеволно решавали да сменят сценичното облекло и да пренареждат сцената и твърде често не се съобразявали с либретото и представяния персонаж. За да демонстрират вокалните си дадености, певците кастрати решавали да изпълняват арии, които нямат нищо общо със самата опера. Тези действия довели до провала на оперния спектакъл, възпрепятствали развитието на операта и в крайна сметка се оказали една от причините за постепенното изчезване на феномена на певеца кастрат.

5 [Patrick Barbier, 1996, p. 109.]

Използвана литература

- Arteaga**, Esteban de. Les Revolutions Du Theatre Musical En Italie, Depuis Son Origine Jusqu'a Nos Jours (Arts), 2018, p. 93
- Heriot**, A. The Castrati in Opera, London, 1956
- Barbier**, Patrick. The world of the castrati [M], London: Souvenir Press Ltd 1996, p. 71–109
- Tosi**, Pier Francesco. Observations on the Florid Song [M], 1723
- Marcello**, Benedetto. Il Teatro alla Moda, Castelvechi, Roma, 1993.

Ли Минхуей е родена в Китай през 1994 г. Завършва магистърска степен в националната италианска музикална консерватория „Джовани Батиста Перголези“, където ѝ преподава италианската сопрано певица Моника ди Сиена Мария. През 2019 г. пристига в България и записва докторантура по класическо пеене при проф. г-р Тони Шекерджиева-Новак. През септември 2020 г. печели трето място в Московския международен вокален конкурс, а през октомври 2020 г. – първо място в Четвъртия международен конкурс за камерни ансамбли и индивидуални изпълнители „Дните на изкуствата „Проф. Асен Димандиев“ Боровец“ 2020.

**ВОКАЛНОТО МУЗИКАЛНО ИЗКУСТВО В КИТАЙ
ПРЕЗ КЛАСИЧЕСКИЯ ПЕРИОД**

Ванг Шуаитунг

Резюме:

Класическият период на древнокитайската история обхваща времето от 2070 г. пр. н.е. до 220 г. н.е. Основните форми на китайското вокално музикално изкуство през тази епоха са придворната песенна и танцова музика и фолклорните песни, като доминираща роля играе придворното изкуство. Музикалните синкретични жанрове, обединяващи в себе си песен, танц и мелодия, търпят бурно развитие и разцвет през този период. През XI в. пр. н.е. по време на династия Източна Джоу е създадена първата китайска музикална институция „Дворецът на пролетта“, чиято функция е специализиране в музикални изпълнения и образование. В същото време се появяват множество бележити певци и педагози, отличаващи се със специфичен стил и висок професионализъм, които постигат известни резултати и в теорията на пеенето. Всичко това бележи зараждането на ритуалната музикална система на феодалното китайско общество, просъществувала в продължение на две хиляди години.

Ключови думи:

Китай, Класически период, Вокално музикално изкуство

**VOCAL MUSICAL ART IN CHINA
DURING THE CLASSICAL PERIOD**

Wang Shuaitong

Summary/Abstract:

The classical period of ancient Chinese history spans from 2070 BC to 220 AD. The main forms of Chinese vocal art during this epoch were court song- and dance- music and folk poetry music, among which court art occupied a dominant position. Syncretic genres, combining song, dance and music, achieved rapid development and prosperity in this period. In the 11th century BC during the

Eastern Zhou Dynasty, China's first music management institution, The Palace of Spring, was established, whose function was to specialize in music performances and education. At the same time, many notable singers and pedagogues appeared, distinguished by a specific style and high professionalism, who also achieved certain results in the theory of singing. All these characteristics marked the birth of the ritual music system of feudal Chinese society, which lasted for two thousand years.

Keywords:

China, Classical period, vocal music art

Класическият период на древнокитайската история обхваща управлението на династиите Ся, Шан, Джоу, Цин и Хан (общо от 2070 г. пр. н.е. – 220 г. н.е.). Основните форми на китайското вокално музикално изкуство през този период са придворната песенна и танцова музика и фолклорните песни, като доминираща роля играе придворното изкуство. Музикалните синкретични жанрове, обединяващи в себе си песен, танц и мелодия търпят бурно развитие и разцвет през този период, като постепенно се превръщат в символ на националната сила и авторитет на отделните царства. През XI век пр. н.е., след като владетелят У от династия Джоу унищожава владетеля на предходната Шанска династия, същият взема поука от увлечението на своя предшественик по тъжната, отслабваща силите музика, като създава първата китайска музикална институция – „Дворецът на пролетта“ от периода на династия Източна Джоу. Функцията на тази институция и прилежащите ѝ училища е да се специализират в музикални изпълнения и образование, затова не е случайно, че именно през този период се появяват множество бележити певци и педагози, които постигат известни резултати и в теорията на пеенето. По време на династиите Цин и Хан императорският двор създава още една специализирана музикална институция – „Музикалната палата“, като нейните членове постепенно се превръщат в професионални изпълнители и спомагат за просъществуването ѝ в продължение на почти 2 000 години.

1. Форми на вокалното музикално изкуство

С непрекъснатото развитие на социалната система, икономиката и културата, формите на вокалното музикално изкуство постепенно про-

цфтяват. Музикалният живот сред простолодието, основан главно на народните песни, също е силно развит, а тяхната тематика става все по-богата. През династия Джоу управляващата класа създава система за събиране и записване на народни песни, с цел да проучва и разбира общественото мнение и да обслужва своите интереси, чрез контрол на народното творчество. Тази система получава названието „Събиране на обичаи“ (поради факта, че включва издирване и записване на настроенията и обичаите, отразени в народното творчество). С нейна помощ биват съхранени и предадени на поколенията не само голям брой прекрасни народни песни, сътворени от трудещите се хора в гревността, но също така са създадени и нови музикални произведения, базирани на тези народни песни. Най-представителната от тях е „Книга на песните“, която представлява първата и най-тачана колекция от музикално-поетични произведения в Китай. Според главата „Семейството на Конфуций“ от „Историческите записи“ на Съма Циен, Конфуций е бил отличен музикант от царство Лу от периода „Пролет и есен“. През V в. преди н.е. той съставя стихосбирка с текстовете на 305 песни, които подбери измежду 3000-те песни, събрани от управниците на династия Джоу, и които лично сверява по време на обиколката си из съседните царства. Съдържанието на стихосбирката е разделено на три части: Обичаи на царствата, Оди (Големи оди, Малки оди) и Химни.

„Обичаи на царствата“ се отнася до народните песни на 15-те васални царства, сред които Цин, Тан, Уей, Джън и др., затова този раздел е известен още под името „Обичаи на петнадесетте царства“. Повечето от тях са народни песни от районите около басейна на Жълтата река, които сега попадат в границите на провинциите Шаанси, Хънан и Шанси. Повечето от тях отразяват идеите и мирогледа на трудещите се хора от нисшите социални слоеве и третираат теми от живота на простолюдието като любов, брак и труд. Сричката „си“ се използва в края на фразите при много от песните, което е способ за удължаване на звука в народното пеене. По отношение на формата, народните песни от 15-те царства се изпълняват без съпровод и могат да бъдат разделени на 3 типа: сола, дуети и солови речитативно-песенни изпълнения на фона на хор от няколко човека. Така например във фолклорната песен от епохата на династия Джоу „Гуангзю“ в пример №1, текстът описва младеж, който не може да спечели сърцето на своята любима и поради това страда. След като тя отвърща на чувствата му, еква музика, която символи-

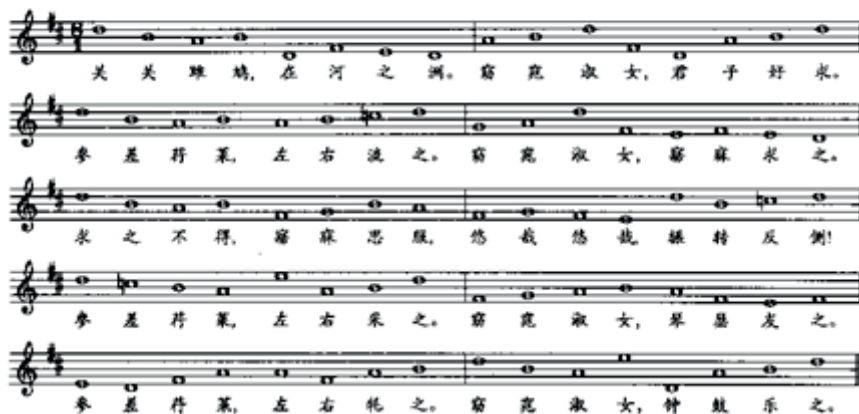
зира добрия живот, който двамата заживяват. Текстът на песента е въздействащ, искрен и неподправен, а мелодията е изчистена и кратка, лесна за пеене.

例 关雎

《诗经·国风·周南》

《风雅十二诗谱》

杨荫浏译谱 黄祥鹏改订



Фиг. 1. Народната песен „Гуангзю“ от династия Джоу¹

„Одите“ се разделят на „Големи оди“ и „Малки оди“. Това са предимно поетични произведения, изпълнявани от благородниците, за да измолят добра реколта от всички култури или да прославят предците. „Големите оди“ са основно хвалебствени песни, като *„целта им е поклонение към небето, земята, планините и реките, възхвала на постиженията на предците и пищния живот на управляващата класа. Стилът на пеене е с бавен ритъм и спокоен тон, чрез които се създава тържествена, сериозна, хармонична и мирна атмосфера и се внушава чувство за етика и морал у слушателите“*². „Малките оди“ са поеми, които се пеят по тържества и

1 Сун Сюанлин, Лу Дуншън (ред.). Древни китайски песни, март 1990 г., Народно музикално издателство, стр. 2. (孙玄龄、刘东升编, 《中国古代歌曲》, 1990年3月, 人民音乐出版社, 第2页).

2 Уан Яохуа, Ду Ясиун (ред.). Обзор на традиционната китайска музика. Фуджоу: Fujian Education Press, август 1999 г., стр. 119 (王耀华, 杜亚雄编著. 中国传统音乐概论. 福州: 福建教育出版社, 1999年8月, 第119页).

пиршества, на които се събират монарси, роднини и приятели, а някои са сатирични стихотворения, изразяващи недоволството на по-нисшата аристокрация от политиката на управниците. Друга част от „малките оди“ са народни песни, но за разлика от последните, имат ясно изразена утилитарност. Например, те се изпълняват по време на дворцови заседания, при извършване на проверки от страна на владетеля и други официални поводи, за да изразят величие и тържественост.

„Химните“ представляват музика, изпълнявана в храмовете на царствата за поклонение пред предците и боговете. В сравнение с „Обичаите на царствата“ и „Одите“, техният музикален стил е по-бавен и спокоен, обикновено съпроводен от танци и подходящ за развлечение или възхвала на предците. В текста на химните обикновено се изброяват заслугите и добродетелите на предците на владетеля, придават му се божествени качества и се възпяват неговите достойнства. Сборникът „Джоуски химни“, съдържа общо 31 произведения, всички от които са датирани от ранния период на династия Западна Джоу. Повечето от предметите на поклонение в тях са предците, небето, земята и боговете на земеделците. Четирите песни от „Химни на царство Лу“ пък са родени в средата на периода „Пролет и есен“. Всички те са стихотворения, възхваляващи епохата на владетеля Лу Сигун, чиято праведност печели уважението и любовта на хората, заради неговата философия на простотата и щедрост в управлението на страната. Тематиката на „Химни от царство Лу“ напълно импонира на музикалния и изпълнителски стил на „Химните“ като жанр.

Следователно, в историята на литературата и в историята на развитието на вокалната музика „Книга на песните“ има висока стойност и статут. Откакто Конфуций (551 пр.Хр. – 479 пр.Хр.) съставя сборника и започва да го използва в преподаването, „Книга на песните“ се превърща в класически учебник за проследяване на ерудитите от всички епохи, а от 2000 г. насам е задължителна за изучаване от интелектуалците. В същото време тя представлява и славната начална точка на китайските народни песни и на китайското народно вокално изкуство. Тази нейна роля се проявява основно в няколко направления: На първо място, песните в сборника са пропити с духа на реализма, повечето от тях имат за фон реални събития или третират теми от живота, като по този начин пряко влияят на по-късните концепции за създаване на песни. На второ място, по-голямата част от текстовете са съставени чрез техниките

за изброяване, метафора, разбуждане и асоциация, които оказват дълбоко влияние върху стила и структурата на по-късните поколения песни. В допълнение, различните поетични форми и езикови средства в „Книга на песните“ се превръщат в източник за създаването и развитието на по-късните придворни песни, литературни песни, народни песни и опери.

Към този жанр спадат и „Чуските стихове“, които се явяват културен аналог от Южен Китай, съответстващ на северната „Книга на песните“, и представляват първата цялостна колекция от романтична поезия в Китай. Тя е създадена въз основа на преработени народни песни от древното царство Чу в южните части на страната, и отразява голям брой местни обичаи и диалектна лексика. Модални спомагателни думи като „си“ имат силен диалектен отблясък и вокални музикални черти. По отношение на структурата, „Чуските стихове“ разчупват стила на четиристишната форма от „Книга на песните“, а съдържанието им използва множество митове и легенди. Текстовете на песните са изкусно украсени, емоционални, пълни с богато въображение и много романтични, поради което се считат за първоизточник на китайското романтично изкуство.

През този период, в допълнение към горните форми на вокално изкуство, съществува и жанр на речитативно-песенни музикални изпълнения с китайски характеристики, наречен „чън сянь“, който е подобен на повествованието в западните опери, но е сравнително стандартен по отношение на музикалната структура. Този жанр, който преплита в себе си пеене и говорене, впоследствие се превръща в прототип на китайското фолклорно изкуство, съчетаващо в себе си песен, танц и повествование. Тази музикална форма наподобява онзи вид пеене, което се получава, когато трудещите се хора държат в ръцете си подобен на пръчка инструмент за разбиране на ориз и добавят текст според ритъма на движенията, като си припаяват отново и отново в процеса на работа. Този тип произведения са описани в главата „Чън сянь“ на книгата „Сюндзъ“, която съдържа дълги текстове, разделени в три големи глави с общо 56 музикални раздела. Всеки музикален раздел е съставен от пет фрази и всяка фраза има фиксиран брой думи. Правилото за броя на думите, които трябва да се съдържат в 5-те фрази е съответно: 3, 3, 7, 4, 7. Петдесет и шестте музикални раздела използват един и същи ритмичен модел, което по същество представлява 56 повторения на един и същ ритъм.

2. Изследвания на вокалното музикално изкуство, школи и певци

Вокалното музикално образование се появява в Китай още през Класическия период. Според сведенията в главата „Кодексът на Шун“ от „Книга на документите“, митичният император Шун назначава Куи за министър на музиката и музикалното образование, като му възлага да обучи младите хора на пеене и свирене, за да култивира у тях праведност и нежност, щедрост и твърдост и да ги отдалечи от грубостта, необуздаността и арогантността. Този запис представлява най-ранното историческо сведение за целенасочена преподавателска дейност по пеене.

2.1. Изследвания и образование в областта на вокалната музика

През този период музиката е форма на изкуство, интегрираща в себе си мелодия, песен и танц, а музикалните изпълнения сами по себе си представляват процес на предаване на знания и умения. В произведението „Шест поколения музика и танц“ се съдържа информация за държавни чиновници от този период, които отговарят за хореографиите и музикалното образование в страната. Техните методи на преподаване включват главно устни обяснения и практически вокални занимания чрез подражание. По това време пеенето се счита за музика от най-високо ниво, превъзхождащо дори инструменталната музика, а естетическият интерес на хората се фокусира главно върху самия глас на изпълнителя. Поради това певците обръщат голямо внимание на развитието на мощността, гъвкавостта и широкия обхват на гласа си, а слушателите също често използват тези критерии при преценката си за уменията на изпълнителя.

По време на династия Западна Джоу (1046 г. пр.н.е. – 771 г. н.е.) управляващите високо ценят ритуалите, музиката и образованието, което се изразява в комбинирането на различни ритуални норми с музикално-танцови изпълнения и обучение, с цел популяризиране на етиката и поддържане на социалния ред. Учредяват се дворцови длъжности, които управляват музикалното образование, изпълненията и свързаната с тях администрация, и отговарят главно за придворната музика, като например тази, която се изпълнява по време на дворцови церемонии и жертвоприношения. Децата на благородниците също изучават вокална музика, танци и други изкуства, като основното съдържание на вокалната музика е поезията, а възрастта на учениците е между 8 и 15 години.

През периодите „Пролет и есен“ и „Воюващи царства“ (от 770 г. пр.н.е. до 221 г. пр.н.е.) възникват голям брой школи на изкуството и та-

лантливи творци, които създават активна академична атмосфера. Основният обект на вокалното музикално образование все още са децата на благородниците, но педагогическата му функция и предназначение се променят, а учебното съдържание постепенно се освобождава от оковите на етичните идеи и се приближава към реалния живот. В същото време възникват и нови форми на обучение като частното образование и семейното образование, в които знанията и уменията се предават директно от учителя на ученика или от главата на семейството на детето. В главата „Въпроси към Тан“ от книгата „Лиездз“ се разказва за ученика Сюе Тан от царство Цин, който изучава вокална музика при певеца Цин Цин. Един ден той решава да изостави учението, но в този момент чува тъжната песен, която учителят му запява и бива докоснат от нея, чувствайки как ниските тонове в песента могат да разтърсят гърбета, а високите могат да спрат полета на облаците. Така в миг осъзнава, че трябва да продължи обучението при своя учител и по-късно сам става известен певец. От този разказ можем да направим следните няколко извода: първо, че по това време вече е имало професионални преподаватели по вокална музика; второ, че цикълът на обучението по вокална музика е бил относително дълъг, а не краткосрочен; трето, че в допълнение към емоцията по време на пеенето, професионалното обучение по вокална музика започва да се фокусира върху технически области като вокален обхват и проникване на звука.

През периода „Пролет и есен“ се появяват теоретични изследвания върху вокално-музикалното образование и певческите умения. В книгата „Хан Фейдзъ“ е записано, че когато правят подбор на бъдещите ученици, учителите обръщат внимание на възможностите за дишане у учениците. В същото време, за да установят гласовия им диапазон, карат възпитаниците си бързо и силно да изпеят височините от С до С2, а после бавно и силно да изпеят от С до G2 (диапазонът е около дванадесет степени). Освен това някои песни с резки промени в мелодията също се използват за тестване на точността на пеене. Тази информация отразява акцента, който е бил поставян върху преценката и подбора на врогените дадености на учениците при вокалното музикално образование, и също така показва, че теорията на преподаването на вокална музика по това време вече върви към съзряване.

По отношение на певческите техники, в главата „За учителя И“ от книгата „Записки за музиката“ подробно е описана теоретичната поста-

новка на известния музикален учител И от онзи период: когато мелодията на песента отива нагоре, певецът трябва да има усещане като за издигане нависоко; когато мелодията върви надолу, усещането е като за падане в ниското; когато мелодията е с голям обхват, преходите трябва да са внезапни, като при пречупена линия; когато мелодията е дъговидна, извивките трябва да са плавни и нежни; когато мелодията достигне до място, където пеенето прекъсва, певецът трябва да стои спокоен и безмълвен като изсъхнало дърво; всички звуци по време на пеенето трябва да приличат на низ от изрядно подредени бисери. Теорията за пеене на учителя И може да бъде обобщена в следните четири точки: Първо, тя подчертава използването на силата на дишането, чрез което се постига конфронтация при пеене на високи и ниски височини и се контролира посоката на звука. Второ, изтъква използването на експлозивна сила и контролираща сила за изпълнение на произведения от различни музикални стилове. Трето, подчертава се, че при пеенето всяка фонема трябва да притежава гъвкавост, а звуците трябва да са не само последователни, но и зърнестии. Теорията за пеене на учителя И има чисто технически характер, което също показва, че още преди 2000 г. в Китай са съществували задълбочени систематични изследвания и резултати от преподаването на резонанса, дишането и обработката на стила във вокалното изкуство. Това също така отразява факта, че в процеса на вокално музикално образование по това време е имало множество специализирани методи за преподаване на певчески техники. Освен това, вокалният педагог вероятно е насочвал учениците да изпълняват песни, подходящи за техните личностни черти. И не на последно място, по отношение на техниката на певческото изпълнение, също са засегнати области като промяна на режима и тоналността. Така например в „Стратегии на воюващите царства“ в трагичната песен, изпята от музиканта Гао Дзиенли преди убийството на владетеля на царство Цин, присъстват голям брой тонални промени, изразяващи страст, печал, както и героичния дух на една силна личност, която си е отишла безвъзвратно.

2.2. Певци

Ли Йен-ниен е изключителен музикант и певец от двора на император У от династия Хан (156 г. пр.н.е. – 87 г. пр.н.е.). Роден е в музикално семейство, в което родителите му и по-голямата част от братята и сестрите му са придворни музиканти. Поради свое провинение спрямо закона

В младостта си, Ли Йен-ниен е кастриран наказателно и става евнух. По-късно, благодарение на отличните си музикални и певчески дарби, бива издигнат в длъжност „Майстор на хармонията“ и започва да отговаря за придворната музика. Тъй като от малък израства в музикално семейство, Ли Йен-ниен отрано формира своя певчески талант и се отличава с ясен, светъл и красив глас. След като става евнух, той се превръща в певец-кастрат, подобен на известните ни от бароковия период – с мек глас като на момиче, същевременно с физика и сила на мъж. Той често омайва слушателите с контрола върху пеенето, който демонстрира, и с ярките си изпълнения. Според историческите записи Ли Йен-ниен има и отлични композиторски дарби, поради което всеки път, когато изпълнява нова песен, успява да трогне публиката до сълзи.

Основната певческа форма сред народа през този период е пеенето без музикален съпровод. Първата фолклорна певица, записана в китайската история е Хан Ъ. Тя е родена в Южна Корея и поради бедния си произход се препитава с пеене. Според сведенията в главата „Питама Тан“ от книгата „Лиездз“, Хан Ъ отива в китайското царство Ци, но когато пристига там, за да се изхранва, застава на портата на столицата и започва да пее за пари, подобно на уличните артисти в наши дни. Песните на Хан Ъ са толкова хубави, че дори и три дни след като напуска града, хората все още продължават да чуват гласа ѝ, който се е пропил в гредите на къщите. От тази история води началото си и идиоматичният израз в китайския език „Кънти гласът ѝ от гредите, три дни без да спре“. Освен прекрасен глас, Хан Ъ е и много емоционална, затрогваща изпълнителка. Когато минава покрай един местен хан, седящите в него започват да ѝ подхвърлят обиди. Тя е толкова наскърбена, че си тръгва и запява една тъжна песен, от която всички – млади и стари заплакват и тръгват след нея като отказват да се хранят в продължение на три дни. Местните жители бързо разбират грешката си и настигат Хан Ъ, за да я върнат обратно, а тя с радост се съгласява да им попее. Когато запява весела песен, в миг всички се преобразяват и развеселяват, хората неусетно започват да танцуват в ритъм, забравяйки несгодите си. Накрая я отрупват с щедри подаръци и я изпращат на добър път.

В обобщение може да кажем, че разглеждайки Класическия музикален период, продължил повече от 2000 години, откриваме неговата тясна родствена връзка с китайското вокално музикално изкуство, както по отношение на певческото съдържание и социалните класи, сред които

то е популярно, така и по отношение на жанровите форми. Богатото и многообразно китайско вокално изкуство през класическата епоха се превръща в корен и основа за традиционното китайско вокално изкуство. Ритуалната музикална система също способства за формирането на този исторически период, в който придворната музика играе централна роля. В същото време народната музика, музиката на литераторите и придворната музика взаимно се проникват и взаимно си оказват влияние, а появата на професионални и специализирани музиканти в още по-голяма степен повишава художественото ниво на вокалното изкуство, давайки тласък на развитието и разцвета на китайската народна музика.

Използвана литература

1. **Сюанлин**, Сун. **Дуншън**, Лиу. (ред.) Древни китайски песни, март 1990 г., Народно музикално издателство, стр. 2 (孙玄龄、刘东升编, 《中国古代歌曲》, 1990年3月, 人民音乐出版社, 第2页).
2. **Яохуа**, Уан. **Ясиун Ду** (ред.) Обзор на традиционната китайска музика. Фуджоу: Fujian Education Press, август 1999 г., стр. 119 (王耀华, 杜亚雄编著. 中国传统音乐概论. 福州: 福建教育出版社, 1999年8月, 第119页).

Ванг Шуайтунг е тенор, роден в Хенан, Китай. Придобива магистърска степен от университета във Фуджиан. В момента е докторант към катедра „Класическо и поп и джаз изпълнителско изкуство“. Научните му интереси са в областта на вокалната и традиционна китайска музика.

**КИТАЙСКАТА ХУДОЖЕСТВЕНА ПЕСЕН
ЗАРАЖДАНЕ И ПЪРВИ ОПИТИ (1919 – 1949)**

Хуанг Бою

Резюме:

В настоящата докторска теза се разглежда зараждането на китайската художествена песен. Въз основа на подбрани примери се дискутират и анализират акомпаниментите с пиано на класически песни, обхващащи периода 1919 – 1949 г. Обсъжда се и се изучава клавишната партия на китайските художествени песни, създадени през упоменатия период – в светлината на историческата перспектива и предпоставки. Стилът и особеностите им ще бъдат концертно представени.

Ключови думи:

художествена песен, акомпанимент, пиано, китайска, зараждане.

**THE CHINESE ART SONG
ORIGIN AND FIRST ATTEMPTS (1919 – 1949)**

Huang Boyu

Summary/Abstract:

In this doctoral thesis, the origin of the Chinese art song will be considered. Based on selected examples, the piano accompaniments of classical songs covering the period 1919 – 1949 will be discussed and reduced. The piano part of the Chinese artistically created songs during the mentioned period will be discussed and studied – in the light of the historical perspective and preconditions, their style and peculiarities will be presented in concert.

Keywords:

artistic song, accompaniment, piano, Chinese, birth

I. Произход и съдържание на понятието „художествена песен“.

Като вокален жанр художествената песен възниква в Германия през XIX в. С първоначалното ѝ название Lied или в множествено число – Lieder, се има предвид песенен жанр, при който композиторът съчетава музика и текст и който се различава от традиционната народна песен. От останалата вокална музика новият жанр се различава със следните особености: съчетаване на музика и стих, сбито и дълбоко алегорично съдържание. Клавирният акомпанимент е вплетен като самостоятелна мелодия и същевременно допълва вокалната линия. Особеното е, че ролята на клавирия съпровод не се свежда само до обикновен акомпанимент – той има същата значимост и нужда от творческа интерпретация като вокалната партия, а в особени случаи дори е по-важен от човешкия глас.

Произходът на китайската художествена песен може да бъде разглеждан в по-тесен и в по-широк смисъл на понятието. В по-широк смисъл произходът на китайската художествена песен се отнася до периода на династия Цин (221 – 210 пр.Хр.). Големите и малките оди от „Канона на песните“, както и по-късният сборник „Мелодии на гаоса от белите скали“, дело на поета Дзян Куей (1155 – 1221) и един от редките писмени паметници с нотирани песни, също се включват към художествените песни в широкия смисъл на понятието. В дисертационния труд има отделна глава, посветена на художествените песни като адаптации на класически стихове, затова тук няма да се спираме подробно на тази тема.

В по-тесен смисъл, понятието „художествена песен“ се появява в Китай благодарение на Сяо Йоумей, който през 20-те години на XX в. директно превежда на китайски немския термин „Kunstlied“. „Kunst“ означава „изкуство, художество“, а „Lied“ – „песен“, оттук и словосъчетанието „художествена песен“.

Говорейки за клавирия съпровод на китайските художествени песни, трябва да се спомене за появата и развитието на клавирна музика в Китай. Ранният период на клавирната музика се характеризира с изучаването на кратки и семпли по структура произведения, които изискват базова техника Това в общи линии е етап на първоначално изучаване и подражание, но пак от друга страна при аранжирането на акомпаниментите за художествените песни до голяма степен е използвана полифонична техника, което се оказва безценен опит за създаването на оригинална клавирна музика по-късно. Така или иначе, принципът за „съ-

четаване на Запада и Изтока“ още от самото начало намира изразение в отделните композиции. Джао Юанжен дава следната оценка в своето съчинение „Няколко опита за китайски тип хармония“: „В Китай почти няма хармония. Как може да се нарече хармонията „китайска хармония“? Зависи дали има начин акордите или полифонията да бъдат възприети в хармония, като китайска мелодия, като в същото време бъде съчетана с основната мелодия“. ¹

Пианото навлиза в Китай едва в началото на XX в., но за изминалите стотина години преминава от етапа на подражание и имитация към развитие на оригинален собствен почерк. Китайското клавирно изкуство е извървяло дълъг път-от първата официална публикация на „Марш на мира“ от Джао Юанжен в бр. 1 на американското списание „Наука“ (Science Magazine) през 1915 г., до днешните добре познати на международната сцена „Великият предел“, „Среднощна уличка“ и др. песни. Фактът, че клавирният съпровод е една от характерните особености на художествената песен, обуславя прякото влияние на клавирната култура върху развитието на художествената песен още от самото ѝ зараждане в Китай.

II. Зараждане и първи опити (1919 – 1949)

1. Исторически контекст.

В края на XIX в. Обединено кралство, Франция империалистическите сили нахлуват в Китай и правителството на династия Цин се изправя пред тежка дъвойна криза – във вътрешен и в международен план което води до възникването на „Движението за усвояване на отвъдморския опит“ и „Стоте дни на реформи“ (1898 г.). Групата на реформаторите, начело с Кан Йоу-уей (1858 – 1927) и Лян Цицао (1873 – 1929) отправят призиви като „Да се премахне императорската изпитна система и да се възродят училищата!“, „За да се въздигне нравствено народът, поезията и музиката трябва да станат основни елементи на духовното образование!“² и др. По този начин системата за училищно музикално образование, базирана на песни с музикален съпровод, спечелва подкрепата на цинското правителство.

В началото на XX в. от следване в чужбина се завръщат мнозина младежи, които започват да популяризират и въвеждат западната музикална

1 ZHAO, YanRen. ZHONG GUO PAI HESHENG DE XIAOSHIYAN., CHINA, 1915, p. 15

2 LIANG, QiChao. YIN BING SHI SHI KUO, CHINA, 1959, p. 2

култура. Оттогава музиката започва постепенно да навлиза като нов предмет в училищата. При създаването на училищни песни най-често се прилага методът „прибавяне на текст към готова мелодия“, като мелодиите са предимно популярни песни и народни песни от Европа, Америка и Япония. Това са кратки и поучителни песнички, лесни за преподаване и радващи се на широка популярност. Училищните песни по-късно оказват плодотворно и дълбоко влияние за създаването на художествени песни.³

2. Видни личности и представителни произведения.

Сяо Йоумей (1884-1940) е родом от околия Сяншан, окръг Гуангжоу, провинция Гуандун. Той е първият доктор по музикология, един от основателите на Шанхайската консерватория, композитор, преподавател и музикален теоретик, лидер на първото поколение дейци на съвременното музикално образование в Китай, наричан „баща на съвременната китайска музика“⁴.

През 1916 г. Сяо Йоумей, тогава студент в музикалната консерватория в Лайпциг, под влияние на „Погребален марш“ от Бетовен създава композицията „Траурен марш“. През март 1925 г. под негово ръководство оркестърът на Семинара по музика в Пекиния университет изпълнява в университетската официална зала „Траурен марш“ по повод кончината на г-р Сун Ятсен. Изпълненият вариант на творбата се различава от първоначалната партитура от 1916 г. Оркестърът на Пекиния университет се е състоял само от 16 музиканти, затова Сяо Йоумей преаранжира произведението си, като за да подсили вокалната част, добавя и съпровод на пиано.

С неуморна творческа енергия, всеотдайна преподавателска дейност и стремеж към съвършенство Сяо Йоумей изгражда солидна основа за развитието на китайската музика, оставяйки на поколенията непреходни постижения.

На 27 ноември 1982 г. Шанхайската консерватория отпразнува 55 години от своето основаване. Това е признание за изключителните заслуги на г-н Сяо Йоумей за изграждането на първата китайска консерватория.

Преди „Движението Четвърти май“ (1919) традиционното китайско музикално образование се ограничава само до занимания за собствено

3 WANG, YuHe. ZHONG GUO JIN XIAN DAI YIN YUE SHI, CHINA, 1994, p. 10

4 LIAO, FuShu. XIAO YOU MEI ZHUAN., CHINA, 1993, p. 1

развлечение на образованата прослойка. Например, свиренето на трагичния струнен инструмент гуцин се е възприемало само като един от начините за самоусъвършенстване. Музикалните изпълнения пред публика били дело на актьори, причислявани към низшите слоеве на обществото (тук не става дума за актьорите-любители на пекинска опера, които са госта късно явление). Тези дейности нямат нищо общо с това, което наричаме „национално музикално образование“. През 1901 г. Сяо Йоумей заминава за Япония, където изучава пиано и вокална музика в Токийската консерватория и посещава лекции по педагогика в Императорския университет. През 1913 г. заминава към Германия и прекарва няколко години на обучение в Консерваторията на Лайпциг, а през 1920 г., след като е получил докторска степен, се завръща в Китай. Последователно преподава и изпълнява ръководни длъжности в музикалните и спортни курсове на Пекинското женско педагогическо училище, Семинара по музика в Пекиния университет и Музикалния факултет на Пекиния колеж за изкуства. С подкрепата на Цай Юанпей, през 1927 г. Сяо Йоумей основава Държавния музикален институт – първото професионално висше музикално училище в Китай, което поставя основите на музикалното образование и обучаването на музикални специалисти.

Изключителните заслуги за китайската музика и култура на г-н Сяо Йоумей никога няма да бъдат забравени.

Сред най-известните му творби е песента „Въпрос“, „Химн на Националната консерватория“, концертът за виолончело „Есенна печал“ и др. Във „Въпроси“, песен с клавирен съпровод по текст на И Уейджай, са описани междуособиците в Китай през 20-те години на XX в., по време на които народът жестоко страда, допълнително тормозен и потискан от империалистическите сили. Обикновените хора роптаят срещу безразличието на военачалниците и едва сдържат омразата си срещу своите окупатори. По иносказателен начин текстът поставя пред китайския народ поредица от дълбокомислени и проникновени въпроси.

Под формата на въпроси композиторът майсторски разгръща своите размисли за живота. Бавното темпо, разклоняващите се мотиви и разнообразната ритмика разкриват тревогите на автора, който като истински интелектуалец се терзае от бедстващото положение и социалните сътресения в Родината; външени са както страданията и безпътницата на китайския народ, така и неизразимото с думи негодувание на автора срещу потисничеството на северните милитаристи.

В това произведение (вж. Пример 1) се използва строфична структура. Тоналността е сол мажор, цялата песен има 16 такта, представляващи четири музикални фрази плюс епилог. Хармониите в песента са прости и добре структурирани. Клавирният съпровод последователно комбинира акорди от I-ва и V-та степен, за да внуши усещане за възбужденост. При подбора на фактура на клавирния акомпанимент дясната ръка следва главно основната вокална мелодия, като ѝ съответства, докато лявата ръка в общи линии възпроизвежда доминантовите акорди. В началото се тръгва от тихо звучаща доминанта и се върви към тоника в кресчендо. Съчетаването на кресчендо и диминуендо, заедно с пунктирания ритъм, подготвят навлизането в лейтмотива, който преминава през цялата песен.

Пример 1

你 知 道 你 是 谁? 你 知 道 华 年 如
你 知 道 你 是 谁? 你 知 道 人 生 如

В тактове 9, 10 и 11 (виж Пример 2) можем да забележим как, въпреки че двете ръце продължават да следват основната мелодия, фактурата леко се променя с появата на разложени акорди.

Пример 2.

垂 垂! 垂 垂! 你 知 道 今 日 的 江 山
吹 吹! 吹 吹! 你 知 道 尘 世 的 波 澜

Макар че фразата „Наголу! Наголу! Наголу!“ заема само два такта, тя има важна функция на преход между отделните части в цялата песен. Освен това разширява чувството на възмущение и безизходица, изразено във втората музикална фраза. Мелодията протича низходящо, за да завърши с тоника, предхождана от цяла пауза, сякаш композиторът отронва въздишка.

Последните четири такта (виж Пример 3) също започват с аутфакт, но динамиката постепенно отслабва и по време на фразата: „Помисли, нали, нали, нали!“ динамиката от *p* преминава в *pp*, при което композиторът орнаментира фразата и със знаци за пауза. Последната нота пада върху тоническия акорд, с което цялата мелодия завършва. Музикалната структура е семпла, но изпълнена с дълбочина. Лайтмотивът на песента е с проста мелодика, състояща се от арпежи върху тонически квинтакорд, по един тон за всяка сричка, постигайки ефекта на „проста форма, но богато съдържание“. Така идеите на композитора намират пълнокръвен израз и предразполагат слушателя към дълбок размисъл.

Пример 3



От гледна точка на творческия стил и особености в цялото произведение правят впечатление редуването на силна и тиха динамика и употребата на пунктиран ритъм за разгръщане на лайтмотива. Това е любим технически похват на Сяо Йоумей, който при композирането на тази песен прибегва към чужди за акорда тонове, макар в по голямата ѝ част да се придържа към основното им звучене.

Творбата е създадена през 1922 г. и може да бъде определена като първата китайска художествена песен. Тя се състои само от пет музикални фрази, които обаче са много концентрирани. Заслужава специално да се отбележи, че клавирният съпровод прави крачка напред – от харак-

терното за ранните училищни песни монотонно повторение на тоновете върху всяка сричка към хармонична функционалност. Акомпаниментната фактура е по-усложнена, което представлява солидна основа за по-късния подем на художествената песен.

Използвана литература

Zhao, YanRen. Zhong guo pai hesheng de xiaoshiyan, China, 1915, p. 15

Liang, QiChao. Yin bing shi shi kuo, China, 1959, p. 2

Wang, YuHe. Zhong guo jin xian dai yin yue shi, China, 1994, p. 10

Liao, FuShu. Xiao you mei zhuan, China, 1993, p. 1

Хуанг Боюй е докторант в АМТИИ Пловдив. Завършва бакалавърска степен по пиано в Консерваторията в Тиан Джин в Китай, както и две магистърски степени в Италианската музикална консерватория „Джовани Батиста Перголези“. През 2015 г. участва в соло изпълнение на пиано в „Театър Мачерата“ – Италия, в през декември 2020 г. получава Втора награда в конкурса „И. С. Бах и неговото съвремие“.

ВЪЗНИКВАНЕ И РАЗВИТИЕ НА ПЕКИНСКАТА ОПЕРА

Ванг Йе

Резюме:

Пекинската опера произхожда от китайската опера и е създадена и развита в хода на непрекъснатия синтез и сблъсък на различни видове китайски опери. Статията представя исторически факти, събития и анализ, свързани с възникването и развитието на пекинската опера, от края на XVIII век до наши дни. Дискутират се приносите на различните периоди, жанровете и дори градовете (в случая, Шанхай) за обособяването на характерните черти на пекинската опера, нейната естетика, цялостност и персонализация, фокус върху изпълнението и отвореност и съвместимост с индивидуалните изпълнители.

Ключови думи:

Пекинска опера, произход, развитие, китайска култура, изпълнение

ORIGIN AND DEVELOPMENT OF THE BEIJING OPERA

Wang Ye

Summary/Abstract:

Peking Opera originates from Chinese opera and was created and developed through the continuous synthesis and clash of different types of Chinese opera. The article presents historical facts, events and analysis related to the origin and development of Peking Opera, since the end of the 18th century to the present day. The article discusses the contributions of different periods, genres and even cities (in the case of Shanghai) to the distinction of the Peking Opera, its aesthetics, integrity and personalization, focus on performance and openness and compatibility with individual performers.

Keywords:

Peking Opera, origin, development, Chinese culture, performance

Увод

Пекинската опера се ражда преди малко повече от век. Като млада опера, тя е представител на традиционната китайска култура и има много важен културен статус. Повод за написване на настоящата статия е интересът на автора към темата, както и желанието да запознае българския читател с фактите и особеностите на възникването и развитието на този типичен за традиционната китайската култура жанр – пекинската опера.

Знанията за пекинската опера в България са сравнително ограничени и целта на настоящата статия е да запознае българския читател с този така типичен и традиционен жанр в китайската култура. *(Изключение прави монографията на доц. д-р Миглена Ценова-Нушева „Пекинската опера Дзин Дзю“, издание на ArtStudies, ISBN 9789549897210, 2011г)*

Сред задачите на изследването са:

1. да изложи основни факти и събития около възникването и развитието на пекинската опера
2. да изтъкне основните специфики на този жанр
3. да даде жива и цялостна представа за жанра сред българските читатели.

За изпълнение на задачите са използвани редица исторически записи, оперни записи и документи за пекинска опера от отделни райони, както и основополагащи за изучаването на материята трудове като „История на пекинската опера (1790-1949)“ с автори Су И, Лан Фан, и „Сборник с исторически документи за пекинска опера“ (том от династията Цин). Книгата се състои от 10 тома, разделени в шест основни раздела, включително монографии, вестници, съдебни архиви, бележки, дневници и каталози, с около 8 милиона иероглифи. Книгата е каталогизирала и подредила голям брой безценни материали, които са разпилени в различни книги и списания през късната династия Цин и се е превърнала в една от малкото важни изследователски основи на пекинската опера.

На тази база са синтезирани основните факти, процеси на развитие и особености на пекинската опера, обобщени в няколко основни етапа.

1. Възникване на пекинската опера

Предшествениците на пекинската опера са опера Хуей от Анхуейската опера, опера Чу от Ханската опера, Кун опера, Чин опера и Дзин опера, които са повлияни от народната фолклорна музика.

В продължение на 55 години от династия Цин (от 1790 г.), четири опер-

ни класа на опера Хуей от южен Китай – клас Санчин (Sanqing), клас Съси (Sixi), клас Хъчуън (Hechun) и Чуънтай (Chuntai) (известни като четирите основни класа на операта Хуей), идват в Пекин един след друг. Опера Хуей навлиза в Пекин първо с клас Санчин и гласово пеене „Ерхуан“. Заради пищното пеене и богат репертоар, той постепенно превзема стила на клас Чин, който преобладава в Пекин по онова време. Много актьори от клас Чин се прехвърлят в Хуей опера, като предизвикват сливане на Хуей и Чин. По-късно в Пекин пристигат и останалите три класа на Хуей – Съси, Хъчуън и Чуънтай, които постепенно увеличават много актьори от популярната от години опера „Кун“ да се преместят в опера Хуей.

По време на *властването* на Даогуан от династията Цин (около 1828 г.) голям брой актьори от провинции Хубей и Гуанси се местят в Пекин, за да изнасят представления с Хан опери (Чу опера, Сипи), което води до голямо сливане на трупите. Комбинацията от Сипи и Ерхуан образува така наречената „Пихуан опера“. Операта „Пихуан“, формирана в Пекинския педагогически институт по това време, е повлияна от гласовите особености и ударението в Пекин и има характеристиките на пекински диалект.

2. Навлизане на Опера Кун в Пекин

Много учени изследват през вековете точното време, в което опера Кун навлиза в Пекин. Историческите сведения в този аспект обаче са много оскъдни и е трудно да се правят изводи. Времето може да бъде датирано само въз основа на някои художествени произведения от династиите Мин и Цин. „Йоудзю Шълу“¹ е литературно произведение от 36-а година на управлението на минския император Шъндзун Уанли (1608 по нашето летоброене) до 46-а година (1618), чийто том 4 описва: *„Тридесет и осмата година (1610), в първият ден на първият лунен месец, в резиденцията на чиновник Джунлан на улица Юшъ Фума. Джунлан влезе в канцеларията си рано сутринта. По обяд на път за вкъщи мина покрай източната част на жилището, и случайно се срещна с Хан Чиуджун и Хъ Ханбо пред залата Гусу, казвайки: „Ето един малък банкет, какъв късмет да влезнем тук.“ Това става през деня, има много гости, твърде много, за да попитат за името, и да чуят постановката на У Лин „Осем значения“.* „Осем значения“, споменати в статията, е произведение на опера Кун.

1 Yuan Zhongdao, 2005, You Ju Shi Lu, Qingdao Publishing House, 01/01/2005, Chapter 4, pages 56-60 《游居柿录》

Някои учени смятат, че горепосоченият текст е най-ранният запис за Кун опера в историческите документи, а много от тях считат, че записът от късния период на Уанли в „Wanliye Huobian“, написан от автора Шън Дъфу², е най-ранният запис на Кун опера в Пекин. Повечето учени все още вярват, че Кун е въведена в Пекин през късната династия Мин (около 1600 – 1620 г.).

Висшата класа от обществото на династия Мин обича много Кун опера, което повлиява на естетичните възгледи и на по-нисшата класа от обществото. Това прави опера Кун много популярна през времето на династия Мин и ранната династия Цин. През периода на управление на император Канси (1662 – 1722), държавата е спокойна и повлияна от висшата класа, а опера Кун се превръща в популярно развлечение за цялото общество. Владетелите на династия Цин приемат традиционната култура, а идеята за лоялност и синовно благочестие, проповядвана от Кун опера им харесва. Експертът по история на династия Цин – Wang Zhengzhao представя подробно развитието на опера Кун през династията Кан и Циен (1662 – 1795) в произведението си „Влизането на манджурите и драматичната култура в ранния период на династия Цин“³.

Той споменава, че император Канси харесва и прави многостранни изследвания върху подредбата на опера Кун. В заключение бихме могли да кажем, че разпространението на опера Кун е в зависимост от подкрепата на владетелите.

Някои учени изследват в дълбочина развитието на Кун опера. В докторската си дисертация „Изследване на възхода и падението на „Хуа“ и „Я“ в Пекинската опера през династия Цин“⁴, г-р Фан Лимин от Столичния Педагогически университет посочва: „В ранната династия Цин, на пазара на представления за гражданите, опера Кун има абсолютно предимство пред останалите класове, като Нейдзю (Nèijù), Санъе (Sanye), Къю (Kěyù), и Дзинтоу (Jindou)“. Трябва да кажем, че в този период в записките от романите на книжовниците най-много са оперните изпълнения на Кун опера. На второ място е опера И (Yiqiang), която все още не е толкова популярна, както Кун опера. Джън Дзюн цитира записите от „Разни бележки

2 Shen Defu, 1989, Wanliye Huobian, Zhonghua Book Publishing House. 02/1989, Chapter 24, pages 256-266, 《万历野获编》

3 Wang Zhengzhao, 2005, “Manchu People's Entry and Early Qing Drama Culture”, Beijing University Press. 05/2005 《满族入关与清前期戏剧文化》

4 Fan Liming, A Study on the Rise and Fall of Flower and Elegance in Beijing Opera in the Qing Dynasty, Beijing Normal University, doctoral thesis, 《清代北京剧坛花、雅之盛衰研究》

на Тънин (Tengyin)“ в „Tian Yin Ou Wen“: „... най-просперираща е опера Кун в началните етапи на властване, дори в сватбените обреди“.

След като оперите Цин и Бангзъ навлизат в Пекин, развитието им е далеч по-слабо от това на Кун опера, а формирането на голямо мащабно изпълнение е особено трудно. По време на изследователския процес д-р Фан Лимин пише „Нотите на Йенлан“, „Реконструкция на надписа на храма на предците в Залата на радостта“, „Нови песни в студа“, „Слова върху бамбука на столичната врата“, „Камбанен звън от сватбена церемония, записки от опера в годината У У“, „Записки от съзерцание на цветя под лъчите на слънцето“ и много други исторически материали от опери от династията Цин, които след подредба и премахване на повторенията наброяват общо 104 оперни класа (труп).

Д-р Фан Лимин⁵ установява, че има 27 оперни класа по Кун, два от които са Кун опера, включващи в себе си по малко от всичко, 14 класа Дзин, седем класа Цин и пет класа Хуей опера. Останалите не могат да бъдат точно класифицирани. Вижда се, че опера Кун все още заема основно място в света на грамата в Пекин по това време. Това доказва, че опера Кун е много популярна в двorcите и сред гражданите през периода Кан Ган.

3. Упадъкът на опера Кун и възходът на всички други класове (Хуа)

През периода Циен Лун (1736 – 1796), държавата е спокойна, китайската феодална автократия достига своя връх, а оперната дейност в Пекин в този период също започва трансформация. Тази трансформация е концентрирана във възхода и падението на двете части „Хуа“ (с изключение на опера Кун), „Я“ (опера Кун).

Японският учен Масаки Аоки пише в своята книга⁶, че историята на операта в династията Цин е история на възхода и спада в съревнованието между „Хуа“ и „Я“. В операта по време на Циен Лун има ясна разлика между двете части „Хуа“ и „Я“, като именно частта „Я“ е операта Кун.

Всъщност операта Кун не се появява в Пекин по-рано от другите „Хуа“ класове, но пък в момента, в който е въведена в Пекин, тя веднага е заобичана и уважавана от управляващата класа и висшето общество. По това време основната култура на обществото е ръководена от висшата класа, така че Кун операта се превръща във водещата култура

5 Д-р Фан Лимин стига до заключението, че има 27 класа Кун опера

6 Qing Mu Zheng'er, 2010, History of Modern Chinese Opera, Zhonghua Book Publishing House, 01/2010, p.325-331, 《中国近代戏曲史》

на обществото, която изключва другите певчески стилове. Блясъкът на операта Кун продължава повече от 200 години, който постепенно намалява до периода Циен Лун.

Въпреки това, след като други песенни мелодии заменят Кун, между тях винаги има открити конфликти. Този период от историята е много мъчителен. През годините на управление на Дзияцин, става популярна операта Цин. Тази форма на изкуство е близка до живота на хората. Формата на изпълнение е проста и искрена и е изключително популярна. След разпространението на опера Цин идва времето на опера Хуан, която отваря едно ново начало в драматичното изкуство. В този период опера Кун запада, като постепенно отстъпва водещото си място.

В допълнение трябва да кажем, че според „Нотите на Тънин“⁷ най-популярна в началото е Пекинската опера, следвана от опера Цин и опера Хуан. Освен това сред 44-те души от различните класове „Хуа“, записани в том 2 и том 3 на „Нотите на Йенлан“⁸, освен актьори от Пекин има и сравнително госта актьори от Съчуан, общо 12 души, като останалите 11 провинции са представени от твърде малко актьори. Видно е, че онова време е златната ера на Цин, а операта е с много висока позиция сред вокалните изпълнения на различните стилове „Хуа“. Въпреки това, през годините на Дзияцин и Даогуан, особено след влизането на класовете Хуей в Пекин, Цин операта постепенно започва да запада. Царство Хуей започва да надделява в Пекин и да завладява драматичната сцена в града. Пекинскийят оперен свят претърпява промени и в тези промени се ражда Пекинската опера.

4. Навлизане на Опера Хуей в Пекин

Пекинската опера се ражда в момента, в който опера Хуей влиза в Пекин. Съществуват разнопосочни мнения относно причините опера Хуей да се настани в Пекин. Сред по-известните са двете легенди. Според едната, опера Хуей е посрещната от пекинската публика, което допринася за навлизането на този стил в Пекин. Втората легенда визира отбелязването на 80-ия рожден ден на императора Циан Лун и честването на събитието с „четирите големи трупи на Хуей“ в Пекин.

След като опера Хуей навлиза в Пекин, тя се разпространява бързо, особено в района на Дашилан. От този момент в драматичния свят на

7 Dai Lu, 1985, Teng Yin Notes, Shanghai Book Publishing House, 01/1985, p. 35–38, 《藤荫杂记》

8 Wu Changyuan, Yan Lan Notes, p.1–10 燕兰小谱》

Пекин се влива нова жизнена сила, която е двигател за едно бурно развитие. Операта Хуей по същество е местна драма, но има и много различни форми на изява. Въпреки че тези форми принадлежат към класа Хуей, те също проявяват различни характеристики. Например тези форми, които харесват репертоара на операта Кун, запазват сцената на „Четирите радости“; тези форми, които харесват опера с елементи на бойни изкуства, получават удовлетворение от „Хечън клас“, а тези форми, които харесват нови лица и обичат женския персонаж Дан, неизбежно се превръщат в последователи на „Чунтай клас“. Вижда се, че представянето на опера Хуей не предизвиква конфликти и различните публики могат да намерят и изберат любимите си стилове.

Влизането на опера Хуей в Пекин променя до известна степен представленията в града и позволява бурното развитие на този вид опера в едно удобно за това място. От 1883 до 1918 г. развитието на пекинската опера навлиза в своя зрял етап. Тан Синпей, Уан Гуейфън и Суън Дзюсиен, известни като „тримата майстори на Лао Шън“⁹, се прочуват и стават известни звезди на Пекинската опера. Сред тях тримата най-високото художествено постижение принадлежи на Тан Синпей, който извежда пекинското оперно изкуство до ново, много по-зряло ниво. Тан Синпей използва таланта си в процеса на художествената практика, като деликатно включва опера Кун, големи барабани, лица от Хуа, персонажът Лао Дан¹⁰ и други художествени характеристики в своето пеене, като създава нов стил в оперното пеене наречен „клас Тан“. Спокойно можем да кажем, че „Тан, е този, който няма стил, от който да не е научил нещо“. През 1861 г. Пекинската опера навлиза в двореца. От шестия ден на месец май до края на месеца, спектакълът представя последователно изпълнения на клас Санцин (Sanqing), клас Съси (Sixi), клас Шуанкуей (Shuangkui) и външен клас (класа на Пекинската опера).

През 1883 г. евнусите започват да изучават пекинска опера. Оттогава институцията, отговаряща¹¹ за представленията в двореца Цин, наречена „Шънпиншу“, избира всяка година изпълнители на пекинска опера, за изпълнения в двореца. От 1917 г. се появяват голям брой изключителни актьори на пекинска опера и жанровете им се развиват и бележат разцвет, като най-известни са Ян Сяолу, Меи Ланфан, Ю Шуян и др.

9 Лао Шън е персонаж на възрастен мъж.

10 Лао Дан е персонаж на възрастна жена.

11 И одобряваща.

От този период датира и навлизането на пекинската опера в Шанхай. Нейната адаптация в един свят, пропит от западна култура, предизвиква нови промени в жанра. Можем да направим следният извод: най-важният аспект е, че оперните спектакли вече не са ограничени от конкретна рамка, а съчетават в себе си традициите и съвремението на цивилизацията. Едновременно с това те преследват и новости и забавления в сюжета си, а някои нововъзникващи техники се използват и в сценичното оформление.

Заклучение

Пекинската опера се развива през вековете и изпълнява своята роля да стимулира патриотичния ентусиазъм на населението, чрез възхваляване на героични дела. Същевременно тя отразява и актуалното положение на народа, страданията на хората и разсъжденията на драматурзите върху състоянието на обществото. Тези функции обаче трябва да бъдат включени в едно безплатно естетическо забавление. Ако на операта беше дадена само функцията на политически инструмент и средство за просвещение, то пекинската опера не би се развила в степен, в която е позната днес. Задачата на изследователите е да третираят създаването на тази опера по един свободен, открит и автентичен начин.

Като своеобразен модел на китайска опера, пекинската опера се сблъсква с различни проблеми в процеса на своето развитие – от традиционната пекинска опера, през съвременната пекинска опера, до днешното ново драматично творение. Влиянието на политиката, културата и икономиката несъмнено оставят своя белег. Въпреки това, пекинската опера е изключително интересна и готова за една обективна оценка, касаещи нейните художествени постижения във всеки период.

Използвана литература

Lu, Dai. Teng Yin Notes. Shanghai Book Publishing House, 01/1985, p. 35 – 38, 《藤荫杂记》

Liming, Fan. A Study on the Rise and Fall of Flower and Elegance in Beijing Opera in the Qing Dynasty, Beijing Normal University, doctoral thesis, 《清代北京剧坛花、雅之盛衰研究》

Zheng'er, Qing Mu. History of Modern Chinese Opera, Zhonghua Book Publishing House, 01/2010, p. 325 – 331, 《中国近代戏曲史》

Defu, Shen. Wanliye Huobian, Zhonghua Book Publishing House, 02/1989, Chapter 24, p. 256 – 266, 《万历野获编》

Zhengzhao, Wang. Manchu People's Entry and Early Qing Drama Culture, Beijing University Press, 05/2005 《满族入关与清前期戏剧文化》

Changyuan, Wu. Yan Lan Notes, p. 1–10, 《燕兰小谱》

Zhongdao, Yuan. You Ju Shi Lu, Qingdao Publishing House, 01/01/2005, Chapter 4, p. 56 – 60 《游居柿录》

Ванг Ёе е докторант към катедра „Класическо и поп и джаз изпълнителско изкуство“. През 2010 г. завършва Педагогически университет в Чюенджоу със специалност „музикално образование“. Притежава магистърска степен по вокално изпълнение от Националната италианска музикална консерватория във Фермо и получава стипендия за асистент от Академията, за да участва в преподавателската работа като асистент на професор. Като солист участва във важни концерти, организирани от Консерваторията и региона. През октомври 2019 г. той участва в международния музикален конкурс Euterpe в Италия и печели първото място в групата Bel Canto

**ИСТОРИЧЕСКИ СВЕДЕНИЯ ОТ КРАЯ НА XII ВЕК ЗА НАЛИЧИЕТО
НА ЕДНОСТАВЕН КАВАЛ ОКОЛО
РЕКА ВАРДАР И ОХРИДСКОТО ЕЗЕРО**

Илия Яневски

Резюме:

Поради липса на обширни конкретни историографски данни за разпространението на едноставния кавал в днешна Северна Македония, ние използваме констатациите от последните изследвани по темата, сравнявайки ги с предишни такива, които са пряко или косвено свързани с историята, разпространението и развитието на едноставния кавал. Северна Македония има свое специфично географско местоположение, подходящо за проникване на всякакви многопосочни политически влияния и заемки от други култури на нейната територия. Съвсем естествено е всички исторически сътресения на нашия континент да са оказали своето конкретно влияние и върху живота на местното население, което пък от своя страна се е отразило върху музикалното и културно минало на хората.

Ключови думи:

Кавал, фрески (икони), иконостас

**HISTORICAL INFORMATION FROM THE END OF THE 12TH CENTURY
FOR THE PRESENCE OF A SIMPLE KAVAL AROUND
VARDAR RIVER AND LAKE OHRID**

Iliya Yanevski

Summary/Abstract:

Due to the lack of extensive specific historiographical data on the distribution of the flute in today's Northern Macedonia, we use the findings of recent studies, comparing them with previous ones that are directly or indirectly related to the history, distribution and development of the simple flute. Northern Macedonia has its own specific geographical location, suitable for the penetration of various

influences and cultures on its territory. It is quite natural that all the historical upheavals of our continent have had their specific impact on the lives of the local population, which in turn has affected the musical and cultural past of the people.

Keywords:

Kaval, frescoes (icons), iconostasis

За етноорганологията един от най-загадъчните и болезнени въпроси е свързан с периода и подробностите около създаването на всеки един традиционен музикален инструмент. Разбира се, за да възникне той, значи хората са имали някаква нужда от неговото присъствие в живота им, както и употребата му в съответна социално-битова или конкретна историческа цивилизована среда. За тези исторически събития се знае малко по разбираеми причини. Може само да се прогнозира и по аналогия да се съпоставят сигурните и доказаните факти относно създаването и развитието на подобни инструменти от нека го наречем – приблизително същия исторически период. Важното е, че в случая основна роля са имали географските и климатичните пространства, необходимите материали от които са се изработвали първите традиционни инструменти на всеки народ. Още по-сложен въпрос за органолозите как е изглеждал в първоначалния си вид гаден музикален инструмент и как е еволюирал той като такъв с течение на времето през вековете.

От днешна гледна точка, на тези въпроси е много трудно или дори не може да се отговори еднозначно и категорично. Можем само да се базираме и използваме всички изследвания и проучвания, направени до сега чрез различни научни експедиции в страната, за да обобщим някои съществени и логични отговори, които ще допринесат за поне малко повече яснота на поставените по-горе въпроси.

От кой период кавалът се намира на територията на сегашна Северна Македония, т.е. колко дълбоки са корените му, не можем да отговорим и докажем точно. Но след много години теренни проучвания и разговори с по-възрастни кавалджии, на този въпрос ще се отговори недвусмислено само с едно изречение на един от многото информатори: „...С кавал се свири от незапомнени времена до днес, тоест – от гядовци и прагядовци“. Въпреки, че в това твърдение няма абсолютно нищо конкретно и

още повече, че с него никакви исторически факти не се доказват, то все пак ни дава някаква най-обща представа за съществуването и битуването на еднотавния кавал от дълбока древност по нашите географски земи. Най-простичкото обяснение е, че в близкото минало всеки овчар се е опитвал да се научи да свири на този на вид много лесен за свирене инструмент. В действителност, „майсторското свирене“ с него изисква и големи технически сръчности, за да се овладеят неговите октавови регистри и характерните му комбинации на пръстите по време на интерпретация. За да разгадаем „мистерията“ около съществуването на еднотавния кавал около Охридското езеро и по поречието на река Вардар, ще представим някои от световните митове, легенди, заклинания и вярвания, свързани с него и подобните на него инструменти, които битуват все още в Северна Македония.

Първобитният човек използва гласа и ръцете си, за да произвежда тонове още преди появата на първите духови и ударни инструменти. По-късно се създават и първите ударни, последвани от духовите и струнните инструменти. „По-късно той открива принципа за надграждане на духовите инструменти, който принцип допринася за развитието на редица инструменти като надлъжни флейти. Той ги прави от костите на убития враг, от животни и тръстика. По този начин с течение на времето, нашите прадеди са открили „механизма“ на духовите инструменти.“¹

Бамбукът и тръстиката са най-старите естествени материали, наготово взети от природата и послужили на първите хора на планетата за създаването на далечно подобие на сегашните духови инструменти. Смята се, че звукът от тръстиката съществува от праисторическите времена и е случайно открит, когато е духал вятър и е създавал различни звуци от счупените на различна височина стръкове от тръстика.

Следващата теория е разработена от Лукреций (Titus Lucretius Car, 98 – 55 г. пр. н. е.) и Чарлз Дарвин (Charles Darwin 1809 – 1882 г.). Но от следващото може да се заключи, че още преди Лукреций и Дарвин народите са използвали някои инструменти, които са били свързани с различни имитации на звуци от природата. „За разлика от костната свирка, която при древните инки е била боен и военен инструмент, свирката от тръстика при същите хора е бил изключително любовен инструмент, поради своята стройност и нежен звук.“²

1 Josip Andreis. Historija muzike, I, Zagreb, 1966, 7.

2 Andrijana Gojkovic, Muzicki instrumenti – mitovi I legende simbolika I funkcija, Beograd, 1994, p. 41.

„Въпреки, че човек би могъл сам да направи музикален инструмент, стигайки до тази идея сам или имитирайки нещо от природата, има и такива легенди, според които човекът е направил инструмент, инициран от някакво божество. Така племето Китимаха (Северна Америка) вярва, че неговото божество, маскирано като пътешественик, се е срещнало с дете, което се е опитало неуспешно да издаде звуци върху отсечен тръстиков ствол. Детето не разпознало божеството, нахранило го с месо от сърна и в знак на благодарност божеството научило детето как да издълбава тръстиката, да пробива дупките и да започне успешно да изпълнява различните тонове.“³

Също така важни са легендите за бог Пан, в които се казва, че е гържал в ръцете си тръстикови стръкове, и докато издишал въздух, движел стъблата и от тях се чували приятни звуци. По-късно, Пан завързал тръстиковите стъбла с различни дъжина с восък и създал нов инструмент, на който дал името си (панова флейта)⁴.

Като се има предвид, че кавалът в Македония е направен от подобни материали като тръстиката, можем да приемем и потвърдим, че това е духовен и материален обект, който е непрекъснат остатък от митологичния период и който е запазил своята автентичност и го днес.

Като следващ източник за използване на еднотавния кавал в сегашна Северна Македония, можем да намерим в проучванията на един от най-големите колекционери на фолклорното ни изкуство Марко Цепенко (1829 – 1920) г. Той е публикувал огромна своя „продукция“ от 10 тома с материали и литературни произведения, в които дава огромна информация за съществуването на кавала в нашата страна. В тях много често го споменава и описва с какъв оригинален начин свирачите се грижат за инструментите си и с какъв оригинален подход ги „съживят“, т.е. да ги инкрустират с геометрични фигури, цветя и думи. Въпреки, че неговият любим инструмент е бил кавалът, самият той се е опитвал успешно да свири на „телник“ (тамбура литарка).

Освен Марко Цепенков бих споменал пътешествията на Евлия Челеби (1611 – 1682), известен османски писател, пътешественик, пътувал през териториите на Османската империя и околните страни за период от четиридесет години. Пътешествията на Челебия са от особено значение

3 Andrijana Gojkovic, Muzicki instrumenti – mitovi i legende simbolika i funkcija, Beograd, 1994, 17.

4 Драган срејовиц, Александрина Цермановиц, речник грчке и римске митологије, Београд, 1979, 387.

за историографията на държава̀та ни през този период. Те дават ясна и точна представа за външния вид на хората, населяващи тези земи, социалните им контакти, организацията на обществено-битовите им взаимоотношения, част от начинът им на живот, бита им, духовния им преживявания и местния начин на съжителство по това време, каквато информация трудно можем да потърсим и открием.

Също така от голямо значение за нашите изследвания е Лудвиг Куба (1863 – 1956), фолклорист, музиколог и художник. Основната му творба е „Славянство за всички вас“ в 15 тома. Неговата колекционерска дейност, публикувана в XIV том „Писне Македонско“ (1929), е особено важна за Северна Македония. Той е първият етномузиколог, който в своя анализ на македонската народна песен ясно посочва влиянията на източно-западноевропейското течение. Той изразява възхищението си от македонската песен с прочутото изречение: „Това е красива мозайка от много ефектен мрамор“⁵. Изключително ценни данни са дадени и от Јеремије Роровиќ (1852 – 1932) сръбски етнолог, Мiodrag Vasiljeviќ (1903 – 1963) етномузиколог, университетски професор, колекционер на македонски фолклор, Andriјana Gojковиќ – изтъкнат сръбски етномузиколог, музикант и композитор, а също и най-заслужилите наши местни етномузиколози Методия Симоновски, Зифко Фирфoф, Васил Хаджуманов, Вера Кличкова, Александар Линин, Боривоје Јимревски, Драган Даутовски и други, които със своите творби са допринесли за запазването на голяма част от сегашната македонска култура.

От изписаното до тук не сме в състояние и не можем с голяма степен на сигурност да твърдим, че кавалът е бил в близкото историческо минало типичен традиционен инструмент за сегашна Северна Македония. Независимо, че все още няма доказателствен материал, както и ясни исторически сведения, че той е негелима част от нашия традиционен инструментариум. Затова ще се обърнем към старинни църковни стенописи от 1830 до 1835 г. от Миячките дърворезбари (групата на Петре Филиповски-Гарката и Макариј Фрчковски) и който е един от най-красивите в света. Дори няма такъв на Света Гора. Почти в центъра на стенописа ясно се откроява кавалджия, по-точно овчар, пред който има две овце на паша.

5 <https://macedonism.org/%D0%9C%D0%B0%D0%BA%D0%B5%D0%B4%D0%BE%D0%BD%D1%81%D0%BA%D0%B0D0%95%D0%BD%D1%86%D0%B8%D0%BA%D0%BB%D0%BE%D0%BF%D0%B5%D0%B4%D0%B8%D1%98%D0%B0/%D0%BA%D1%83%D0%B1%D0%B0-%D0%BB%D1%83%D0%B4%D0%B2%D0%B8%D0%B>



Ил.1 Св. Јован Бигорски детал от иконостаса

На дърворезбарите е известно, че на иконостаса са имали свободата да представят моменти от ежедневието, дори в една част те самите дърворезбари са представили как си вършат работата. Сегментът на иконостаса, в който е представен овчарят, свирещ на кавал, е много важен за присъствието на кавала в ежедневието на хората в периода от първата половина на XIX век, което доказва присъствието му от онава време на македонската земя под османско робство. Едно от

най-важните и стари свидетелства за кавала на територията на Северна Македония е фрагмент от стенопис, намерен в църквата „Свети Георги“ в село Кърбиново, Преспа, който датира от времето на Византия



Сн.2 Фрагмент от фреската
"Рождество Христово",

Црква св. Ѓорѓи, с. Кърбиново,
Преспанско

или около XI–XII. век. Правени са много изследвания за стенописа в този манастир, но последното потвърждава автентично точно времето, в което е направен стенописът. Това, което нас ни интересува, е откритването на надписа, с който стенописът е датиран от далечната 1191 година.⁶ В горния десен ъгъл, въпреки че изображението е повредено от

6 А. Николовски, З. Блажић. Конзерваторски и истражувачки работи на црквата Св. Ѓорѓи во с.Курбиново, Разгледи Скопје, декември 1958, с. 468 – 477

Времето, се забелязва овчар, който свири на кавал в коленичило положение, с изправени ръце и застанал в правилна позиция. Това потвърждава, че инструментът е кавал, тъй като изпълнителят използва всичките седем пръста, които са необходими за затваряне на дупките, които са за свирене, като в същото време цилиндричната тръба (кавал) се поставя върху устата под автентичен ъгъл, така както се свири правилно на кавал. (Снимка 3)



Сн.3 Фрагмент от фреската "Рождество Христово", Църква св. Ѓорѓи, с. Кърбиново, Преспанско

Заклучение

Като се има предвид, че много църкви и манастири са доста повредени от разрухата на времето, по стените на които е имало стенописи с музикални инструменти, данните от нашите изследвания са доста точни, за да потвърдят наличието на едноставен кавал в този район и неговото съществуване през вековете с неговата автентичност и оригиналност. Пътят му на еволюция и съхранение в автентичния му вид е тясно свързан както с търговията между Изтока и Запада, така и с военния оборот. Нашата държава като част от централните региони на Балканите е била и ще остане интерпретатор на различни култури и влияния. Въпреки, че сегашната Северна Македония векове наред е била под управлението на Византия и е била нейна провинция, под нейно влияние са създадени произведения на изкуството, които и до сега са емблематични за нашата традиционна музикалната култура и вековна традиция.

Използвана литература

- Andreis**, Josip. Historija muzike, I, Zagreb, 1966
Gojkovic, Andrijana. Muzicki instrumenti – mitovi I legende simbolika I funkcija, Beograd, 1994

Срејовиц, Драган. Церманоџиц, Александрина. Речник грчке и римске митологије, Београд, 1979

Simonovski, Metodi. Muzicka terminologija u makedonskim narodnim umotvorinama, „Zvuk“, 51, Beograd, 1961

Николовски, А. Блажиџ, З. Конзерваторски и истражувачки работи на црквата Св.Еорџи во с.Курбиново, Разгледы Скопје, декември 1958

Гроздановски, Цветан. Курбиново и други студии за фреско живописот во Преспа, Скопје 2015г.

Линин, Александар. (1986). Народните музички инструменти во Македонија. Скопје: Македонска книга.

Фурфов, Живко. (1999). Народните инструменти и инструменталната народна музика на Македонија, Скопје: МАНУ Музиката на почвата на Македонија, кн. 7, дел I-II,

Dević, Dragoslav. (1977). Etnomuzikologija III deo (instrumenti), skripta, Beograd: Fakultet umetnosti u Beogradu.

Интернет източници

https://mk.wikipedia.org/wiki/%D0%9C%D0%B0%D1%80%D0%BA%D0%BE_%D0%A6%D0%B5%D0%BF%D0%B5%D0%BD%D0%BA%D0%BE%D0%B2

https://mk.wikipedia.org/wiki/%D0%91%D0%B8%D0%B3%D0%BE%D1%80%D1%81%D0%BA%D0%B8_%D0%BC%D0%B0%D0%BD%D0%B0%D1%81%D1%82%D0%B8%D1%80%D0%98%D0%BA%D0%BE%D0%BD%D0%BE%D1%81%D1%82-%D0%B0%D1%81

<https://macedonism.org/%D0%9C%D0%B0%D0%BA%D0%B5%D0%B4%D0%BE%D0%BD%D1%81%D0%BA%D0%B0-%D0%95%D0%BD%D1%86%D0%B8%D0%BA%D0%BB%D0%BE%D0%BF%D0%B5%D0%B4%D0%B8%D1%98%D0%B0/%D0%BA%D1%83%D0%B1%D0%B0-%D0%BB%D1%83%D0%B4%D0%B2%D0%B8%D0%B3/>

Илија Јаневски е докторант в АМТИИ Пловдив. В моментта работи како професор по народни инструменти в ДМБУЦ. „Илија Николовски-Луи“ Скопие. Той е мултиинструменталист, којто свири главно на: кавал, шупелка, гудук, двойничее, гајда, зурла, тамбура, кемане, шаркиа, тапан, китара, акордеон, пиано. Написал е 4 концертни пиеси за кавал и симфоничен оркестър, 20 танца за народен оркестър. Автор и аранжор на 74 новосъздадени песни в народен дух, 24 оркестрации за народен оркестър и много оркестрации за Орфови оркестри. Ръководител е на оркестър „Кладенец“ от традиционни инструменти. Носител е на много награди, най-важната от които е Златният нар за мир от тогавашния президент на Република Македония Киро Глигоров.

АВТЕНТИЧНИЯТ ПАЗАРДЖИШКИ ФОЛКЛОР, СЪТВОРЕН В ДВЕ ОТ ПЕСНИТЕ ИЗ ТВОРЧЕСТВОТО НА КОМПОЗИТОРА МИЛЧО ВАСИЛЕВ

Йонка Пеичева

Резюме:

Настоящото резюме е тясно свързано с основната тема на моята дисертация: „Пазарджишкият фолклор в творчеството на композиторите: Стефан Мутафчиев и Милчо Василев“. За основа на публикацията ми съм се спряла на две песни за соло глас със съпровод на оркестър от народни инструменти в обработка на Милчо Василев. Те са ярък пример за характера и особеностите на Пазарджишките двугласни автентични песни. Съобразявайки се с това, авторът на обработките не е променил двугласа, а напротив, хармонизирайки песните, той напълно се е съобразил с тях. В хода на моите научни изследвания, констатирах и други особености в двугласните песни. Това ми дава известно основание да считам, че по своите особености Пазарджишката фолклорна област би могла да се счита като самостоятелна фолклорна област.

Ключови думи:

Милчо Василев, Пазарджишки фолклор, песни, двугласни песни

THE AUTHENTIC FOLKLORE OF PAZARDZHIK, CREATED IN TWO OF THE SONGS FROM THE WORKS OF THE COMPOSER MILCHO VASSILEV

Yonka Peycheva

Summary/Abstract:

This summary is closely related to the main topic of my dissertation, namely: „Pazardjik folklore in the works of composers: Stefan Mutafchiev and Milcho Vasilev.“As a basis for my publication I have focused on two songs for solo voice accompanied by an orchestra of folk instruments arranged by Milcho Vasilev. They are a vivid example of the character and specific features of Pazardjik two-part authentic songs. With this in mind, the author of the arrangements did not change the two voices, but on the contrary, harmonizing the songs, he fully

complied with them. In the course of my research, I found other features in these two-part songs. This gives me some reason to believe that the Pazardjik folklore area could be considered as an independent folklore area.

Keywords:

Milcho Vasilev, Folklore of Pazardjik, songs, two-part songs

Според официалната теория на Българската народна музика, общоприетата следствие на проведената през XX век научно-изследователска дейност от бележити български фолклористи и етнографи /проф. г-р Христо Вакарелски, проф. г-р Стоян Джуджев, Иван Джуренов, акад. Николай Кауфман, гл. ас. Любен Ботушаров, Светла Абрашева, проф. Лидия Литова-Николова и др./, Пазарджишката област се смята като подобласт на Тракийската фолклорна област, като Ихтимано-Пазарджишка. Във връзка с тази теза, вярно е, че по отношение на по-общите им характеристики, свързани с метричните, лаготоналните, гапазоновите и ритмичните им принадлежности, тя има нещо много общо със специфичните белези на Тракийската фолклорна област. Но като изключим тези сходства и, ако все пак познаваме от по-близо (професионално) пазарджишкия фолклор, ще видим, че има и някои особености, които го отличават от същинските песни и инструментални мелодии на Тракия. Всичко това е особено доказуемо най-вече по отношение на: безмензурната вокална и специфичната инструментална музика. Явни разлики откриваме в орнаментиката, която се съдържа, както в бавните, така и в хоровадните песни и оркестрови пиеси.

В тази т.н. „Ихтимано-Пазарджишка подобласт“ се среща размерът 11/16, както и изключително интересния и характерен, само за този регион смесен размер

7/16 б + 11/16, т.нар. „Йовино хоро“ (наименованието му произтича от песента „Йове, малай моме“). По отношение на размера 11/16 – да, наистина той е характерен и за Тракийската фолклорна област, но в по-различно темпо – обикновено в по-бързо, докато в Пазарджишкия регион се изпълнява в много по-бавно темпо. Орнаментирането при безмензурните песни тук е по-отчетливо и в този смисъл се доближава до „тресенето“, характерно за Шопската фолклорна област. Орнаментирането в безмензурните песни на Пазарджишко, в повечето случаи, се извършва

Върху два или най-много три тона и поради тази причина, то е малко по-„опростено“ от това на Тракия, но затова пък това орнаментиране е по-продължително, съпроводено с продължително низходящо движение, в много случаи до основния тон на песента или инструменталната мелодия. В този ред на мисли, говорейки за разликите в музикалния фолклор между Ихтимано-Пазарджишката подобласт и Тракийската фолклорна област, не може да не споменем едно от най-характерните качества на фолклора в този регион, което качество го отличава значително от останалите фолклорни региони в страната – това са Пазарджишките и Велинградски двугласни песни (споменавам Велинград, защото той попада в тази фолклорна област).

„Най-развити образци на вокална хетерофония представляват двугласните песни „на тресене“ от Пазарджишко-Ихтиманския край.“ [Абрашева, 1974, с. 49]

Предвид сложността на двугласното пеене и продължителното „тресене“, е необходима „голяма музикалност на народните певци“, както и от особена важност е „тяхното чувство за баланс в полифоничното натрупване“. [Кауфман, 1968, с. 52]

И тъй като тези двугласни песни се срещат само в този регион и които песни го отличава от останалите, реших да се спра на две от тях за вокален дует със съпровод на народен оркестър в музикална обработка и аранжирани от композитора Милчо Василев, писани специално за фолклорен ансамбъл „Пазарджик“ и неговите солистки – сестрите Янка и Стоиценка Учикови, както и сестрите Гинка и Петя Вергиеви.

Това са песните:

„*Тръгнали ми са, тръгнали*“ и „*Жънали са момците*“ – изпълнени от Янка и Стоиценка Учикови

и „*Три ми звезди най-рано греят*“ – изпълнени от Гинка и Петя Вергиеви.

Музикалният анализ на тези песни доказва правотата на направените изводи по отношение специфичните особености на Пазарджишкия песенен фолклор. Анализът на посочените песни започва с вокалните партии на солистките по сравнителния метод, тъй като между двете песни има много общи характеристики и считам, че този начин е най-добрият за доказване на написаното по-горе, свързано с двугласните песни в Пазарджишкия фолклорен регион.

Ако проследим партиите на солистките, ще видим, че бабните им части са съпроводени с предшествваща част, която е хороводна. Тук интересно е, че в интродукцията към песните, освен характерния размер за тази област 11/16, авторът на аранжмента Милчо Василев е използвал и смесен размер: 7/16 б + 5/16, което също много често се използва от различни композитори и аранжори.

"Три ми звезди най-рано греят"

Милчо Василев

Moderato

Кавал

Гайда "D"

Тамбура 1

Тамбура 2

Вокален дует

Гъдулка 1

Гъдулка 2

Виола

Контрабас

(свирят се само при повторението)

2
4

A Hm Em Am Em

f mf

И така: **В първата част** на соловите партии, певиците пеят унисон, а разделянето на двата гласа става в бавните им части: (*което се наблюдава в Пример №2*)

Пример №2

"Три ми звезди най-рано греят"

Милчо Василев

Кавал

Гайда "Д"

Тамбура

Вокален дует

Е, три ми зве - зди

Гъдулка I

Гъдулка II

Виола

Контрабас

Chords: A, Am, Em

2

най - ра - но гре - я - ле.

Chords: Am6, Em

И в двете песни се вижда, че първият глас „води“, а вторият – „бурдонира“. В края на всяка музикална фраза двата гласа „слизат“ на подтоничния тон, като по този начин отново се връщат към унисонното пеене. Пак при тях продължителното „тресене“ в първия глас започва от третата степен на лага, като постепенно, степен по степен, слиза до основния му тон, след което двата гласа се задържат върху нея, до застъпване на *Втората оркестрова интермедия*. Тук бих искала да подчертая още нещо, свързано с двугласните песни в този регион – за разлика от двугласните песни от другите региони на страната, където двата гласа в повечето случаи се кръстосват. В Пазарджишко това не е характерно – също един много важен, съществен белег, който го отличава от останалите.

И двете представени песни в настоящия доклад, както и в повечето Пазарджишки песни са, основно в еолийски лаг (натурален минор). Мажорният лаг, най-вече миксолидийският в двугласните песни почти не се среща или, ако се използва, то предимно е в макам хиджас.

Като основна музикална форма на двете песни (както в повечето случаи) е проста тригелна форма от вида – **a b a**:

Първият дял е унисонно пеене в размер;

Вторият дял – бавна безмензурна част, същински двуглас;

Третият дял – повторение на първия.

"Жънали са момце"

Милчо Василев

Кавал 1,2

Кавал 3

Гайда "А"

Тамбура

Вокален дует

Свободно (безмензурно)
2 солистки

Жъ - на - ли са мо - мце,

Гъдулка 1

Гъдулка 2

Виоли

Контрабас

The musical score is written for a traditional Bulgarian ensemble. It includes parts for Kaval 1,2, Kaval 3, Gayda "A", Tambura, a vocal duet (2 soloists), Gadulka 1, Gadulka 2, Viola, and Contrabass. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The vocal duet part is marked 'Свободно (безмензурно)' (Ad libitum) and '2 солистки' (2 soloists). The lyrics 'Жъ - на - ли са мо - мце,' are written under the vocal line. The Tambura part includes chord markings: Fm, Hm, E7, A7+, and D. The Gadulka 1, Gadulka 2, and Viola parts are marked 'pp' (pianissimo). The Contrabass part is marked 'pp'.

Пример №3

2

ни - ва зла - то кла - са.

Cism7 Fism A Am Hm Fism

Ако към този анализ прибавим и ролята на оркестровата партия, то в цялост песните ще придобият следната схема:

В началото е характерната (в повечето случаи) *интродукция*, която има за цел да въведе солистките ладово и темпово в песента.

Следва *първият дял* – унисонното пеене.

Оркестров малък *преход* към *вторият дял* - безмензурната част, който може да бъде или задържане върху основния тон, обикновено в щрих „тремоло“ или *кратка оркестрова интермедия*.

След което, отново повторение на *1-вият дял* - унисонното пеене.

Следва задължителната *по-кратка оркестрова интермедия*, която въвежда солистките към *2-рия куплет* от песента.

Цялата тази схема отново се *повтаря*, след което всичко започва от *начало* до нейния *край*, който завършва с *2-рата интродукция* и задържане върху основния тон от страна на солистките до пълния завършек на песента.

Тази схема, която в случая използва аранжорът Милчо Василев, е често срещана и в аранжиментите и на други композитори, които се занимават с този вид творчество, което в повечето случаи не е нещо необичайно.

Обобщавайки направените наблюдения по отношение на пазарджишкия песенен фолклор и в частност двугласните песни от този регион, отново бих искала да подчертая, че с тези специфични особености, той би могъл да бъде обособен като **самостоятелен**, отделен от цялостната Тракийска фолклорна област, независимо от приликите и сходствата между тях.

„По своята същност двугласът представлява цялостна музикална система с ясно обособени стилистични черти... местното пеене е с по-различна звучност... Мелодичната линия не носи отрицателното, енергично шопско звучене, а плавноост и спокойствие... Специфичното при този начин на пеене, е че лежащият глас неотлъчно следва по степени „тресенето“. Независимо коя от певиците изпълнява водещия глас, другата встъпва заедно с нея на степенята, върху която ще се „тресе“ и бурдонира върху нея до достигане на тониката. *Такава размяна в орнаментирането може да се наблюдава единствено в Пазарджишка област.*“ [Цветкова, 2018, с. 21, 22, 26]

В този ред на мисли бих добавила, че ако по-задълбочено се изследват всички микро региони в областта, би могло да се стигне до още по-големи разлики в песенния фолклор, което говори за изключителното разнообразие и богатство, което притежава **Пазарджишката фолклорна област**.

Във връзка с тези изводи и съждения в настоящата публикация определено считам, че Ихтимано-Пазарджишката подобласт със своите характерни особености би могла да се обособи като самостоятелна фолклорна област. Нещо повече – в самия регион има райони, които носят в себе си още по-специфичен фолклор, който го отличава от друг регион, но това е обект на едно обстойно научно изследване, което изисква задълбочено проучване. И още нещо бих искала да добавя: официално този регион се нарича Ихтимано-Пазарджишки, но ако внимателно се проучи музикалният фолклор на района на град Ихтиман, не може да не се открият много сходни прилики с този на Шопската фолклорна област, но това не е обект на моето научно изследване. Само мога да спомена идеята, че ако разглежданата област се нарече

Пазарджишка фолклорна, считам, че няма да сбъркаме. Впрочем, тя така се назовава и в изследванията и анализите на много фолклорни изтъкнати и вече трайно утвърдени специалисти в областта на Българското фолклорно музикално изкуство.

Използвана литература

Абрашева, Светла. Български народен двуглас, Изд. „Наука и изкуство“, София, 1974

Архив на Фолклорен ансамбъл – гр. Пазарджик

Кауфман, Николай. Българската многогласна народна песен, Изд. „Наука и изкуство“, София, 1968

Николова, Лидия. Българска народна музика, Изд. „Музика“, София, 1995

Цветкова, Данка. Фолклорното певческо изкуство на Пазарджишко, Пловдив, 2018.

Йонка Пейчева завършва АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ през 2005 г. със специалност „Дирижиране на народни състави“. В периода 2005 – 2007г. е диригент на Представителния народен хор към НУФИ „Широка лъка“, където преподава също вокални ансамбли и народно пеене. През 2018 г. става диригент на „Детски народен хор“ към СУ „Георги Брегов“ – гр. Пазарджик, а няколко месеца по-късно (2019 г.) е диригент и на новосъздадения Детски народен хор „Славейче“ към ОУ „Христо Смирненски“. От декември 2019г. е докторант в свободна художествено-творческа докторантура към АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“.

**ПРИНОСЪТ НА ПРОФ. КИРИЛ ДЖЕНЕВ В НАЦИОНАЛНАТА
ХОРЕОГРАФИЯ. ПРИМЕР С ЕДИН ТАНЦ
ОТ КЪСНОТО ТВОРЧЕСТВО НА АВТОРА**

Борис Генчев

Резюме:

В статията се разглежда един пример от танцовото творчество на проф. Кирил Джанев в третия му творчески период. Като произведение от късното му творчество, този танц, а и други от този период, разкриват нововъведенията, подходите и отликите в представянето на определено танцово съдържание. В изложението ще се опитам да отговоря на въпроса защо танцовото творчество на Кирил Джанев се е превърнало в образец в националната хореография и какво прави произведенията му устойчиви в репертоара на създадения от него пловдивски фолклорен ансамбъл „Тракия“. С помощта на детайлен анализ на „Празничен тракийски танц“ ще бъдат разгледани въпросите за художественото майсторство, за успешното прилагане на новаторство в сценичната реализация на танцовите проекти на Джанев.

Ключови думи:

хореография, Кирил Джанев, образци, танц, фолклор, концепция

**THE CONTRIBUTION OF PROF. KIRIL DZHENEV IN THE NATIONAL
CHOREOGRAPHY. EXAMPLE OF ONE DANCE
FROM THE LATE WORKS OF THE AUTHOR**

Boris Genchev

Summary/Abstract:

The present article examines an example of the dance work of Prof. Kiril Dzhenev from his third creative period. As a product of his late work, this dance, as well as others from this period, reveal the innovations, approaches and differences in the presentation of certain dance content. In the exhibition I shall try to answer the question why Kiril Dzhenev's dance work has become a model in the national choreography and what makes his works sustainable in the repertoire of the

Plovdiv folk ensemble "Trakia" (created by him). With the help of a detailed analysis of „Festive Thracian Dance“ the matters of artistic mastery and the successful application of innovation in the stage realization of Dzhenev's dance projects will be considered.

Keywords:

choreography, Kiril Dzhenev, model, dance, folklore, concepts

Кирил Джанев е роден през 1922 г. в Бургас. Детството си прекарва в Жеравна. Сетивата му от малък са изострени за народното творчество, в съзнанието му задълго ще останат песни, приказки, легенди, споменът за къщата в Жеравна. В София завършва квалификационен курс за хореографи при съветските балетмайстори Владимир Белий и Николай Холфин. След завършване на курса е изпратен на специализация в Москва със свои колеги, където наблюдават работния процес в колективите на Игор Моисеев, Татяна Устинова и Павел Вирский. През 1951 започва работа като хореограф в новосформирания Държавен ансамбъл за народни песни и танци – София. Преподава в Държавното хореографско училище и в Полувисшия институт за музикални и хореографски кадри – София. От 1970 е главен хореограф в Държавния ансамбъл за народни песни и танци „Пирин“ – Благоевград. Там той има значителен принос за новото сценично представяне на ансамбловите програми и проект за художествения облик на ансамбъла за години напред. С хореографското си творчество в Държавния фолклорен ансамбъл „Тракия“ и благодарение на своя творчески почерк Кирил Джанев създава произведения-емблеми на българското танцово изкуство. В книгата си Приносът на българските хореографи (1. част) доц. Красимир Петров признава, че *произведенията на Джанев са огледало на красотата, която народният гений е създал във фолклора*. [Петров, 2012, с. 87] Премиерните спектакли на фолклорния ансамбъл „Тракия“ по онова време изненадват не само публиката, но и специалистите от хореографската гилдия. През 1974 г. е поканен да оглави катедра „Хореография“ във Висшия музикално-педагогически институт Пловдив (Сега АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“), като с това въвежда в хореографската практика нови методи в обучението на студентите. Значителната научна дейност на Кирил Джанев включва множество статии, поредицата „Терминология на българската хореография“ (от 1952, в колектив) в библиотека „Танцова самодейност“, „Български сценични танци“ (сборник с танци, 1968), както

и учебниците „Теория за строежа на движенията в българската народна хореография“ (1965, съавт.), „Универсален танцопис“ (1972, съавт.) и „Кинетография“ (1979).

Хореографската си работа започва в танцовия състав към Министерството на земеделието. Още първите му произведения се отличават от утвърдената стилистика тогава. За създаването на първите си хореографии Джанев си спомня за „героите“ от своето детство – жените клюкарки от Жеравна, които умело интерпретира в танца си „Одумвачки“. Основата на неговото творчество е положена – познаването на националните танцови традиции, търсенето на оригиналното във фолклора. В резултат на множество търсения, разговори със специалисти и най-вече насоки от художника Илия Бешков, Джанев намира характеристиките на определените регионални танцови традиции. По този начин създава произведения, които носят онези стилни особености и отлици на танца, придаващи му типично български или регионален характер. Кирил Джанев работи с художествени образи, родени в бита на народа и станали тъкмо художествени с помощта на музиката и танца, търси различните аспекти на поведението в танца на отделните общности в регионите, тръгвайки от походката, обичаите, нравите на *тракиеца, шопа, добруджанеца*...

Успешно градената композиция според сценичните закони на формообразуването е застъпена в цялото творчество на Кирил Джанев. Със своя неповторим творчески маниер той внася ред нововъведения в представянето на фолклорния танц – той звучи автентично, стилът е верен, но в същото време е поднесен по неповторим, нов начин. Именно тук възниква парадоксът – как така автентично, а в същото време нещо невиждано до момента. Единственото обяснение за мен е режисьорската концепция на автора – да рамкира произведението в конкретната тематика и заедно с чувствата, асоциирани с нея, да провокира артиста да изпита вътрешния заряд, с който да отрази правдиво атмосферата. В едно от своите интервюта Джанев споделя „...винаги си представям танците не на сцена, а на мегдана, пред къща, на улицата и винаги свързани с някакъв момент от живота, с някакво преживяване. Съзнателно бягах от общоприетите неща. За мен беше важно да заразя публиката и да не я оставям да се разсейва. Искях всичко да тече като река и да не спирам до края.“. Определено можем да считаме тези думи за основополагащи в творческия маниер на автора.

В своя трети творчески период авторът изгражда ясна програма за развитието и цялостната дейност на фолклорния ансамбъл „Тракия“ като културен институт. Идеята на Джанев е да се покаже синтезът на изкуствата, който създава всеобхватна картина на бита на народа, на живота; съществуването на песента и танца така, както са съществували в живота на българина отпреди. С творческия си гений Кирил Джанев показва, че народният танц е в генетична връзка с традиции, бит, социален живот, а от друга страна е свързан с музика, песен, слово, инструмент; той е част от цялостен жизнено-художествен комплекс, от синкретичното съществуване на фолклорното изкуство. Концертите на ансамбъла са ново явление в професионалното изкуство за времето си, впечатляват с построяването на програмата и идейно-образната концепция на спектакъла. Произведенията създават особен и неповторим дух, тайнство. Творческото мислене на автора ражда колоритни художествени образи, които, показани в спектакъла, правят много успешно взаимодействие с публиката, оставят трайни впечатления от видяното и превръщат танците във вечна класика и образци в националната хореография.

Представен е хореографски и граматургически анализ на произведението „Празничен тракийски танц“. Детайлният анализ показва, че авторът създава оригинални образи и в същото време остава верен на първоизточника. Основните пунктове, които определят успеха на хореографското произведение, са:

1. Естетическа идея и проект на автора;
2. Авторът има ясна цел и с помощта на музиката импровизира и провокира артиста;
3. Подреждането на хореографския материал в определени хореографски фрагменти.

„Празничен тракийски танц“

(музика Тодор Працаков, костюми Нева Тузсузова)

По форма произведението може да се причисли към дивертисментните танци (от френски: *divertissement* – „увеселение, развлечение“), но то не се ограничава в рамките на „чистия“ танц. Кирил Джанев гради произведението на базата на модели и маниери, заимствани от мегданската игра, той сякаш черпи теми от бита на народа, те никога не са самоцелни. „Празничен тракийски танц“ е мащабно произведение, в него участват

осемнадесет жени и осемнадесет мъже. Регионалната определеност на танцовото произведение е етнографската област Тракия. След поредица от експедиции и изследвания в различни населени места от Източна Тракия и подбор на хореографски материал, с помощта на множество хореографски формули авторът разкрива богатството на танцовата лексика от региона. Като цитати от народния танц са използвани „Ярешката“ (с. Зидарово, обл. Бургас), движения от хорото на песента „Веселил се бай Пенчо“ (с. Гурково, Старозагорско). Лексиконът на танцовите движения от този регион е изключително богат и това позволява на хореографа да състави комбинации, които звучат автентично.

Драматургичната конструкция на произведението може да бъде определена като своеобразен разказ. Въпреки че е безсюжетно произведение и без конкретни герои, неговите епизоди са така организирани, че танцовата структура, в синхрон с музикалните картини, ни позволяват да асоциираме тази форма като история за любовта на младите, за майката, която иска да ги раздели (песента в началото) и въобще за отношенията момък – мома във фолклорните представи. Действията и по-точно диалогът следват логиката на отношенията в живота на младите в едни откошелни времена. Между отделните части са поставени функционални връзки, които ги съподчиняват, хармонизират цялото. Художествено-танцовото мислене на Кирил Джанев определя разнообразието в компонентите на танца, а същевременно логиката и мястото на няколко лайтмотива – положението на ръцете при мъжете и при жените, като противопоставянията и контрастите също спомагат за динамичността на произведението. При построяването на „Празничен тракийски танц“ може да се каже, че Джанев следва логиката на традиционното мегданско хоро – тук се има предвид логика в представянето на образите, поведението на героите и самото развитие на действието, атмосферата. В танца възникват множество комуникативни ситуации между участниците – тук художествените похвати изникват един след друг – проявени са в песента, жестовете, в стойката, стила, в поведението на играчите. Повечето от движенията в хореографския текст могат да се асоциират с главната тема на танца. Чрез умело боравене с художествените похвати орнаментиране и вариационност авторът построява изключително характерна тракийска игра, а след това изгражда образите на момъка и този на девойката с тяхната присъща игра (движения, които са свойствени на поведението на мъжа и съответно на жената). Като режисьор с богата мисъл Кирил Джанев предизвиква у артиста естествено

вено поведение в танца на мегдана, проправя път за неговото изграждане, използвайки сравнения, богата лексика. В ансамбловия танц присъстват образите на момъка и девойката, които са многократно повторени. Уникалното в творчеството на проф. Джанев е неговият точен рисунък на композиционните структури, в същото време преживяванията са на всеки отделен танцуващ, търси се индивидуалността в хорото: Всеки живее във вихъра на танца и е свободен в развитието на играта. С всички компоненти на сценичния танц Кирил Джанев успешно изгражда художествените образи в танца – тези на красивата девойка и напятия и игрив момък и нещо повече от това – разкрива душевността на българина.

1. Експозиция – танц на момците в две групи, придвижват се фронтално към публиката; това заявява ролята на действащите лица в танца. Интересни са жестове, които танцуващите изпълняват, те предизвикват асоциации с текста на песента. Танцуването продължава под съпровода на друга песен – за бита на овчарите. Отново чрез жестове и интересно групиране на танцуващите се илюстрира съвсем пестеливо съдържанието на песента – „стадото овце се събира“. Прави впечатление естественото поведение на танцуващите, песента ги провокира да покажат свободно как ги вълнува тя. В тази част композицията е максимално опростена и следва логическото си развитие в постепенното си усложняване. Новаторско може да се нарече хореографското решение на Кирил Джанев да въведе лайтмотиви в движенията на ръцете при мъжете, като в следващите епизоди на танца добавя нови орнаменти. Положението на ръката е вдигната горе със свивка в китката, жестовете с нея имат определена роля – от една страна вдигнатата ръка е разказ и насочва вниманието в определена посока, а от друга – пестеливото използване на жестове, които имат конкретно съдържание и такива които представляват някакъв символ, подпомагат зрителското възприемане и разбиране на историята. Лайтмотивен елемент в танца е гланта, която наподобява главата на кон. По този начин илюстрацията допълва цялостната картина на образите, а именно тяхната мъжественост – напети момци, майстори на танца и песента. Използвани са всички ракурси – така зрителят има възможност да „разгледа“ героите, а също и техните костюми.

2. Завръзка – тук посредством заставането на танцуващите мъже в поза се осъществява връзката със следващия епизод. На буйната игра на момците ще контрастира нежната и бавна игра на девойките. Мъ-

жете застават в гвата диагонала, считано от средата на предната част на сцената, като образуват гва коридора. Авторът решава пътя на девоиците като движение по диагонала – това благоприятства възприемането на новите участници в танца; движението по диагонала е най-продължително и зрителят има време да се запознае с новите участници в танца. Девоиците излизат на сцената под съпровод на бавна лирична песен. Представен е образът на момата, която е нежна и свенлива. Същевременно пред публиката се разкрива красотата ѝ – богатият костюм, който носи, навява мисли като че ли за „царица“, която ходи бавно и величествено. Тук идва и контрастът като художествен похват в изграждането на образите – от една страна мъжествеността, която е показана в широките и тежки стъпки, бавното придвижване, а от друга – женствеността, която е защитена от спокойния ход на девоиците. Още тук, в завръзката, се наблюдава първият върхов момент в танца – песента, съпровождаща танца, е изпята от всички в унисон. Като маниер в творчеството си Кирил Дженов използва танцови структури от първоизточника. Тук не се колебава да покаже хорото в затворен кръг – жените оформят три малки кръга, всеки от по шест изпълнителки, които са обърнати с гръб към мъжете и с лице към центъра на хорото. Външният вид на женските хора обикновено е кръг (отворен или затворен) – *било е време, когато момите ги е било срам да поведат хорото и докато не дойде някой ерген, те играят в затворен кръг* [Илиева, 2007].

3. Развитие

3.1. Първи етап – веселието започва, като се акцентира на сложността на мъжката игра. Интересен е синхронът между движенията на краката и ръцете. Използвано е придвижване на три групи по шест мъже по правата линия, успоредна на зрителския лъч. Танцуващите са разделени в три редици и последователно се придвижват от задната част на сценичната площадка до авансцената. Тук като че ли авторът заявява какво ще се случва по-нататък, зрителят има възможност отново да види танцуващите в най-близък план. Момите наблюдават от страни и сякаш чакат момците да ги закачат, да поведат тяхното хоро.

3.2. Втори етап – авторът откроява четирима мъже, които бележат промяна в действието. Започва бавно хоро, като се разиграва интересен песенен диалог между девоиците и момците. Четиримата солисти сякаш повеждат хорото на жените, провокират останалите мъже да заиграят. Оформят се мъжко и женско хоро. Солоистите показват танцовите си

умения, като скоро ги обгражда мащабна композиция – по дъга диагонала от двете страни. На сцената се заражда приятна атмосфера на празничното хоро, където момъкът наблюдава харесваната от него девойка.

3.3. Трети етап – кулминация. Развитието на танцовата форма стига до нейното окрупняване – момците и девойките заиграват „Ярешката“. Тук ярко е изявена симетрията при външната форма на хорото – то е представено в широкопространствената геометрична фигура елипса, като в центъра ѝ се намират четиримата солисти. Тяхната игра и въобще мястото им са оригинален момент, зрителят определено ще запомни тази фигура и след края на концерта. Взаимодействието между солистите и останалите участници в хорото създава неповторим рисунок, фигурата сякаш „диша“. Непосредствено след това започва хорото, което в автентичния си вариант е на песента „Весели се бай Пенчо“ от с. Гурково, Старозагорско. В тази фаза формите са изградени главно на принципа на симетрията, което хармонизира композицията. Танцовата комбинация е еднаква за всички, като тук отново има разговор между танцуващите – на мъжките команди жените отговарят с провиквания; зрителят отново наблюдава интересен диалог.

3.4. Четвърти етап – „покана за танц“. Хорото се разкъсва. Мъжете демонстрират силата си и отново провокират момите – чрез интересна игра и рисуване на фигури с бича канят девойките на танц – тук отново участниците се срещат в диалог с определени провиквания. Преходите между отделните фази авторът решава като престрояване на изпълнителите за последните тактове от музикалната тема. Придвижването на блокове и от мъжете, и от жените създава интересен рисунок. Не само танцуващите говорят помежду си, обобщените две фигури – двата блока – също си взаимодействат. На командите на мъжете жените отговарят със свивки в ръцете.

3.5. Пети етап – момите отиват при момците. Интересен е музикалният съпровод. Звучите на кавала са сякаш гласовете на девойките. Мъжете се разделят в дъга блока вдясно и вляво на сцената, а жените остават в средата. След това жените се отдръпват назад и тук погледът им се включва като елемент от композицията на танца – те гледат ту на дясно, ту наляво, а после очакват с поглед появата на мъжете пред тях. Следват бързи и вихрови разминавания на две групи мъже, които демонстрират развитието на танца.

4. Развързка – започва вихрена игра по дъгойки, като темното се за-

бързва. Оригинално е построяването на малките форми в танца – дуетите. Момците и девойките изпълняват впечатляваща игра по двойки, която е решаваща за развитието на танца и ни отвежда към логичния финал. Действията на момъка и девойката са неочаквани, което кара зрителят с интерес да наблюдава какво ще се случи – жените въртят кърпи в ръка, застават ту от едната страна на партньора, ту от другата, мъжете въртят бичове, скачат и клякат. Тук определено можем да считаме, че дуетната игра бележи трета кулминация в произведението. Дуетът е изграден от контрастни, неочаквани движения – смяна на позицията на ръцете, смяна в посоката на движение. Създава се една раздвигана и многоцветна картина в погледа на публиката, съответстваща на този кулминационен момент.

5. Заключение – като продължителност когато е най-малката структура от този танц, но със своята яркост и развихрени емоции се запечатва в съзнанието на зрителя. Финалът на танца е статичен – танцуващите застават в пози, като мъжете по интересен начин „заклучват танца“, използвайки атрибута си – бича, а жените – в интересни скулптурни пози с необичайно положение на ръцете, наподобяват изящна колона. На финала мъжете застават в поза на коляно, като девойките са зад тях. Различен е финалът за шест от двойките мъж-жена, които са подредени най-отзад в редица.

Описание на костюмите

За костюми на танцуващите са използвани като образци носии от Източна Тракия. Художник на костюмите е Нева Тузсузова. Благодарение на нейните умения и майсторство, тя изработва издържан сценичен костюм и чрез облика на танца разкрива богатство на тракийската народна носия. Несъмнено уменията на художника и хореографа оформят едно сполучливо съчетание на образност, изразена характеристика на костюма и неговата танцувалност. Подът на сценичната площадка, перспективът и кулисите са облечени в бели платна – това преобразува сцената в „бяла кутия“. По този начин костюмите се открояват в пълния си блясък. Като елементи от сценографията се използват сценични пана – слънце, женски накит и др.

Женският костюм е вариант на сватбена премяна от сливенското село Бяла. В този етнографски район има разнообразие от костюми, като характерна е престилката и сокайното забраждане. Сватбените

накити са представени с изключителна детайлност – освен сполучливо направената шапка, танцуващите имат на ръцете си гривни. Полата на сукмана е богато украсена и с пришити две пералки (опашки) с нейната дължина. Елекът е с красива украса от флорални елементи, като подчертава тънката талия на жените. Вниманието заслужава и накитът за глава, който впечатлява с пищната си украса. Освен закачените китки и бижутата отпред на челото, отзад над къпката е украсен с ленти в различни цветове. Те създават красив ефект при движение, развявайки се; особено видно е това, когато танцът се изпълнява на открито. Краката са обути с червени ботушки. Въпреки че е многосъставен и тежък, сценичният костюм е пригоден за танцуване.

Мъжкия костюм е изключително балансиран. Образецът е сватбена мъжка носия от края на XIX и началото на XX век от с. Крушаре (обл. Сливен). Интересна е интерпретацията на празничната украса. Шарените орнаменти от мъжките калцуни преминават в украса на ботушите; черният пояс завършва с цветни помпони – тези елементи определено привличат зрителското внимание. На ботушите са закачени шпори, които при движение издават звук. Тези елементи защитава мъжествеността и биха могли да предизвикат асоциации с воински характер. Кирил Дженев умело вплита атрибут в танцовото действие. Като предмет от бита в танцуването на мъжете присъства кожен бич – интерпретация на камшика за кон. Съвсем естествено авторът намира употребата му; тя е вградена в логиката на танца, в поведението на танцуващите. Така интерпретацията на символите и тяхното възприемане – кон, бич, игра с бича – достига правдиво до публиката.

Музика

Творейки заедно с композитор, авторът синхронизира танцовата лексика с музиката и излага хореографските си идеи, непосредствено преди написването на музиката. Хореографията следва композиционното развитие на музиката, като заедно музикалната и хореографската драматургия определят развитието на хореографското действие.

Като песенен съпровод в танца са използвани популярни тракийски песни от Огринска Тракия, а също от Старозагорско – песента „Раге, бяло Раге“. Съчинената от композитора танцова музика представлява програма, която усилва и предопределя движенията в играта на танцьора. Така драматургията на движенията отразява силната им връзка с

музиката. Построяването на песните точно в тази последователност показва майсторството на съвместната работа на хореографа с композитора. Всяка песен е като че ли картина на възвращенията на младите, на преживяното, на желанията. Към танцовата изразност е включена песента, изпята от танцьорите. В определени моменти от танцовите епизоди пред очите на публиката се разиграват директни диалози, изиграни чрез танца с конкретни жестове, движения и провиквания. Музиката дава изключителна емоционална и ритмическа основа. Постепенно темпото се забързва, заедно с това настроението се покачва, за да стигне върхната си точка. В същото време танцът е доста продължителен; той има няколко върхови момента – обобщения, които усилват емоционалното въздействие на танца. Това са моментите, когато всички запяват песента „Заспала е малка мома“, когато всички се хванат на хорото около четиримата солисти, както и дуетът от когата.

В мъжката игра присъства и тананикане на мелодията. Това внушава, че танцът е почувстван от изпълнителите. Мелодията в този момент навява асоциации за дребна музика.

Създал едни от най-емблематичните танци, проф. Кирил Джанев участва в изграждането на българската хореографска култура. Творчеството му представлява много повече от техника на изпълнение и пресъздаване на автентичните български танци. С името на Джанев се свързват редица нови творби, които изграждат обемния репертоар на фолклорния ансамбъл „Тракия“. Смело може да се твърди, че творчеството на Джанев се основава на единството на традициите и новаторството.

Използвана литература

Абрашев, Георги. Композиция и форми на танца. Издателска къща „Хеликон“, С., 2001.

Григоров, Бисер. Кратка история на българската фолклорна хореография. Сдружение „Росна китка“, С., 2008.

Илиева, Анна. Теория и анализ на фолклорния танц. АИ „Проф. Марин Дринов“, С., 2007.

Моравенова-Станева, Рослана. Драматургични похвати за създаване на фолклорно танцово произведение, „Колор Принт БГ“, П., 2018.

Парламов, Иван. Хореомайсторът, или танцът е преживяване. П, 1992.

Петров, Красимир. Приносът на българските хореографи за сценичното пресъздаване на народните танци (1951–2001). „Славена“, В., 2012.

Борис Генчев е студент в четвърти курс по българска народна хореография в АМТИ-ИИ „Проф. Асен Диамандиев“ в Пловдив. Танцувал е в детски фолклорен ансамбъл, сега продължава в професионален. Има интереси в областта на хореографската педагогика и танцовата културата на децата, изследването на проблемите на националната хореография и нейната история.

ГОДИШНИК
академично издание

Редакционна колегия:
Проф. г-р Тони Шекерджиева-Новак
Проф. г-р Галина Ларгева
Проф. г-р Даниела Дженева
Доц. г-р Люгмил Петков

Анонимно рецензиране:
Проф.г.н. Явор Конов
Доц. г-р Борис Минков

Предпечат – Виолета Динчева

Печат – Мениджмънт Бизнес Машин ООД

www.artacademyplovdiv.com

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