



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

ГОДИШНИК

20

21

a
rt academy
plovdiv



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

ГОДИШНИК

20

21

2021
ПЛОВДИВ



© Академия за музикално, танцово и изобразително изкуство
„Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив, 2022

Редакционна колегия:

проф. г-р Тони Шекерджиева-Новак

проф. г-р Галина Ларгева

проф. г-р Даниела Дженева

проф. г-р Люdmил Петков

Анонимно рецензиране:

проф.г.н. Явор Конов

доц. г-р Борис Минков

© Графичен дизайн: доц. г-р Александър Гьошев, 2022

Коректор: Александра Дарбоклиева

Оформление и предпечат: Виолета Динчева

© 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.

Отпечатано в Мениджмънт Бизнес Машин ООД

ISSN 1313-6526 (Print)

ISSN 2738-7712 (Online)



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

ГОДИШНИК

20

21

2021
ПЛОВДИВ

СЪДЪРЖАНИЕ

ИЗМЕРЕНИЯТА НА ДУХОВНОТО – ЩРИХИ КЪМ ПОРТРЕТА НА КОМПОЗИТОРА ГЕОРГИ ПОПОВ проф. г-р Весела Гелева	10
АКОРДОВИ СИМВОЛИ В ДЖАЗ И ПОП МУЗИКАТА проф. г-р Веселин Койчев	16
ОСОБЕНОСТИ НА ТАНЦОВАТА ФОРМА „ТРИО“ ВЪВ ФОЛКЛОРНАТА ТРАДИЦИЯ проф. г-р Антон Ангонов	27
ФАНИ ЦАЙСЛЕР – ЕДНА ОТ НАСЛЕДНИЦИТЕ НА ТЕОДОР ЛЕШЕТИЦКИ доц. г-р Велислава Карагенова	38
НЯКОИ СЪОБРАЖЕНИЯ ОТНОСНО ПРИЛАГАНЕТО НА ЦИФРОВАН БАС В ОБУЧЕНИЕТО ПО ХАРМОНИЯ В БЪЛГАРИЯ доц. г-р Светослав Карагенов	50
„ТЕМА НА ЗВЕЗДАТА“ И КРЪСТА В КЛАВИРНИЯ ЦИКЪЛ „ДВАДЕСЕТ ПОГЛЕДА КЪМ МЛАДЕНЕЦА ИИСУС“ ОТ ОЛИВИЕ МЕСИАН доц. Малина Малинова	64
ЗА ПЕТЕР ФОЙХТВАНГЕР И НЕГОВИТЕ ПОДХОДИ ЗА ЕСТЕСТВЕНО СВИРЕНЕ НА ПИАНО доц. г-р Надежда Кузманова	74
ПРОЕКТ НА УНИВЕРСИТЕТ ОВИЕДО ЗА РАННО МУЗИКАЛНО ОБРАЗОВАНИЕ НА ДЕЦАТА С ОПЕРА доц. г-р Цветанка Коловска	84
КИТАРАТА КАТО ЧАСТ ОТ БЛУС МУЗИКАТА ПРЕЗ XX ВЕК гл. ас. г-р Петър Койчев	91

ФОТОГРАФИЯ И ИЗОБРАЗИТЕЛНИ ИЗКУСТВА. ПРЕТОПЯВАНЕ НА ГРАНИЦИТЕ гл. ас. г-р Любомир Кръстев	100
НЯКОИ ОСОБЕНОСТИ ПРИ ПОДБОРА И СТИЛОВАТА ИЗДЪРЖАНОСТ НА МУЗИКАЛНИЯ МАТЕРИАЛ В УЧЕБНО-ТРЕНИРОВЪЧНАТА РАБОТА гл. ас. г-р Благовеста Калчева	107
ВЪЗСТАНОВЯВАНЕ НА ИКОНАТА „СВЕТИ НИКОЛАЙ“, С. ЙОАКИМ ГРУЕВО. ПРОУЧВАНЕ НА ПРОИЗХОДА Й ас. г-р Стефка Попова	118
ЕДНОШЕВЕН РЪКАВ – ФОРМООБРАЗУВАНЕ И ОБЕМ ас. инж. Ангелина Дончева	128
ХАРАКТЕРНИ ОСОБЕНОСТИ НА МАСКАРАДНИЯ ОБИЧАЙ „СТАРЧОВ ДЕН“ ОТ СЕЛО СУШИЦА, КАРЛОВСКО ас. Светлана Станева	139
ЗНАЧЕНИЕ И РОЛЯ НА ЧИТАЛИЩЕТО ЗА ПОПУЛЯРИЗИРАНЕ НА КИТАРАТА В ПЛОВДИВ, ОТ 1970 Г. ДО ДНЕС Костагин Динков	146
ИНТЕРПРЕТАЦИОННАТА ЕВОЛЮЦИЯ НА ПИАНОТО В КЛАСИЧЕСКАТА ДЖАЗОВА МУЗИКА Лебен Агрианов	156
ДЖАО ЮЕНРЪН И ПЪРВИТЕ КИТАЙСКИ ПРОИЗВЕДЕНИЯ ЗА ПИАНО Гуо Руй	168
ПОЯВА И РАЗВИТИЕ НА ЦИГУЛКАТА В МУЗИКАЛНАТА КУЛТУРА НА КИТАЙ ПРЕДИ 1919 Г. Ихан Гао	177

РАЖДАНЕТО НА ОПЕРАТА Янг Чанг	185
ИЗПЪЛНИТЕЛСКИ СТИЛ НА НАНДАН ОТ ПЕКИНСКА ОПЕРА ПО ПРИМЕРА НА „ЧЕТИРИМАТА ВЕЛИКИ НАНДАН“ Ли Минхуей	194
ПРИЛОЖИМОСТТА НА ХУДОЖЕСТВЕНИТЕ ПЕСНИ НА ГАБРИЕЛ ФОРЕ ВЪВ ВОКАЛНО-ИЗПЪЛНИТЕЛСКОТО ИЗКУСТВО ПРИ РАБОТА С МЛАДИ ПЕВЦИ Джан Юан	204
ИЗСЛЕДВАНЕ НА КОМПОЗИЦИОННИТЕ ОСОБЕНОСТИ В КАМЕРНОТО ПРОИЗВЕДЕНИЕ „ГАНГЛАМЕДО“ ОТ КИТАЙСКИЯ КОМПОЗИТОР ГАО ВЕЙДЖИ У Дзягзюн	210

CONTENTS

DIMENSIONS OF THE SPIRITUAL TOUCHES TO THE PORTRAIT OF THE COMPOSER GEORGI POPOV Prof. Vesela Geleva, Ph.D.	10
CHORD SYMBOLS IN JAZZ AND POP MUSIC Prof. Veselin Koychev, Ph.D.	16
CHARACTERISTICS OF THE 'TRIO' DANCE FORM IN FOLKLORE TRADITION Prof. Anton Andonov, Ph.D.	27
THE ILLUSTRATION IN THE BULGARIAN PRINTED BOOK UNTIL 1878. PROBLEMS AND RESEARCH GUIDELINES Assoc. Prof. Velislava Karagenova, Ph.D.	38
SOME CONSIDERATIONS REGARDING THE APPLICATION OF FIGURED BASS IN HARMONY EDUCATION IN BULGARIA Assoc. Prof. Svetoslav Karagenov, Ph.D.	50
'THE THEME OF THE STAR AND THE CROSS' IN THE PIANO CYCLE 'TWENTY CONTEMPLATIONS ON THE INFANT JESUS' BY OLIVIER MESSIAEN Assoc. Prof. Malina Malinova	64
ON PETER FEUCHTWANGER AND HIS APPROACHES TO NATURAL PIANO PLAYING Assoc. Prof. Nadezhda Kuzmanova, Ph.D.	74
OVIEDO UNIVERSITY PROJECT FOR EARLY MUSIC EDUCATION OF CHILDREN WITH OPERA Assoc. Prof. Tsvetanka K. Kolovska, Ph.D.	84
THE GUITAR AS A PART OF THE BLUES MUSIC IN THE 20TH CENTURY Chief Asst. Petar Koychev, Ph.D.	91

PHOTOGRAPHY AND FINE ARTS. DISSOLVING THE BORDERS Chief Asst. Lyubomir Krastev, Ph.D.	100
SOME FEATURES IN SELECTION AND ARTISTIC STYLE STANDARD OF THE MUSICAL MATERIAL IN THE EDUCATIONAL - TRAINING WORK FOR BULGARIAN NATIONAL DANCE Chief Asst. Blagovesta Kalcheva, Ph.D.	107
CONSERVATION OF THE ICON OF ST. NICHOLAS. STUDY OF ITS ORIGIN Ass. Stefka Popova,- Ph.D.	118
SINGLE STITCH SLEEVE – SHAPING AND SIZES Ass. Eng. Angelina Doncheva	128
CHARACTERISTICS OF THE MASQUERADE CUSTOM 'STARCHOV DEN' FROM THE VILLAGE OF SUSHITSA, KARLOVSKO Asst. Svetlana Staneva	139
SIGNIFICANCE AND ROLE OF THE COMMUNITY CENTER FOR POPULARIZATION OF THE GUITAR IN PLOVDIV, FROM 1970 UNTIL TODAY Kostadin Dinkov	146
THE INTERPRETATION EVOLUTION OF THE PIANO IN CLASSICAL AND JAZZ MUSIC Leven Adrianov	156
ZHAO YUANREN AND THE FIRST CHINESE PIANO PIECES Guo Rui	168
EMERGENCE AND DEVELOPMENT OF THE VIOLIN IN CHINA'S MUSICAL CULTURE BEFORE 1919 Gao Yihan	177

THE BIRTH OF OPERA

Yang Chang

185

THE PERFORMANCE STYLE OF NANDAN IN BEIJING OPERA – ON THE
EXAMPLE OF ‘THE FOUR GREAT NANDAN MASTERS’

Li Minhui

194

THE APPLICABILITY OF GABRIEL FAURE’S ARTISTIC SONGS IN THE VOCAL-
PERFORMING ARTS IN WORKING WITH YOUNG SINGERS

Zhang Yuan

204

STUDY OF THE COMPOSITIONAL FEATURES IN THE CHAMBER WORK
‘GANGLAMEDO’ BY THE CHINESE COMPOSER GAO WEIJIE

Wu Jiajun

210

ИЗМЕРЕНИЯТА НА ДУХОВНОТО – ЩРИХИ КЪМ ПОРТРЕТА НА КОМПОЗИТОРА ГЕОРГИ ПОПОВ

проф. г-р Весела Гелева

Резюме:

Личността и творчеството на композитора Георги Попов са белязани от знака на православие и духовността. В активната му музикална и обществена дейност доминира философията на християнството и идеята за човешкия път към Божественото. Създадената от него църковна музика, реализирана в храма и извън него, възплъщава сакралното и незримото и търси начини за сближаване на общностите чрез християнската музикална култура на Изтока и Запада.

Ключови думи:

Християнска религия, църковна музика, Георги Попов.

DIMENSIONS OF THE SPIRITUAL TOUCHES TO THE PORTRAIT OF THE COMPOSER GEORGI POPOV

Prof. Vesela Geleva, Ph.D.

Summary/Abstract:

The personality and work of the composer Georgi Popov are marked by the sign of Orthodox and spirituality. His active musical and social activity is dominated by the philosophy of Christianity and the idea of the human path to the Divine. The church music he created, realized inside and outside the church, embodies the sacred and the invisible and seeks ways to bring communities together through the Christian musical culture of East and West.

Keywords:

Christian religion, church music, Georgi Popov.

Композиторът Георги Попов е роден на 19.03.1957 г. в Сливен. Завършва висше музикално образование в АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив и НМА „Проф. П. Владигеров“ – София с квалификациите „Магистър по музикална педагогика“ и „Магистър по оркестрово дирижиране“. Работи като преподавател по теоретични дисциплини в НУФИ „Филип Кутев“, Котел, а по-късно в театралния департамент на НБУ – София, където води „Техника на говора“, „Темпорално-теситурна полифонетична организация на речта“, „Драматургията и полифоничната фактура“ и др. От 1984 г. работи в театъра и киното като композитор на свободна практика. Музиката му многократно е отличавана на наши и международни фестивали и конкурси. Автор е на инструментална солова и камерна музика, на инструментална и вокална музика за деца. От 1996 г. посвещава по-голямата част от творчеството си на богослужебната православна музика, която се изпълнява от наши и чужди изпълнители. През 2000 г. става инициатор на възстановяването и един от ръководителите на Певческо дружество „Славянска беседа“, където е преподавател и съвременно създател и ръководител на „Колегиум ОСАННА“ /2006/, в който работи и до днес.

Георги Попов е автор на християнска богослужебна и духовна музика на осем езика, изпълнявана от български и чужди музиканти в България и чужбина. Създава камерни инструментални произведения, инструментални и вокални произведения за деца. Автор е на музика за над 150 театрални представления и кинопродукции в България и чужбина. Работи с режисьори като Вили Цанков, Леон Даниел, Красимир Спасов, Красимир Крумов, Възкресия Вихърлова и актьори като Антон Горчев, Катя Паскалева, Тодор Колев, Стефан Данаилов, Йосиф Сърчаджиев, Наум Шопов, Цветана Манева, Мария Каварджикова, Самуел Финци и мн. други. Пише музика за постановки на Народен театър „Иван Вазов“, ДТ „Сълза и смях“, ДТ „София“, ДТ „Стефан Киров“ – Сливен, ДТ „Константин Кисимов“ – В. Търново и други. Музиката му е изпълнявана и записвана от: Камерен ансамбъл „Софийски солисти“ с диригент Пламен Джуров; хор на БНТ с диригент Петя Павлович; Детски хор на БНР с диригент акад. Христо Негялков и в последните години с диригент Венеция Караманова; квинтет Ad Libitum, Троицки камерен хор с диригент Алексей Малыи – Москва и др.

Георги Попов е носител на редица награди за композиция от фестивалите в гр. Куети, Италия /2012/; гр. Панчево, Сърбия /2008/ и мн. др. През 2004 г. е номиниран за наградата „Добри Чинтулов“ в Сливен. През 1994 г. получава

Първа награда за авторска театрална музика „Дионисий“ за постановката „Медея“ на режисьора Владлен Александров, а през 1992 г. печели Първа награда за музика на филма на режисьора Красимир Крумов „Мълчанието“ на филмовия фестивал в Котбус, Германия.

Наред с активната си композиторска дейност той е инициатор и участник в реализирането на редица престижни международни музикални форуми, сред които: Международен музикален форум „Дни на светите братя Кирил и Методий“ в Торино, Италия /2007/, Международен фестивал за църковна музика „Осанна“ – Абруцо, Италия /2006/, член на международно жури на верига европейски фестивали Chorus Inside International /2010 – 2017/, Международен фестивал на православната музика „Св. Богородица – Достойно естъ“ – Поморие /2004 – 2012/ и мн. др. През 2021 г. с подкрепата на Министерство на културата и Младежко сдружение „България“ е издаден CD „Инвенции на светлината“, реализиран от Български колегиум „Осанна“.

Сред множеството значими творчески проекти на композитора Георги Попов в последните години се откроява проектът „Поредица концерти Европейската християнска музика днес“ /2020 – 2021/. Той е посветен на опознаването и сближаването на общностите чрез християнската музикална култура на Изтока и Запада. Основните му цели са да допринесе за съхранението и разпространението на християнската интерпретация в изпълнението на класически творби, популяризирането и създаването на нови образци на духовна музика, да направи достъпна сакралната музика за тези, които все още се чувстват отдалечени от Христовия храм, да разкрие светлината на богослужебната музика, за да усилва любовта към Бога, към ближния и човешкия род, да допринесе за преодоляването на огорчението, скръбта и грижата на днешния ден.

Проектът включва поредица от концерти във Виена, Париж, Москва, Рим, базиликата „Св. Петър“ във Ватикана, Белград, Солун, София, Пловдив, Елена и др. Изпълнението е поверено на професионални музиканти: Елица Христова (диригент, мецосопран, пианист), Боряна Терзиева (алт), Нина Караманова (сопран), Георги Попов (композитор, баритон), Борис-Михаил Попов (бас, цигулар). Програмата на концертите включва: творби от двете големи традиции на християнската църква – монодия и полифония; основните песенни части на християнското богослужение; инструментални произведения за цигулка, пиано, орган (клавесин) от Телеман, Бах, Вивалди, Корели, Скарлати и групи стари майстори. Песнопенията се изпълняват на богослужебните латински, гръцки и църковнославянски

и на още 5 съвременни европейски езика (немски, английски, френски, италиански и български) и са написани или обработени от Георги Попов. Мотивът за това иновативно творческо решение е една поредица от срещи между композитора и Колегиум „Осанна“ с колеги-дириженти от Западна Европа и САЩ, в която се дискутира проблемът, че текстът на Златоустовата литургия е преведен на европейски езици, но преводите се налагат върху руски или гръцки напеви, което отдалечава донякъде богослужебните интонации от интонациите, които битуват сред тези народи. По този начин православните християни на Запад (деца, внуци, правнуци на емигранти, хора от смесени бракове или местни, които приемат православието) трябва да се потопят в интонационна атмосфера, която е доста по-различна от тази на сънародниците им. Именно поради това композиторът Георги Попов създава на петте европейски езика пет православни Златоустови литургии, в които интонациите са характерни за народите, на чиито езици са написани, и в същото време той се опитва да запази православния дух в различните от славянските и гръцките напеви. Подобен труд изисква авторска инвенция, ерудиция и боговъзхновеност. Петте новонаписани литургии залагат основата на иницираните от Колегиум „Осанна“ литургични празници в гр. Торино, Италия – „Дни на св. св. Кирил и Методий“ и получават популярност в редица християнски гържави чрез проекта „Поредица концерти Европейската християнска музика днес“.

Духовната музика на Георги Попов е сред репертоара на много хоровете у нас и по света. Нейното изпълнение достига естетическо удовлетворение и емоционално единение с моралните ценности на религията, а дълбочината на внушението и философското прозрение ѝ придават непреходна стойност. Причината за това се корени в творческото кredo на нейния автор, което се откроява със своята самобитност и проникновеност.

Според автора богослужебната музика единствена може да опази тишината, в която човек да чуе разговора си с Бога [1]. В този смисъл молитвеното пеене в църквата трябва да бъде обвързано с пълното разбиране на богослужебния текст и без желание за индивидуална изява на певеца. Колективното ансамблово изживяване на храмовото музициране трябва да бъде изживяване на християнската общност в нейната цялост, с преодоляване на личното и без каквото и да било желание за демонстрация на индивидуалните гласови качества. Само тогава може да се постигне молитвеност и единение в храмовото пеене.

Колегиум „Осанна“ е състав със собствен почерк и звучене, което е заложено от неговия идеолог и създател Георги Попов. Постановката на гласа в този ансамбъл е твърде различна и се откроява сред всички останали хорови колективи, изпълняващи творбите на композитора. Погобна „запазена марка“ на състава е умишлено, но не и самоцелно търсена. В интервю Попов споделя следното: „Опитваме се въздушната струя, която възпроизвежда звука, да не я насочваме напред, а към черепния купол, там, където е фонтанелата; с високо вдигнато небце и с изнасяне и на вибрациите от гръдния кош към главата, към черепа назад и нагоре. Това се пее по няколко причини: първо, този въздушен стълб е абсолютно вертикално насочен; второ, при такова насочване на звука има своеобразно обезстрастяване и сред певците не се заражда този стремеж да си показват гласовите данни при този начин на пеене“ [1].

Тази различна вокална техника води до друг тип акустичен ефект – сферично оформление на звука, което сякаш идва от всички страни на храма, а не само откъм изпълнителите. Полученият ансамблов звук е много балансиран, обемен, подвижен, топъл, плътен и богат на обертонове. Според композитора това е в резултат от тълкуването на тялото като храм с купол. Изключително интересно и новаторско в тази посока е и следното негово твърдение: „Освен това в храмовете, които са с куполна или кръстокуполна архитектурна конструкция, този начин на пеене се оказва изключително подходящ. Нашият хор по един и същи начин звучи, да речем, в църквата „Св. Георги“ (София) и в храм „Св. Александър Невски“. Оказва се, че с този начин на звукоизвличане могат да се запълнят различни по големина пространства, в които има купол. Даже започваме да мислим за усвояването от нашите хористи на пеене в различни храмове с различна куполна конструкция.

При куполната конструкция имаме малко по-извисено небце нагоре, с въздушна струя, която е от диафрагмата нагоре. Това го има при всички видове пеене. При храмове тип ротонда или сводест покрив мекото небце е малко по-ниско, докато при по-старите храмове, с плосък покрив, вече небцето трябва да застане най-високо. Макар че ако таванът е много нисък, усещането за този вертикален въздушен стълб малко се губи. По принцип това са различни положения на мекото небце, които трябва да се съобразяват с архитектурната конструкция на храма“ [1].

Сакралната православна музика дължи своето въздействие на текста, пресътворен в музика. През последните няколко десетилетия у нас се правят опити за въвеждане на богослужението в църквите на новобъл-

гарски език. Подобна тенденция се обосновава с това, че църковнославянският език е все по-непонятен, архаичен и неразбираем за миряните, сякаш част от някаква минала и неактуална епоха. Според композитора Георги Попов подобно твърдение е дълбоко невярно и опровержимо. Съхраняването на автентичния език на православната българска църква е от изключително значение за автентичното и цялостно възприемане на музиката в храма, то е първооснова на нейната независимост и традиции. В тази връзка той споделя: „Още от 4-5 годишни децата започват да се учат на някакъв чужд език, понякога и на гва. В гимназиите учениците запомнят по стотина думи на ген. Как тогава човек да не може да научи 50 – 60 думи на църковнославянски?!... Църковнославянският е език, който предава на богослужението невероятна топлина. На новобългарски много от изразите звучат грубо, ръбато, изпънато. Опитайте се поетично да преведете на новобългарски „Да изправитя молитва моя“ или друг израз, например. Много е трудно, като че ли смисълът е съвсем отдалечен“ [1].

Духовните традиции на българската храмова музика трябва да се пазят, ценят и обновяват, защото именно в обновлението живее традицията. В този смисъл творчеството на композитора Георги Попов внася своя принос към православната музикална практика и нейното осъвременяване в духа на канона.

Използвана литература

Интервю „Православното богослужение. Богослужебната музика едinstvena може да опази тишината, в която човек да чуе разговора си с Бога“, юни 2005 г. http://www.pravoslavieto.com/bogosluzhenie/bogosluzhebната_muzika_interview.htm (17.11.2021 г.; 13:43 ч.)

Проф. г-р Весела Гелева е хоров диригент и преподавател по хорово дирижиране, партитури, църковно-хорово дирижиране и гр. в АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив. Диригент на Академичен камерен хор „Гаудеамус“ при АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив и на Смесен хор при храм „Света Троица“ в Пловдив. Дългогодишен член на организационния комитет на Международния фестивал на православната музика „Света Богородица – Достойно естѣ“ – Поморие, автор на монографията „Петър Динев и неговото църковно-хорово наследство“.

АКОРДОВИ СИМВОЛИ В ДЖАЗ И ПОП МУЗИКАТА

проф. г-р Веселин Койчев

Резюме:

В настоящия текст се разглежда буквено-цифровото означаване на акордите в джаз и поп музиката. Направено е описание на различните символи за означаване на акордите в тяхното многообразие. От основното изложение и направените изводи читателят може да добие представа за принципите и правилата за изписване и четене на акордите в съвременната джаз хармония.

Ключови думи:

Акорди, буквено-цифрово означаване, джаз хармония, символи.

CHORD SYMBOLS IN JAZZ AND POP MUSIC

Prof. Veselin Koychev, Ph.D.

Summary/Abstract:

The following text examines the alphanumeric notation of chords in jazz and pop music. There is a description of the various symbols for marking the chords in their diversity. From the main presentation and the conclusions made, readers can get an idea of the principles and rules for writing and reading chords in contemporary jazz harmony.

Keywords:

Chords, alphanumeric notation, jazz harmony, symbols.

Джазовата музика възниква в САЩ в края на 19-и и началото на 20-и век. Тя съчетава в себе си африкански и европейски музикални традиции и синтезира различни музикални стилове, като блус, суинг и рагтайм. Джазът е претърпял своята еволюция през последното столетие и в момента продължава да се развива. Основни черти на този жанр са отличаващият се суизгиран ритъм, импровизацията, като принцип за изграждане, характерната мелодика и специфичните хармонични особености.

В джазовата хармония *„съществуват много и различни начини за описване на едни и същи музикални процеси и прогресии. Джаз композитори и музиканти употребяват различни знаци за означаване на едни и същи акорди“* [Койчев, П., 2021, с. 50]. Причините за това могат да се потърсят в историята. В периода 1940 – 1980 г. в Щатите не е съществувала музикална теория на джаза. Общувайки помежду си джаз музикантите се опитвали да обясняват процесите в музиката, която изпълнявали. Всички те се разбирали един с друг в практическото създаване и изпълнение на музика, въпреки че тяхната терминология се е различавала. Един от първите български джаз теоретици Ангел Везнев отбелязва: *„В джаза и рок-музиката няма точно установена номенклатура за означаване на акорди и скали. Този факт създава недоразумения при тяхното тълкуване“* [Везнев, 1994, с. 57].

В практиката, при изпълнението на джазова музика, става невъзможно изписването на хармоничните прогресии чрез използване на класически нотопис. Това се налага поради обстоятелството, че импровизацията е задължителен елемент от музикалното изпълнение. Частите от музикални произведения, в които се импровизира често, са по-дълготрайни от темите в началото и в края на произведенията. Нотният текст се използва предимно за запис на основните теми и понякога за специфични басови линии или контрапунктни мелодии. Доста често дори нотирани мелодии се интерпретират свободно от изпълнителите.

Акордите и хармоничните промени се записват с буквено-цифрови символи. Така те биват тълкувани и използвани от изпълнителите свободно в акордовите прогресии, но в рамките на определени и наложени от практиката правила. *„Езикът на джаза е специална форма на комуникация между музикантите. За да се изразяват добре, те трябва да имат солидни познания за граматиката, речника и структурата на този език“* [Haerle, 1980, p. 79].

Системата на означение на акордите в джазовата хармония се извършва чрез буквени и цифрови означения. „Буквените означения на акордите възприети в практиката са базирани на първите седем букви от латинската азбука: A, B, C, D, E, F, G“ [Койчев, В., 2013, с. 35]. Прието е с главни букви да се обозначават основният тон на акорда и построено върху него мажорно тризвучие. Определените буквени означения са: A – ла, B – си, C – до, D – ре, E – ми, F – фа, G – сол. В класическата музикална теория тонът и акордът си се означаваха с буквата H, а с буквата B се означава си бемол. В съвременната поп и джаз музика тонът и акордът си се означаваха с буквата B, а със символът Bb се означава си бемол.

Алтерованите основни тонове на акордите се отбелязват, като след главната буква се добавя гиез или бемол, напр. (C#, Db, Eb, F#, Gb, Ab, Bb); В практиката по-често използваните алтерации са бемолите (b). Причината за това е, че по-често използвани тоналности са онези, които са удобни за най-употребяваните инструменти в джаза – тропет, кларинет, алт, тенор и баритон саксофон, все инструменти в строй от бемолни тоналности (Bb и Eb). Транспонирането за тези инструменти се извършва по-лесно, ако е изписано в бемолни тоналности.

Минорните тризвучия се обозначават с буквата m след главната буква (Cm, Dm, Em, Fm, Gm, Am, Bm). Символът m е съкратено изражение на minor (от англ. малък) и се отнася за минорната трета степен т.е. малка терца над основния тон. Използват се също и символите m¹, m¹. и (-), т.е. минус или тире, което е друг начин за отбелязване на минорното тризвучие (напр. C-, D-, E-, F-, и т.н.). Минусът (-) също като символът m се отнася до третата степен на мажорния акорд, която трябва да бъде понижена, за да се получи минорен акорд.

Символът плюс (+) след главната буква се отнася до петата степен на акорда, като я повишава, т.е. превръща мажорното тризвучие в увеличено. Отбелязва се още с #5, aug или augmented (от англ. увеличен), както и със знак + след главната буква (напр. C+, C#5, C5+ или Caug).

Символът нула (o) означава умалено тризвучие (малка терца и умалена квинта) и се отбелязва още с dim или diminished (от англ.: умален), напр. Co, Cdim.

Конструкцията на съвременните акорди основно следва традиционните интервалови връзки на терци. Тризвучието на акорда се построява върху I, III и V степен на лада, а цифровите означения означават добавяне към акордите на тонове, които са степени от лада, върху който е построен акорда: Цифровото обозначение на акордите е с арабски цифри:

- 4 означава добавяне на чиста кварта към основното тризвучие;
- 6 означава добавяне на голяма секста;
- 7 означава добавяне на малка септима;
- 9 означава добавяне на голяма нона (октава плюс голяма секунда);
- 11 означава добавяне на чиста ундецима (октава плюс чиста кварта);
- 13 означава г добавяне на оляма терцецима (октава плюс голяма секста).

Пример 1. Таблица за построяването на акорди с буквени и цифрови символи с основен тон do

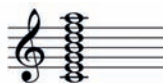
Символ	Интервал	Буквено-цифров символ	Тонов състав
m, –	Малка терца	C-, Cm, Cmi	c-e $\flat$ -g
4	Чиста кварта	Csus4	c-f-g
5	Чиста квинта	C5	c-g-c
+, #5, aug	Увеличена квинта	C+, C #5, Caug	c-e-g#
b5	Умалена квинта	C b5	c-e-g $\flat$
6	Голяма секста	C6	c-e-g-a
7	Малка септима	C7	c-e-g-b $\flat$
maj7	Голяма септима	Cmaj7, CMA7,	c-e-g-b
o	Умалена септима	Co7, Co, Cdim7	c-e $\flat$ -g $\flat$ -a
9	Голяма нона	C9 = C7/9	c-e-g-b $\flat$ -d
9	Голяма нона	Cadd9	c-e-g-d
#9	Увеличена нона	C #9, C7#9	c-e-g-b $\flat$ -d#
b9	Малка нона	C b9, C7b9	c-e-g-b $\flat$ -db
11	Чиста ундецима	C11 = C7/9/11, Csus, B $\flat$ /C	c- b $\flat$ -d-f
#11	Увеличена ундецима	C #11	c- b $\flat$ -d-f#
13	Голяма терцецима	C13, B $\flat$ maj7/C	c- b $\flat$ -d-f-a

Акордите, съдържащи степени по-големи от септима, са често използвани, широко застъпени и свързани с контекста на джазовата музика. Септакордите с добавена девета, единадесета и тринадесета сте-

пени са естествените продължения на разширяването на акордите чрез наслагването на терци в тях.

Пример 2 показва възходящо терцово разширяване на акорда:

Пример 2 C маж7 9 11 13



Прибавянето на голяма или малка септима към някои от тризвучията води до получаването на различни комбинации от септакорди. Наименованията на някои от тях съществено се различават от класическата музикална теория. В следващите примери са показани няколко типа септакорди с абrevиатура, използвайки до (C) като основен тон.

Най-често срещани са септакордите, построени върху мажорно или минорно тризвучие:

- Мажорен септакорд – представлява мажорно тризвучие с голяма септима. В класическата хармония и теория е наречен мажоро-голямо четиризвучие. [Славчева, Райчева, 2013, с. 50]. Абrevиатурата му в джаза е твърде многообразна: C, CΔ, CMaj7, CMa, CMa7, CM, CM7, C7+ (препоръчвам използването на символите CMaj7 и CMa7, поради това, че са се наложили като най-често употребявани и са най-логично описани). Мажорен септакорд се построява върху степените на ионийска скала.

Пример 3



- Доминантов септакорд – представлява мажорно тризвучие с малка септима. В класическата хармония и теория е наречен мажоро-малко четиризвучие. Абrevиатурата му е: C7, C9, C11, C13. И четирите символа са препоръчителни за употреба, поради специфичното звучене на всеки от тях. Доминантов септакорд се построява върху степените на миксолидийска скала.

Пример 4

- Минорен септакорг – в класическата теория е наречен миноро-малко четиризвучие. Представява минорно тризвучие плюс малка септима. Абревиатурата му е: C-, C-7, Cm, Cm7, Cmin, Cmi, Cmi7 (препоръчвам използването на символите C-7 и Cm7, поради това, че са най-логично описани и най-често употребявани). Минорен септакорг се построява върху степените на дорийска скала.

Пример 5

- Минор-мажорен септакорг – в класическата теория е наречен миноро-голямо четиризвучие. Представява минорно тризвучие плюс голяма септима. Абревиатурата му е: CmΔ, CmMaj7, CmMa7, Cm7+, C-Δ, C-Maj7, C-Ma7 (препоръчвам използването на символите C-Maj7, C-Ma7, CmMaj7 и CmMa7). Минор-мажорен септакорг се построява върху степените на мелодична минорна скала.

Пример 6

- Умален септакорг – представлява умалено тризвучие с умалена септима, но е много по-лесно да се разглежда, като серия от малки терци, разположени една върху друга. Абревиатурата на умаления септакорг е: Co, Co7, Cdim, Cdim7 (препоръчвам използването на символът Co7). Умален септакорг се построява върху умалена скала тон-полутон.

Пример 7



- Полуумален септакорд – представлява минорно тризвучие с умалена квинта плюс малка септима. При полуумаленият септакорд няма различия в наименованията в класическата теория. В джазовата обаче той е наричан също и минорен септакорд с понижена пета степен. Абревиатурата е: C-7 $\flat$ 5, C- $\flat$ 5, Cm7 $\flat$ 5, Cm7 $\flat$ 5, Cmin7 $\flat$ 5, C $\emptyset$ (препоръчвам използването на символите C $\emptyset$, C-7 $\flat$ 5 и Cm7 $\flat$ 5). Полуумалените акорди често се изпълняват в прогресията II $\emptyset$ -V7-Im7 в минорни тоналности. При тази прогресия акордът, построен върху II степен, е полуумалено четиризвучие; акордът, построен върху V степен, е доминантов септакорд; акордът, построен върху I степен, е минорен септакорд. Полуумален септакорд се построява върху еолийска скала с понижена пета степен, която е трети лаг на мелодичната минорна скала.

Пример 8



- Увеличен септакорд – представлява увеличено тризвучие с голяма септима. Обикновено абревиатурата на увеличени септакорд е: C+, C+maj7, Cmaj7#5, C Δ 7#5, Cmaj7aug или C Δ 7/+5 (препоръчвам използването на символът Cmaj7#5, поради това, че е най-логично описан и най-често употребяван). Увеличен септакорд се построява върху лидийска увеличена скала, която е трети лаг на мелодичната минорна скала.

Пример 9



- Увеличен доминантов септакорд – представлява увеличено тризвучие с малка септима. Абревиатурата му е: C7#5, C#5, C7#5, C9#5, C+7, C75+ (препоръчвам използването на символът C7#5, поради това, че е най-логично описан и най-често употребяван). Увеличен доминантов септакорд се построява върху шест тоновете симетрична целотонна скала.

Пример 10



Следва информация относно алтерованите акорди. Един акорд става алтерован, когато се повишат или понижат неговите степени. Най-често се понижават или повишават девета и пета степени от акордите. Това са b9, #9, b5 и #5. Трябва да се отбележи, че #5 и b13 са енхармонични степени, т.е. техните тонове имат различни имена, но звучат еднакво. Четвъртата и единадесетата степен представляват един и същ тон. Много музиканти използват означението „четири“ за мажорни и sus акорди, а „единадесет“ – за минорни и доминантови акорди, когато тези степени не са алтеровани. Всъщност четвъртата степен в акорда CΔ#4 е повишена, както и единадесетата в акорда C7#11 и представляват енхармонична замяна на b5. Понякога в нотната литература може да се срещне означението b6 в минорни акорди, което е енхармонична замяна на #5. Алтернативни символи за мажорен септакорд с повишена четвърта степен са: CΔ+4, Стаj#4, Ста+4, CΔb5, CМаjб5, CМаb5, CМаj#11, CМа#11, CΔ+11 (препоръчвам използването на символите CМаj#11 и CМа#11).

Алтеровани акорди се наричат доминантовите септакорди в джазовата музика, които съдържат алтерована пета или девета степен (#9, b9, #5 и b5). Съкратеното акордово означение за алтеровани акорди е „alt“. Например: C7alt и C7(b9) (b13) (# 11) (#9) означават едно и също нещо. Някои музиканти използват означенията #11 вместо b5 или b13 вместо #5. Тези акорди могат да включват една или няколко алтеровани степени: b9 (= b2), #9 (= #2), b5 (= #4 или #11), #5 (= b13).

Следват примери за алтеровани акорди:

- C7b5: C–E–Gb–Bb
- C7#5: C–E–G#–Bb
- C7b9: C–E–G–Bb–Db
- C7#9: C–E–G–Bb–D#
- C7b5b9: C–E–Gb–Bb–Db
- C7#5#9: C–E–G#–Bb–D#
- C7b5#9: C–E–Gb–Bb–D#
- C7#5b9: C–E–G#–Bb–Db

Задържани акорди се наричат тези без терцов тон. Съкращението *sus* идва от английската дума *suspended*, което се превежда буквално „задържан“, „висящ“. Наричат се така, защото липсата на терцов тон им придава „неопределена“ звучност. Поради интервала малка септима в състава им този тип акорди предполагат употребата на миксолидийски лаг [Турийски, 2021, с. 105]. Акордовете символи са: Csus4, Csus4/7, Csus9, Csus11, Csus13, Csus (препоръчвам използването на символите Csus4 и Csus, поради това, че са най-логично описани и най-често употребявани).

Пример 11



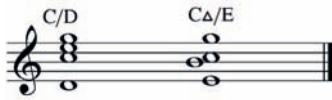
Съответно задържаните акорди се употребяват и в минорни тоналности. Най-често се построяват върху дорийски лаг. Акордовете символи са: C-sus4, C-sus4/7, Cm sus4.

Пример 12

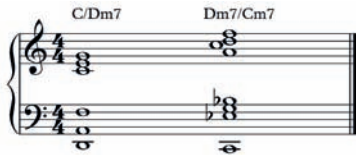


Слаш акордите (Slach Chords) имат gва вида обозначение: „диагонални слаш акорди“ или „хибридни акорди“ – обозначават пълна акордова структура на квинтакорди или септакорди на символите от обозначението над разделителната линия със символ, обозначаващ независим бас под разделителната линия. Най-семплата дефиниция за слаш акорд е тризвучие върху независим басов тон [Levine, 1995, р. 104]. Хибридните акорди съдържат тризвучие или четиризвучие в горната част на акорда с погложен независим тон като основа в баса.

Пример 13

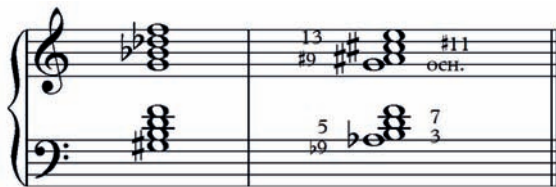


Пример 14



Умаленият септакорд може да се свири от всеки тон, на умалената скала. Той може да бъде представен като алтерован 7 $\flat$ 9 акорд, както и като слаш акорд. Тъй като в умалената скала няма avoid тонове, може да се свирят всички тонове наведнъж като акорд. В следващата фигура са проведени всички 8 тона от G полутон-цял тон умалената скала, като Galt акорд. Тъй като всяка ръка свири умален септакорд (G#o в лявата ръка и Go в дясната ръка), това разположение се нарича също двойно умален акорд и може да бъде представено като полиакорд Go/G#o.

Пример 15 Go/G#o Galt.



Чрез изложеното дотук може да се обоснове изводът, че съществуват много и различни начини за обозначения и изписване на едни и същи акорди. Обозначенията на всички акорди от един вид означават един и същ акорд, изписан по различен начин. Следва да се познават всички означения с цел да могат да бъдат правилно прочетени и изсвирени съответните акорди.

В джазовата музика акордите и скалите се разглеждат в тяхната взаимовръзка. Акордите се разглеждат като степени от определени скали. Това се налага поради факта, че джазът е импровизационна музика.

Импровизаторът трябва да следва акордовите промени в хармоничната схема. Той трябва да знае какви точно тонове да използва в своята импровизация. Поради тази причина добрият импровизатор трябва да е наясно какви са скалите, съответстващи на определените в хармоничната схема акорди. От друга страна изпълнители, композитори и аранжори трябва да могат да хармонизират мелодични линии. В крайна сметка музиката достига до съзнанието на слушателя като съвкупност от мелодия и хармония. В един и същи момент той възприема и тоновете от мелодията като неделима част от акордите в хармонията. Цялата съвкупност от звуци може да се възприеме като една обща музикална палитра със своите цветове и нюанси.

Използвана литература

Везнеф, Ангел. Начини за импровизиране в съвременната музика – книга първа. Петрум & Ко, 1994.

Койчев, Веселин. Акорди и скали в импровизацията. Годишник АМТИИ, Пловдив, 2013.

Койчев, Петър. Теоретични основи на импровизацията за китара в модерния джаз. Пловдив, АМТИИ, 2021.

Славчева, Дора, Д., Райчева. Теория на музикалните елементи. Пловдив, Зебра, 2013.

Турийски, Мирослав. Връзка между акорди и скали в джаз импровизацията. Годишник АМТИИ, Пловдив, 2020.

Haerle, Dan. The Jazz Language. A Theory Text for Jazz Composition and Improvisation. Miami, Studio 24, 1980.

Levine, Mark. The Jazz Theory Book. Sher Music Co., Petaluma, CA, USA, 1995.

Проф. д-р Веселин Койчев работи в Педагогически факултет, Пловдивски университет „Паисий Хилендарски“ и факултет „Музикална педагогика“, Академия за музикално, танцово и изобразително изкуство „Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив. Преподава дисциплините „Джаз и поп китара“, „Аранжиране за джаз и поп формации“, „Теория на джаза“, „Джаз хармония“ и др. Популярен български джаз изпълнител и участник в много знакови български джаз групи.

**ОСОБЕНОСТИ НА ТАНЦОВАТА ФОРМА „ТРИО“ ВЪВ
ФОЛКЛОРНАТА ТРАДИЦИЯ**

проф. г-р. Антон Андонов

Резюме:

Статията разглежда особеностите в танцовата форма „трио“, пресъздадена в традиционна среда с развлекателна и обичайно-обредна цел. Анализирани са в композиционен и стилов аспект фолклорни танцови примери, които разкриват богатство от специфични и сложни пространствени решения, начин на танцуване и емоционалната нагласа на българския творец.

Ключови думи:

Трио, танц, форма, движение.

**CHARACTERISTICS OF THE 'TRIO' DANCE FORM
IN FOLKLORE TRADITION**

Prof. Anton Andonov, Ph.D.

Summary/Abstract:

The article examines the characteristics of the 'Trio' dance form reconstructed in traditional atmosphere with its entertaining and custom-ritual purpose.

Folk and dance examples are presented and analyzed in their compositional and style aspect which revealed the values of compound and specific spatial determinations, way of dancing and sensitive attitude of the Bulgarian artist.

Keywords:

Trio, dance, form, movement.

Триото като танцова форма е с не особена популярност в българската танцова традиция, срещано с името „тройна ръченица“. В класическия балет е познато под названието „па де троа“, което означава танц на трима изпълнители. Появата на трети изпълнител, следователно и на трета танцова изява, дава още по-голяма възможност за постигане на по-сложна и съдържателна танцова композиция, а от там и по-голяма ансамбловост с осезаем ефект. Тройната форма се среща в ръченично изпълнение и се танцува както в еднороден състав от мъже или жени,

така и смесена между двата пола. Освен това според начина на изпълнение и хвата между изпълнителите можем да я квалифицираме на „скъсана“ и „хваната“ ръченична форма. При „хванатата“ форма участниците се залавят на „плетеница“ – „хват предна леса“ /заловени за глани с кръс-тосани ръце отпред, при което играчът в средата е хванал с гясната си ръка гланта на гясната ръка на участника вдясно от него, а лявата му ръка е хваната от гланта на лявата ръка от вляво стоящия играч до него/. По този начин участниците се провират под образуващите от ръцете им гъби, при които на моменти разплитат плетеницата, образуват кръг и отново я сплитат. Това обяснява и факта, че определеният хват между участниците не позволява този вид форма да се разкъса и танцоиграчите свободно да се изявяват, както при поединичната солова ръченица. Според етнохореоложката Райна Кацарова-Кукудова този вид „хваната ръченица“ се нарича *„плетена и приплетена“*²³, изпълнявана на сватбен обичай в Добруджа *„напреш кума /пред кума/“* [Кацарова-Кукудова, 1956, стр. 371]. Изявата е на невестата, заловена между две гружки след венчавката, преди да започне сватбеното угощение. Наричана още и „Карнобашката“, която може би е резултат на миграционен процес от юг на север, характерна за Югоизточна България /селищата около гр. Карнобат/.

В лични теренни проучвания имаме възможността да изследваме изпълнението на „тройна ръченица“ от с. Ченге, Провадийско. В процеса на разговорите ни с информатора Минко Костадинов Георгиев, р. 1933 г., установихме, че част от жителите в селището са с „гагаузки“ произход, а останалите са преселници от Югоизточна Тракия /Ямболско, Елховско, Тополовградско, Старозагорско и гр/. Науката не е дала окончателен отговор за произхода на гагаузите. Някои учени смятат, че те са преки потомци на прабългарите, други – на куманите, трети – че гагаузите са потурчени българи от североизточните български земи. „Названието „гагаузи“ се среща за първи път в паметници от XVIII век и не е засвидетелствано в по-ранни извори. Това говори от друга страна за късния произход на тази тюркоезична група. Явно най-приемливо остава мнението, че става въпрос за българи, загубили поради различни обстоятелства майчиния си език, но запазили християнската си вяра“ [Ангелов, 1981, стр. 36 – 37].

Освен названието „тройна ръченица“ местното население я нарича с нетрадиционното име *„ючки ши авасъ“* /от тур.: игра по трима/. В селището тя придобива изпълнение с развлекателен характер между един

мъж и две жени на солирац инструмент – гайда. Играта е с традиционната хваната форма, подчертана от композиционни решения, като описване на кръг, перка в различни посоки /напред, назад/ и типични преплитания /„мушения“/ между участниците. Движенията са сведени до минимум, резултат от ограничаващия хват между тримата изпълнители, при което тройната ръченична стъпка е на цяло ходило – ниска, лека с неособен релеф във височината на краката. Мъжът е ниско приклеknал, показващ сила и неукротима енергия, подтикната до известна степен от женското внимание на партньорките му. Клякането при мъжа, което се използва като свързващо движение при различните сплитания и разплитания в многобройните импровизационни схеми, се изпълнява по „шеста позиция“ до долу със събрани ходила и изправен корпус. В допълнение на емоционалното им състояние са типичните провиквания за региона: „ай сига-а-а“ – за мъжа, и „и-хи-и-и“ – за жените.

ОПИСАНИЕ НА ДВИЖЕНИЯТА

Движение 1. „Ръченична“

На „раз“ – стъпка с десния крак на място, като леко прикляка, а левият преминава в положение на отворена свивка.

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

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

Движението може да се изпълни, като на „раз“ започне със стъпка на левия крак на място, както и с придвижване в различни посоки.

Движение 2. „Клякане“

Изходно положение на краката – шеста позиция.

На „раз“ – клякане по шеста позиция до долу с леко разтворени колене.

На „два“ – изправяне до приклеknало положение.

На „три“ – прескок на десния крак, а левият заема положение на полуотворена свивка.

Движението на „три“ може да се изпълни и с прескок на левия крак, както и с придвижване в посока напред. Изпълнява се само от мъжа.

ОПИСАНИЕ НА ИГРАТА

За по-голямо улеснение при описанието на композиционното придвижване на участниците в играта ще номерираме жените с 1 и 2.

Изходно положение на участниците – мъжът е в средата между двете жени, обърнати с лице напред, като жена номер 2 с дясната си ръка е хванала лявата ръка на жена номер 1, а мъжът с дясната си ръка е хванал дясната ръка на жена номер 1, а с лявата си ръка е поел лявата ръка на жена номер 2.

1 – 4 такт. Движение 1. „Ръченична“

Изпълнителите се придвижват в посока напред-вляво.

5 – 6 такт. Движение 1. „Ръченична“

Изпълнителите се придвижват в посока напред-вдясно.

7 – 8 такт. Движение 1. „Ръченична“

Изпълнителите се придвижват с гръб в посока назад.

9 – 16 такт. Движение 1. „Ръченична“

Изпълнителите се завъртат в перка на 360о в посока надясно.

17 такт. Движение 1. „Ръченична“

Жена номер 1 и мъжът вдигат хванатите си ръце нагоре и жена номер 2 минава под тях.

18 такт. Движение 1. „Ръченична“

Жена номер 2 преминава отдолу под ръцете, а жена номер 1 се завърта на 180о около дясно рамо, а мъжът също се завърта на 180о около ляво рамо, като никой от участниците не се пуска и не нарушава хвата на ръцете.

19 такт. Движение 1. „Ръченична“

Двете жени вдигат хванатите си ръце и се завъртат, като жена номер 1 – около дясно рамо, а жена номер 2 – около ляво рамо на 180о, като в същото време мъжът преминава под вдигнатите им ръце.

20 такт. Движение 1. „Ръченична“

Мъжът преминава в посока напред до изходно положение, като жените свалят ръцете си зад гърба на мъжа.

21 такт. Движение 1. „Ръченична“

Жена номер 1 и мъжът вдигат хванатите си ръце нагоре и жена номер 2 минава под тях.

22 такт. Движение 1. „Ръченична“

Жена номер 2 преминава отдолу под ръцете, жена номер 1 се завърта на 180о около дясно рамо, мъжът също се завърта на 180о около ляво рамо, като никой от участниците не се пуска и не нарушава хвата на ръцете.

23 такт. Движение 1. „Ръченична“

Двете жени вдигат хванатите си ръце и се завъртат, като жена номер 1 около дясно рамо, а жена номер 2 около ляво рамо на 180о, като в същото време мъжът тръгва да минава под вдигнатите им ръце.

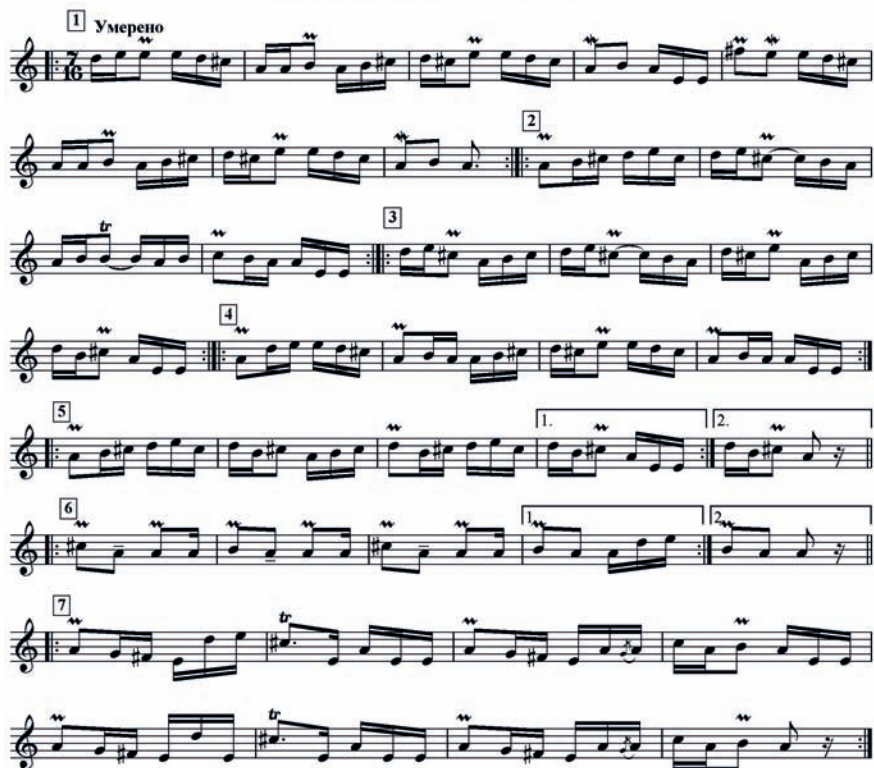
24 такт. Движение 1. „Ръченична“

Мъжът преминава в посока напред до изходно положение, като жените свалят ръцете си зад гърба на мъжа.

25 – 28 такт. Движение 1. „Ръченична“ – се изпълнява от жена номер 1 и 2 в посока напред, а мъжът изпълнява Движение 2 също в посока напред.

29 – 32 такт. Движение 1. „Ръченична“ – изпълнява се от всички участници с гръб в посока назад.

с. Ченге - Провадийско



В „скъсаната“ форма на ръченичното танцово трио можем да кажем, че освен наличието на ансамбловост в танцовата изява съществува и импровизационен момент, и свобода на танцоизграчите. Тук те се доказват като отлични майстори в танцовия унисон, допълнен с богати пространствени решения, които са определено по-трудни за изпълнение при наличието на трети участник. При повечето случаи в традиционните ръченични игри танцовото трио е подчинено изцяло в свободна лична импровизация от страна на участниците, затова и запазените примери, достигнали до нас, са твърде малко. Те са свързани предимно с даден обичай или обред, какъвто е примерът от с. Калчево, Ямболско, с конкретно предназначение в обряда „Побратимяване“, познат също като „Ивановство“. Главни действащи лица са трима на брой женени мъже, наречени „аратлици“ /приятели/, и техните съпрузи, заемащи определено място в обредната нощ. Жените се явяват като второстепенни участници в празничната вечер с определена цел – подготовка на обредния реквизит с конкретен брой ястия, участие в някои смесени с еротичен характер игри и еднородни изяви, свързани с градиращо положително настроение от побратимяването на техните съпрузи. След „клетвата“ между тримата „аратлици“, която е и най-важният обреден момент, в обичая настъпва ритуално-игрово разпуснато веселие, включващо конкретни танцови примери, свързани с нощта на побратимяването

„Къту мини единиту, и пиениту, нали те са позащямадят малко, и сетне аратличките чепат по три, една до друга, не срещу“ [Дина Георгиева Стоянова, р. 1945 г.].

Ръченичното танцово трио „Чепанта“ се състои от 32 такта, повтарящо се многократно, според емоционалното състояние и вътрешната нагласа, изпълнено от жените на побратимените мъже. Тройната ръченична стъпка в танца се изпълнява от пета към цяло ходило, което е доказателство за общата и стилова характеристика на източна Тракия – мека, плавна, с дълбоко приклякане и плавни пружинки:

На „раз“ – стъпка с петата на десния крак в посока напред-вдясно, като прикляка, а левият се отделя от земята в отворена свивка.

На „дъва“ – стъпка с левия крак на възглавничката на ходилото до десния, който поема тежестта на тялото, като десният се отделя от земята в отворена свивка.

На „три“ – нисък прескок на десния крак на място, а левият се отделя от земята в отворена свивка. Танцовата игра е в съчетание от много-

бройни и интересни танцови композиции /кръг, перка, права редица/, с меки пластични решения в изявата на ръцете. В началото участничките се нареждат в права редица една до друга, обърнати с лице към мъжете си, които са в седнало положение и наблюдават танцовото изпълнение. Те се придвижват в посока напред, изпълнявайки характерното движение „ръченична на пета“ за четири такта.

I-ви такт

На „раз“ – малка стъпка от пета с десния крак напред-вдясно с приклякане, а левият крак се отделя от земята.

На „два“ – стъпка с левия крак до десния, като поема тежестта на тялото, а същевременно двата крака се изправят и десният се отделя от земята.

На „три“ – нисък прескок на десния крак на място, а левият се отделя от земята.

II-ти такт се изпълнява като I-ви такт

IV-ти такт

На „раз“ – малка стъпка с приклякане от пета на левия крак и завъртане на 90° около ляво рамо, десният крак се отделя от земята.

На „два“ – стъпка с десния крак на възглавничката на ходилото до левия, като поема тежестта на тялото. Двата крака малко се изправят, като левият се отделя от земята.

На „три“ – нисък прескок с левия крак, като корпусът се завърта на 90° около ляво рамо с приклякане, десният крак се отделя от земята.

Несъмнено в това движение взимат участие и ръцете, които хармонизират с движенията на краката, изразявайки грациозност, женственост и красота в танца.

Изходно положение – отворени свивки напред-горе, а гланите са в естествено положение.

На „раз“ – гланите се пречупват към опаковата страна в посока напред.

На „два“ – пауза.

На „три“ – гланите се връщат в изходно положение, като лактите изпълняват пружинки.

Играта на танцуващите продължава с гръб към наблюдаващите участници също до четири такта, като всичко това се повтаря от начало. След това се събират в центъра с основно движение и образуват кръг с дясно рамо навътре, който се върти по посока на часовниковата стрел-

ка. За четири такта изпълняват основното движение по кръга и обръщат в посока обратно на часовниковата стрелка също за четири такта, като всичко се повтаря от начало.

На определени моменти в играта на танцуващите жени настъпва импровизация в движенията на краката и ръцете, което показва, че играта им не е резултат на някаква постановка, а резултат на дълбоко усещане в танца. Част от движенията, свързани с двигателната система на ръцете, наподобяват битово-трудов процес, характерен за българската домакия. **„Месенето“** е едно от тях, наподобяващо месене на различни видове тесто, при което ръцете изпълняват елементите „обратно пречупване“ и „пречупване“. Това движение може да се направи както с едната ръка, така и с двете. При изпълнението му с двете ръце те са винаги успоредни една на друга. Месенето се извършва най-често в посоките напред, напред-вдясно, напред-вляво, напред-горе, напред-долу, съчетано с различни движения на краката. Изпълнява се за два такта.

Исходно положение на ръцете – дясната е в положение на отворена свивка напред-вдясно, лявата е на кръста в първо положение, а краката са в шеста позиция.

I-ви такт

На „раз“ и на „два“ – двата крака изпълняват две последователни чукчета, а гланта на дясната ръка изпълнява обратно причукване с опаковата страна в посока напред, като се спуска малко надолу.

На „три“ – прескок на десния крак на място със завъртане на тялото напред-наляво, като левия крак преминава в отворена свивка назад: дясната ръка заема положение на полуотворена свивка напред-долу с пречупена глан надолу.

II-ри такт „На „раз“ и на „два“ – двата крака изпълняват две последователни чукчета, а дясната ръка се изнася в положение на отворена свивка напред-вляво с обратно пречупена глан, като се спуска малко надолу.

На „три“ – нисък прескок на левия крак на място със завъртане тялото в посока надясно-напред, при което десният крак е в отворена свивка напред-долу с пречупена глан надолу.

Друго женско движение на ръцете, свързано с трудов процес, е **„Момане“**, наподобяващо намотаването на кълбо с прежда. При него ръцете са свити пред гърди и описват два предни вертикални кръга, а гланите се обикалят една друга.

Исходно положение на ръцете – вътрешни полуотворени свивки напред-встрани-долу, дясната ръка е пред лявата, краката са в шеста позиция.

На „раз“ и на „два“ – две последователни стъпки с десен и ляв крак в посока напред. Дланите на двете ръце описват по един малък преден вертикален кръг, при което дясната ръка започва кръга в посока надолу-назад, а лявата нагоре-напред.

На „три“ – малка стъпка с десния крак в посока напред, а ръцете изпълняват същото, както на „раз“ и на „два“.

Освен тези две движения на ръцете, особено характерни за женската ръченица от Югоизточна Тракия, се среща и така интересното движение „Точене“, наподобяващо точене с точилка на различни тестени изделия в домакинството.

Изходно положение на ръцете – успоредни една на друга, заемащи полуотворени свивки голу, с обърнати длани към земята.

На „раз“ – дланите на ръцете се изнасят в посока малко напред и веднага се връщат в изходно положение.

На „два“ се изпълнява като на „раз“.

На „три“ се изпълнява като на „раз“, но изнасянето на дланите на ръцете е малко по-голямо.

И не на последно място в импровизационния момент на женската ръченица от с. Калчево се среща и движението „Белене“, наподобяващо белене на платно, а именно момента на изтърсване на водата от надупленото върху бухалката платно. В действителност ръцете изпълняват движения върху поставеното на земята платно, но в случая това движение се изпълнява от участниците със свити ръце пред тялото, което е изправено.

Изходно положение на ръцете – полуотворени свивки напред-долу с обратен прегънати длани.

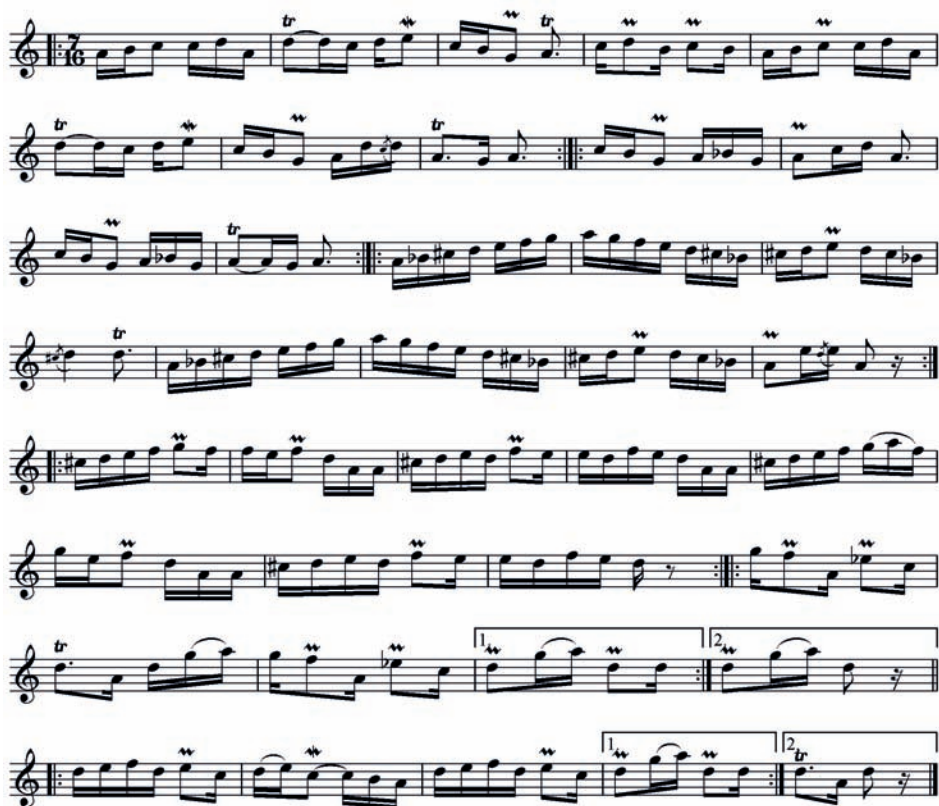
На „раз“ – дланите на двете китки преминават в посока малко надясно.

На „два“ се изпълнява като на „раз“, но в посока наляво.

На „три“ се изпълнява като на „раз“, но преминаването на дланите на ръцете е с малко по-голяма амплитуда.

В настоящото изследване става ясно, че танцовото трио се отличава с конкретна композиционна форма, структурирана от разнообразна външна конструкция. Водещ принцип в изграждането ѝ се очертава традиционна пространственост, типична за всеки изследван пример, включваща и наличието на импровизационен тип композиция, подчинена на вътрешния усет, емоционална нагласа и добри танцови качества на

с. Калчево Ямболско



участниците. Това е доказателство за богатата творческа фантазия на българина и показател за една здрава самобитна и своеобразна народна култура.

Информатори:

Минко Костагинов Георгиев, р. 1933 г., с. Ченге, Провадийско

Дина Георгиева Стоянова, р. 1945 г., с. Калчево, Ямболско

Нотните примери са дешифрирани от:

Георги Иванов и Румяна Филкова

Използвана литература

- Абрашев, Георги. Композиция и форми на танца. София, 2001.
- Ангелов, Димитър. Образуване на българската народност. София, 1981.
- Илиева, Анна. Сватбарски хора и игри. // Танцово изкуство, 1982, № 7 – 8.
- Кацарова-Кукудова, Райна. Народни хора и игри в Странджа. София, 1956.
- Цонев, Борис. Български хора и ръченици. Т 1. София, 1950.

Проф. г-р Антон Андонов е възпитаник на Националното училище за танцово изкуство – София и на АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ – 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“ и др. Автор е на научни трудове по български сценичен и традиционен танцов фолклор. От 1995 г. е артист-солист и балетмайстор във ФА „Тракия“ – Пловдив. Автор е на сценични танцови произведения и преподавател по традиционен български танцов фолклор в множество страни по света.

**ФАНИ БЛУМФИЙЛД-ЦАЙСЛЕР – ЕДНА ОТ НАСЛЕДНИЦИТЕ
НА ТЕОДОР ЛЕШЕТИЦКИ**

доц. д-р Велислава Карагенова

Резюме:

Настоящата статия представя Фани Блумфийлд-Цайслер, една от големите пианистки на ранния XX век, нейната артистична кариера и педагогически опит. Емоционалната интерпретаторска сила на Цайслер, личният ѝ магнетизъм убеждава критиката да ѝ отреди важно място сред най-изявените и да остане в историята на изпълнителството. Статията коментира естетическите възгледи и убеждения на изпълнителката, отнесени към публичната изява.

Ключови думи:

Пианистка, изпълнителство, публична изява, Цайслер.

**FANNY BLOOMFIELD-ZEISLER – ONE OF TEODOR
LESCHETIZKY'S SUCCESSORS**

Assoc. Prof. Velislava Karagenova, Ph.D.

Summary/Abstract:

This article presents Fanny Bloomfield-Zeisler one of the great pianists in early 20th century, her career of a virtuoso and her pedagogical advice. Zeisler's emotional force and personal magnetism compelled critics to rank her with the foremost pianist of the day. Her outlook on music and public appearing, her aesthetical values and beliefs are discussed here.

Keywords:

Pianist, piano playing, public appearance, Zeisler.

Фани Блумфийлд-Цайслер е може би най-популярната и бележита пианистка от списъка с учениците на големия клавирен педагог Теодор Лешетицки след Анна Есипова. Австрийка по рождение и еврейка по произход¹, на много ранна възраст Фани Блумфийлд е отведена от родители си в Америка, така съдбата ѝ отрежда да се превърне в най-известната американска изпълнителка на прехода между XIX и XX век. Срещата на младата Блумфийлд с Анна Есипова определя избора ѝ да замине за Виена, да се върне на Стария континент, за да учи с Великия Лешетицки. Тя остава под прекия му творчески контрол в продължение на пет години. Въпреки че редица музикални консерватории са открити в Америка в периода 1865 – 1905 г., в Синсинати, Оберлин, Бостън, американските музиканти чувстват, че културната Мека е в Европа и приемат обучението в чужбина като важна предпоставка за ярка творческа кариера в родината си. Годишната 1883 поставя началото на серия концерти в различни градове на Америка, които ще бележат артистичната кариера на пианистката и нейната популярност. Десет години по-късно, концертирайки активно из Стария континент, както и в Ню Йорк, Бостън, Чикаго и Питсбърг, тя е толкова известна в Европа, колкото и в Америка. Личност с огромен магнетизъм и ярка емоционалност – гребничката Фани Блумфийлд притежава мощна, впечатляваща техника, скоро американската преса я провъзгласява за „най-великия американски виртуоз“. И ако Тереза Кареньо често е наричана „Валкюрата на пианото“, то Блумфийлд е сравнявана със „Сара Бернард на пианото“ [Schonberg, 1987, p. 353].

Репертоарът на пианистката е зашеметяващ. Харолд Шонберг пише, че на Западния бряг, в Сан Франциско, тя изнася седем рецитала за 18 дни и не повтаря нито едно произведение. Две внушителни програми бележат последните щрихи в артистичната ѝ кариера. През 1920 г. тя представя в една концертна вечер три клавирни концерта: Моцарт – Концерт за пиано и оркестър в до минор, Шопен – Концерт за пиано и оркестър фа минор и Чайковски – Концерт за пиано и оркестър си бемол минор, съпроводжана от Чикагската филхармония, а на своя „златен“ юбилеен концерт през 1925 г., отново с оркестъра на Чикаго, тя свири Концерт за пиано и оркестър ла минор от Шуман и Концерт за пиано и оркестър фа минор от Шопен в една вечер. *„Дали някой от публиката я е погледнал без чувство на съжаление, когато я е видял да излиза на сцената за първи път?“ – пише един критик. „Тази крехка, малка, деликатна жена, която из-*

1 Родена в Бейлиц, през 19 век част от Австрия, Силезия, през 1863 г.

глежда има повече нужда от помощ при ходене, отколкото за свирене се е осмелила да поеме гигантската задача да изсвири три клавирни концерта в една вечер! [Schonberg, p. 353].

Още през 1901 г. New York Sun я оприличава на „електрическо динамо“, облечено в човешко тяло [Schonberg, p. 353]. Изпълненията ѝ, пълни с живот и вдъхновение, се помнят дълго от съвременниците ѝ. Тя свири „като мъж“. Тя разчупва представата за „дамско присъствие на сцената“, преодолява предразсъдъците в един свят на доминиращо мъжка изява в концертния живот – с интелект, ярка изразителност и бравура. На сцената Цайслер се изявява под диригентската палка на Артур Никиш, Леополд Стоковски, Рихард Щраус, Валтер Дамрош и др. С навлизането на ранната звукозаписна система, тя е сред първите изпълнители, приели предизвикателство да оставят звуково наследство.

Паралелно с активната концертна дейност Фани Цайслер не спира да преподава и да споделя опита си с младите хора. Благодарение на дейността си като концертиращ музикант и на постигнатата слава, тя се превръща в един от най-желаните педагози в Америка. Особено активна е нейната педагогическа дейност от 1910 г., когато поради влошено здраве редуцира концертните си изяви. Но още през 1903 г. Цайслер оглавява департамента по пиано към *Bush Temple Conservatory of Music* в Чикаго. Като педагог, както и като изпълнител, тя е проводник на идеите и музикалната естетика на Лешетицки, на неговите високи стандарти за пианизъм и артистизъм. Подобно на Лешетицки тя акцентира върху изявата на индивидуалността и уникалността на всеки един ученик, съобразява се с различните нива на надареност и подготовка. И тя като Лешетицки проявява нетърпимост към небрежността и формалното механично свирене, затова често отправя остри коментари: *„електрическото пиано винаги ще те превъзхожда, ако твоята цел е механичността“* или *„върви вкъщи и подреди шкафчето си“* [Sim, 2020]. Един любопитен факт от уроците на Цайслер ни разкрива, че те протичат повече в духа и атмосферата на майсторския клас, отколкото като строго индивидуално занятие. Тя имала обичай да приема в един и същи час всички свои ученици, всеки получавал индивидуални напътствия, но и наблюдавал уроците на другите. Всички тези детайли рисуват живия портрет на един динамичен артистичен живот. Фани Цайслер се превръща в публичен модел за много млади американци, и особено млади американки, по пътя към музикалното им развитие.

Каква е цената на успеха, на публичната известност, кои са онези ценности и прогресивни идеи, в които вярва пианистката и които определят мястото ѝ сред плеадата велики изпълнители на нейното време?² Нейното верую откриваме в интервюта и коментарите ѝ, в оставеното текстово наследство, в което проследяваме педагогически съвети, мисли, възнували всички сериозни представители на клавирното изпълнителство и педагогика в зората на XX век, мисли, които залягат в основите на съвременния пианизъм и не губят актуалност и до днес. Избрали сме да се спрем върху онези, чиято значимост и проблемност се проявява с особена сила в ранния XX век, те са съществени и дават добра възможност да бъдат конструирани и развити. Чрез тях младият музикант може да осмисли ключови проблеми в изпълнителството – на пребиваване, развитие, израстване в историческото време. В еволюционен аспект изпълнителството коригира миналото там където му се налага и остава непокътнато всичко, което може да бъде използвано в настоящето.

Като изпълнител с ярко присъствие на сцената Фани Цайслер отдава особено значение на **репертоара**, който трябва да притежава един млад музикант. Неговата естетическа стойност и конструиране са сред основните акценти, които поставя изпълнителката и, според нея, условие, определящо силата на успеха. В избора на концертен репертоар тя вижда няколко аспекта – той трябва да изглежда атрактивно, да е подреден добре, да звучи добре при изпълнение.

Атрактивността на програмата се изразява в нейната балансираност. Програмата не трябва да бъде нито прекалено конвенционална и шаблонна, нито пък съставена изцяло от нови и непознати за публиката творби. По-важно е обаче следното – необходимостта да бъдат включвани онези любими на публиката произведения, не отменя необходимостта от присъствие на нови стойностни и непознати творби. За Цайслер целта на всеки концерт е не просто да покаже способностите и уменията на изпълнителя, а да информира. Той доставя наслада и възнува духа на аудиторията, но и образува публиката, подготвя я за нови музикални предизвикателства. По онова време клавирният репертоар е обект на ос-

2 Интервю с пианистката Фани Блумфийлд-Цайслер публикува Джеймс Франсис Кук /1875 – 1960/, американски пианист, композитор, драматург, журналист. През периода от 1926 до 1936 г. той става президент на издателство „Теодор Пресър“. Интервюто с Ф. Цайслер е поместено в книгата *Cooke, James F. – Great Pianists on Piano Playing*, публикувана за първи път през 1917 г. от издателство T. Presser, Philadelphia [Cooke, pp.79 – 96].

тра дискусия. Практиката на салонната виртуозност не е напълно изживяна. В края на XIX и началото на XX век репертоарът се гради предимно върху романтичните творби и виртуозните транскрипции и тяхното субективно претворяване. Всъщност клавирното изпълнителско изкуство никога не скъсва с принципите и основите на романтичния пианизъм, вероятно защото съвременната концертна практика води началото си именно от романтизма. Първите солови рецитали свързваме с имената на Ференц Лист, Клара Шуман, Ханс фон Бюлов, Антон и Николаи Рубинщайн, все ярки представители на музикалния романтизъм. Клавирната интерпретация в една или друга степен съхранява доза субективност, лично отношение към художествената трактовката на произведението, висока степен на виртуозност, разбирана като сценично „мъжество“, „смелост“ (от лат.: *virtus*). Романтичната интерпретация обаче носи и онзи патос от почти мисионерска отдаденост на високите идеали на изкуството. Затова обръщането към романтичния виртуозен репертоар, изявяващ артиста, не е учудващо. И все пак, все повече и повече в артистичната практика на ранния XX век намира свое място, своя ниша музиката „преди Бетовен“. Постепенно предвестниците на съвременното изпълнителство преодоляват negliжирането, слабия интерес към сътвореното от старите барокови майстори, от виенските класици. В Америка, в онзи момент, представянето на европейските музикални шедедьоври е барометър за музикален прогрес. Музиката на Хендел и Хайдн, представена от Бостънското музикално общество, е *„нов етап за американците в признаването на музиката за истинско изкуство“* [Macleod, 2021]. Възпитана във Виена, в европейските музикални традиции, самата Цайслер гради репертоара си основно върху немската музикална култура и, разбира се, върху романтичната епоха.³

В ранния XX век все повече изпълнители осъзнават и оценяват ролята, значението и въздействието на музиката на Бах. Приемат я като необходимост не само на концертната сцена, но и в педагогическия репертоар, като основа за задълбочена подготовка. Цайслер казва: *„музиката на „стария майстор от Айзенах усъвършенства както нищо друго“* или

3 прави впечатление присъствието на Бах – Добре темперирано пиано, Английски сюити, Хроматична фантазия и fuga и Моцарт – Концерти, рядкост в концертния живот на оная епоха, също Бетовен – Сонати; почти цялото клавирно творчество на Шопен, редица произведения от Лист и Сен-Санс, транскрипции на Талберг, Григ – пиеси, Дебюси – Прелюдии, пиеси от нейни съвременници колеги пианисти или композитори, като Осип Габрилович, Сесил Шаминад и др.

„Отдавна чувствам, че мисловната техника, която инвенциите и фугите на Бах развиват, не може да бъде постигната и компенсирана с друго средство“ [Сooke, 1999, р. 82]. Те „изглаждат неравните, остри ръбове и вместо груба и несъвършена техника“ ученикът придобива зрялост и завършеност. По същото време Бакхауз говори за „всемогъщия Бах“ [Сooke, р. 54], визуирайки същинската техника, нужна на пианиста. Бах е „огромна канара“, върху която съвременният пианизъм започва да строи интелектуално-техническата си конструкция. Това, че техническата вещина е в основата на всеки успех, е извън съмнение, но техниката е онова, върху което изпълнителят може да въздейства сам, да я гради и променя спрямо нуждите и желанията си. Присъствието на произведенията на Бах в процеса на обучение според Цайслер е мотивирано и от няколко други аспекта: те са дълбоко съдържателни, а необходимостта от активна и постоянна концентрация по време на изпълнението им е условие за формиране на сценична стабилност. Пианистът осъзнава факта, че владее средствата. *„Овладеяването на контрапункта съдейства за формиране на увереност, без която изпълнителят не може да таи надежди да впечатли публиката си“*. *„Ако ученикът до този момент не е влагал мисъл в работата си, той скоро ще разбере, че е направо невъзможно да обхване трудната фактура в музиката на Бах без най-задълбочено участие на ума“*, казва и Бузони [Сooke, р. 82, р. 99]. Творбите на Бах са толкова конструктивни, че застават човек да изучава гетайла. Цайслер убедено съветва времето, прекарано в работа върху Бах, да бъде поне един час дневно. Като педагог и като изпълнител тя чувства, че изучаването на творби от Бах не намира достатъчно място в практиката на младия музикант. Произведенията не получават вниманието, което заслужават, а е нужно време, за да се формира вкус към музиката на Бах. Нека само вмъкнем, че в изпълнителската култура по онова време стилът все по-активно се осмисля като основно проблемно поле на интерпретацията. Стилистически вярната интерпретация на произведението включва не само разбиране на музикалната идея, включена в него, но и още няколко важни условия: коректно отношение към текста като смислопораждаща структура – поглед към творбата отвътре; коректно отношение към текста като носител на цялостен художествен образ – виждането му отвън; познания за културния контекст – виждане на произведението в исторически аспект. В този смисъл отдалечеността на Баховата епоха създава пред изпълнителя сериозни естетически предизвикателства. Реконструкцията на оригинала от XVII – XVIII век е силно затруднена как-

мо поради отдалечеността на епохата от съвременните изпълнителски тенденции, така и от наложените романтични естетически норми. Младият музикант трябва първо да изгради уважение и респект към тази музика, преди да я опознае и разбере истински. За това свидетелстват и думите на детето-чудо Пепито Ариола: *„Обичам да работя над музиката на Шопен, но човек не може да бъде толкова близък с Бах, той е малко неприветлив докато не го опознаеш (...) Постепенно изградих дълбоко уважение към музиката на Бах...“* [Сooke, p. 46].

Необходимостта от присъствието на произведения от класическите композитори в репертоара на един концертиращ музикант Цайслер директно отправя към *„огромната армия от ученици, които очакват и трябва да бъдат облагодетелствани“* [Сooke, p. 85] и да чуят тези произведения, изпълнени от именит артист. В годините, когато звукозаписните средства едва прохождат, живият концерт и музиката, представена от артист с величина, е своеобразна форма на обучение. Идеята, че съставянето на концертната програма трябва да бъде осмислено не само като естетически, но и като активен образователен акт, като условие и гаранция за формиране на стилово грамотни музиканти звучи актуално и днес. От друга страна, присъствието на творби от всички музикални епохи в репертоара на един артист, разнообразието в характера им и качеството на поднасянето им би създало и нова публика – просветена, информирана. В онази епоха самото аранжиране на програмата вече е изкуство, художествено-естетически акт, а творбите трябва да са аранжирани така, че не само интересът на слушателите да бъде задържан докрай, но и постепенно да ескалира. Цайслер съветва младите музиканти: *„Изучавайте публиката. Опитайте се да разберете какво ѝ харесва, но никога не падайте по-ниско от стандарта на вашето изкуство. Разширявайте познанията си. Стремете към широка култура“. „Избягвайте шарлатанството и онази реклама, която ще ви донесе лоша слава с цената на жертване на вашето самоуважение и уважението на вашите приятели. Помнете, че истинската стойност в края на краищата е онова нещо, което носи трайна слава“* [Сooke, p. 91]. Небезизвестно е и нейното отношение към творбите на жени композитори, нейни съвременнички – Сесил Шаминад, Ейми Бийч. Като включва в собствения си концертен репертоар напълно непознати творби, Цайслер осъзнава риска и отговорността пред публиката и го коментира така: *„Хората проявяват подозрителност, когато видят в програмата творби от жени*

композитори... *Аз си мисля, ако тези творби никога не се изпълняват, ако изпълнителите никога не ги представят, те винаги ще останат непознати, макар да имат своето място и стойност*" [MacLeod, 2001, p. 92 – 93]. Тя не се поколебава да направи изявление в *American Art Journal*, за бъдещето на жените композитори, което звучи като обобщаване на собствения ѝ артистичен път: *„Един ден ще се каже, тя дойде, беше чута и победи“* [Reitz, p. 13]. Несъмнено една от големите тайни на сценичния успех е необходимостта от **добра подготовка и балансирана работа** във всекидневните тренировки. Добрата подготовка зависи от концентрация по време на работа и се основава на способността за аналитичен подход и активен слухов контрол. Това са „златните правила“ на столетието, които звучат семпло, познато и намират място в педагогическата практика и днес.

Авторитетните музиканти от края на XIX и началото на XX век все по-високо ценят културата на съсредоточаването. Тя се осмисля като психологически фундамент за успешна работа по пиано. За Хофман това е „първа буква в азбуката на успеха“ [Гофман, 1961, с. 82], в интервюто си „Концентрация в обучението по музика“ Олга Самароф съветва: *„Не се опитвай да правиш прекалено много наведнъж“* [Сooke, p. 242]. Емил фон Зауер обръща специално внимание на необходимостта от концентрираност и „свеж ум“ в ежедневна работа. Години по-късно Григорий Коган цитира Станиславски, който вижда в съсредоточеността „първооснова на духовния багаж“ [Коган, 1962, с. 48]. Старата школа и нейните разбирания за безкрайни, непремерени и непроизводни повторения отстъпва пред един съвременен, целесъобразен, разумен и рационален подход към организацията на ежедневните занимания. Преходът от механичното към критичното познание, от „техниката на пръстите“ към „техниката на ума“ очертава същината на един културноисторически и социалнопсихологически прелом в изпълнителската и педагогическата мисъл. Съвременният музикант разполага с нови възможности в опита си за справяне с проблемите. Съсредоточаването, концентрацията са основата за максимална творческа продуктивност. Макар отговорът колко време може да се занимаваме съсредоточено да не може да бъде изразен под формата на някаква стандартна, установена величина, Цайслер споделя мнение, че един час активно мислене е по-ценно от седмица безсмислено упражняване и предлага своя опит: разделяне на ежедневните занимания на периоди в не повече от 2 часа. *„За човек, който практикува четири*

часа (и това е достатъчно за почти всеки ученик), препоръчвам: един час – за чисто техническа работа, един час – за музика от Бах, и два часа за останалите произведения“ [Сооке, р. 92]. Интересен е фактът, че много от големите пианисти по онова време се обединяват именно около идеята за „четири часа, изпълнени с мисъл“, например Николай Рубинщайн, Емил фон Зауер [Коган, с. 63; Сооке, р. 235]. Концентрацията спестява време в ежедневните занимания, тя е най-големият източник на „музикална икономия“.

Съзнателната работа върху произведението включва и онова специално отношение към детайлите. Работата над малките цели и постигането им формира автоматизация, която освобождава съзнанието на изпълнителя и съдейства за „разпределяне на вниманието“. Всъщност автоматизирането на детайлите не е крайната цел на изпълнителската работа, а само средство да се разтовари съзнанието от техническите подробности и да се насочи към истинската интерпретаторска работа. Културата и способността за съсредоточаване трябва да се възпитават. Ако педагогът иска ученикът да вижда в творбата много неща, необходимо е първо да го научи да вижда едно нещо, да формира търпение към изработване на детайла. Цайслер съветва: „*определете си малки части, фрази – до 16 такта – и работете над тях, ще забележите, че е трудно да се предпазите от грешки*“ с по-големи дялове. Разбира се, когато творбата е усъвършенствана, „*ще трябва да съберете и обедините всички части, за да изсвите пиесата гладко, без прекъсвания*“. Не на последно място е и съветът научената творба да бъде „оставена настрана“, за да бъде осъзната музикално – „*след време повторете същия процес и още веднъж потретете, когато пиесата е станала част от вас*“ [Сооке, р. 94]. Всъщност въпросът с концентрация е много по-важен отколкото повечето учители смятат, мисли Харолд Бауер: „*Мнозина правят грешка, мислейки че само определен кръг творби изискват концентрация, всъщност нуждата да се концентрираш в свиренето на гама и да се концентрираш, изучавайки соната от Бетовен, е почти една и съща*“ [Сооке, р. 63]. Умението за съсредоточаване остава една от най-важните предпоставки за сценичен успех, а способностите за аналитичност и синтез се отнасят тясно към образоваността на музиканта, към неговите познания, задълбоченост, интелектуални способности.

Клавирият изпълнителство е подчертано чувствително и към слуховия контрол – друг фактор, обвързан тясно със сценичната изява. „*На мо-*

ите рецитали никой не слуша по-внимателно от мен“ [Сooke, p. 99], казва Бузони и саркастично критикува онези, които третират клавиатурата като „гимнастически уред“, прикачен към пианото. „Музиката е затова, да бъде слушана. Ако не чувате своето собствено изпълнение, много вероятно е и другите хора да не ви слушат“, споделя и Цайслер [Сooke, p. 94]. Слуховият контрол е в основата на постигането на най-важното, отличително изпълнителско изразно средство – *звукоизвличането*. То е онази ярка характеристика, която прави звука на един музикант различен от този на друг, а стремежът към красив тон бележи всички последователи на школата Лешетицки, и не само тях. Представата, че качеството на тона зависи повече от инструмента, а не толкова от изпълнителя отстъпва пред представата за качествено звукоизвличане, достигнало до съзнанието на младия човек чрез слуховото възприятие. От този аспект вероятността да се стигне до успешен артистичен завършек е много по-голяма, затова ученикът трябва ясно да осъзнава *какво е добро* и *какво лошо* и неговият слухов усет трябва непрекъснато да бъде обучаван в тази посока. Всеки звук по време на работа трябва да се слуша и да бъде чут „с уши, отворени да дадат на този звук интелигентния анализ, който той заслужава“ [Сooke, p. 98]. Слуховият контрол развива качества като самокритичност и самооценка. Свирещият винаги трябва да бъде „най-строгия си съдник“ и да не се задоволява лесно със себе си. Слухът има и още една важна роля, може би подценявана в ранната педагогика и пряко свързана с творческите възможности на възприятието, което отстъпва пред фаворизираната роля на музикалните представи. Смята се, че във формалната схема на изпълнителския акт: виждам – слушам – свиря – поправам, функцията на възприятието е предимно коректираща, но именно в звеното „слушам“ трябва да търсим продуктивната работа на въображението. Плодотворността на изпълнителското въображение е условие за истинността на художествената интерпретация, ако се доверим на казаното от Коган. Подобни сходни съвети, споделяни от мнозина изпълнители, ни помагат да проследим процесите на възглеждане на образования изпълнител дълбоко в същността на изпълнителството. Все повече детайли и тънкости възнуват изпълнителите, детайли, които надскачат чисто технически виртуозното изпълнение и навлизат в психологическите основи като условия за успешна кариера. Всъщност до XX век клавирната педагогика не отделя и нужното внимание на теми, свързани с психологическата настройка на ученика, с неговото внимание,

Воля, съсредоточаване. Като споделяме опита, оставен ни от миналото, подчертаваме важността и значението на тези мисли, защото *„при свирене на пиано работата е не толкова в постановката на ръката, колкото в постановката на главата“* [Коган, с. 9].

Всичко изговорено дотук разкрива пред нас и изискванията към **личността на изпълнителя**. Тя е от неоценимо значение за спечелването на „слушателското одобрение“, а изпълнението на сцена е онзи вид творчество, което установява „невидими връзки“, между изпълнител и реципиент, защото езикът на изкуството е език на емоциите, а публиката се нуждае не само от музика, но и от фигури, които да я въплътят. В материално-идеалната система, в която функционира едно произведение – материално звено (между композитор и изпълнител) и идеална представа (между композитор, изпълнител и публика) – изпълнителят е този, който осъществява връзката. Той се вглежда в образа и вижда въображаемостта, той го претворява пред слушателя. Въпросът е колко ясно и точно вижда изпълнителят и колко конкретно може да изобразява, колко нюанси и детайли от художествения образ може да обхване и предаде и колко убедително неговият образ търси пътища за въплъщаване. Изпълнителската сила се проявява в силата на художествения замисъл, в откриване на неизвестното, скритото. *„Въздействайки върху себе си, чрез обзелите го чувства и емоции, изпълнителят въздейства и върху публиката“*, казва Цайслер [Сооке, р. 87]. Големите изпълнители притежават ресурса на авторитета – способността да виждат отвъд остадения нотен текст, в тяхно изпълнение творбата формира нов облик, нова гледна точка, по-ценна и стойностна.

XX век бележи нов етап в развоя на изпълнителството. Дългогодишното вглеждане в работата на артиста изпълнител формира убеждението, че нейният успех зависи не само от конкретното изработване на една творба, а от много повече фактори и психологически предпоставки. Те са съдбоносни за артиста и определят успеха на неговите усилия. Фактът, че самото изпълнителство се вглежда в себе си с такава сила, търси нови рационални и разумни методи за въздействие, трайни решения, които да му помогнат само подчертава тяхната важност и значимост. Показва също, че професията изпълнител притежава достатъчен авторитет и активна сила, които ѝ позволяват да дебатира по важни за нея проблеми.

Използвана литература

Гофман, Йосиф. Фортепьянная игра. Вопросы и ответы. Изд. Москва, 1961.

Коган, Григорий. Прег дверите на майсторството. Наука и изкуство, 1962.

Cooke, James. F. Great Pianists On Piano Playing. Dover Publications, 1999

Hallman, Diana. Fannie Bloomfield Zeisler (1863-1927), <https://jwa.org/encyclopedia/article/zeisler-fannie-bloomfield>, посетен на 29.08.21.

Macleod, Beth, A. Fannie Bloomfield-Zeisler and Judaism – Fannie Bloomfield-Zeisler: The Life and Times of a Piano Virtuoso, University of Illinois press, 2015, pp (102-114), JSTOR, www.jstor.org/stable/10.5406/j.ctt15hvxw2.13.acceeved 29 Aug.2021, посетен на 04.09.21.

Macleod, Beth Abelson. Women Performing Music: The Emergence of American Women as Classical Instrumentalists and Conductors, (Jefferson, NC: McFarland & Company, Inc., 2001).

Reitz, Christina L. "Fannie Bloomfield-Zeisler: Concert Pianist Battling Gender Lines in the Early 20th Century" International Journal of Arts and Commerce Vol1, No1, https://ijac.org.uk/images/frontImages/Vol_1_No_1_/9_Zeisler_submission_humanities.pdf.

Schonberg, Harold. The Great Pianists, New York, Simon & Schuster Inc.1987

Sim, Fanny Po. Fannie Bloomfield-Zeisler: Leschetizky's Legacy in the United States, head August 27, 2020, <https://interlude.hk/fannie-bloomfiel-zeisler-leschetizkys-legacy-in-the-united-states>, посетен на 30.08.21.

Доц. г-р Велислава Карагенова е преподавател по пиано в Академия за музикално, танцово и изобразително изкуство „Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив. Професионалните ѝ интереси са в сферите на клавирното изпълнителство и педагогика.

НЯКОИ СЪОБРАЖЕНИЯ ОТНОСНО ПРИЛАГАНЕТО НА ЦИФРОВАН БАС В ОБУЧЕНИЕТО ПО ХАРМОНИЯ В БЪЛГАРИЯ

доц. г-р Светослав Карагенов

Резюме:

В дейността *реализация на писмени задачи по хармония* генералбасът е основа на една от дидактичните форми – **хармонизация на цифрован бас**. В тази форма е използвана знакова страна на генералбаса – практиката за цифрова стилизация на хармонията, т. н. „музикална стенография“. Поставена под знаменателя на хоровата практика обаче, тя е изведена от типичната си – инструментална – среда и следователно притежава единствено дидактична, „лабораторна“ стойност. Сериозността на проблемите, които поражда тази транспозиция, поставя под съмнение нейния принос в обучението.

Ключови думи:

Хармония, хармонизация, цифрован бас.

SOME CONSIDERATIONS REGARDING THE APPLICATION OF FIGURED BASS IN HARMONY EDUCATION IN BULGARIA

Assoc. Prof. Svetoslav Karagenov, Ph.D.

Summary/Abstract:

In the realization of written tasks in harmony the Thorough bass is the basis one of the didactic forms – harmonization of figured bass. In this form the sign side of the Thorough bass is used – the practice of number stylization of harmony, the so-called ‘musical shorthand’. Placed under the denominator of choral practice, however, it is taken out from its typical instrumental environment and therefore has only a didactic, ‘laboratory’ value. The seriousness of the problems posed by this transposition calls into question its contribution to learning process.

Keywords:

Harmony, harmonization, figured bass.

Цифрованият бас (Basse Chiffrée, bezieferter Baß, figured Bass) представлява способ за означаване на акордови вертикали с цифри при предварително нотирана басова партия. Той е основна, същностна съставка на най-ранния вид импровизиран хармоничен клавирен акомпанимент, известен с името **генералбас** (*Generalba, Basso generale, Thorough bass*). Възникнал в края на XVI в., генералбасовият акомпанимент е водеща практика до последната четвърт на XVIII в., когато отстъпва пред нарастващата необходимост от все по-пълно и точно документиране на авторските идеи в музикалните композиции. Тази практика е съхранена и до днес в западноевропейското католическо и протестантско богослужение, поради което изучаването ѝ в някои, предимно немскоезични, страни е като отделна дисциплина със същото заглавие¹. Генералбасът запазва своето присъствие и в други профили на съвременното професионално обучение по музика, но най-вече като гудактичен инструмент. Това става основно в учебния курс по „Хармония“ и този факт изглежда напълно логичен. Генералбасовата практика има главна заслуга за формирането на основния гудактичен обект на класическото учение за хармония – акорда. Тя утвърждава акордово-хомофонната фактура като водеща форма за развитие на инструментално многогласие и дава първия способ за означаване на акорди. Същевременно, овладяването на нормите за неговото изпълнение, описани в трактатите по генералбас, става **първо гудактично съдържание и на учебната дисциплина „Хармония“**.

Отношението към генералбаса като към учебно съдържание, се базира върху исторически обосновани културни традиции, които се различават по оста Западна Европа – Източна Европа. Това би могло да бъде съществена предпоставка за определени различия както в отношението към него, така и в гудактичните форми, под които той присъства в обучението по хармония у нас и в западноевропейските страни.

В многогласната музикална традиция на католицизма и протестантството хоровото писмо се свързва основно с техниката на контрапункта и затова в обучението то е работна среда на учебна дисциплина с това

1 Понастоящем в 23 висши училища по изкуства в Германия, Швейцария и Австрия са обявени 32 бакалавърски програми по специалност „Църковна музика“ (Kirchenmusik), в която задължително се изучава дисциплината „Генералбас“. <https://www.studieren-studium.com/studium/Kirchenmusik> (16.30;08.09.2021). „Генералбас“ се изучава и в специалностите „Старинна музика“ (Alte Musik), „Орган“, „Чембало“, както и в диригентските класове.

заглавие (у нас – „Полифония“). Стъпила на основите на дългогодишна инструментална практика, родила нова, акордово-хомофонна техника, там дисциплината „Хармония“² естествено надгражда гугактика на предимно инструментална основа. Затова, без да са в условия на взаимно отхвърляне, а по скоро – в състояние на динамично взаимодействие и допълване, в западната гугактика контрапункт и хармония/генералбас дават знания за многогласието от два специфични ракурса – през призмата на вокално-хоровото и през призмата на инструментално-клавирното писмо. Този факт логично обяснява както срещаното съжителство на двете теоретико-практични направления в едно и също издание³, така и широкото присъствие на генералбасови примери в западни учебници по хармония⁴.

У нас⁵, от края на втората четвърт на XX в., в обучението по „Хармония“ се възприема друг подход. На основание на водещото присъствие

- 2 Правилата на т.н. школска хармония са заложили в началото на XIX в. в Парижката консерватория, обобщени в официално възприетата програма на О. Савар през 1851 г. и отразени в неговия *Cours complet d'harmonie theorique et pratique* (1853). Шевалье, Л. История учений о гармонии. М., ГМИ, 1932, с.111.
- 3 Например – Preindl, J. Wiener Tonschule, oder Anweisung zum Generalbasse, zur Harmonie, zum Contrapunkte und der Fugen-Lehre, hrsg. Von I. Ritter von Seyfried, Wien, 1827.
- 4 Факт е, че периодът от края на XVIII в. до средата на XIX в., т. е. – вече след отмирането на тази практика в светската музика, е наситен с най-много специализирани гугактични издания по теория и практика на генералбаса. По сведения на Л. Шевалье сред техните автори са Марпург, Даубе, Албрехтсбергер, Шрьотер, Кирнбергер, Тюрк, Портман, Кесел, Келнер, К. Ф. Е. Бах, Сабатини, Колман, всички те – представители на т. н. „емпирични теории“ (Шевалье, с.75). През XIX в. традицията е продължена от имена като Фьорстер, Вернер, Дрекслер, Майстер, Г. Вебер (по-късно предложил нова буквена система за обозначаване на акордите в полза на обучението). Много издания съдържат в заглавията си както понятието генералбас/аккомпанимент, така и понятието хармония, като например издадения през 1840 г. труд на З. Ден *Theoretisch-praktische Harmonielehre mit angefügten Generalbassbeispielen*. Показателен пример в гугактичен аспект представя и едно от най-популярните издания – Prout, E. *Harmony: its Theory and Practice*. London, Augener & co, Seventh edition (втора половина на XIX в.) В него всички гугактични задачи за хармонизация представляват цифрован бас или цифрован контурен гуглас, при това – за смесен четиригласен хор.
- 5 Дотогава коментираната практика е налична и у нас. В учебника на Д. Рагев „Музикална хармония“ (С., 1936) почти всички примери с четиригласна хармония са в изложение, типично за генералбасов аккомпанимент. При отсъствие на допълнителни разяснения, такова би трябвало да бъде и изложението на учебните хармонизации на поместените в това издание задачи. Такива са примерите и в циркулярно разпространяваните, но непубликувани официално „Записки по хармония“ на Никола Атанасов. Без да са датирани, те се отнасят най-късно към началото на 40-те г. на XX в., към което насочва и техният правопис (отпреди реформата от 1945 г.)

на вокално-хоровата традиция в българския културен живот, за основна гудактична среда при усвояване на знания и умения по „Хармония“ е възприет четиригласният смесен хор. Затова и гудактичните примери в българските учебници най-често са в хорова фактура⁶. При тези условия ролята на генералбаса намалява, но, най-важното – под влияние на изместения фокус в обучението, самият генералбас претърпява интересна метаморфоза. Генералбасът продължава да съществува, но не като самостоятелна дейност, а като съставно съдържание в две от основните учебни дейности по хармония – *свирене на пиано* и *реализация на писмени задачи*. В първата от двете дейности отпечатъкът на генералбасовата практика се запазва в самия факт на използване на клавишния инструмент и в типизираната като *генералбасова* фактура на гудактичните примери, които се изпълняват на пиано. В тази дейност генералбасът е изведен от художествения си ареал и е ангажиран основно с учебно онагледяване на закономерности от друга – тонално-функционална – теория и от друга – вокално-хорова – практика. В дейността *реализация на писмени задачи по хармония* генералбасът е основа на една от гудактичните форми – **хармонизация на цифрован бас**. В тази форма е използвана друга страна на генералбаса – практиката за цифрова стилизация на хармонията, т. н. „*музикална стенография*“. Поставена под знаменателя на хоровата практика, тя е изведена от типичната си – инструментална – среда и следователно притежава единствено гудактична, „лабораторна“ стойност. Сериозността на проблемите, които поражда тази транспозиция обаче, поставя под съмнение нейния принос в обучението. В резюме, тези проблеми могат да се обособят в две групи. В едната група се натрупват проблеми, засягащи адекватността на подходите към коментираната практика, докато другата група засяга аспекта на оптимизиране на гудактичния процес по хармония с оглед спецификата на неговата целева организация по етапи, продължителност и според очакваните компетенции. Най-важните проблеми от първата група засягат въпросите за историческата автентичност, структурирането на вертикалите едновременно, четиригласно изложение на тризвучията и смисловият контекст, разбран като понятийно закрепена концепция.

6 От една страна, избраната посока може да се обясни с исторически предхождащата я и безспорно оказала ни силно влияние руска традиция в обучението по хармония след Чайковски. От друга страна, опората в хоровата практика може да намери и достатъчно основание в родните ни виждания, прокламиращи песента и хоровата ѝ версия едновременно като най-демократична изява на музикалното изкуство и като достъпна форма, подходяща и в обучението.

Механичното пренасяне на генералбасови принципи в обучението по хармония създава проблем относно *концептуалността при структуриране на вертикалите едновременности*, защото въпреки наличието на приемственост, преливане на ресурс от генералбасовата практика към класическата тонално-хармонична система, става въпрос за *две различни акордови концепции*⁷. Това генерира сериозни затруднения в учебния процес и по-важните от тях ще бъдат засегнати поотделно.

1. Концепцията, отразена в практиката на цифрования бас, е свързана генетично с контрапунктичното многогласие, при което вертикалът израства постепенно и се осъзнава ретроспективно. Този факт е в противоречие с класическото разбиране за акорда като блокова конструкция с предварително фиксирана цялост, формирана на единен структурен принцип. Структурната отчетливост на терцовите съзвучия е дефинирана ясно – според броя акордови тонове и според положението на акордите, докато самото кодиране, със своето разнообразие, поради отсъствието на обединяващ корелативен принцип, не способства за формиране на отчетлива, структурно обоснована акордова доктрина. Не е трудно да се забележи, че двата процеса са коренно противоположни, с което се затормозява процесът на вникване в дидактично положената като основна концепция за терцов интеграл.

2. Практиката на построяване на акорди над нотирана басова партия създава силен мисловен стереотип, който значително затруднява логичното разграничаване между понятията *басов тон* и *основен тон на акорда* в обучението. Тезата за основен тон на акорда, затвърдена от Рамо, е базисният фактор, който отличава генералбасовата интервална концепция за *съзвучие акорд* от интегралната концепция за *терцово съзвучие акорд*. Спокойно може да се твърди, че тя променя *из основи* разбирането за акорда. Съвместяването на двете акордообразуващи системи в процеса на обучение обаче създава парадоксални ситуации, в които, за да се назоват акордовете тонове на декодирана цифровка, да се поясни едно или друго удвоение на акордов тон, се налага да се използват знания

7 В статията си *Ступени и функции или как определять гармония*, публикувана в първия брой *Гармония: проблеми науки и методики*, 2002, на с.107 Юрий Холопов накратко акцентира върху някои от основните различия между „двете науки, втората от които (хармония, в концепцията на Виенските класици) е историческо продължение на първата (генералбас, като част от бароковото наследство)“.

из областта на хронологично по-късната терцовата хармония.

3. Практикуването на цифрован бас в *учебната дейност хармонизация* създава затруднения при усвояване на терцовите структури и на базирани на тях акордовите интегрални. Терцовите акорди се интегрират като моноинтервални структури посредством известната концепция на Рамо и унаследяват от цифрования бас способа за субординиране и означаване на вертикали. Но, за разлика от метода цифрован бас, където всеки тон в баса има пораждаща функция спрямо предвидения с цифри вертикал, при терцовите съзвучия пораждащата роля е отредена само на основния тон на акорда. Басът се възприема като **фактурна позиция**. В нея може да пребивава всеки тон от вертикала, но той се разбира а priori като **акоргов** тон и функционира с фиксираното си от изходната терцова конструкция име. Това позволява интегрирането на терцовите вертикали според броя на тоновете им в познатите акордови форми *основен вид и обръщения*.

4. Проблем е наличен дори при гудактичното осъзнаване и усвояване на *четиригласното изложение* на тризвучията. В обучението по „Хармония“ в България през последните 60 и повече години акцентът е поставен върху *хоровото* изложение⁸ за *четиригласен смесен хор*. Учебният курс по дисциплината у нас почива върху разбирането за нея като за тонална, мажоро-минорна хармония с функционални отношения между компонентите ѝ – ладови степени и структурирани от тях акорди. Сред принципите, върху които почиват нормите за гублиране на акоргов тон, гудактична натовареност носят акустическият и функционалният принцип⁹. Първият принцип регламентира четиригласния строеж на главните тризвучия, а вторият – на второстепенните тризвучия. Именно ретроспективният прочит – в условията на цифрован бас, на значително по-късно обоснован норматив за четиригласно изложение на идентични по структура акорди, създава дилема:

– актуално състояние – при съхраняване на идентични (кратки, съкра-

8 Мнозинството от заданията за хармонизация в посочения времеви интервал, поместени както като допълващ гудактичен материал в учебниците по хармония у нас, така и в специализираните учебни пособия със заглавие задачи по хармония, са предназначени за реализация за четиригласен смесен хор.

9 Ролята на фактурния и на меситурния принцип се разглежда инцидентно в обучението, защото няма пряко отношение към изведените по-горе тонално-функционални зависимости.

мени или спестени по подразбиране) цифрови обозначения на всички диатонични тризвучия, за дидактически правилното им четиригласно разшифроване обучаемите прилагат норми от сфера, исторически следваща епохата на генералбаса, като това същевременно е в противоречие и с практиката на тази епоха, следи от която са видими в многобройни факти на удвояване на терцови тонове на главни тризвучия дори в творби на Виенските класици.

– хипотеза – в интерес на обучението, второстепенните тризвучия да се цифроват различно от главните тризвучия. Приемането на подобна хипотеза не решава описното по-горе противоречие и отново би противоречало както на идеята за икономия, така и на практиката в многобройни художествени образци от епохата на Ренесанса, барока и Ранния класицизъм.

Сблъсъкът между двете концепции става очебиен при означаване с цифрован бас на структури и явления, които исторически следват генералбасовата епоха – акорди със заменени и добавени тонове или неакордови тонове. В означаването на последните практически отсъства познавателна диференциация между означения за собствено акордови и за чужди тонове. Следователно, в една напреднала, близка до практиката, партитура, цифрованият бас до голяма степен губи своята еднозначност като система за акордови означения. Подобен проблем засяга и пребиваването в диатоника и хроматика. Дори индикациите за т.н. условна диатоника (конкретно – разновидностите на минора) в цифрования бас имат хроматични семантични измерения. Същевременно, при опит за означаване на алтеровани акорди водещият интервалов принцип в цифровките влиза в драстично противоречие с принципа за знаково поясняване на акордови алтерации, възприет за терцовите съзвучия.

Самата практика на обучение посредством функционално неангажирана хармония, чиито вертикали са обозначени с цифрован бас, затруднява вникването в естеството на класико-романтичната хармония, дефинирана като тоналнофункционална. Визуално, поредицата от системно неутрални цифрови колонки поставя дидактичния акцент върху коректното им декодиране, оставайки встрани от основната проблематика на дисциплината, а именно – осъществяването на гласоводене в тонално ангажирани акордови последования. Непълното съответствие, в което коментираните задачи за хармонизация на цифрован бас се намират в

контекста на обучението по хармония в измеренията ѝ на терцова, тонална и функционална е забелязано и коментирано от един от знаковите представители на английската школа на обучение по хармония. Според W. Piston: „Без да се отрича неговата стойност, следва да се отбележи, че цифрованият бас не е много ползотворен в обучението по хармония. Това е лесен, икономичен метод за създаване на акорди, но цифрованият бас не съдържа, не формира проблемната ситуация по избор на акорди. Той решава само задачите по раздаването на акордови тонове по партии и коректното гласоводене. Използва се предимно в практиката на клавиризма хармония. Затова е препоръчителен не за писмени задачи, а за клавирна реализация на пиано от различни изходни мелодични положения“¹⁰ Още по-конкретно и същевременно цялостно и дискурсивно мотивирано е професионалното становище по този въпрос на един от водещите представители на съвременната българска теоретична мисъл в сферата на учението за хармония – проф. д.н. М. Булева:

„Вертикалите, мислени от цифрования басов тон, нямат фундаментален бас. (Курсив – М.Б.) Следователно акордите, които са породени от фундаменталния бас и вертикалите, закодирани в *basso continuo* са различни (или поне – разностадиални) етапи на вертикално организираното музикално мислене. От това произтича обаче втори, изключително важен извод: ***basso continuo* не е партия, равнозначна на мелодизирания бас, който произхожда от фундаменталния по силата на феномена „обръщение“**¹¹. И още: **„...практиката на цифроване, възприета у нас, комбинира функционални, степенни и генералбасови подходи.** В нея са нарушени принципите на исторически утвърдените музикално-мисловни модели или цялостни теоретични концепции“¹². Всъщност, още в издадения през 1932 г. знаменит труд „История учений о гармонии“ Л. Шевалие акцентира върху прогресивния подход към дидактиката по хармония и едновременно произнася присъда над хармонизациите с цифрован бас: „Книгата на известния в своето време немски педагог Франц Щепел (1794 – 1836) *Neues System der Harmonielehre* (1825-27), независимо от традиционната си структура, съдържа много свежо за тази епоха: всички упражнения се изразяват в хармонизиране на мелодии, като хармонизацията на бас е

10 Piston, W. *Harmony*. Victor Gollancz LTD, 1959, с. 99

11 Булева, М. За изучаването на музикалната хармония. Теоретични, методологични и методически аспекти. П. Астарта, 2017, с. 239

12 Булева, М. За изучаването на музикалната хармония. Теоретични, методологични и методически аспекти. П. Астарта, 2017, с. 259

изключена от педагогическата практика...“¹³. И още: „...изостаналостта на този учебник (относно Kurzgefasstes Handbuch der Generalbasslehre на О. Колбе (1862. Бел. С.К.) дори и за времето, в което се появява, се състои в това, че той има предвид само хармонизация на цифрован бас“¹⁴.

Относно втората група проблеми – вече в контекста на обучението по хармония в 11-и и 12-и клас у нас – вместо да улеснява процеса по усвояване на новите знания по една от основните теоретико-практически дисциплини в условията на редуциран с една година спрямо доскорошния (2019 г.) срок на обучение, цифрованият бас натоварва с допълнително съдържание, при това такова, което е близко до основното и частично го оспорва. В резюме на изложеното дотук, цифрованият бас затруднява:

- разбирането за акорди с добавени и/ или заменени тонове;
- разбирането за хармонично положение на акорда;
- разбирането за терцовата структура на акордите и произтичащите от нея названия на акордовите тонове;
- разбирането за тонално позициониране на акордите;
- разбирането за тонално функциониране на акордите.

Изложените обективни предпоставки би следвало да мотивират ясно и адекватно разпределение и приложение на двете основни форми за писмена хармонизация. Един кратък сондаж на дидактична литература по проблема обаче разкрива доста по-различна и съвсем не еднозначна картина. В следващото изложение, в обобщен вид са представени резултатите, получени като отговори на въпросите дали ги има, при положителен отговор – как са реализирани, кога и в каква връзка се въвеждат в обучението задачи с цифрован бас и с цел да се установят някои, макар и най-общи зависимости, които да бъдат коментирани. Проследени са основно два типа издания – учебници по хармония и сборници със задачи. Това е така, защото редица учебници съдържат и дидактичен материал по дейността, но наред с това предоставят както допълнителни сведения – чрез поместени конструктивни примери, така и инцидентно теоретично изложение, появяващо отношението на авторите им към разглежданата тук тематика.

Резултатите са систематизирани на основата на 37 издания от двата жанра, както следва – 22 учебника (7 руски, 5 български, 8 западноевропейски и 2 американски) и 15 пособия с практическа насоченост по дейността хармонизация (8 руски, 5 български, едно швейцарско и едно

13 Шефалъе, Л. История учений о гармонии. М., ГМИ, 1932, с.102

14 Пак там, с.117

американско), създавани в периода втора половина на XIX в. – 2018 г. Проучването установи следното:

- Не бяха установени задачи за хармонизация на цифрован бас в 18 от изданията – 17 от които руски и български и само едно – немско.

- Задачи за хармонизация на цифрован бас бяха установени в 15 издания, 8 от които – западни. Две от изданията са специализирани по тема „цифрован бас“, а останалите две визират хармонията през неговата призма.

- В седем издания задачите са за хорова реализация, в пет издания задачите са за клавирна реализация, а в три издания се допускат и двете реализации.

- В пет от учебниците присъстват пояснения относно естеството на цифрования бас, а три от пособията са специализирани в практиката му.

- В сравняваните издания от жанра учебник, ползващи формата на цифрования бас не бе установена нито синхронизация, нито единен гудактичен подход спрямо въвеждането на задачи за хармонизация на цифрован бас в обучението. Сред малкото допирни точки в подхода към тези задачи е ограниченото им действие – в диатонични условия без чужди тонове. Изключения представляват пособията на Аренски и Костка, които прехвърлят принципа и в раздел Хроматика.

Без да има дори минимални претенции за изчерпателност, направеният сондаж все пак се оказва в състояние да улови и регистрира някои тенденции в отношението на европейската музикална гудактична мисъл спрямо мястото, ролята и диференциацията на задачите за хармонизация на цифрован бас. Съвсем ясно се откриха двете школи – западна, базирана на генералбаса, и руска – с база хороовото многогласие. На това основание придоби очертание приемствеността в първите руски гудактични издания (Чайковски, Корсаков), в които хороовото писмо се обвързва с контрапункта, стремежът към постигане на техническо съвършенство (Аренски), в чието име е принесена в жертва история, практика, мисловни модели и концепции, както и тенденцията на постепенно отдалечаване, до пълен отказ от цифрован бас и пренасяне на учението за хармонична тоналност в хорови условия в следващите издания. Основната изненада обаче се появи от погледа върху изданията от западната гудактична традиция. Освен ясните по тематика ръководства по генералбас, някои от които наричани учебници по хармония (Колтро), и

гидактичните издания по хармония, в някои от които (Дрезеке, Агуел, Пистон) е налична поне фактурна диференциация между видовете многогласна практика, определена част от създателите на авторитетни учебници (Праут, Костка) също се поддават на инструменталната инерция. При ансамбловите изпълнителски апарати, каквито са хорът и оркестърът, многогласието се реализира чрез обединяване на вокални или инструментални монофонични партии. Обективното отсъствие на възможност за логично постигане на структурно-функционални отношения в едновременно, „по вертикал“ от частта – партия към цялото – многогласен ансамбъл от партии, прави всяко означение в тази посока несъстоятелно по принцип. В този смисъл цифрованият бас, който носи информация основно за координация „по вертикал“, съвсем основателно никога не се е прилагал към многогласие от ансамблов тип и мястото му в гудактика по хармония, ориентирана към постигане на умения върху хоровото писмо, изглежда нецелесъобразно. Цифрованият бас е система за съкратен запис на инструментален акордов акомпанимент, предвиден за изпълнение от хармонични, предимно клавишни инструменти – орган, клавиесин, пиано. В нея е кодиран комплексният поглед, който пианистът (органист, клавиесинист) получава върху многогласния процес и благодарение на който той може не само да проследява всички мелодични линии, взети поотделно, но и да реконструира логиката на тяхната координация на различни нива. Създадената за тази цел оперативна категория число-интервал обаче има приложен смисъл само за онези, които имат цялостен, системен поглед върху многогласието. Затова, а и в интерес на историческата автентичност, обучението по хармония с широка употреба на цифрован бас би следвало да се разглежда асоциирано в практиката на генералбасовия акомпанимент, в която се формират стереотипи за клавирно многогласие и постепенно кристализира акордово-хомофонната фактура от инструментален тип. Това би трябвало да даде и насоки за уточняване на конкретни гудактични форми и средства.

Усвояването на знания и формирането на умения върху определен логико-конструктивен модел предполага стереотипизация на подходи, пътища и средства за устойчиво и непротиворечиво вникване в общите закономерности на този модел и произтичащи от тях частни нормативни положения. Усвояването на основния градивен ресурс на класикоромантическата хармония – терцовите акорди, би следвало да става по начин, който се доближава максимално да способите за тяхното струк-

туриране и начините на функционирането им. В този аспект методът на цифрования бас може да се използва вписано в полза на тоналната система – за означаване на конкретен елемент (акорд); за поясняване на конкретно (специфично) акордово изложение; за илюстриране на аспект от гласоводенето – разрешение, полуразрешение или за придобиване и затвърждаване на умения за хармонизация на пианото. Задачите за хармонизация на цифрован бас обаче отговарят на друг тип мислене и следователно, не могат да се считат за средство, което предлага оптимална среда и гудактичен комфорт на обучаемите.

Използвана литература

- Абызова, Елена. Гармония. М., М., 2008.
- Алексеев, Борис. Задачи по гармонии. М., М., 1976.
- Арабов, Пламен. Гармония с аранжиране за хор. С. М., 1992.
- Арабов, Пламен. Задачи по гармония. П., изд. АМТИ, 1997.
- Аренский, Антон. Сборник задач (1000) для практического изучения гармонии. Музгиз, 1960.
- Асеев, Игорь. Сборник задач по гармонии. К., М. У., 1981.
- Атанасов, Никола. Записки по гармония. ЛБ16/А93. П., АМТИИ – библиотека. Дарение от проф. г-р П. Арабов.
- Бать, Наталия. Сборник задач по гармонии. М., М., 2000.
- Берков, Виктор. Алексей Степанов. Задачи по гармонии. М., М., 1973.
- Булева, Мариана. За изучаването на музикалната гармония. Теоретични, методологични и методически аспекти. П. Астарта, 2017.
- Должанский, Александр. Краткий курс гармонии для любителей и начинающих профессионалах. Л., М., 1965.
- Дубовский, Иосиф, Сергей Евсеев, Игорь. Способин, Владимир. Соколов. Учебник гармонии. М., М., 1965.
- Елиезер, Бенцион. Задачи по цифрован бас. Н. и И., С., 1973.
- Елиезер, Бенцион. Задачи по гармония. Четвърто издание. М., С., 1987.
- Мутли, Андрей. Сборник задач по гармонии. М., М., 1979.
- Мюлер, Теодор. Гармония. М., М., 1976.
- Мясоедов, Андрей. Задачи по гармонии. М., М., 1981.
- Ошанов, Дойчин, Михаил Пеков. Задачи по гармония. М., С., 1986.
- Рагев, Димитър. Музикална гармония. С., 1936.

- Райчев, Александър. Хармония. Трето издание. Н. и И., С., 1974.
- Римски-Корсаковъ, Николай. Практически учебникъ по хармония. Превод от X издание – О. Запрянова, Г. Радловски. Печатница С. М. Стайковъ. С., 1928.
- Тюлин, Юрий, Н. Привано. Учебник гармонии. М., М., 1964.
- Хаджиев, Парашкев. Хармония. Шесто издание. М., С., 1987.
- Холопов, Юрий. Ступени и функции или как определять гармонию. В: Хармония: проблемы науки и методики. Вып. 1 – Ростов на Дону, 2002. С. 106 – 121.
- Холопов, Юрий. Задачи по гармонии. Сост. Т. Кюрезян, И. Старостин. М.: Научно-издательский центр „Московская консерватория“, 2011.
- Цветанов, Цветан. Задачи по хармония. Второ издание. М., С., 1976.
- Чайковский, Петр. Руководство къ практическому изучению гармоніи. Шестое издание. Москва у П. Юргенсона, 1897.
- Щацлло, Александр. Некоторые вопросы методики обучения гармонизации мелодии. М., М., 1982.
- Шевалье, Люсьен. История учений о гармонии. М., ГМИ, 1932.
- Aldwell, Edward. Carl. Schachter. Harmony & Voice Leading. The Curtis Institute of Music. Mannes College of Music. The Juilliard School. Edition III. Thomson/Schirmer.
- Baerswyl Henri. Eléments d'analyse harmonique. Fribourg, ©1995 (2001).
- Coltro, Bruno. Lezioni di armonia complementare. Quarta edizione. RISTAMPA, 2000, Padova.
- Draeseke, Felix. Die Lehre von der Harmonia. Leipzig, Petersburg u. Moskau. Jul. Henr. Zimmermann, 1887.
- Kostka, Stefan. Dorothy Payne Workbook for Tonal Harmony. The McGraw Hill Companies. ISBN 0-07-285261-5. Fifth Edition.
- Lovelock, William. First Year Harmony. A. Hammond & Co., London.
- Piston, Walter. Harmony. Victor Gollancz LTD, 1959.
- Prout, Ebenezer. Harmony: its Theory and Practice. London, Augener & co, 1889.
- Riemann, Hugo. Harmony simplified or the Theory of the tonal Functions of Chords. Secind Edition. Augener Limited. London.

Schenker, Heinrich. Harmony. The University of Chicago Press. 1954.

Weber, Hans. Generalbass-Compendium. Basel, Schola Cantorum Basiliensis, 2018.

<https://www.studieren-studium.com/studium/Kirchenmusik> (16.30; 08.09.2021).

Доц. г-р Светослав Карагенов е преподавател в Академия за музикално, танцово и изобразително изкуство „Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив по „Хармония“ и „Музикален анализ“. Интересите му са в сферата на композицията и в областта на музикалната теория.

**„ТЕМА НА ЗВЕЗДАТА И КРЪСТА“ В КЛАВИРНИЯ ЦИКЪЛ
„ДВАДЕСЕТ ПОГЛЕДА КЪМ МЛАДЕНЕЦА ИИСУС“ ОТ ОЛИВИЕ МЕСИАН**

доц. Малина Малинова

Резюме:

Монументалният клавирен цикъл от 20 духовни медитации съдържа 4 основни теми: „Тема на Бог“, „Тема на мистичната любов“, „Тема на Звездата и Кръста“ и „Тема на акордите“. „Тема на Звездата и Кръста“ присъства в „Поглед на Звездата“ (№2) и „Поглед на Кръста“ (№7). Месиан свързва двата теологични символа в една тема, защото те рамкират началото (Рождество) и края (Разпятие) на земния живот на Иисус Христос. Темата, възбуждена от вечерната молитва на Богоявление Ante luciferum genitus (Роден преди зората), представлява аскетична монодия с характерното звучене на plaint-chant (грегориански хорал). Пораждат се асоциации с нумерологична символика: доминира код 3, вплетен в основната теологична концепция за Светата Троица.

Ключови думи:

Оливие Месиан, „Двадесет Погледа към Младенеца Иисус“, „Тема на Звездата и Кръста“, „Поглед на Звездата“, „Поглед на Кръста“, теологична концепция.

**‘THE THEME OF THE STAR AND THE CROSS’ IN THE
PIANO CYCLE ‘TWENTY CONTEMPLATIONS ON THE
INFANT JESUS’ BY OLIVIER MESSIAEN**

Assoc. Prof. Malina Malinova

Summary/Abstract:

The monumental piano cycle of 20 spiritual meditations contains 4 principal themes: ‘The Theme of God’, ‘The Theme of mystical love’, ‘The Theme of the Star and the Cross’ and ‘The Theme of chords’. ‘The Theme of the Star and the Cross’ is manifested in ‘Contemplation of the Star’ (№2) and ‘Contemplation of the Cross’ (№7). Messiaen unites the two theological symbols into one theme

because they mark the beginning (the Nativity) and the end (the Crucifixion) of the earthly life of Jesus Christ. The theme, inspired by the evening prayer of Epiphany – Ante luciferum genitus (Begotten before the morning star), is an ascetic monody with the typical sound of plainchant (Gregorian chant). Associations with numerological symbolism arise: code 3, which is woven into the basic theological concept of the Holy Trinity, dominates.

Keywords:

Olivier Messiaen, 'Twenty Contemplations on the Infant Jesus', 'Theme of the Star and the Cross', 'Contemplation of the Star', 'Contemplation of the Cross', theological concept.

Създаден през 1944 г. (23.III – 8.IX) в Париж, клавирният цикъл „Двадесет погледа към Младенеца Иисус“ е изпълнен за първи път от Ивон Лорио на 26.III.1945 г. в парижката зала Габо.

За да се проникне в духовната мощ на тази монументална творба, чиято партитура съдържа 177 страници и трае повече от 2 часа, е необходимо да се възпроизведе уводния текст на автора към нея. Ето как Месиан представя пред аудиторията своите 20 духовни медитации:

„Съзерцанието на Младенеца Иисус в яслата и Погледите, отправени към него: от неизразимия Поглед на Бога-Отец до многопластовия Поглед на Църквата на любовта, преминавайки през невероятния Поглед на Духа на радостта, през така нежния Поглед на Дева Мария, след това на Ангелите, Вълхвите и на нематериалните или символични създания (Времето, Висините, Тишината, Звездата, Кръста“ [Messiaen, 1995, p. 438].

През двадесетте части на клавириятата сюита преминават 4 основни теми: *Тема на Бога*, *Тема на мистичната любов*, *Тема на Звездата* и *Кръста* и *Тема на акордите*. Тема на Бога се намира в „Поглед на Отца“ (№1), „Поглед на Сина към Сина“ (№5), „Поглед на Духа на радостта“ (№10) – това са трите части, посветени на Светата Троица (Отец, Син, Свети Дух); освен това – в „Целувката на Младенеца Иисус“ (№15) и „Поглед на Църквата на любовта“ (№20). Така всеки пети Поглед от цикъла се отнася до Божественото начало. *Тема на Бога* присъства още в „От Него всичко е създадено“ (№6) (Сътворението на света е приписвано на Словото) и „Първото причастие на Дева Мария“ (№11) (която носи неродения Иисус в утробата си). *Тема на мистичната любов* е представена в „От Него всичко е създадено“ (№6), „Поглед на Духа на радостта“ (№10), „Аз спя, но

моего сърце бди“ (№ 19) и „Поглед на Църквата на любовта“ (№20). *Тема на Звездата и Кръста* откриваме в „Поглед на Звездата“ (№2) и „Поглед на Кръста“ (№7). *Тема на акордите* „се намира навсякъде, фрагментирана, концентрирана, увенчана от резонанси, комбинирана със самата себе си, променена от ритъма и регистъра, трансформирана, видоизменена по всякакви възможни начини: това е комплекс от тонове, предназначен за непрекъснати вариации, съществуващ предварително в абстрактното като серия, но съвсем конкретна и много лесно разпознаваема чрез своите цветове: стоманено сиво-синьо, пронизано от червено и наситено оранжево, бледо лилаво, изпъстрено с кожено кафяво и обкръжено от пурпурно мораво“ [Messiaen, 1995, p. 438]. За Месиан тази тема, съставена от 12-те тона на хроматичната гама, сияе като „цветно ветрило“, разгърнато по светлинния спектър на небесната гъга. Тя символизира мост, който свързва земния свят с Отвъдното и е проява на Божественото присъствие в човешкия живот.

Макар и не толкова доминираща като *Тема на Бога*, *Тема на Звездата и Кръста* има съществена роля за изясняване на теологичната концепция в цикъла. Месиан свързва двата символа в една и съща тема, тъй като „с единия започва, а с другия завършва земният период на Иисус“ [Messiaen, 1995, p. 438].

В „Поглед на Звездата“ (№2) Звездата възвестява Рождеството на човека Иисус, а в „Поглед на Кръста“ (№7) Кръстът представлява Разпятието на Христос като Месия, чиято мъченическа смърт е предназначена за изкупление на човечеството от бремето на първородния грях.

Месиан посвещава особено внимание на Звездата, тъй като за него тя е символ на Великата християнска надежда за Възкресение. За степента на значимост в неговия теологичен замисъл говори фактът, че ѝ отрежда Поглед №2 („Поглед на Звездата“), непосредствено след Поглед №1 („Поглед на Отца“). Това е Витлеемската звезда, осветяваща пътя на тримата вълхви – мъдреците от Изтока, озарени от вътрешно просветление за величието на Божествения промисъл. Пътеводната звезда ги вдъхновява в търсенето на новородения Цар – Спасител на света, пред когото те искат да се преклонят. Единственият източник за мистичното тайнство „Рождество на Богочовек“ в Светото писание е Евангелие на Матей (2:1 – 23): „И ето, звездата, която бяха видели на изток, вървеше пред тях, докато дойде и се спря над мястото дето беше Младенецът“ (Матей 2:9).

Тема на Звездата и Кръста е вдъхновена от Първа вечерна молитва

– „Роген преди зората“ от 2 Вечерни молитви на Богоявление (2 Vêpres de l'Épiphanie – Ante luciferum genitus) [Messiaen, 1995, p. 439]. Ето двата първи куплета на псалма, по чиито текст е тази молитва:

Ante luciferum genitus
et ante saecula
Dominus, Salvator noster
hodie mundo apparuit.

Роген преди зората
И преди вековете,
Господ, нашият Спасител
Се яви днес на света.

Venit lumen tuum, Jerusalem,
et gloria Domini super te orta est,
et ambulabunt gentes
In lumine tuo, alleluia.

Твоята светлина грее, Йерусалиме,
И славата на Господ изгря над теб,
И народите идват
В твоята светлина, алилуя.

Нотен пример 1: Тема на Звездата и Кръста

THÈME DE L'ÉTOILE ET DE LA CROIX :



Контрастиращ на мотив 1 – „шок“, мотив 2 – „звезда“ – е изграден от две сходни линии в rrr, които тръгват от двата крайни регистъра и се събират в центъра на клавиатурата (с ефект на „затварящо се ветрило“) [Messiaen, 1995, p. 439]. Те са съставени от постепенно намаляващи дисонантни интервали: от голяма нона до чиста квинта във възходящо движение в лява ръка и противоположно низходящо движение от малка нона и увеличена квинта в дясна ръка. Двете „зигзагообразни“ линии очертават контурите на звезда, „блещукаща през атонална мъгла“ [Rogosin, 1996, p. 151].

Мотив 3 – „кръст“ – отново внася контраст със серия от три акорда във ff *comme les cloches* (като камбани): първият от тях (т. 3) е съставен от увеличени кварта, вторият (т. 4) – *As dur* 6 +4 (с добавен квартов тон *des*), третият (т. 5) – съставен от чисти и умалени кварта. „Ударите на камбаните“ в ниския регистър (увеличена кварта в първия акорд, голяма нона във втория и мажорен септакорд върху *cis* във второ обръщение на третия) възпроизвеждат тътен с „ефект на нисък резонанс“. Когато говори за ефект на резонанса (обертонов ефект), Месиан въвежда термините висок, среден и нисък резонанс (в зависимост от регистъра). За него това са „ефекти на чиста фантазия“, които имат „много далечна аналогия с феномена естествен резонанс“ [Messiaen, 1956, p. 51]. Във фрагмента от тази част камбаните на Рождество звучат страховито, като предупреждение за кръстните мъки преди смъртта (№7 „Поглед на Кръста“) и славата на Възкресението (№20 „Поглед на Църквата на любовта“).

Нотен пример 2: Встъпление на „Поглед на Звездата“ (№2)

Modéré (♩=96)

Modéré, un peu lent (♩=76)

(comme des cloches) (Accords de carillon) (Theme de l'étoile et de la croix)

Основната „Тема на Звездата и Кръста“ е повторена два пъти в „Поглед на Звездата“. Нейната първа поява в *Modéré, un peu lent* (m. 6 – 17) представлява строга, монашески аскетична монодия в динамика *piano*. Тя е проведена в унисон от два гласа, отдалечени през 4 октави, в чието архаично звучене долавяме „мистериозното ехо“ на грегориански неври [Rogosin, 1996, p. 213]. Характерните черти на *plaint – chant* се проявяват в: преобладаването на малки мелодични интервали (малки и големи секунди, малки терци и умалени кварта); почти постоянната употреба на еднакви нотни стойности (предимно осмини ноти); кратки периоди, завършващи с цезура, подобна на *fermata*; каденци върху орнаментирана *tonica*; модална организация около тонален център *as moll* (Mode VII3).

Описанието на първа част от *Les Corps Glorieux* (Тела *нетленни*), което Месиан дава в глава „Форми на *plain – chant*“ от „Трактат на моя музикален език“, може да бъде съотнесено и към тази тема:

„Моята пиеса *Subtilité des Corps* (Ефирност на телата) е голям украсен антифон, едногласен, без никаква хармонизация; всеки период в него завършва с формула на мелодическа каденца, повторена като ехо...“ [Messiaen, 1956, p. 44].

Формалната структура на „Тема на Звездата и Кръста“ е съставена от три 4-тактови периода, които образуват една пълна строфа. Мелодичната линия на първата фраза извършва въртеливо „змиевидно“ движение около тоника (as), преди да се издигне към доминантовия тон (es). Втората фраза въвежда каденцов орнамент към заключителната тоника. Последната фраза на темата (м. 16 – 17) използва нов композиционен похват, характерен за органовата фактура: хармонизиране с паралелни гласове (хетерофония), като темата каденцира в as moll с добавен три-тонусов тон d.

След първото провеждане на „Тема на Звездата и Кръста“ (м. 18 – 22) следва буквална реприза на 5-тактовия встъпителен дял (м. 35 – 39). С фиксиране чрез трикратно повторение без вариране, този тематичен материал изпълнява функцията на рефрен, който обединява двете провеждания на основната тема и кодата. За това спомага и неговият контраст по отношение на темата: относителна краткост – 5 такта (спрямо 11-тактовата „Тема на Звездата и Кръста“); широк динамичен обхват от *ppp* до *ff* (спрямо *p* – *f* в основната тема); наситена плътност на фактурата (в сравнение с монодийната оголеност *à la plaint-chant*).

При повторението „Тема на Звездата и Кръста“ е варирана (м. 23 – 35). Тя е поставена еднотонно в средния регистър и вече звучи във *forte*. Пространството на всяка от нейните каденцови половини ноти е запълнено с нови мотивни фрагменти. Първият от тях (м. 24, 28, 32) декорира темата с възходящ акордов арпедж в as moll и е последван от два низходящи акорда в D dur (Mode III₂); вторият мотив (м. 27, 29, 31) съдържа два политонални акорда, които съчетават E dur с As dur и D dur с Fis dur – с общ тон е (Mode VII₂); третият мотив представлява серия от акорди с чисти и увеличени кварта (м. 26, 30). В последните два такта (м. 33 – 34) темата е акомпанирана от педална група в секунди и е съставена от осем тона, повторени в *ostinato* (Mode IV₂).

Следва буквална реприза на интродукцията.

Формата на пиесата е съвсем семпла и симетрично конструирана от редуването на два тематични елемента: А (рефрен) и В (тема) (Табл. 1).

Таблица 1. Формален план на „Поглед на Звездата“ (№2)

Дялове	A	B	A	B1	A	coda
Тактове	1-5	6-17	18-22	23-34	35-39	40-41
Тематичен материал	Мотиви „шок“ „звезда“ „кръст“	„Темата на Звездата и Кръста“	Мотиви: „шок“ „звезда“ „кръст“	„Темата на Звездата и Кръста“	Мотиви: „шок“ „звезда“ „кръст“	„Темата на Звездата и Кръста“ + мотив Noël

Кратката кода в последните два такта на пиесата провежда последната хетерофонна фраза от *Темата на Звездата и Кръста*. В нейния край е добавен съвсем нов тематичен фрагмент. Това е мотив *Noël* („Рождество“) в *ppp*, който се появява тук за първи път. Неговото присъствие обединява тематично „Поглед на Звездата“ (№2) с още 3 части, които имат подобен сюжет: „Поглед на Дева Мария“ (№4), „Поглед на Времето“ (№9) и „Рождество“ (№13). Мотив *Noël* представлява комплекс от 3 акорда, съставени от чисти кварта, чисти квинти и тритонуси. Поредицата от тризвучия, движещи се противоположно в двете ръце, се разгръща по тоновете на *Mode 1* (целотонова гама). Мотивът символизира „раждането на Този, който е вечен“ [Messiaen, 1995, p. 460]. Дългият резонанс на „камбанната каденца“ създава усещане за „проявление на мистерия, на мечта, за която всички ние копнеем, особено в музиката“ [Donelson, 2009, p. 27]. Чрез символа на Вечността, към изкупителната сила на Христовата смърт и възкресение Месиан добавя още едно тайнство – Инкарнацията на Божествено Слово в личността на Иисус [Marmion, 1922, p. 39 – 41].

Трябва да се отбележат и възникващите асоциации, свързани с нумерологичната символика. Доминира кодът **3** отново, вграден в основата на теологичната концепция за Светата Троица: **3** мотива във въвеждащия дял, повторени **3** пъти; **3** акорда на камбани в последния **3**-ти мотив на въстъплението; **3** периода на Тема на Звездата и Кръста; заключителният (хетерофонен) мотив от **3**-я период на основната тема е повторен **3** пъти; мотив *Noël* съдържа **3** акорда (разпределени по **3** тона във всяка ръка) и т.н. [Rogodin, 1996, p. 157].

Със своята формална структура тази пиеса напомня на рондо-форма, но Месиан запазва незавършената природа на кодата. Неговата цел е

да утвърди „Тема на Звездата и Кръста“ във финалната кулминация, която измества в края на „Поглед на Кръста“ (№ 7). Последните акорди на Поглед №2 завършват върху акорд на доминанта (*B as toll*). Това отлага развързката за края на седмата част, като по такъв начин композиторот свързва символично двете пиеси в една обща концептуална рамка. „Поглед на Кръста“ (№7) е написан изцяло в едно постоянно шестнадесетиново движение с рязка и сурова стъпка, наситена с остри дисониращи интервали (малки секунди и големи септими). Отново се намираме в мрачния полюс на *as toll* от „Поглед на Звездата“, чиято тема Поглед №7 споделя. Всъщност, тази част може да се разглежда като втора вариация на „Тема на Звездата и Кръста“, която изцяло дублира формалната структура на Поглед №2 в аугментация. Монодийната тема сега звучи масивно чрез октавово удвояване, аугментирано в четвъртини ноти и с разширен динамичен диапазон между *pp* и *ff*. Темата е хармонизирана от четиризвучия с големи септими, движещи се по тоновете на хроматичната гама, между които тоновете *f* и *as* остават общи (m.1 – 2). Двата крайни гласа слизат от *es do a* (в горния глас) и от *e do b* (в ниския глас), след което движението се обръща във възходяща посока от *d do es*. Низходящите секундови двойки от шестнадесетини ноти придружават „Тема на Звездата и Кръста“ като „непрекъснати хроматични стенания“ [Messiaen, 1995, p. 459], а цялото движение напомня мъчителното носене на кръста към Голгота. В каденците между всеки период на темата хроматичното движение се трансформира „в печална, но същевременно цветна полимодалност“: *Mode VI4* (акордите в дясна ръка) с основни цветове: „жълти, виолетови и черни вертикални ивици“, наслоени върху *Mode IV6* (акордите в лява ръка): „алено-червени, пурпурно-лилави, оранжеви, сиво-лилави, сиво-розови отблясъци. Това съпоставяне се противопоставя на хроматизма в сиво-черно и достига винаги до един минорен акорд с голяма секста (+6) в наситено виолетово“ [Messiaen, 1995, p. 459]. В мрачната бездна на страданието проблясва просветлението на надеждата за спасение.

В когата настъпва нова, финална трансформация на *Тема на Звездата и Кръста*: последният мотив (в шестнадесетинова диминуция) редуцира своята хетерофонност и звучи императивно, „оголен“ до октавов унисон, който удвоява двугласната монодия до четириглас. Мотивът се трансформира в 7 равни шестнадесетини ноти и се разраства на дължина до шест такта с мощна динамична вълна от *pp* до *ff*. Когът 7 дублира №7 на „Поглед на Кръста“ и подчертава символиката на съвършеното число

7: „защото Христовите страдания на Кръста са възстановили реда, нарушен от греха“ [Messiaen, 1995, p. 438]. Тази последна метаморфоза на „Тема на Звездата и Кръста“ звучи като прослава на Великата Христова саможертва. Готовността на Иисус да бъде разпнат, изборът му да умре от най-страшната кръстна смърт, доказват безмерната милост на неговата любов и изцелителната ѝ сила за раните на страдащото човечество: „ето Агнецът Божий, Които взима върху си греха на света“ (Йоан 1:29). Възкресението на мистичното тяло и Възнесението на Христос в неговата ослепителна слава са възпроизведени в музиката на последната част от цикъла „Поглед на Църквата на любовта“ (№20). Финалният апофеоз на тази грандиозна музикална фреска пресъздава триумфа на Божествената любов над греха и смъртта.

„Аз съм пътят и истината и животът...“ (Йоан 14:6)

Използвана литература

Donelson, Jennifer. Musical Technique and Symbolism in Noël from Olivier Messiaen's *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus*: A Defense of Messiaen's Words and Music. The University of Nebraska, 2008, p. 17 – 27.

Marmion, Dom Columba. *Le Christ Dans Ses Mystères, Conférences Spirituelles*. St. Augustin, Desclée de Brouwer, Paris, 1922, p. 39 – 41.

Messiaen, Olivier. *The Technique of my Musical Language*. Alphonse Leduc, Paris, 1956, p. 44 – 51.

Messiaen, Olivier. *Traité de Rythme, de Couleur, et d'Ornithologie, Tome II*. Alphonse Leduc, Paris, 1995, p. 438 – 460.

Messiaen, Olivier. *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus pour piano*. Durand, Paris, 1947 (partition).

Rogovin, David. Aspects of structure in Olivier Messiaen's *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus*. The University of British Columbia, 1996, p. 151 – 213.

Малина Малинова е завършила НМА „Проф. Панчо Владигеров“ в класа по пиано на проф. Мара Петкова. Концертирала е като соло и камерен изпълнител, както и като солист на симфонични оркестри у нас и в чужбина. Участвала е във фестивалите „Австрийски музикални седмици“, „Фестивал на френската музика – Пловдив“, „Софийско лято“, и др. Свирила е под диригентството на Емил Табаков, Георги Димитров, Григор Паликаров, Чарлз Фаст и др. Осъществила е премиерни изпълнения на творби от Оливие Месиан, Франсис Пуленк, Жермен Тайфер, Дариус Мило, Ерик Сати, Дитер Кауфман и др. Реализирала е записи в БНТ и БНР. От 2010 г. е доцент по пиано в Академия за музикално, танцово и изобразително изкуство „Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив.

ЗА ПЕТЕР ФОЙХТВАНГЕР И НЕГОВИТЕ ПОДХОДИ ЗА ЕСТЕСТВЕНО СВИРЕНЕ НА ПИАНО

доц. г-р Надежда Кузманова

Резюме:

Статията запознава с биографията на Петер Фойхтвангер (1930 – 2016), с неговата история на самоук пианист, която довежда до революционните му възгледи за естественото свирене на пиано и създаването на специфични педагогически методи. За дългогодишните му майсторски класове по клавирна интерпретация и преподаваните на тях технически упражнения. Представя интереса на Фойхтвангер към източните изкуства и дзен и влиянието им върху философските възгледи и интуитивния подход към пианото. Споделя начина на преподаване и резултатите, които постига.

Ключови думи:

Петер Фойхтвангер, технически упражнения, естествено свирене, майсторски класове, Дзен, интуиция.

ON PETER FEUCHTWANGER AND HIS APPROACHES TO NATURAL PIANO PLAYING

Assoc. Prof. Nadezhda Kuzmanova, Ph.D.

Summary/Abstract:

The article introduces the biography of Peter Feuchtwanger (1930 – 2016), with his background as a self-taught pianist, which led to his revolutionary views on natural piano playing and the creation of specific pedagogical methods. It recounts about his long-standing master classes in piano interpretation and the technical exercises taught there. It presents Feuchtwanger's interest in the Eastern arts and Zen, and their influence on his philosophical views and intuitive approach to the piano. The article discusses his way of teaching and the results he achieves.

Keywords:

Peter Feuchtwanger, technical exercises, natural playing, master classes, Zen, intuition.

В историята на клавирното изкуство помним и се прекланяме пред имената на десетки изпълнители от най-висок ранг, станали пример със своя собствен интерпретаторски почерк, стил, технически умения и мащаб на мисълта. Малцина от тях едновременно с концертните си кариери са поели и отговорния път на педагога и още по-малко са тези, които са се отказали от блясъка на сцената и любовта на публиката, за да гаят целия си творчески потенциал и умения на младите, на бъдещето на високото изкуство.

С една такава различна, нестандартна и енциклопедична личност ще ви срещна тук. Петер Фойхтвангер – пианист, композитор и учител по пиано. Въпреки блестящата си дарба и постигнати висоти в клавирното майсторство, той избира да посвети живота и делото си на своите ученици. Те се превръщат в неговото семейство и той с изключителна любов, мекомота в отношенията и всеотдайност ги посвещава в своите „открития“ и технически упражнения, които да ги доведат до удоволствието от естественото свирене на пиано.



Биографичните сведения за Петер Бернхард Фойхтвангер (1930 – 2016) дължим на проучването на Ева-Елизабет Фишер, публикувано на 21.09.2016 г. във вестник *Suddeutsche Zeitung* по повод кончината на учителя. Тя започва с думите „Влиянието на жителя на Мюнхен беше огромно и духът му сега трябва да живее в неговите ученици“. Оттам разбираме, че бащата на Петер е братовчед на известния немски писател Лион Фойхтвангер, чието родословно дърво се открива още в 1555 г. в град Фойхтванген, откъдето носят и своята фамилия. В най-новата история фамилията живее в Мюнхен, където на 26 юни 1930 г. се ражда Петер Фойхтвангер, но поради за-

силващото се движение на националсоциализма (Хитлер прави града столица на движението) през 1939 г. семейството бяга в град Хайфа (тогава в Палестина). Очевидно бащата, като управител на банка в Мюнхен, все пак е имал възможностите да спаси семейството.

Тук ще предам история, разказвана многократно от Петер Фойхтвангер на учениците му (и мен самата), която показва начина, по който той започва да свири на пиано и който довежда до създаването на неговата методика и упражнения. Поради лошия успех в училище родителите на Петер не се съгласявали да ходи на уроци по пиано, а и нямал инструмент. По тази причина той „свирел“ на прага на къщата слушаните у дома грамофонни плочи и понякога отивал да посети съседка – възрастна дама от Мюнхен – на чието пиано успявал да изпробва всичко, което чувал (бил е нотно неграмотен на този етап). Така, без да е взимал някога уроци по пиано, без някой да е поставял ръцете му върху клавиатурата и да му е обяснявал как „правилно“ се стои пред инструмента, Фойхтвангер научава всички етюди на Шопен (според записите на Алфред Корто и Вилхелм Бакхаус), почти всички сонати на Бетовен (изсвирени от Артур Шнабел) и много други произведения за пиано. Тъй като височината на домашния грамофон и пианото на неговата съседка били еднакви, той научил всички тези произведения полутон по-високо от написаното.

Края на тази невероятна, достойна за книга история, ще предам с думите на самия Фойхтвангер от интервю с него, озаглавено „Фойхтвангер за себе си и за създадените от него технически упражнения“: „Когато бях на тринайсет години, родителите ми най-накрая ми разрешиха да взема уроци по пиано. Първата ми среща с преподавател по пиано, един от най-уважаваните в града, мина подобно на това: „Случвало ли ти се е да взимаш уроци преди това?“. „Не“. „Можеш ли да ми изсвириш нещо?“. „Да“. „Е, тогава ми покажи какво можеш“. Изсвирих *La leggerezza* от Лист с алтернативния завършек, изпълнен от Саймън Барере (Simon Barere) на моя запис. Изглежда, че изпълнението ми е развълнувало учителя, защото той доведе жена си от друга стая и каза: „Слушайте! Момчето никога не е имало урок, а свири по-добре от най-напредналите ми ученици“. Трябваше отново да изпълня произведението и за жена му. Следващият му въпрос беше: „Можеш ли да четеш ноти?“. „Да“, излъгах, срамувайки се, че не мога да изсвирия нито една нота, която видя. Тогава той отвори том на Бетовен и ми показа едно Агажио“.

И така след три неуспешни опита, в които Фойхтвангер се опитва да научка произведението по темповото означение учителят му казал: „Петер, защо просто не признаеш, че не можеш да четеш ноти? Първо, всеки път ми изсвири грешна соната и второ – всичко беше с половин тон по-високо. *La Leggerezza* е във фа-минор, а не във фа диез минор“.

Когато впоследствие Фойхтвангер чува на концерти заучените по слух произведения в правилната тоналност успява веднага, без каквото и да е затруднение да коригира изпълнението си. Така се научава да транспонира по напълно естествен начин.

Учителят стандартно го посъветвал да свири „със заоблени пръсти, сякаш те са малки чукове“ или „сякаш гържиш ябълка“, защото Петер свирел с изправени пръсти. По-късно учители по пиано на Фойхтвангер стават Едвин Фишер и Валтер Гизекинг, но най-голямо влияние върху развитието му са инспирирали пианистката Клара Хаскил (с която свири на концертни турнета в Англия) и контралтото Катлийн Фериер.

Фойхтвангер счита, че Клара Хаскил притежава възможно най-естествения подход към клавиатурата. Тя разказвала, че свири на пиано от най-ранна възраст и никога не се е налагало някой да коригира постановката или техниката ѝ. Като потвърждение на теорията за постановка на ръцете с по-изправени пръсти можем да си спомним и ръцете на Корто, Хоровиц или Рахманинов.

Но да се върнем към биографията на Фойхтвангер. Той учи композиция при Ханс Хаймлер, Ленъкс Бъркли и Пол Мюлер в Цюрих. Прекъсва рано кариерата си на пианист, за да се посвети на композицията и музикалното образование. Горещ последовател на дзен и с изявен интерес към музиката и философията на Индия и арабския свят. Неговите Вариации върху източна народна мелодия (книги 1 и 2) печелят първа награда на Международния музикален конкурс Viotti през 1959 г.

В Уикипедия четем още, че се установява в Лондон и интензивно работи с американския пианист и композитор Картър Ларсен, аржентинската пианистка Марта Аргерих преди нейния пробив в конкурса Шопен през 1965 г. През същата година помага за късното завръщане на Юра Гюлер в Лондон (доста често в свои разкази и интервюта, Фойхтвангер говори за Гюлер, като се възхищава от нейната елегантност, естественост и „невероятни фортисими“ без видими физически усилия). В свое интервю пред Николаус Лаусен, Фойхтвангер спомена: „От моите истински учители бих искал да спомена следните: Първият ми учител, ученичката на Емил фон Зауер, Гerti Райнер, която допринесе много за развитието ми както в личен, така и в музикален план; Д-р Ханс Хаймлер, ученик на Хайнрих Шенкер, Феликс Вайнгартнер и Албан Берг, който ме запозна с анализа на Шенкер и който ми даде всички изключително важни теоретични познания за формата, анализа, мотивите, конструкцията и т.н.

Чрез него за първи път се научих да разбирам структурата на произведението, контекста на мотивите и хармоничната функция. Чрез него и чрез споменатите по-рано музиканти разбрах, че няма контрасти, които не произтичат от единството, и че формата на произведението на изкуството не е само черупка, но и скелет и че всяка нота има отношение към цялата структура на дадено произведение“.

Фойхтвангер е един от преподавателите на пианиста и композитор Исаак Тавиор. Лекува и работи с първоначално непознатия психично болен Дейвид Хелфгот (чиято необичайна кариера е пресъздадена във филма „Блясък“) и забележителния Шура Черкасски.

През 1966 г. е поканен от Йехуди Менухин да напише произведение за цигулка, ситар, табла и танпура за международния фестивал в Бат. Творбата е изпълнена за първи път от Менухин и Раби Шанкар.

През 2003 г. съвместно с професор Гюнтер Райнхолд основава Международната академия за музикално образование в Карлсруе. Бил е гост-професор в училището Йехуди Менухин в Съри и в университета Моцартеум в Залцбург, както и в консерваториите в Карлсруе и Базел. Бил е вицепрезидент на Европейската асоциация на учителите по пиано ЕРТА. От 1967 г. провежда майсторски класове в целия свят.

На един от тези майсторски класове се срещнах с проф. Фойхтвангер през лятото на 1993 г. във Ваимар. Очарована от атмосферата, отношението и енигматичното присъствие на професора, нашите срещи продължиха и в следващите лета в рамките на различни семинари – Сион (Швейцария), Любек и Бон (Германия). Това ми дава възможността и увереността да говоря за личността, педагогическите методи и възгледите на Петер Фойхтвангер от първо лице.

Професорът изискваше в заявките за участие в майсторските класове стриктно да се вписват освен репертоара, който ще бъде представен, и нотните издания, по които студентът е работил. Всяка сутрин 10 минути преди уговореното време той пристигаше с такси, мъкнейки огромен куфар на колелца, пълен с алтернативни нотни издания на посоченото. Задължително от началото до края на деня присъстваша всички участници в курса, като през цялото време протичаше обща дискусия.

Нека уточня защо проф. Фойхтвангер упорито отказваше да поеме постоянно преподавателско място в което и да е висше училище, консерватория или академия. На първо място, той беше против регламентирания дължина на урока. Понякога (при голямо произведение или възникнал проблем) се налага работата с ученика да продължи дори три или четири часа. Втората причина е определения от институцията задължителен

репертоар за гаген семестър и съответния изпит към него. Това би могло да попречи на работния ритъм и да постави студента под натиск, при който да се връща към стари грешки в постановъчния механизъм, които преди това е преодолял с много търпение и упорита работа. Или, както професорът се изразяваше: „Докато ученикът винаги гледа целта с едното око му остава само едно, за да намери пътя“.

Има много начини за свирене на пиано и всеки от тях носи отпечатъка на различни индивидуалности и физиологични особености, но само един, който е изключително функционален е идеалният начин за седене пред инструмента. Абсурдните движения и маниери изглежда са съществували стотици години. Те са били повод за коментар още през XVI век от Джироламо Дирута. Франсоа Купрен разглежда в своя трактат *L'art de toucher le Clavecin* от 1716 г. важността на красивото седене пред клавиатурата, а Даниел Готлиб Тюрк през 1789 г. в своя трактат *Clavierschule* дава най-точното описание на ненужното физическо отношение към клавиатурата: „Всяко неприемливо поведение, изражение на наслада и лицеви гримаси; тактуване с краката; маркиране на метрума с движение на тялото; треперене и кимване на главата към и обратно на клавиатурата; хрипене по време на труден ход – всички тези навици не могат при никакви обстоятелства да бъдат оправдани, независимо от ранг или пол. Музиката може да се възприема единствено през ушите, но не може да има извинение за очите. Много музиканти, които впечатляват с изпълнението си, го отслабват, когато поведението им, подобно на карикатура, предизвиква смях или когато очевидните конвулсии внушават страх и ужас у присъстващите“.

Това отношение се споделя в инструктивен вид по-късно от много други изтъкнати пианисти и педагози – А. Корто, Х. Нейгауз, Л. Баренбойм и мн. др. Намираме го развито и в размислите на Фойхтвангер, който смята, че малко педагози се занимават с правилното сядане и стойката, а те, както и височината, и стабилността на столчето за пиано, са задължителното условие за правилно свирене. Дори в най-трудните пасажии тялото трябва да остане спокойно, а изражението на лицето да остане непроменено. „За много пианисти само мисълта за акорд предизвиква ненужна промяна или напрежение на мускулите – фиксиране на врата, издърпване на раменете или спазми на бедрата, което е напълно излишно, дори пречка за предстоящото действие. Не обичам да използвам термина отпускане, защото не можем да свирим без напрежение, но само мускулите или сухожилията, които се използват в момента могат

да бъдат в напрежение, останалата част от тялото трябва да остане напълно спокойна. Много пианисти вярват, че свирят експресивно, като изкривяват лицата си и правят грозни движения с телата си. Артисти като Хоровиц и Хайфец също не се движат, докато свирят. Лицата им излъчват идеално спокойствие и с най-голяма лекота изпълняват дори и най-трудните в техническо отношение пасажи, въпреки това толкова неопишимо възнуващо и наелектризиращо.“

Различието идва от познанията на Фойхтвангер за гън и наблюденията, които прави в тази посока. В интервюта си той говори за абсолютната свобода на движенията, която идва на ниво автоматизация на добре усетените естествени и интуитивни движения. Препоръчва на всеки клавирен педагог и изпълнител да прочете книгата на Ойген Херигъл „Дзен и изкуството на стрелба с лък“. Наистина полезно, макар и не в директен план (като рецепта) четиво. В нея се говори за „Демонстрация, пример, интуиция, подражание – фундаменталната връзка на учителя с ученика“ [с. 76]; за „опасността да заседнеш при дадено постижение“ [с. 80]; за „изкуството на вътрешната работа“ – работа, която ученикът не „върши“, а в която единствено „е“ [с. 82]; и казва: „Спри да мислиш за изстрела! Така няма да има начин да се провалиш“ [с. 85], и стигаме до консистенцията – „Движението избликва от центъра, от седалището на правилното дишане“, „Достъпът до изкуството се дава единствено на онези, които са „чисти“ по сърце, и които са преодолели лутанията по второстепенни цели. Изкуството става „безизкуствено“. Учителят отново става ученик, майсторът – начинаещ, краят – начало, а началото – съвършенство“ [с. 35 – 36].

Позволих си да включа последователно цитатите от книгата на Херигъл, защото я открих трудно, а тя в голяма степен очертава идеите, залегнали в методите и техническите упражнения на проф. Фойхтвангер. Целта на неговите упражнения е да позволи на всеки пианист да елиминира лошите си навици и да преоткрие естествения подход към свиренето.

Упражненията трябва да се преподават чрез демонстрация, а не чрез писане за тях. Най-важният им ефект е да позволят на изпълнителя да открие, че вместо да свири на пианото „отгоре“, с „добре закръглени пръсти“, той трябва да разглежда клавиша като продължение на пръста (което означава, че основната позиция на ръката е плоска, а не свита). Пръстите не удрят клавишите, а ги „манипулират“ – не е необходимо да

се повдигат пръстите, а просто да се отпускат, за да може клавишът да ги поведе. „Пръстите или ръката отскачат от клавишите, по-скоро като плосък камък, който отскача от водата в рикошет“ (П. Фойхтвангер). Ръката се връща в неутрално положение възможно най-бързо и възможно най-често, без да пречи на естествената тежест на ръцете. Китката винаги е разхлабена, ръцете и лактите следват движенията, които се инициират от пръстите, без да се намесват. Палецът остава свободен, когато свирят останалите пръсти. Дясната ръка обикновено прави движения обратно на часовниковата стрелка, а лявата по часовниковата стрелка. Особено важно е всичко да е резултат на импулс и да не се подготвя нищо. Например при свирене на октава ръката не трябва да се фиксира предварително в положение, а да се отваря в последния момент. Професорът казваше, че никои не си отваря и подготвя устата предварително, за да поздравя, и не си подава ръката за здрависване със свити пръсти, все едно че гържи ябълка.

Трябва да се стремим никога да не гържим ръката здраво, а по-скоро да сравняваме преминаването ѝ от една позиция в друга със скок на танцор. Фойхтвангер казваше: „Дори Нижински не можеше да остане във въздуха, а се връщаше елегантно и плавно на земята, кацвайки на пръсти, а не на ходила“. По същия начин пианистът трябва да докосне клавиатурата първо с върховете на пръстите (имитирайки кацане с парашут), без да опъва китката. „Постепенно се научавате да мислите по отношение на движението сякаш правите шапка. Това ви дава възможност да „вземате“ клавишите с по-свободен жест. В бойните изкуства човек се възползва постоянно от енергията на противника, за да го преодолее. Подобен принцип трябва да се прилага и при свиренето на пиано“ (П. Фойхтвангер).

В интервю с Фойхтвангер, озаглавено „От интуицията към рефлекс“, той отново обяснява произхода на своите идеи за естествено свирене с отсъствието на преподавателски контрол и следване на интуицията: „Най-важното е да приемем, че първо трябва да разчитаме на интуицията и едва по-късно да включим мисълта, за да проверим какво е извършено интуитивно. Тези две нива обаче не образуват противоположности, а се допълват взаимно. По принцип желанието, действието и мисленето трябва да се случват едновременно. Когато изучавате нова творба, първо трябва да я свирите от пръв поглед възможно най-пълно с всички нюанси, педал и т.н., за да получите цялостната картина на творбата.

Всичко трябва да се „запише“ в мозъка по време на първото изслушване. Едва тогава трябва да се занимавате с отделни части и да прецените дали интуитивно сте действали правилно“. Фойхтвангер товареше своите ученици с изключително много репертоар за определено време (да кажем една седмица). Пралюдия и fuga от Бах, три сонати на Скарлати или Солер, три етюда на Шопен, Абег вариации, соната на Бетовен и вариации на Моцарт. На урока след тази седмица прослушваше материала. Следваха напътствия, изводи, препоръки, работа над определени възлови места, след което за следващата седмица се даваше нов материал. Професорът казваше, че така музикантът успява да премине през голяма по обем литература, да се запознае със стиловете и технически особености на по-голям брой композитори и да избере своя репертоар. Освен това с напредването на времето студентите му започвали да успяват да постигат все повече и повече за едно и също определено време. Ако, от друга страна, сте свикнали да работите по дадено произведение в продължение на месеци, скоростта на обучение и плавността на мисленето не се развиват. На практика всъщност е така, че едно произведение, по което дълго време не се е работило, се усъвършенства и развива допълнително чрез работа по други произведения.

Вместо заключение ще обобща ролята на учителя Петър Фойхтвангер, цитирайки част от споменатото с него интервю: „Един мой приятел и колега веднъж каза, че не можете да направите карамфил от роза и обратно, така че аз се виждам като градинар, чиято работа е да се грижи за поверените му растения по такъв начин, че всеки да достигне до своето пълнокръвие. Подобно на семето на растението, талантът трябва да е там, защото никои градинар не може да направи нищо без него. Но когато семената са там и почвата е плодородна, растежът и цъфтежът зависят от околната среда, времето и търпението на градинаря. Той трябва да знае кога растенията се нуждаят от вода, кога и от колко слънце се нуждаят и най-вече трябва да знае кога да ги остави да бъдат свободни“.

Снимката на проф. Фойхтвангер е от лятото на 1993 г., гр. Ваймар, Германия, личен архив.

Използвана литература

Couperin Francois, L'art de toucher le clavecin, Edition de l'Oiseau – Lyre, 1933 – IMSLP: Free Sheet Music.

Turk, Daniel Gotlob, Clavierschule oder Anweisung zum Clavierspielen fur Lehrer und Lernend, Edition Leipzig&Halle: Schwickert, 1789 – IMSLP: Public Domain.

Конов, Явор. Игеи и подходи за естествено свирене на пиано. Музикално общество „Васил Стефанов“, София, 2003.

Херигъл Ойген, Дзен и изкуството на стрелба с лък, Хелиопол, 1996

https://en.wikipedia.org/wiki/Peter_Feuchtwanger (28.11.2021; 19.30 часа).

<http://www.peter-feuchtwanger.de/deutsche-version/interviews/von-der-intuition-zur-reflektion/index.html> (28.11.2021; 19.35 часа).

<http://www.peter-feuchtwanger.de/english-version/index.html> (28.11.2021; 19.40 часа).

<http://www.peter-feuchtwanger.de/deutsche-version/video-und-buch/geleitwort-von-prof-guenter-reinhold/index.html> (28.11.2021; 19.45 часа).

<https://www.sueddeutsche.de/kultur/hommage-ein-mensch-ein-charakter-1.3129971> (28.11.2021; 19.50 часа).

Надежда Кузманова завършва АМТИ, Пловдив, със специалности „Педагогика на обучението по музика“ и „Изпълнителско изкуство – пиано“. Активен участник в майсторските класове на проф. Петер Фойхтвангер, Венцислав Янков и Ерик Хейдзик. Изявява се като солист на филхармонични оркестри, участва в престижни музикални фестивали. Има завършена специализация по „Методика на обучението по пиано“ и четиригодишна специализация по орган. През 2014 г. ѝ е присъдено званието „Доктор по музикознание и музикално изкуство“ за защитен дисертационен труд на тема „Камерната музика на Габриел Форé“, а през 2019 г. е избрана за доцент по пиано (загължителен инструмент) в АМТИИ.

**ПРОЕКТ НА УНИВЕРСИТЕТ ОВИЕДО ЗА РАННО МУЗИКАЛНО
ОБРАЗОВАНИЕ НА ДЕЦАТА С ОПЕРА**

доц. г-р Цветанка Коловска

Резюме:

Университетът в Овиедо, Испания, в сътрудничество с няколко европейски университети, включително АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив, работи по проект за ранно музикално образование на най-малките деца с опера. Оперната адаптация за деца представя музиката в изgroва перспектива, като допринася за многостранното музикално развитие на децата и приобщаването им към културните ценности на обединена Европа.

Ключови думи:

Ранно музикално образование, опера.

**OVIEDO UNIVERSITY PROJECT FOR EARLY MUSIC EDUCATION
OF CHILDREN WITH OPERA**

Assoc. Prof. Tsvetanka Kolovska, Ph.D.

Summary/Abstract:

The University of Oviedo, Spain in collaboration with several European universities, including Academy of Music, Dance and Fine Arts ‘Prof. Asen Diamandiev’ Plovdiv, is working on a project for early music education of the youngest children with opera. The opera adaptation for children presents music in a playful perspective, contributing to the multifaceted musical development of children and their inclusion in the cultural values of a united Europe.

Keywords:

Early music education, opera.

Идеята да се включи и изучава операта в образователната програма на децата от предучилищна възраст е амбициозен проект, който стартира през 2021 година по инициатива на Университета на гр. Овиедо, област Астурия, Испания. Замисълът на авторите на проекта е да докажат в рамките на две години (продължителността на проекта), че операта е подходящ и гъвкав жанр, в който децата от 0 – 6 години могат да бъдат едновременно участници и наблюдатели, което да окаже благотворно влияние върху тяхното музикално образование.

Опера и образование в ранна детска възраст се приема като водеща тема на европейски двугодишен проект, координиран от Universidad de Oviedo, Испания. В работата по организацията и осъществяването на основните цел и задачи на проекта Университетът на Овиедо е поканил още пет партньорски организации от Испания, Италия и България: Fundación Ópera de Oviedo, Università 'Degli Studi di Milano-Bicocca, Associazione Lirica e Concertistica Italiana (ASLICO), Академия за Музикално, танцово и изобразително изкуство „Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив и Държавна опера – Пловдив.

Авторите на проекта са мотивирани да постигнат социално включване и създаване на качествено музикално образование в условията на пандемията от Covid-19. Отчитайки предизвикателствата, които пандемичната ситуация в световен мащаб наложи, музикални педагози, музиканти и психолози са вдъхновени от замисъла музиката да се използва като привлекателно средство за знания и образование в ранната детска възраст.

Сред водещите цели на проекта са:

- Популяризиране на операта като музикален жанр за приобщаване към оперното изкуство на хора

- от населени места, отдалечени от големите градове, с население в неравностойно икономическо положение;

- Споделяне на добри образователни практики, свързани с операта, които предоставят възможност на деца в отдалечени райони за достъп до култура и в частност музика по време на пандемия;

- Формиране на художествен вкус на деца в предучилищна възраст (0 – 6 години) чрез общуване с висококачествени образци на оперното изкуство;

- Разработване и популяризиране на успешни образователни практики, включително и онлайн ресурси;

- Превръщане на операта в достъпен инструмент и средство за стимулиране на певческите, метроритмичните и пластичните умения на всички деца;

- Активизиране на развитието на детските музикални, познавателни, психомоторни, езикови и емоционални компетенции;
- Насърчаване и подкрепа на родители без музикален опит относно тяхната ключова роля за културно образование на техните деца;
- Подобряване на отношенията между детската градина като институция и семейството.

За музикалното възпитание на децата, особено на най-малките на възраст от 0 до 6 години, музикално-сценичните жанрове като опера, оперета, балет, мюзикъл са по-трудни за възприемане, поради факта, че музикалната материя се отличава със сложност. „Възприемането на музика е вид художествено възприятие. То е една от основните музикални дейности...“ [Спасова, 2019, с. 17]. Спецификата на музикалното съдържание, формата, музикалните процеси, изразните средства са по-труднодостъпни за децата на тази възраст поради редица причини, сред които особеностите във възприемателните възможности, липсата на музикална грамотност, недостатъчно развити музикални способности, твърде малък слухов и социален опит и др. Операта е класическо изкуство и като съчетание на музикален театър с танци, светлинни и сценични ефекти би могло да се предположи, че предоставя възможности за сравнително достъпен и атрактивен път до децата на 21 век. От друга страна обаче, в операта няма говорими диалози, музикалният и литературният език са на високо ниво, което е предизвикателство за детското светоусещане и разбиране. Преподавателският екип на Университета Овиего приема, че операта като европейско културно наследство е перфектният инструмент за формиране на единно, културно и приобщено към европейските духовни ценности общество. За изграждане на европейска информираност чрез музиката в условията на пандемия проектът предвижда разработване на иновативен мултимедиен инструментариум с перспективно приложение през следващите години в държавите, участници в проекта, както и в много други, извън него.

В много съвременни изследвания явлението *култура* се разглежда като мерило за духовно и нравствено развитие на личността. В областта на социологията процесът на приобщаване към дадена култура се отъждествява със социализацията. В своята същност културата обхваща света на общуването и взаимодействието между хората. Чрез обучението и възпитанието феномени на духовната култура като знания, критерии и норми на обществото, нравствени и естетически идеали се превръщат във вътрешни фактори на личностното поведение. В този смисъл

проектът за *ранно детско развитие и образование с опера* може да се разглежда като възможност и предпоставка за изграждане на общност между хората.

Съвременната среда представят на децата всевъзможни варианти на социално поведение. Те спомагат много за социалното формиране на личността им, за изграждане на система от ценностни критерии и добродетели, оказват огромно влияние при формиране на по-късен етап на някакво равнище на изисквания и вкусове в области като изкуство и култура.

Всички изследователи, насочили се към детската личност като предмет на своите проучвания, подчертават изключителната важност на първите години от живота на детето. Борис Ананиев [Ананиев, 1996] изтъква, че началният процес на формиране на човека е дълг и многофазен. По-нататъшното изграждане на личността протича неравномерно и зависи от усвояването на ролите и смяната на позициите на детето в обществото.

В своите изследвания Лев Виготски [Виготски, 1978] установява, че определени въздействия имат решаващо значение за развитието на детето, когато да се случат в определен момент. Този период авторът нарича „сензитивен“. Виготски доказва, че ако някои качества на личността не достигнат необходимото ниво на развитие за определена възраст, по-късно те трудно се постигат и остават недоразвити.

Съвременните деца и особено тези в предучилищна възраст трудно биха инициирали да посетят оперен спектакъл. Но ако за децата операта е нещо по-различно, познато и близко, място с атракции и забавления на живо, те биха отишли с удоволствие. В тази насока е основният замисъл на проекта – да се работи за приобщаване на децата към музикалното изкуство чрез операта. Това включва целенасочена подготовка – обща и музикална, с отношение и подкрепа от страна на детската институция (детската градина) и семейството. За най-малките деца участници в проекта (3 – 4-годишни) този проект представя иновативно предложение около истинска оперна адаптация. В процес на разработване е Методика за обучение за преподаватели и образователна методология за деца въз основа на адаптацията на операта; видео уроци за обучение на преподаватели, както и за родители и други членове на семейството; дигитално приложение, предназначено за детски градини, семейства и деца, което представя музиката като интеракция. В съвкупност това би осигурило демократизиране на детския подход към операта.

В заниманията по музика в детската градина представянето на оперния жанр следва да бъде добре обмислено и планирано като времетраене и дейности. Знанията за операта да бъдат преподавани и усвоявани от децата чрез многообразие от дейности и изрови подходи. Приложими са водещи музикални системи и методи за музикално възпитание като тези на Карл Орф, Емил Жак Далкроз, Шиничи Сузуки. Същевременно участниците в проекта се обръщат към съвременни методики за музикално възпитание в световен мащаб, които отразяват новите усещания, интереси и потребности на децата. Затова в процеса на работа се търсят актуални работещи музикални системи с насоченост към детското светоусещане. АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив е поканена да участва в разработването на креативна методика за музикалното образование на децата с опера. Особено ценна е идеята след приключване на проекта да се изработи единна методика за музикално възпитание на 3 – 4-годишните деца чрез опера, приложима към особеностите на различните национални култури.

Работата по образователния проект предвижда запознаването на децата с оперния жанр да протече най-общо в два етапа. Първият етап предвижда обучение на музикалните педагози, които работят с децата, обучение на самите деца, работа с учителския персонал на детската градина и не на последно място – ангажиране на родителите и тяхната съпричастност към ранното музикално образование на децата с опера.

Въпросът за възпитателната функция на семейството днес е особено сложен. В съвременните условия на живот семейството все по-трудно изпълнява ролята си на най-значима, дори „централна институция“ за социално възпитание на децата, особено след началните 3 – 4 години от развитието им. Усложняването на процеса е в пряка зависимост от усложняването на самия обществен живот. В резултат на това семейството не е в състояние да осигури в достатъчна степен многостранно възпитание и пълноценна социализация след първите години от живота на детето поради изключителна ангажираност извън семейната среда. Съвременното семейство днес е относително малка формация, с представители най-много от две поколения, което се представя като неустойчива и податлива на смущения от най-различен характер. Наблюдава се интересен факт – първоначално социалната опитност на детето се формира в семейството. По-нататъшното развитие и обогатяване на социалната опитност на детето се осъществява благодарение на мрежата от връзки и зависимости, които то вече създава на по-широко

обществено равнище, което налага необходимостта от инвестиции във фактори като детска градина и училище.

Следва първа премиера с участието на Държавна опера – Пловдив, на която са поканени децата с техните родители. Очаква се децата да разпознаят музикалната творба, която се играе на сцената, като позната и близка от заниманията по музика в детската градина. Децата ще бъдат стимулирани да се включат като участници в определени моменти, специално моделирани за тях – на живо или на стрийминг, в зависимост от развитието на Covid-19.

Във втория етап работата по запознаване с оперния жанр продължава в посока по-задълбочено вникване в музикалната образност, настроение и изразни средства, по-голяма активност и желание на децата да участват в определени моменти. А това остава за дълго в съзнанието. В края на втората година от проекта предстои втора премиера.

Операта се играе на живо, сцените оживяват пред очите на децата, музиката е позната, героите и сюжетът са част от техните музикални занимания и игри в детската градина. Песни, дуети, хор, хореография и оркестрови епизоди лесно се разпознават, защото операта е част от образованието на децата – стъпка по стъпка те се запознават с нея в продължение на две години. Децата се потапят в магията на спектакъла и затаяват дъх до последната сцена, очаквайки с желание да се включат.

Емоционалното въздействие от един такъв спектакъл има огромен възпитателен ефект върху децата. Те стават съпричастни с това, което се представя пред очите им. Операта, в адаптирана версия за деца, се превръща в интерактивен спектакъл. Чрез интерактивността, децата учат най-лесно и най-бързо запомнят. Мелодиите са тематично построени, подобно на лейтмотивите в оперите на големите оперни майстори. Всеки герой има своя мелодия, децата лесно запомнят темата на любимия герой и под формата на подражанието започват да си пеят и тананикат. Тези мелодии са предварително отработени в музикалните занимания в детската градина. По този начин децата се забавляват и едновременно развиват своите музикални способности. Децата едновременно с актьорите преживяват усещанията, музиката и емоциите, затова те са и един вид участници в оперното представление.

Децата като зрители. Обичат ли децата да гледат опера? Това не би могло да стане ясно, докато не посетят оперен спектакъл. Първото посещение следва да бъде за тях едно забавление, представление, развлечение. Пред тях се открива нов свят, който ги вълнува и активизи-

ра фантазията им. С фантазията игра и учебният процес. Децата се впечатляват от това, което виждат, като анализират различните роли, които актьорите представят. Например: едно дете фантазира да бъде принцеса или генерал, но няма ясна представа какво прави принцесата или генералът. Наблюдавайки операта, в която има съответните роли, детето се учи, като имитира, подражава и неусетно заучава музикални диалози, жестове, танцови движения и нова информация. Това е интерактивен метод, чрез който децата учат нещо ново по един забавен начин. „Най-важният момент от работата върху конкретна песен е децата да вникнат по-дълбоко в художествената същност, за да я заобичат, а изпълнението ѝ да им носи радост и естетическо удоволствие“ [Минчева, 1994, с. 66].

Работата по проекта е изключително интересна и удовлетворяваща, защото се откриват нови възможности да се откликне на културните и музикални потребности на децата и семействата, както и на педагозите, особено по време на Covid-19, когато достъпът до културни мероприятия е ограничен и в същото време толкова необходим.

Използвана литература

Ананиев, Борис. Човекът като предмет на познанието. София, Наука и изкуство, 1996.

Виготски, Лев. Психология на изкуството. София, Наука и изкуство, 1978.

Маслоу, Ейбрахам. Мотивация и личност. София, Кибеа, 2001.

Минчева, П. Музиката и интелектът. София, Централен институт за усъвършенстване на учители, 1994.

Моль, Абраам. Социодинамика культуры. Москва, АКИ, 2008.

Спасова, Нели. Възприятие, музика, движение. Пловдив, Имеон, 2019.

Доц. г-р Цветанка Коловска е преподавател в АМТИИ „Проф.Асен Диамандиев“ – Пловдив по Методика на обучението по музика в детска градина и средно училище. Нейните научните интереси са в областта на новите образователни технологии в обучението по музика. Има над 50 научни публикации, монографии, методически ръководства за работа на учителите по музика в детската градина. Член е на Националната група на МОН за изработване на държавните образователни стандарти по музика в училище и за специализираното музикално образование.

КИТАРАТА КАТО ЧАСТ ОТ БЛУС МУЗИКАТА ПРЕЗ XX ВЕК

гл. ас. г-р Петър Койчев

Резюме:

Блусът е сред най-важните източници на джаза. Той оказва силно влияние върху редица направления от популярна музика, в това число се отразява и върху свиренето на китара. Никои друг музикален жанр не е толкова обвързан с конкретен инструмент, както блусът с китарата. Настоящата публикация представя аспекти в развитието на блус музиката през XX век. Съдържа информация за исторически факти свързани с еволюцията на блус китарата, както и фокус върху имена на най-популярните блус китаристи.

Ключови думи:

Блус, джаз, китара, стил.

THE GUITAR AS A PART OF THE BLUES MUSIC IN THE 20TH CENTURY

Chief Asst. Petar Koychev, Ph.D.

Summary/Abstract:

Blues is one of the most important sources of jazz. It is a prime contribution to many directions of the popular music genres, including reflecting on guitar playing. No other major musical genre is as tied to one particular instrument as the blues is to the guitar. The current publication presents aspects about variety of different blues styles of the 20th century. It contains information about historical facts related to the evolution of the blues guitar and focus on names of most popular blues guitarists.

Keywords:

Blues, jazz, guitar, style.

Ранният блус е неразривно свързан с другите фолклорни форми като негърските балади, трудовете песни и песните с религиозна тематика, с употребата на струнни инструменти. Спонтанната импровизация върху мелодията и текста е съществена елемент при блуса, но е непозната в останалите форми на негърския фолклор. В класическия блус импровизираната речитативна мелодия от афро-американски фолклор е изместена от композираната тема и нейното съзнателно вариране. Вследствие на това блусът става по-цялостен, по-мелодичен, а импровизацията преминава все по-често в съпровождащия инструмент, което води към инструменталния джаз-блус.

„Блусът играе еднакво важна роля в афро-американската народна музика и в джаза: той е връх на тяхното развитие и тяхна органическа съставна част: той е звено с решаващо значение във веригата, която свързва негърския фолклор с джаза. Блусът е най-важното доказателство за народния произход на джаза, за преминаването на характерната народна песен в по-нова инструментална форма“ [Гонга, 1975, с. 51 – 52].

Първоначално блусът се развива като форма на вокално изкуство. Впоследствие за съпровод започват да се употребяват примитивно изработени струнни инструменти, банджо и китарата. Като предпочитан инструмент в блуса китарата започва да се утвърждава в началото на XX век. През този период тя се използва само в редки случаи за солиране, а основната ѝ функция е съпровождаща. Китарата позволява на всеки изпълнител да развие стил, базиран на неговата собствена личност и темперамент. Думата *blue* според американския жаргон означава тъга, печал и нерадост. В този смисъл блусът почти винаги е тъжен по своето настроение, но никога няма характер на оплакване. Само защото думата „блус“ се появява в заглавието на дадена песен, не означава, че тя е блус. Например популярни заглавия като *Limehouse Blues* и *Bye Bye Blues* не са в традиционната блус форма. Терминът „блус“ се отнася за вокалната и инструментална музикални форми, както и за определен вид музикален жанр.

Като социален феномен блус изкуството се заражда през Втората половина XIX век в няколко южни щата на Америка – Мисисипи, Алабама, Джорджия, Луизиана. Възниква като акапелна фолклорна музика, чрез която афро-американското общество изразява тежкия си начин на живот от времето на робството, както и вечните човешки теми, свързани с любов, пари, дом, работа и прехрана. Извънредно характерен за текстовете е мотивът на свободата и носталгията. Наред с преобладаващото

меланхолично и тъжно настроение, понякога се срещат хумористични и иронични елементи, но те са рядко явление. Стотици незнайни или забравени певци, музиканти и работници пеят и свирят блусове сами или на групи по време на работа или отгих. Блусът се изпълнява в произволно темпо, като по-често срещано е бавното. Текстовете в стил „въпрос-отговор“ и блу-тоновете са характерни за ранната блус музика.

Повечето блус мелодии са с типичен тонов състав, базиран на така наречения блусов лад (блус скала¹). „Той се създава от контакта на африканската пентатоника и европейските натурални мажорни и минорни ладове“ [Гонга, 1975, с. 56]. Блус скалата съдържа характерните за джаза и нюансиращи европейския мажор „блу-ноти“, които представляват нестабилни чужди тонове, взаимствани от афро-американския и африканския негърски фолклор. Блу-нотите произлизат от конфронтацията между пентатонично ладово усещане у афро-американските музиканти и европейската седемстепенна ладово-хармонична структура. Тези характерни тонове в мажорната скала са понижените III, V и VII степен.

„С времето се формират четири основни разновидности: кьнтри или делта-блус, търбън-блус, класически блус и ритъм-енг-блус“ [Рупчев, 1998, с. 64].

Стилет кьнтри-блус (провинциален блус), известен още като делта-блус, е най-старият и следователно най-архаично звучащият. Той все още може да бъде причислен към афро-американската народна музика. Съществувал в селата и малките градове на Южна Америка и бил разпространяван от работници и самоуки музиканти. „Мелодията на блусовете се разпространявала от пътуващи певци. В повечето случаи те обикаляли южните плантации и градове, акомпанирайки си на банджо, китара или хармоника“ [Гонга, 1975, с. 52].

Основен белег на кьнтри-блуса е недовършената форма, като често се срещат недовършени фрази и нечетен брой тактове. Това се дължи на спонтанността при изпълняването на мелодиите и произволното разтегляне на фразите. Свиренето е по-темпераментно и ударно в сравнение с другите блус стилове. Най-често се свирят фрагменти от мелодията и хармонията, а не пълни акорди. Понякога инструмента се използва за перкусионен ефект, чрез потропване върху струните и тялото с ръце или посредством други предмети.

Някои от пионерите от този период са Чарли Партън, Сон Хаус, Томи Джонсън, Лемон Джеферсън, Хенри Томас, Хюги Леббетър. „Хюги Леббетър,

1 скала – гама, звукоред

блуспевец и китарист, по-известен като „Оловния търбух“ (Leadbelly), опитва да пресъздаде на китарата си лявата ръка на буги-буги пианото“ [Wolf. Lornell, 1999, p. 28]. Ледбетър налага този тип на свирене, оказал влияние върху ранните форми на блуса. Пигмонт-блусът, който се определя като „деликатен и лиричен“, представлява китарен стил на свирене с пръсти, имитиращ разтайм пианото. При изпълнение на произведения в стил пигмонт-блус, предпочитан от много китаристи, в това число и от мен, е комбинираният начин на звукоизвличане с перо и пръсти. При тази техника басовите струни се озвучават с удар на перото, а по-високите струни с пръстите на дясна ръка (среден, безименен или кутре). По този начин се постига по-различно звучене на партиите, предназначени за пръстово свирене.

Слайд техниката за китара също заема място в кънтри-блуса. Тя представлява приплъзващо движение върху струните чрез специален напръстник, наричан слайд. Силвестър Уивър е един от първите китаристи, които прилагат тази техника на свирене. Напръстниците за китара се произвеждат от различни материали. Съществуват метални, пластмасови, стъклени, керамични и порцеланови напръстници. При свирене със слайд, той може да бъде поставен на показалеца, средния, безименния пръст или кутретото. Според личния ми изпълнителски опит, подходящо е слайдът да бъде поставен на малкия пръст на лява ръка, за да може останалите пръсти да останат свободни за свирене на акорди или мелодии.

Много от майсторите на блуса са направили първите записи на този стил през периода между 10-те и 20-те години на миналия век. През този период се осъществява процес на миграция на афро-американци от селските райони към градовете. Тогава се появява и блусът като обособен жанр. „Тласък в тази насока изиграват първите нотни публикации, сред които са Memphis Blues (1912) и St. Louis Blues (1914) – гело на афро-американския композитор Уилям Кристофър Хенди, известен още като „бащата на блуса“. Още по-широка публичност блусът достига след първите звукозаписи на инструментален блус (1913) и особено след 1920 година, когато водевилната изпълнителка Мейми Смит записва на грамофонна плоча Crazy Blues – факт, останал в историята не само като първи звукозапис на афроамериканска певица, но и като ключов знак за преминаването на блуса от зоната на „фолклорното“ в зоната на „популярното“ [Леви, 2005, с. 19].

„С джаза е свързан преди всичко класическият блус, кристализирал в

началото на века. Представлява 12-тактова стандартна форма, разделена в три равни фрази, в която по точно определен начин се редуват основните хармонични функции на музиката – тоника, субдоминанта и доминанта, а мелодиката следва типичните низходящи интонации в един въображаем натурален мажор с магическите „блу-тонове“.” [Рупчев, 1998, с. 64].

Най-утвърдена става 12-тактовата блус форма, чиято хармонична схема е следната: I | I | I | I | IV | IV | I | I | V | IV | I | I | I. В тази разновидност акордовата последователност е съставена от три акорда: тоника (I), субдоминанта (IV) и доминанта (V). Подредбата на акордите е както следва: 4 такта - тоника ; 2 такта - субдоминанта; 2 такта - тоника; 1 такт - доминанта; 1 такт - субдоминанта; 2 такта - тоника. Съществуват много други варианти на блус схемата в различни и разнообразни модификации. „Тази проста формула неочаквано се оказва невероятно устойчива и издържа върху себе си не само голяма част от традиционния и модерния джаз, но и почти цялата музика свързана с буги вуги, кънтри и рокндрол.“ [Рупчев, 1998, с. 64].

Появява се и чисто инструменталната форма на блуса, в която постепенно китарата се утвърждава като предпочитан инструмент. Един от първите, които издигат китарата до статута на солиращ инструмент в блуса и джаза е Еги Ланг. В средата на 30-те години на XX век той става популярен като концертен и студиен музикант в Ню Йорк. Свири блус с първично чувство, комбинира много добра техника, хубав тон и елегантно ритмично звучене. Разширява китарния акомпанимент до нови хоризонти и развива соло техниката на една струна. Негов съвременник и превъзходен китарист е Лони Джонсън. Той се нарежда сред имената на първите солиращи блус китаристи. Свиренето му се отличава с безпрецедентна тонална чистота, мелодична изобретателност и добър вкус. Изключително успешно през този период е китарно дуо на Еги Ланг с Лони Джонсън². Дуета прави редица студиини записи, като техните безупречни изпълнения несъмнено оказват голямо влияние на следващото поколение китаристи. Друг значим китарист е Чарли Крисчън. Чрез своите солови изпълнения той извежда китарата завинаги от сенките на ритъм секцията.

Архаичният кънтри-блус бавно еволюира смесвайки се и преплитайки

2 Midnight Call Blues – Еги Ланг и Лони Джонсън: <https://www.youtube.com/watch?v=5q2YWI8GwQU>

се с гджаза и отстъпва място на нов стил, чието име е ърбън-блус (блусът на големия град). В края на 30-те и началото на 40-те години на XX век много от музикантите започнали кариерата си в Мемфис се местят в големите северни градове, като Чикаго, Ню Йорк и Детройт, където се заражда ерата на градския блус. Той до голяма степен е повлиян от кънтри-блуса, но е много по-сложен и изпипан. Изпълнителите вече не се намират в местната си общност и трябва да се адаптират към предпочитанията на публиката в големия град. Градският блус се развива като по изтънчена форма на музика. Импровизираната речитативна мелодия в повечето случаи е изместена от композирана тема и нейното съзнателно вариране. При него блус строфата вече е разположена в хармонична рамка, която обикновено е в границите на дванадесет или шестнадесет такта. Макар и по-рядко се срещат хармонични схеми от осем такта. Например песента "Baby Please Don't Go"³ в изпълнение на Мъги Уотърс е аранжирана в осем тактова двуделна форма. Размера на осмият такт е удължен от четири четвърти на шест четвърти. Куплетът се състои от един стих-въпрос и един стих-отговор. Импровизационната част на песента се развива в стандартната дванадесет тактова триделна форма.

За китаристите ърбън-блуса също е период на преход. На сцените се събират все по-големи оркестри и така се явява проблема с необходимостта от усиление на по-тихите инструменти. Решение за това се явява изобретяването на металния резонатор, който позволява да се усили звука до някаква степен, а по-късно и създаването на електрическата китара. Флойд Смит е един от китаристите, които експериментират с гвата типа усиления инструменти, като през 1939 година предизвиква сензация със своя запис Floyd's Guitar Blues.

Като солов инструмент китарата се утвърждава през 40-те години на XX век с появата на електрическия усилвател. По отношение на участието на китарата в градския блус, нейната функция е изключително голяма. Тя осигурява все по-сложни вариации на мелодията и на акомпанимента. Известни китарни изпълнители на градския блус са Тампа Ред, Мъги Уотърс, Джон Ли Хукър, Склейпър Блекуел, Елмор Джеймс.

В края на 40-те години става популярно наименованието „ритъм-енд-блус“, бележещо нов стил в блус музиката. „Той обхваща голямо разнообразие от стилове: танцов блус, баладичен блус, кънтри-блус, вокалните групи и госпъл музиката“ [Оукли, 1987, с. 240]. Развитието на звукозапис-

3 Baby Please Don't Go в изпълнение на Мъги Уотърс: <https://www.youtube.com/watch?v=EOwNltKOyo>

ната индустрия в големите градове през този период води до увеличение на търговията с плочи. Поради тази причина се заменя и установилото се понятие за блуса като „расова музика“ с термина „ритъм-енд-блус“. След 1949 година терминът R&B навлиза в масова употреба за този стил.

Господстваща фигура през този период е Би Би Кинг, който извървява пътя от театрите и клубовете в гетата до голямата сцена. Към края на 60-те неговите изпълнения му изграждат световния имидж на най-добър артист в своята област. Неговото пеене е грациозно и завладяващо, често ориентирано към забавлението, а звукът на китарата му прецизен и устойчив. Би Би Кинг е определян от много критици като най-значимият изпълнител на електрическа китара за XX век. Особено характерно за неговия китарен стил е употребата на техниката „бенгинг“. Преобладаващата употреба на този технически похват може да се чуе и във всеки от записите на албума The Blues⁴. Би Би Кинг е един от китаристите, които популяризират „бенгинга“ като начин за солиране. По-късно техниката намира много широко приложение при свиренето на китара в стиловете блус и рок. Неизменно наричан „Кралят на блуса“ оказва влияние на много музиканти след него. В историята на блуса от този период несъмнено остават изпълненията на млади изпълнители като Шъги Отис. Той е син на новатора, ритъм-енд-блус музикант Джони Отис и става известен със записите си в края на 60-те години на XX век. В последствие техният стил оказва голямо влияние върху следващото поколение музиканти.

В края на 60-те години създаването на електронните ефекти довежда звученето на електрическата китара до съвсем нови измерения. Тези революционни нововъведения, допринасят за съвсем различното звучене на инструмента китара и неговото още по-голямо популяризиране. Зараждат редица жанрове, повлияни от блуса, като соул, фънк, рок, ню-уейв, хип-хоп. Много блус музиканти започват да търсят пазар в Европа, което изиграва важна роля за разпространение на блуса зад граница. Великобритания става главен център на развитие на блуса от този период. Рок групи и изпълнители като Яргбъргс, Ролинг Стоунс, Ерик Клептън, Пол Бътърфийлд, Рори Галахър изпълняват песни в кънтри и Чикагския блус стил. Популярни амарикански блус и рок изпълнители от тази ера са Джими Хендрикс, Рай Кудър, Джони Уинтър. Те изпълняват така нареченият блус-рок стил.

4 The Blues - Би Би Кинг (1958): <https://www.youtube.com/playlist?list=PLpZj4q1IFWk68whmn7J1uwQunPeRss138>

Лед Зепелин е една от най-иновативните и влиятелни групи в историята на рока, основоположници на стила хевиметъл. Те оставят голям брой записи на блус песни и аранжimenti представляващи съчетание между блус и рок музика. Типичен пример за такъв аранжмент е *Since I've Been Loving You*⁵. Песента е записана през 1970 година и е част от третия албум на групата Led Zeppelin III. *Since I've Been Loving You* е типичен минорен блус в тоналност го минор, но отличаващ се с нестандартното за времето си тежко звучене. Несъмнено основен принос за по-мощното звучене в песента има китариста на групата Джими Пејдж, който свири на електрическа китара с ефекти (дисторшън, дилей, хорус). Изпълнението му съчетава много добра техника с изключителна промяна на динамиката и тембъра на китарата. Иновативното свирене на Джими Пејдж се превръща в образец за бъдещите рок китаристи.

В началото на 70-те години силно повлияно от британското блус-рок движение набира популярност Тексаския блус. Главни изпълнители от този период са Робърт Крей, Фреди Кинг, Джими Вон и групата ЗиЗи Топ. Известен Тексаски блус и рок китарист е Стиви Рей Вон. Неговият изпълнителски стил е силно повлиян от Джими Хендрикс и Албърт Кинг, но притежава собствено по-съвременно звучене. Характеризира се с виртуозна техника и плътен тон. В записите му често могат да се чуят експлозивно бързи и трудни за изпълнение пасажки.⁶

След 80-те години блусът продължава да съществува в традиционните и в нови форми, като придобива популярност по целия свят. Изпълнителите експериментират съчетавайки го с различни жанрове и творят във всички аспекти на блус музиката. В последните две десетилетия на XX век се забелязва взаимно проникване между стиловете блус, джаз, рок, поп. Популярни китаристи, които съчетават прийоми на тези стилове в собствените си композиции и интерпретации са Джо Бонамаса, Джон Мејър, Робен Форд, Кени Уейн Шепърд.

В този кратък преглед на блус музиката през XX век и участието на китарата в нея е невъзможно да се засегнат всички жанрови характеристики, както и всички китаристи имащи отношение към него. В богатата и все още развиваща се история на блуса, старите и модерните стилове се обединяват в един динамичен процес, който предвижда интересно бъдеще за блус китарата.

5 *Since I've Been Loving You* – Лед Зепелин (1970): <https://www.youtube.com/watch?v=vclem-L398w>

6 *Scuttle Buttin* – Стиви Рей Вон: <https://www.youtube.com/watch?v=IUsvRaRk9Fs>

Използвана литература

Гонда, Янош. Джазът – история, теория и практика. София: Музика, 1975, с. 51 – 56.

Леви, Клер. Диалогичната музика. Блусът, популярната култура, митовите на модерността. София, БАН, Институт за изкуствознание, 2005, с. 19.

Оукли, Джайлс. Дяволската музика. София: Музика, 1987, с. 240.

Рупчев, Йордан. Изборът на Рупи. София И-З, Селена, 1998, с. 64.

Levine, Mark. The Jazz Theory Book. Petaluma, CA, USA: Sher Music Co, 1995.

Wolfe, Charles; Lornell, Kip. The life and legend of Leadbelly. New York: Da Capo Press, 1999, p.28.

Петър Койчев завършва магистратура в АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив, защитава докторска дисертация на тема „Импровизацията за китара в модерния джаз“ в Пловдивски университет „Паисий Хилендарски“ (2019) . Специализира джаз китара в музикалната консерватория „Джузепе Тартини“ в Триест, Италия. Сътрудничи с редица български и чуждестранни музиканти, свирил е на сцените на почти всички джаз фестивали в страната. Участник е в различни джаз, поп, етно и рок проекти. Понастоящем преподава електрическа китара в АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив.

**ФОТОГРАФИЯ И ИЗОБРАЗИТЕЛНИ ИЗКУСТВА.
ПРЕТОПЯВАНЕ НА ГРАНИЦИТЕ**

гл. ас. д-р Любомир Кръстев

Резюме:

Развитието на изобразителните изкуства от най-ранно време е съпътствано от различни иновации и изобретения, свързани с техническия напредък. С изобретяването на фотографията и последвалото взаимодействие с визуалните изкуства творческият потенциал на този процес става все по-осезаем. Настоящото изследване разглежда това явление и съществените концептуални промени, до които води. Промени, които са ясно загадени от баухаус до попарт, а след това и от последвалите артистични практики на архивализмът и изкуството на апроприацията. В тези движения и практики въвлечането на фотографията във визуалните изкуства като асоциативен ресурс е от съществено значение за формирането на съвременното визуално изкуство. Фотографията като ресурс, който също така изследва проблематизираната социална идентичност, загубата и запазването на историческата памет, както и смяната на контекст при заимстването на вече съществуващо изображение.

Ключови думи:

Фотография, графика, съвременно изкуство, постмодернизъм, баухаус, попарт, архивализъм, апроприация, оригинал.

PHOTOGRAPHY AND FINE ARTS. DISSOLVING THE BORDERS

Chief Asst. Lyubomir Krastev, Ph.D.

Summary/Abstract:

From the earliest times the development of fine arts has been accompanied by various innovations and inventions related to the technical progress. With the invention of photography and its subsequent interaction with the visual arts, the creative

potential of this process became more and more tangible. This study examines that phenomenon and the significant conceptual changes it leads to. Changes that are clearly set by the Bauhaus to Pop Art, and then by the subsequent artistic practices of archivalism and Appropriation art. In these movements and practices, the integration of photography in the visual arts as an associative resource is essential for the formation of the contemporary visual art. Photography as a resource that also explores the problematic social identity, the loss and preservation of the historical memory, as well as the change of context in borrowing a photographic image.

Keywords:

Photography, printmaking, contemporary art, postmodernism, Bauhaus, Pop art, archivalism, appropriation, original.

Историята на визуалните изкуства още от най-ранно време е белязана от изобретения, иновации и технически напредък. Взаимодействието между визия, техника и наука съпътства цялостното развитие на изкуството и изменяйки неговия сюжетен и концептуален облик. В много от случаите чисто техническият момент и ръката съпровождат идеята или дори я предхождат. В началото на 20-и век, и по точно 20-те години, школата на баухаус обвързва занаятите с изящните изкуства, създавайки хармония между функция и обект. В Германия, още преди създаването на баухаус, идеята, че маспродукцията е съвместима с индивидуалния артистичен дух, е била вече частично развита. За затвърждаването на идейната линия на баухаус заслуга има английският дизайнер от 19-и век Уилям Морис, който поддържа философията, че изкуството трябва да отговаря на нуждите на обществото и че не трябва да има разграничение между форма и функция. Идеята най-тясно свързана с функционалността в дизайна и архитектурата.

Наблюдавайки влиянието на техниката над концепцията в изкуството, баухаус създава практична красота. В сферата на визуалните изкуства, течението извежда фотографията в една нова перспектива, която се противопоставя на традиционния класически подход от преди това или пресъздаването на картинното състояние в една снимка. Всъщност фотографията е силно повлияна от изобразителните изкуства, но освен това тя също има голямо влияние и над живописата. При импресионистите фотографският кадър променя композиционния подход, както при Мане. В същото време освобождава живописата от необходимостта за

достоверност на образа, като например при Моне с неговите ефимерни и разтварящи се в светлината образи. Влиянието, което живописът оказва над фотографията може да се наблюдава в портретите на Нагар, който прилага „живописен“ подход в моделирането със светлина и композирането на моделите, при множеството портрети на неговите прочути приятели. Това прилагане на практиките от живописът във фотографията отваря един нов подход, който вече я прави творческа територия. Фотографията като изкуство започва да се утвърждава най-осезаемо при баухаус, дада и сюрреализма във фотографските експерименти на Ман Рей, Ласло Мохоли-Наг и Кристиан Шаг, които с фотограмите си създават по-скоро един абстрактен рисунъчен подход, отколкото точно запечатване на видимото. „Да покажеш нещо, каквото и да е то, от фотографска гледна точка означава да покажеш, че то е скрито“ [Зонтаг, 1973, с. 151]. Скритият момент, изваден от фотографията, може също да се разпознае в едно друго композиционно въвеждане в живописа – фронталната композиция.

Ако приемем, че баухаус установява диалог между фотографията и изобразителните изкуства, при попарт тези две полета се съединяват в едно, благодарение на големите възможности в печатните техники, предназначени за масова продукция и позволяващи фототрансфер. Фотографията през 60-те навлиза в изкуството като средство за заимстване на готови образи от масмедията. В това отношение Анди Уърхол е един от първите автори, прибягващи до заимстван фотографски образ. Уърхол разкрива проблема за серийност и оригиналност на образа – подход, определящ в последствие цялостния характер на попарт. В попарт фотографското изображение не носи смисъла на класическата фотография, запечатваща един-единствен неповторим момент и състояние, нито дори различаващия се експериментален и философски аспект, както в работите на Рей и Наг. Готовият образ в попарт е повторно пресъздаден благодарение на различни печатни техники, като това, което се търси, е смяната на контекста – подход, станал типичен за рекламата и графичния дизайн. Тук ясно може да се проследи връзката с фотомонтажа, често присъстващ в течения като дада, баухаус, сюрреализъм, кубизъм и дори конструктивизъм¹.

1 Впрочем използването на фотографското изображение за създаване на паралелни реалности, които се разполагат отвъд разделянето между действително и недействително, е много по-обширно. Във връзка с това показателен е например разказът на Александър Гюшев за начина, по който Иван Вазов „режисира“ илюстрациите

Характерните за попарт, а и въобще за визуалните изкуства от 60-те години насам, търсени качества като бърза асоциативност, разпознаваемост, по-малко технически ограничения, се изявяват в творчеството на някои от световните художници като Анди Уърхол, Робърт Раушенбърг, Ричард Хамилтън, Волф Фостел, Зигмар Полке, Герхард Рихтер, Розмари Трокел, Карстен Хюлер и други. При тях си взаимодестват артистични подходи, които съчетават класически техники за тираж с по-нови и подвижни техники като дигитална или аналогова фотография. От друга страна появата на алтернативни технологии, вече и в по-ново време, за интегриране на фотографско изображение, като фотоофорта, алграфията, соларния метод, дигиталните средства и т.н., позволяват все по-бързо осъществими процеси. Този арсенал от изобразителни възможности обогатява съвременния графичен образ и осмисля техниката в полза на изкуството. Възможността за подобно съчетание позволява на художника по-голяма творческа свобода, а на зрителя по-разпознаваемо послание, което лесно манипулира възприетото му [Miles, Rosie. Saunders, Gill, 2006].

Фотообразът в попарт има ефекта на съвременна икона, чиято категоричност помита границите между масова култура, кич, изкуство и създава универсалните канони на съвременната визуална комуникация. Използването на готовия образ може да се възприеме като обратната перспектива за информираното око на съвременния художник и зрител. Поднасянето на един вече напълно разпознаваем и конкретен обект засилва асоциациите и дава власт на автора да пренася съзнанието на зрителя в желаната от него реалност, подобно на рекламен подход. Този асоциативен ресурс ангажира зрителя и го поставя в ролята на откривател на собствената си социална идентичност, задавайки въпроси относно възприемането на собствената и чуждата реалност. Тази проблематизация е пряко осветена в чувствителния следвоенен период в Европа. Фокусирайки се над теми като загубата и запазването на историческата памет и наследство, артистите Герхард Рихтер, Бернх и Хилла Бехер, Кристиан Болтански и други са провокирани от свойството на фотографията да „съединява заедно история като образ и образ като история“ [Merewether, Charles, 1997, p. 160]. Изказът в обединяването на различни визуални артефакти-документи, сглобява пъзел от изображения, откри-

към своите книги, създадени по фотографски изображения, и въз основа на своята полукомична намеса създава устойчиви, дори несменяеми за българската национална общност образи (Gjoshev 2021: 117).

вайки или създавайки нов контекстуален дискурс, който формира единна и колективна визуална цялост [Buchloh, Benjamin, 1999. p. 117 – 145]. Самият процес се основава на натрупване на изображенията чрез тяхното създаване, събиране и колекциониране. Тези изображения най-често биват организирани под различни серийни форми, като портфолиа, фотографски книги, типологии и атласи, или пък са експонирани като монтажни пана, характеризиращи естетиката на колажа и монтажа. За разлика от свободния, интуитивен и неконтролируем подход при колажа, методите на архива се характеризират с класифицираното и организирано представяне на подбраната информация [Krastev, Lyubomir, 2019, p. 196].

Авторите, използващи архива като творчески подход, поставят в центъра фокус върху документа – краткотрайното, личното, ежедневното. В по-ново време настъпва и въвлечането на безкрайния виртуален ресурс на мрежата, което до голяма степен формира облика на съвременните визуални изкуства.

Подходът на заимстването, разкрит в попарт, впоследствие е радикализиран с прякото присвояването на едно произведение за създаването на ново, отключващо различен контекст. Фотографската медия е в центъра на това явление. Терминът „appropriation art“ и връзката му с преснимането на фотографии се появява през 80-те години, когато отделни фотографии, запознати с водещите концепции на постмодернизма, започват да фотографират предварително създадени изображения. По този начин те предприемат опит да предизвикат или „деконструират“ артистичните традиции в модернизма, които до онзи момент представят артиста като единствен създател-творец, който създава уникални и неповторими произведения и поради това е поставян „наг“ или поне „встрани“ спрямо другите [Skrjanec, Breda, 2009, p. 93].

Противопоставяйки се на въпросните традиции сега художниците решават да използват възможностите на апроприацията на вече създадени произведения, като наблягат на това, че всички визуални ресурси в нашия свят са вече изчерпани. Това, което обаче остава като винаги неизчерпаемо, са възможностите на комбинирането и превключването на контексти – възможности, залегнали в идеята за траене като фундамент в представата за произведение на изкуството (ср. Доуков 2021: 16 f). С други думи, прочитите на вече създаденото са този неизчерпаем ресурс, който създава продължителното съществуване на всяко изкуство.

Най-радикалните примери по отношение на изкуството на присвояването са работите на Шери Ливайн, Ричард Принс и Синди Шерман, които

си служат с директно присвоени-преснимани чужди фотографии, поставени в нов контекст. Единствената промяна, която те правят спрямо заимстваните изображения, е в смяната на формата и леки изменения, включващи колажи. Тяхната концепция говори, че ако зададеният контекст на едно изображение, както е в случая, бива сменен, например с такъв, поставен от тях, то изображението вече носи друго послание, следователно това вече е друго произведение.

Зададеният от попарт подход на заимстване на готови изображения от масмедиите, благодарение на фото трансферните печатни техники, и в последствие установената практика на апроприацията през 80-те, води до разпалени дебати, касаещи концепцията за оригиналност на една творба. Тази реторика в графичните, колекционерските, галерийни и теоретични среди дискутира валидността на понятието „оригинален отпечатък“, дадено от Виенската дефиниция през 60-те. Дефиницията се налага, за да съхрани графичните произведения, създадени от ръката на артиста, често пъти в класически техники, в период, в който „опасността от изчезването му от пазара на изкуството, във време, в което историята на изкуството е възприемана като история на обекта“ [Skrjanec, Breda, 2009, p. 93].

Промените, които новият визуален речник на фотографския образ или обект, преведен през печатната медия през 60-те и 80-те, задават въпроси към същността на графичната медия и могат да се сравнят с тези, донесени от дигиталното изображение в края на века. Те изтъкват динамичната природа на различни творчески търсения в глобален план и начинът, по който се развиват спрямо новите технологии.

Използвана литература

- Зонтаг, Сюзън. За фотографията, София, Изток-Запад, 2013, стр. 151
- Miles, Rosie. Saunders, Gill. Directions and Definitions: Prints Now. London, V&A Publications, 2006, p. 8 –17; 82 – 83.
- Merewether, Charles. Archives of the fallen, 1997: in The archive, ed. Charles Merewether, Cambridge, MA and London: The MIT Press, 2006, p.160.
- Buchloh, Benjamin, H. D. Gerhard Richter's 'Atlas: The Anomic Archive, 1999. October, Vol. 88 Spring, p. 117 – 145.
- Gjoshev 2021: Gjoshev, Alexandar: (Ne)Posnatijat Markvitchka // Stranitza (Literary Magazine), 1/2021, p. 108-118.

Dojkov 2021: Dojkov, Rusen. Vreme i skulptura. Aspekti na vazprijatie. Plovdiv: Studio 18, 2021.

Krastev, Lyubomir. The Anonymous Memory of the Living Past, 2019. in Advances in Social Science, Education and Humanities Research, volume 196. Published by Atlantis Press. ISBN 978-94-6252-653-2/ ISSN 2352-5398. p. 196

Skrjanec, Breda. No Title: The 15th International Print Biennial_Seoul 2009. Seoul Museum of Art, 2009, p. 93.

Van Lier, Henri. A photographic history of photography, 1992 in Les Cahiers de la Photographie: http://www.anthropogenie.com/anthropogeny/hpp_manray_an.htm (30.11.2021; 12.30 часа).

Любомир Кръстев е главен асистент към катедра „Изящни изкуства“ в АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив. Има няколко самостоятелни изложби в страната, както и участия в общи изложби и резидентни програми в страната и чужбина.

**НЯКОИ ОСОБЕНОСТИ ПРИ ПОДБОРА И СТИЛОВАТА ИЗДЪРЖАНОСТ
НА МУЗИКАЛНИЯ МАТЕРИАЛ В УЧЕБНО – ТРЕНИРОВЪЧНАТА
РАБОТА ПО БЪЛГАРСКИ НАРОДНИ ТАНЦИ**

гл. ас. г-р Благовеста Калчева

Резюме:

Развитието на изобразителните изкуства от най-ранно време е съпътствано от различни иновации и изобретения, свързани с техническия напредък. С изобретяването на фотографията и последвалото взаимодействие с визуалните изкуства творческият потенциал на този процес става все по-осезаем. Настоящото изследване разглежда това явление и съществените концептуални промени, до които води. Промени, които са ясно зададени от баухаус до попарт, а след това и от последвалите артистични практики на архивализмът и изкуството на апроприацията. В тези движения и практики въвеждането на фотографията във визуалните изкуства като асоциативен ресурс е от съществено значение за формирането на съвременното визуално изкуство. Фотографията като ресурс, който също така изследва проблематизираната социална идентичност, загубата и запазването на историческата памет, както и смяната на контекст при заимстването на вече съществуващо изображение.

Ключови думи:

Музика, танц, обучение, учебно-тренировъчна работа, взаимодействие.

**SOME FEATURES IN SELECTION AND ARTISTIC STYLE STANDARD OF
THE MUSICAL MATERIAL IN THE EDUCATIONAL - TRAINING WORK FOR
BULGARIAN NATIONAL DANCE**

Chief Asst. Blagovesta Kalcheva, Ph.D.

Summary/Abstract:

The article deals with the issues of the correct selection of the musical material by the choreographer – tutor and its application in the educational training work, for its versatile impact on the students. Special attention is also paid to the interaction between music and dance during training and the need for metro-rhythmic basis that add the final touch to the movements, and they in turn give the vision of the music. The necessity of elementary musical literacy for understanding the taught dance material is also analyzed. The close connection with the subject 'Music' is strengthened from the initial stage of training in Bulgarian folk dances.

Keywords:

Music, dance, training, educational training work, interaction.

„Танцът е неразривно свързан с музиката. Изпълнението на едно танцово произведение е постигнато, когато изпълнителите чрез него разкриват и музикалното съдържание“ [Петрова, 1983, с. 198].

Музиката е едно от изкуствата, което, навлизайки широко във всекидневието на съвременния човек, въздейства многостранно върху личността, а в това число и върху моториката на преподаване на танци, което определя съвършено ясно и недвусмислено значението ѝ за двигателното обучение и физическо усъвършенстване на човека. Работата, съпроводжана от музика, се отличава с емоционалност, настроение, готовност и желание да бъде свършена. И за това съществува танцът. Тези две човешки дейности са се обособили като самостоятелни изкуства.

Тя – музиката, се развива само във времето с помощта на своите изразни средства – звуковете. Възприема се само чрез слуха. Разбира се, тя провокира въображението ни – можем да я визуализираме, но всичко остава само в полета на мисълта. При гопира с музиката няма нагледност. Образите ѝ са имагинерни и многозначителни. Танцът от своя страна се изразява с движенията на човешкото тяло и се развива във времето и пространството с безценната помощ на музиката.

При танцовете (хореографските) образи също наблюдаваме условност, формират се по асоциативен път. Онагледяването на хореографския текст придава по-голяма конкретност и образност. Ето защо танцът освен изразителен е и изобразителен. Движенията на човешкото тяло се развиват едновременно в пространството и времето. И тъй

като музиката няма отношение към пространствените измерения на танца, към времевите има много пряка връзка, но сходството между музика и танц е в самата им природа. И двете прекрасни изкуства боравят с темпо, метрум, ритъм, динамика, фразировка и други. И именно общите им изразни средства изграждат синтеза между музика и танц. И тук в подкрепа на казаното ще добавим и думите на доц. г-р Рослана Моравенова-Станева: „...танцовото изкуство логично следва развитието на музиката, но като два неразривно свързани елемента“ [Моравенова-Станева, 2019, с. 53].

Изпълнителите възприемат танца и музиката едновременно, но с различните им характеристики, като това още веднъж доказва тяхното взаимно допълване, обогатяване и взаимодействие. И така танцът е по-въздушен, по-впечатляващ, а от друга страна музиката има вече своя визия. В подкрепа на това единство са и думите на проф. Георги Абрашев: „Колкото по-пълно и по-точно е било препокриването на тези две линии, а следователно и препокриването на зрителното и слуховото възприятие, толкова се увеличава и силата на въздействие на танца, както върху изпълнителите, така и върху танца. И така се осъществява вечната връзка между музика и танц. Тя е необходима и осъзната още от древността.“ [Абрашев, 1989].

„В течения на хилядолетия двете древни изкуства музика и танц са в най-тясно единство. Музиката дава на танца необходимата метрично регулираща основа и своето изразно звуково богатство, което е необходимо за изграждане на учебно-тренировъчната работа (УТР). Особеността на взаимодействие между такта, метроритъма, темпото, динамиката и характерното акцентирание в танцовите музикални произведения представлява специфичен за танцовото изкуство на фолклорна основа фундамент. Чрез него се допълват и разнообразяват танцовите движения, различните композиционни решения и се придава специфичност на отделните комбинации и танци от учебно-тренировъчната работа“ [Иванов, 2020, с.102].

И така ние виждаме как танцовата лексика придобива един друг, обогатен и по-въздействащ вид под влиянието на обаятелната ни фолклорна музика, изпълнена на неповторимите ни инструменти от даровити музиканти.

Във времето тези две въздушни изкуства – вдъхновени от Евтерпа и Терпсихора, са се обогатявали с нови и нови изразни средства, даващи

свобода и творчески полет на съвременните творци. Хореограф-педагогът не бива да подценява или да се лишава от това предимство – синтезът между музика и танц. „Повечето примери сочат, че най-големи постижения в тази насока се реализират тогава, когато композитор и балетмайстор творят в единство и техните творчески възгледи и търсения се допълват взаимно“ [Моравенова-Станева, 2019, с. 53].

Фолклорната ни музика опиянява с характерните си черти, като създава богатите ни традиции и култура, отразява по неповторим начин колоритния бит и душевност на българина. В народните мелодии срещаме забележително ритмично и тактово разнообразие, което се е отразило и на хората в родния фолклор. Като се започне от равногелните размери – леки и приятни за танцуване; премине се през колоритните неравногелни такива – даващи поле за изява на танцово майсторство, и се стигне до трудните за овладяване смесени размери. За да се онагледят цялото това разнообразие от метруми с помощта на танца, се изискват знания, развит музикален усет, сърчност и навици, придобити във времето с упорито и продължително обучение. Развитието на музикалността е необходима, за да се развие способността за вярно съгласуване на физическото действие с музикалния метроритъм. Изпълнението на всяко танцово произведение е успешно само когато изпълнителите разкрият и музикалното съдържание чрез него. Именно това налага успоредно с изучавания танцов материал, преподавателят да запознава обучаващите се и с някои характеристики и белези на подбрани от него музикален такъв. Тази важна задача започва да се осъществява още с упражненията от екзерсиса, както в началния етап на обучение, така и в последващите. Всяко дете преодолява новостите не само техническо, физически, но и музикално. Елементарната музикална грамотност при обучението е задължителна, за да може преподаваният танцов материал да бъде разбран. Трябва да се следи дали танцуващите съгласуват точно движенията с музикалните времена и акценти, дали отразяват музикалната интонация в танцовото движение и пластика. И тук се вижда и затвърждава тясната междупредметна връзка с дисциплината „Музика“ още от начален етап на обучение по български народни танци.

За да подобре добър и стилово издържан, удачен за съответната цел (упражнение, хоро или танц) музикален материал, а и за да обясни правилно и точно движенията, хореограф-педагогът трябва да има определена музикална подготовка. Изисква се и един много важен минимум познания

от елементарната теория на музиката. Обучаващия не бива да слуша мелодията само за собствена наслада, той трябва умело да я използва в своята практика – подбрана и стилово издържана. Трябва да може и да анализира музиката, за да съумее да просвети своите ученици в изкуството на танца, да възпитава в тях чувството за ритмичност, танцувалност, техничност и артистизъм. Разпознаването на размера и вярното преброяване на тактовете и времената в тях обуславя вярно разчленяване и обяснение на новия танцов материал, а от там и лесното му усвояване. Тук трябва да обърнем внимание и на ритмичното отброяване на размера от педагога. За да развиваме у обучаващите се ритмичност, последователност и добра танцувална памет, трябва да се внимава, когато разчленяваме и обясняваме, подавайки за заучаване ново упражнение или комбинация, да броим в едно и също темпо. Много често се допуска грешката, когато движението е лесно, да се забърза брое-нето, а когато е по-трудно – да се забави. Това създава вредни навици, неритмичност и когато насложим разучените движения върху музиката, настъпва объркване, суетене защо не се получава, темпата се разминават и проблемът е налице. Така се забавя целият работен процес.

Музикалното оформление на учебно-тренировъчния процес (УТП) трябва винаги да е предварително подбрано и установено. Връзката му с музиката и танца, не е едностранна. Тя определя тясното сътрудничество между педагога и корепетитора, чиято роля е незаменима и е изцяло в помощ на преподавателя, учениците и поставените цели в учебно-тренировъчната работа. Във всеки един момент от урока и предварителното му планиране сътрудничеството е належащо и безценно.

След предварително изграждане и задълбочено обмисляне на плана за провеждане на съответния урок, педагогът консултира и подбира подходящия музикален материал за всяко упражнение заедно с корепетитора. Съвместната работа с разбиране води до по-бързо и точно усвояване от страна на обучаващите се. Корепетиторът, воден от своите творчески способности, музикален усет и знания е свободен да предложи и други възможности за музикална реализация, също така да промени и обогати вече избрания музикален материал, така че да е в помощ на учебно-тренировъчния процес (УТП). Без музикален съпровод може да се покаже движението, да се разчлени, да се обясни неговата схема, каква е методиката на изпълнение, как се придвижваме, как променяме амплитудата му на изпълнение, какъв характер и стил трябва да придадем на движенията, но... до-

тук. След показването и усвояването на движенията те трябва да бъдат „облечени“ със съответната мелодия. По време на репетиционния процес е задължително да се работи с корепетитор. Неговата помощ и възможности са безценни. Той улеснява работата, защото при разучаването на движенията може да варира с темпата. Освен да разчленява музикалния материал в унисон с танцовите движения при разучаването им, корепетиторът под командата на педагога може да използва и така нареченото РАБОТНО ТЕМПО. То е необходимо предимно при бързите мелодии и движения. Това е по-умерено темпо, което е удобно за по-точното, технично и ефективно разучаване на по-трудни и бързи движения. След овладяване на танцовия материал, се пристъпва към оригиналното темпо.

Насладата от чутата мелодия и емоционалното възприятие на изпълнителите също не е за пренебрегване. Колкото по-естетически издържан е подборения музикален материал – такта, метроритъмът, темпото, динамиката, характерните акценти, красотата на стила и характера, които носи мелодията, допълват движенията, придават им колорит, стават лесни за разучаване и приятни за изпълнение. Почувствани със сърце, упражненията постигат с лекота целите си.

Всяко упражнение трябва да бъде изградено на конкретен ритъм и мелодия, която ще го съпровожда при изпълнението. Това е един от основните фактори, определящ стила и характера на упражненията в българския танцов екзерсис. Първо трябва да сме наясно с какъв характер е то, за да се насочим към музика от съответната етнографска област и мелодия, носеща същия този характер. Трябва да подберем подходящия за това размер, удачно темпо, да се съобразим с акцентите в упражнението, съответно ако има такива. Така както танцовите елементи трябва да се подбират внимателно, така и съпътстващия музикален материал трябва да е със съответната характеристика. Ако изпълнението на зададеното упражнение изисква плавност, мекота, бавно темпо, не трябва да използваме мелодия, която звучи стакато, насечено и е в бързо темпо, дори и да е в съответния размер. Или по друг начин казано, музикалното оформление трябва строго да съответства на танцовото съдържание.

Пример можем да дадем с изпълнението на „приклякане и клякане“ по позиции. То е с плавен, мек, преливащ характер, загрява коленете, раздвижва тазобедрените стави, натоварва бедрените мускули, развива мекота и пластичност, еластичност на сухожилия и мускули и ако за него подберем бърза, динамична, игрива мелодия, дали би била подходяща? Първо

би се загубила правилната методика на изпълнение. Това би било особено вредно за коленете и мускулите на краката в началния етап от екзерсиса. Второ, би довело до евентуални нежелателни травми. Отговорът е, че музикалният материал трябва да бъде спокоен, лиричен, в умерено или умерено-бавно темпо. Не бива да се допуска то да е и прекалено бавно, тогава ще се наруши друго методическо правило при изпълнението на упражнението – ще се появи задържане (пауза) в приклекло или клекнало положение и така мускулите ще се отпуснат, няма да загреят, няма да издържат на тежестта на корпуса и упражнението няма да изпълни задачата си. В следствие на това ще се отпуснат също кръстът и гърбът. За това упражнение много колеги съвсем удачно се ориентират към тракийски хороходни мелодии на 2/4, 7/8 „а“; към пирински мелодии в 7/8 „б“ и гр. – всички звучащи спокойно, напевно, хороходно. Могат да се подберат и звучащи с необходимия характер песни.

Можем да дадем и друг пример – за упражнения от типа на „нисък лост“, „лост – почивка“, „заложи“, „натрисане“ и други, които носят остър характер – изпълняват се стегнато и имат за цел да изработят рязкост, точност и акуратност при изпълнението им. Изграждат и пържавина у изпълнителя. Съответно и музикалният материал трябва да бъде с такова звучене, че да носи необходимия характер. Подходящи размери са 2/4, 5/8, 7/8 „а“ от Северняшката и Шопската етнографски области. Задължително е подобреният музикален материал да отговаря и на фолклорната област, към която е адресирано и конкретното упражнение. Такива задания носят и стилова характеристика, като са изградени на основата на движения от конкретна етнографска област.

Тук е моментът да обърнем внимание при подбор на мелодия на необходимостта от съвпадение на музикална и танцова фраза по време на изпълнението на упражненията от екзерсиса. Разнообразието на движенията в нашите танци се дължи не само на богатството от елементи, но и на особеността им ритмичен и метричен строеж, с което те се отличават от танцовите движения на другите народи. В сравнение с чуждите танци съществена разлика има и във връзката на движенията с музиката. В танците на другите народи музикалната и танцовата фраза са в синхрон, докато в нашия фолклор този синхрон не е типично явление. В учебно-тренировъчната работа обаче е необходим, за да се подпомогне работния процес и обучението да става с лекота. Повтаряемостта на отделни елементи и движения в екзерсиса изискват синхрон и повтаряе-

мост и в музикалния материал. Така анализирането, осмислянето на метроритмичния строеж и заучаването на упражнението стават по-лесни и достъпни. Най-подходяща е осемтактовата фраза и, разбира се, тя е най-често използвана. Наблюдават се и изключения. Такъв е случая с така нареченото упражнение „Минчово“, което е на 2/4 размер и музикалната му фраза е от шест такта. Танцовата му визия – танцовите елементи и положения (погскоци, прескоци и лостове), е подредена също в шесттактова танцувална фраза. При танцовите комбинации на среда (ако стилът го изиска) и при хората (в автентичен вид) е възможно музикалната и танцовата фраза да не съвпадат, а също така и да вървят на 5, 6, 10, или 12 такта. Има и други изключения, но те не са в момента обект на изследването.

Всяко упражнение трябва да започва с въведение и завършва с ясен и точен финал. И тук отново с незаменима помощ е музиката. В практиката за краткост, а и повлияни от изсвиреното от корепетитора, началото и края на упражненията ги наричаме АКОРДИ. Да, в музиката терминът „АКОРД“ означава съчетание на няколко музикални звука с различна височина, които образуват звуково единство. В българските народни танци въведението и финалът на всяко упражнение са два акорда, изсвирени един след друг в рамките на един такт 2/4 размер. Началните акорди са много важни. Те мобилизират обучаващите се и дават възможност на тялото да заеме необходимото положение за началото на упражнението. Така също в края пък дават сигнал за свободно от напрежение тяло, в очакване на нова команда от педагога.

По-внимателно трябва да подходим при избора на така нареченото МУЗИКАЛНО ВЪВЕДЕНИЕ. То се използва при ученици от основния етап на обучение и при изпълнители от етапа на усъвършенстване. Показва в какво темпо и с какъв характер ще се изпълнява упражнението. Представя два или четири, а по някога и осем такта, взети от мелодията, която ще звучи на определеното упражнение. Трябва да звучат в това темпо, в което ще се изпълнява самото упражнение. Много често неточното въведение е причина за неритмично заиграване. Това дава възможност на хореографа още преди началото на упражнението да направи корекция в темпото, ако е необходимо.

Такова музикалното въведение от своя страна носи емоционален заряд, повишава желанието за танц, помага на изпълнителите да почувстват, да се настроят, да влязат в характера на упражнението.

Ясно се вижда, че музикалният материал трябва да бъде подбран точно и стилово да е издържан, за да подпомага изпълнението на танцовата лексика, а не да пречи и да предизвиква методически грешки. Да спомага за вярното, бързо и точно възприемане на зададените упражнения, а не да възпрепятства танцувалната памет. Както виждаме и в екзерсиса музиката ярко изпълнява своята помощна, незаменима функция в хореографията – да подсилва изразителността на танцовата лексика, ясно и точно да е в синхрон с качествата на елементите (трайност, сила и образност).

Докато при създаването на едно изцяло ново танцово произведение музиката се подбира, обработва и композира най-често едновременно с танцовата лексика, с оглед спецификата на хореографския замисъл, то при упражненията от екзерсиса се подбира вече готов музикален материал. Това могат да са популярни, обичани народни мелодии от танци или песни, непознати мелодии от фолклорната ни съкровищница и други, свързани с творческия потенциал на корепетитора. Изборът на хореограф-педагога е голям, той трябва да облече в музика съответното упражнение така, че възприемайки слухово мелодията, обучаващите се с удоволствие да пристъпят към танц. Чувайки позната мелодия, усещайки звуковете вълни, изпълнителите дори ще се отпуснат психически, ще преживеят по-добре музиката, за да пренесат артистичността си и върху танцовото изпълнение. Ще е приятна и атмосферата за работа. Тук, в екзерсиса, целта не е сценична изява с конкретно музикално авторство, а загряването на тялото – подготовката на мускули и стави за усиlena работа, придобиване и отработване на технически умения върху подходяща като размер, характер и стил музика. Това е отговорната работа зад кулисите.

Ако работим с деца от подготвителния или началния етап на образование в зависимост от възрастта им корепетиторът може да предложи и подходящи детски песни, за да е по-приятно и по-леко възприемането, усвояването и изпълнението на подавания танцов материал. Децата още в самото начало трябва да усетят и изпълнят физическото действие върху зададения конкретен метроритъм. Затова е необходимо първо да усвоят най-често срещаните в българските народни танци (БНТ) размери: 2/4, 5/8 (втори дълъг дял), 7/8 „а“ (с трети дълъг дял), 9/8 „а“ (с четвърти дълъг дял), като първо се обърне внимание на равноделния размер (2/4), а след това се премине и към неравноделните (5/8, 7/8, „а“, 9/8 „а“). Когато

тези размери бъдат усвоени, бавно, спокойно, последователно и без да се бърза във времето се пристъпва към другите техни разновидности и, разбира се, към останалите неравноделни такива. До четвърти клас е необходимо да овладеем ритмичността, усещането за различните темпа, разпознаване на познатите мелодии и метроритъм. Трябва да се следи дали децата усещат музиката и дали правилно съгласуват движенията с акцентите от мелодията и темпото, дали разпознават и отброяват правилно размера и броя тактове. Не на последно място в тази възраст се разпалва все повече любовта към народната музика и танц. Смятам, че в този етап на обучение е рано да се говори за аутфакт и синкоп.

Всичко това налага успоредно с изучаването на танцовия материал да се обърне внимание и на музикалното възпитание на учениците. Тук на помощ идват и часовете по музика. Овладяването и усъвършенстването на упражненията от екзерсиса и танцовите комбинации трябва да е не само техническо и физическо, но и музикално.

Музикалното възпитание е особено важен фактор и за художествено-то въздействие на танца, то допълва техниката на изпълнение. А тя от своя страна се постига трудно. Това може да стане само със системна учебно-тренировъчна работа и натовареност за развитие на двигателната култура и художествен усет.

Използвана литература

Абрашев, Георги. Въпроси на хореографската теория. Наука и изкуство, София, 1989.

Андреев, Георги. Народни хора и детски музикални игри. М и Ф, София, 1975.

Андреев, Марин. Процесът на обучението. Дидактика, София, 1996

Иванов, И. Техники на танца. Варна, 2020, с. 102.

Моравенова-Станева, Рослана. Форми на танци в спектакли на българска народна основа. Пловдив, 2019, с. 53.

Петрова, Снежка. Някои методически указания за работата с българските народни танци // Шопов, К. Български народни инструменти, песни и танци. София, 1983, с. 198.

Янакиев, Йордан. Български танцов екзерсис: Учебно-тренировъчната работа при обучението по български народни танци. Неофит Рилски, Благоевград, 2000.

Гл. ас. г-р Благовеста Калчева е възпитаничка на Национално училище за танцово изкуство, гр. София. Продължава образованието си в АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив. След магистратура за хореограф-режисьор, придобива такава по „Фотография“. Завършва и „Публична администрация“ към Варненски технически университет. В преподавателския състав е на катедра „Хореография“, като преподава по „Методика и практика на преподаване на български народни танци (БНТ)“, „Обработка на БНТ“, Запис на танци“ и „Постановка на танцови форми“. Като артист-балетист и балетмайстор във ФА „Тракия“, гр. Пловдив, е участвала в многобройните изяви на ансамбъла в страната и чужбина. Автор е на сценични танцови произведения и преподава традиционен български фолклор.

ВЪЗСТАНОВЯВАНЕ НА ИКОНАТА „СВЕТИ НИКОЛАЙ“, С. ЙОАКИМ ГРУЕВО. ПРОУЧВАНЕ НА ПРОИЗХОДА Й

ас. г-р Стефка Попова

Резюме:

Настоящата статия представлява извършената работа през годините по съхранението и проучването на една „изгубена“ икона. Консервационните работи продължават между 2015 г. и 2020 г., след няколко спирания през годините поради трудности в изпълнението. Описанието на етапите на укрепване и избраните средства и техники за работа са предпоставка за последвалото проучване както на автора ѝ, така и периода, към който тя принадлежи. За достигане на тези изводи е изминат сложен и труден път.

Ключови думи:

Икона, консервация, съхранение, произход, описание.

CONSERVATION OF THE ICON OF ST. NICHOLAS. STUDY OF ITS ORIGIN

Asst. Stefka Popova, Ph.D.

Summary/Abstract:

The article focuses presents the work done over the years of storage and researching a 'lost' icon. Conservation work continued between 2015 and 2020. After several stops due to implementation difficulties. Detailed description on the selected funds and work techniques is opportunity to study the author and period to which it belongs.

Keywords:

Icon conservation, storage, origin, description.

Откритата икона датира от средата на 19 век и е съхранявана няколко десетилетия в храм „Св. Георги“, с. Йоаким Груево. Възстановяването и укрепването на повърхността на иконата се състои от специфични технико-технологични правила. Това е труден и продължителен процес, който е съпроводен с внимателен подбор на редица материали за работа. Изследването ѝ, от друга страна, е свързано със събирането на информация относно стила на творбата, проучване на паметниците от по-широк период, до извеждането приблизително точен обхват за нейното създаване и опит за предположения относно авторството ѝ. След откриването на специфичните характеристики е сравнена с образци от старата българска живопис.

Иконата е с размери 115 на 62 см, което предполага да е от Царския ред икони в иконостаса. Внушителна е – както по размер, така и по прецизното живописно изграждане. За изпълнението ѝ е използвана изглостна дървесина. Отделните дъски са свързани чрез вложки в един плот. Обработката на всяка една от дъските е според правилата на иконописната традиция, като те са изгладени добре не само от лицевата, но и от задната страна. Плотът е допълнително стабилизирал с устройство от типа „кушаци“, за да се предотвратят деформации при този размер [Елена Кантарева, 3] [Шаренков, 60 – 66].

Освен дървените стабилизиращи устройства, върху цялата повърхност е залепена текстилна основа от памук. Платното в случая е факторът, предпазил грунда от напукване при частичното отваряне на отделните дъски от плота. Живописата е добре запазена, като липсват само участъците, силно увредени от влагата. Тя е проникнала от долу нагоре в изображението, поради лошото съхранение на иконата през годините. Под разрушените, липсващи и подкушени места по живописния слой ясно личи изкусно нанесения и фино обработен грунд върху платното. При грундирането зографите се придържали преди всичко към традицията по отношение на материалите и техническите процеси [Шаренков, с. 23].

Етапи на почистване и стабилизиране

Значителна част от иконата, особено от долната част е открита в много лошо състояние. Основата бе влажна около 7 см нагоре. Поради това дървесината се ронеше, платното бе отделено от основата, накъсано, а грундът или липсваше, или бе напукан и повдигнат. Личаха ясно

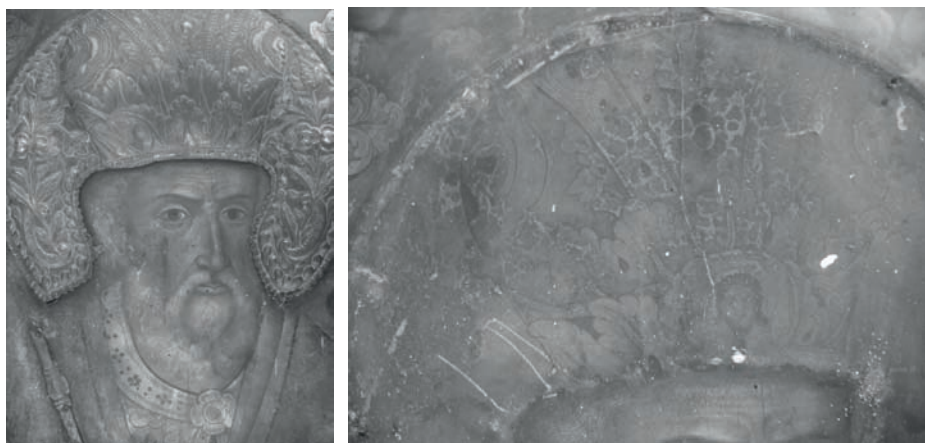
участъци с липсваща живопис. Въпреки критичното състояние на тази част от иконата, благодарение на частично запазената видима част от дарителския текст, успяваме да я датираме и отнесем към определен период.

1. Първото нещо при проучването на състоянието на живописиста, освен видимите поражения, беше свалянето на прекрасния ѝ обков.

Върху изображението отделни елементи като ръце, скипър, митра, ореол бяха покрити с добре запазен обков с богата декорация. Той бе монтиран с малки шпилки (гвоздеи), като при повечето се наблюдаваше нарушение на главичките им и съответно на живописиста около тях. По ръбовете на обкова имаше и много наслойвания от различни замърсявания, проникнали в лака. Това създаде трудност при отстраняването им.

След премахването на всички метални покрития, се установи много добре запазено златно и живописно моделиране отдолу, сякаш обковът ги бе консервирал във времето. Добрата разработка на покритите елементи говори и че навярно той е бил поръчан и добавен след създаването на иконата. Сваленото метално покритие бе почистено, описано и прибрано за съхранение, докато трае възстановяването на повърхността.





2. Лаковото покритие беше силно потъмняло, покрито със слой прах, сажги, восък, блажна боя и други насляявания. Всичко това криеше красотата и богатството на този „шедьовър“ на иконописното ни наследство. Възстановяването на иконата има за цел изцяло да почисти, запълни липсващите части, както и заленване и ретуширане чрез частична намеса.

В центъра на изображението във фона ясно личат пораженията от положен гвоздей, вероятно с цел да бъде окачена някъде във времето. Това е довело до голяма дупка, преминаваща от живописиста през платното и дървесината. Нарушение, изискващо укрепване по периферията, нанасяне на дървесен кит в липсващия участък.

На отделни места в иконата, като фон, орнаментална украса, се забелязва използването на копиране, чрез така нареченото изграскване „графия“. С тях авторите маркирали по-важните и водещи линии в рисунката и орнаментите в грехите. При внимателното почистване на златото не се откриха следи от полимент, което предполага, че варахът е бил положен с бързо съхнещи лакове, т.н. миксион [Кантарева-Дечева, с. 7]. Това се предполага и от пълната липса на полировка на повърхността му. Златните медальони с ангели по фона, наситени флорални мотиви в грехите, както и целите иконографски композиции, които ни се разкриват в отделни елементи, е характерното за тази творба. Изобилие от

използваните техники пък е ключово и разкрива възможностите на зографа. В разработката умело е използвана техниката пробастър – много характерна за майсторите на Българското Възраждане. Тя предполага полагане на злато, след което биwa покрито със слой боя и след изсъхването ѝ, тя се издрасква по предварително откопирана рисунка.

В разглежданото изображение впечатление прави, след свалянето на обкова, изобилието от велатурни разработки направо върху златото. Открива се изцяло живописна митра с образ на „Убрoса“ е центъра ѝ, енголпие със сцената „Благовещение“, изцяло моделирана върху златото. Върху Евангелието откриваме образа на Христос в цял ръст, а върху паницата – сцена „Възкресение Христово“. Всички тези сцени се характеризират с изключително фин рисунък и внимание към детайла, сякаш могат да водят напълно самостоятелен „живот“. Всички сцени, появяващи се изцяло върху варака, бяха голямо предизвикателство, както при укрепване частично на основата, така и при отстраняването на наслойванията и потъмнелия лак. С голямо внимание и прецизност те са почистени без да се нарани и засегне велурата.

Почистен бе и образът на Свети Николай. Много добре запазен, леко завъртян в $\frac{3}{4}$ с плавно преливащи се разбелки, преминаващи в основен тон, напомнящи маслена живопис, така характерна за възрожденците. Побелелите му коси нежно, с върха на четката, са нанесени върху преливките.

3. Освен всички наслойвания по лаковото покритие, върху изображението се откриват следи, покрити с наkapала блажна боя, появили се заради недоброто съхранение на иконата в храм, в който беше открита. Тези петна се премахнаха трудно, с помощта на разтворители и отчасти механично.



4. Влошеното състояние в долната половина на основата наложи консолидиране и връщане на живописа чрез локално залепване на живописния слой.



То се извърши с помощта на лепила и последвала топлинна обработка за прибиране на отделените участъци. В по-дълбоките разрушения се положиха китове върху гървесината и в дупките, получени от гвоздеите на обкова. На местата с липсващо платно се залепи такова и в последствие групира и подготви за ретуш.



При почистване на засегнатите участъци се разкри съществуването на дарителски надпис, частично запазен, и фрагмент от годината на изписването ѝ, а именно 18_0 г. За съжаление не се откри подпис и имена на автора. По стила на работа и части от годината се предполага периода на създаването ѝ.



След първоначалния оглед иконата бе отнесена към възрожденския стил в българското изкуство и Самоковската школа.

Българското Възраждане в изкуството и по-специално иконописата, като една от ярките епохи в изкуството ни, води началото си от средата на 18-ти и завършва в края на 19 век.

Художниците на времето – тревненци (Йоаникий папа Витан, Симеон Цоньов) и самоковците (Захари Зограф, Тома Витанов, Димитър Зограф), представят пред нас един вълнуващ обект от багри, ненарушаващ основния канон. Нежните и изящни тонове, сини фонове, озарени от злато, отличават българското изкуство през този период. Време на интензивен строеж на нови църкви, водещо до усилено творчество на зографите. Период, характерен и с така наречените семейни иконописни школи.

Проследявайки пътя на нашата икона, се разбира, че тя е подарена в замяна на услуга на свещеника в селото от монах от Рилската света обител. При подробен оглед на творбата се извежда предположението, че тя е дело на Димитър Зограф, въпреки приликите, които има със стила на Захари Зограф.

Важен факт, е че при почистването ѝ, освен гарителски текст, не се откри подпис на автора. Това е характерна черта за Димитър Зограф, което прави творбите му трудни за установяване. Смята се, че той рисува своите произведения в Пловдив, Плевен, Троянски и Рилски манастир. Димитър Зограф е по-големият син на Христо Димитров, основател на Самоковската школа. Асен Василев го описва като скромен и сдържан, без необходимост дори да подписва творбите си. Прецизната подготовка на основата, вниманието към всеки детайл, липса на подпис и откритата година са белег за авторството. Димитър работи продължително време и в Рилския манастир, като участва в изписването на главната църква.

По пробастъра в открития текст в иконата на „Св. Николай“ ясно се четат първите две „издраскани“ цифри, а именно 1 и 8. Добре запазена е и последната цифра 0. От лисващата предходна се вижда само частичен елемент, изглеждащ по-скоро като част от цифрата. По запазения фон се предполага, че лисваща цифра е 5, или 10 години преди смъртта на Димитър Зограф. Друга характерна черта на творбата е точната ѝ прилика с друга, изобразяваща св. Йоан Златоуст и съхранявана в Националната галерия.

Иконата на „Св. Николай“ е огледално нейно копие, като навярно автора е ползвал една и съща копирка. Тази практика не е изненада, тъй като е често срещана в изкуството на Възраждането. В образа на Йоан

Златоуст виждаме същата фигура, обърната към зрителя в $\frac{3}{4}$, държаща скиптер в дясната ръка и Евангелие в лявата. Срещаме същите елементи в декоративната украса на одеждите, изпълнени в същите техники. Богатата орнаментика е налице, но за разлика от иконата на Св. Николай тук липсва дарителски текст, медальоните са орнаментално решени без сцени. В гвѣте тѣворби е налице повторение и редуване на елементи в идентичните копия.



Работата по възстановяването на иконата е на етап. Предстои частично отстраняване на лаково покритие вляво, ретуш на възстановените участъци и поставяне на ново лаково покритие.

В заключение на извършената работа може да се изтъкне преоткриването на художественото майсторство на възрожденския иконописец, запазено през вековете до днес. Всички етапи по разкриване и възстановяване на този образец представят взаимоотношенията между изкуството и времето. Насочват ни и безспорно към размисли как съхраняваме и пазим историята си.

Използвана литература

Василев, А. Ерминии. Технология и иконография. София, Септември, 1976, с. 96 – 103.

Кантарева, Е. Техничко-технологично изграждане на иконата. Печат, с. 1 – 3.

Шаренков, А. Технология на живописните материали на Възрожденската иконостас. В: Старинни трактати по технология и техника на живописа. Том 1, София, Български художник, с. 75 – 112, с. 65 – 74.

<https://nationalgallery.bg/bg/visiting/museum-of-christian-art/> от 22.11.2021 г.

Стефка Илиева Попова, асистент по „Иконопис“ и „Иконография“ в специалност „Стенна живопис“ в Академия за музикално, танцово и изобразително изкуство „Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив от 2010 година.

ЕДНОШЕВЕН РЪКАВ – ФОРМООБРАЗУВАНЕ И ОБЕМ

ас. инж. Ангелина Дончева

Резюме:

Предмет на настоящата статия е изследването на похватите за конструиране и моделиране на ръкав в различна форма и обем. Следва анализ на основна конструкция на едношевен ръкав. Моделиране посредством три похвата за трансформация и формообразуване.

Разгледани са също нови подходи за трансформация при моделирането – срязване на детайла, ротация в комбинация с елементи, като чупки, фалди и плохи, за получаване на 3D форми.

Ключови думи:

Едношевен ръкав, трансформации, формообразуване, конструиране и моделиране на облеклото.

SINGLE STITCH SLEEVE – CONSTRUCTION AND VOLUME

Ass. Eng. Angelina Doncheva

Summary/Abstract:

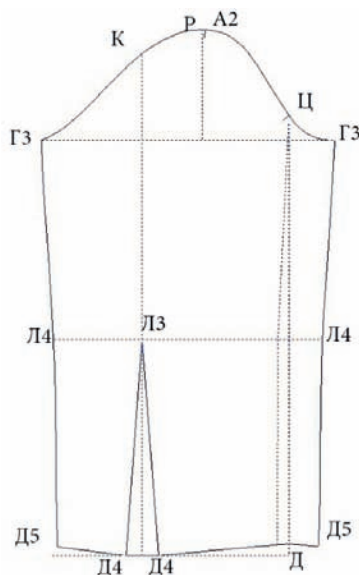
Subject of this study is focusing on different ways of designing and modeling of sleeves in various shapes and sizes. The following article is an analysis of the basic construction of single stitch sleeves. Modeling by procedure of transformation and shaping.

New approaches for transformation in modeling are also considered – cutting the part, rotation in combination with elements such as crease, fold and approach to obtain 3D shapes.

Keywords:

Single stitch sleeve, transformations, shaping, construction and modeling of clothing.

Едношевният ръкав е основен елемент от облеклото. Ръкавът, като част от дрехата, първоначално има функционално предназначение. Той предпазва и защитава ръцете от лошите атмосферни условия или заобикалящата среда. Днес съвременният ръкав изпълнява и декоративна роля. В колекциите на известни модни дизайнери ръкавът е с нестандартни и интересни форми, получени чрез майсторското формообразуване и моделиране на кройката на едношевния ръкав.



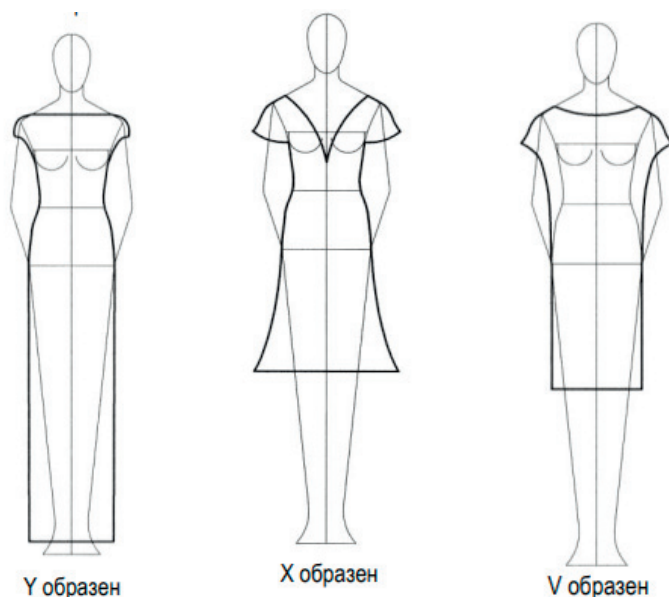
Фиг. 1 [1]

Най-първата конструкция на ръкав е представлявала правоъгълно парче плат, зашито за туниката, която облича човек. Днес за получаването на кройка на ръкав към дадено изделие се извършват математически изчисления по формули и построение на чертеж на конструктивна основа. Следва извършване на моделиране съгласно трите основни методи за трансформация в комбинация със срязване и оформяне на кройката, следвайки моделния вариант на изделието.

Конструкцията на едношевен ръкав е направена съгласно методиката за построение, описана от доц. к.т.н. Георги Гиндев. Построението

е следствие на математични изчисления по формули и последващо изчертаване на конструктивната основа. Конструкцията на едношевния ръкав е с плавен ръкавен овал, започващ от ГЗ, преминава през преден ръкавен център Ц, достига център ръкав Р, продължава през заден център ръкав К и приключва в точка Гз. Линиите, преминаващи през точките Гз, Л4, Д5, представляват вътрешния шев на едношевния ръкав. Линията на дължината на ръкава е плавна и преминава през точките Д5, Д4 и Д5.

Ръкавът е структурен елемент от „скелета“ на грехата, определящ силуета на облеклото. Според доц. д-р инж. Златина Казлачева, преподавател в Тракийския университет, силуетите в облеклото са около дванадесет на брой. Контурните очертания на формата определят силуета на облеклото. Видът на силуета на облеклото се конкретизира по степента на прилягане на грехата в три определени части на човешкото тяло – гърдите и раменете; по талията и по ханша. При У-образен, Х-образен и V-образен силует, ръкавът е определящ фактор за вида на силуета.



Фиг. 2 Видове силуети [2]

Обемът, който ръкавът създава в областта на раменете, допринася за квалифицирането на грехата по буквен признак за вида на силуета. Този обем се получава съгласно методите за трансформации, които ще бъдат разглеждани по-долу.

Цел на настоящата статия е систематизиране на основните три основни метода за трансформация и формообразуване на едношевен ръкав.

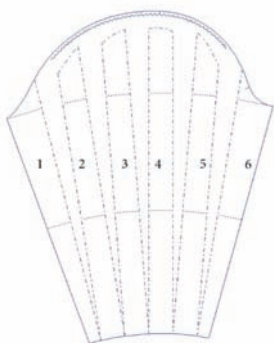
Разгледани са и нови похвати за моделиране на базата на основна конструкция на едношевен ръкав, в съчетание с основните методи за трансформиране на едношевен ръкав в комбинация с 3D елементи (чупки, контра плохи и фалди). Това води до получаването на обемни ръкави, включени в колекциите на модни дизайнери, като Jesus Del Pozo и Anakiki.

За реализиране на целта са представени чертежи на основните методи за трансформиране на едношевен ръкав и моделни разработки на обемни ръкави от колекциите на посочените дизайнери.

Основни похвати за трансформация и моделиране на едношевен ръкав. Съществуват три основни метода за получаване на обем при ръкав:

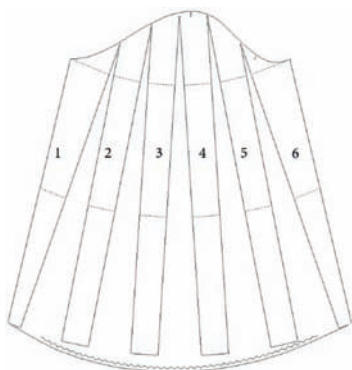
1. Обем в горната част при ръкавен овал;
2. Обем в долната част при линия дължина;
3. Обем в горна и долна част на ръкава.

Обем в горната част при ръкавен овал – основната конструкция на едношевен ръкав се разделя на 6 части, построяват се линии, перпендикулярни на линия лакът. Срязването на ръкава започва от ръкавен овал в посока към линия дължина. Отварянето на всяка една част се извършва на определено разстояние една от друга. След трансформацията се очертава новият ръкавен овал.



Фиг. 3 Трансформация с обем в ръкавен овал
Снимка 1 Модел на Anakiki [1]

Обем в долната част при линия дължина – основната конструкция на едношевен ръкав се разделя на 6 части, построяват се линии, перпендикулярни на линия лакет. Срязването на ръкава започва от линия дължина в посока към ръкавен овал. Отварянето на всяка една част на определено разстояние една от друга, за да се получи разкрояване в долната част на ръкава. След трансформацията се очертава новата линия на дължина



Фиг. 4 Трансформация с обем при дължината
Снимка 2. Модел на Annakiki [2]

Обем в горна и долна част на ръкава – основната конструкция на едношевен ръкав се разделя на 6 части, построяват се линии, перпендикулярни на линия лакет. Срязването на ръкава започва от линия дължина в посока към ръкавен овал и отделянето на всяка една част на определено разстояние една от друга. След трансформацията се очертава новата линия на дължина и нов ръкавен овал.

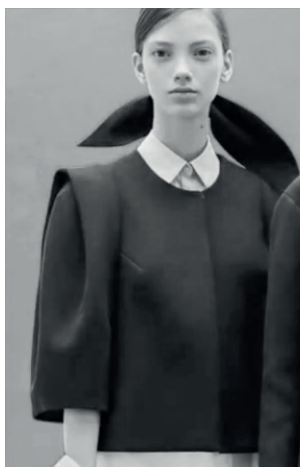


Фиг. 5

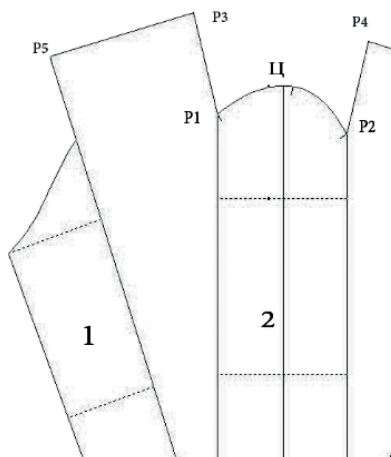
Снимка 3. Модел на Annakiki [3]

Съвременни похвати за трансформация и моделиране на едношевен ръкав – за получаването на обем и нестандартна форма на ръкава при моделите, включени в колекциите на дизайнери, като Annaikiki и Jesus Del Pozo, е използвана отново конструктивната основа на едношевен ръкав и трансформацията му. Това е постигнато посредством срязвания в съответния участък, съобразено с модела, и отваряне на нарязаните части. Трансформацията е съчетана с допълнителни 3D елементи – чупки, контра плохи, набори и фалди, както и ротация.

Ръкав със заедно скроена фалда по ръкавен овал



Снимка 4. Модел на Jesus Del Pozo [4]



Фиг. 6

Моделирането на ръкава от колекцията на испанския дизайнер Jesus Del Pozo (pret-a-couture – 2018) се получава на базата на основна конструкция на едношевен ръкав. За целта ръкавът се разделя на три части. От линия дължина се построяват две перпендикулярни линии до линията на ръкавния овал – линия P1Д1 и линия P2Д2. Разтварят се част 1 и част 3, съответно наляво и надясно на разстояние от част 2. Измерва се разстоянието от точка P1 до център ръкав Ц и от точка P2 до център ръкав Ц. Построяват се прави с дължина P1Ц от точка P1 и прав с дължина P2Ц от точка P2 (в съответствие с фиг. 6). Получава се точка P3 и точка P4. От края на точка P3 се построява перпендикуляр, който се пресича с продължението на правата от точка Д1. Пресечената точка

е Р5. Аналогично от точка Р4 се построява перпендикуляр, който се пресича с правата, която е построена от точка Д2. Получава се точка Р6. Получената трансформация на ръкава позволява да бъде изработен ръкав с фалда по ръкавния овал.

Ръкав с „граперия“ в горната част



Снимка 5. Модел от еко кожа на Annakiki [5]

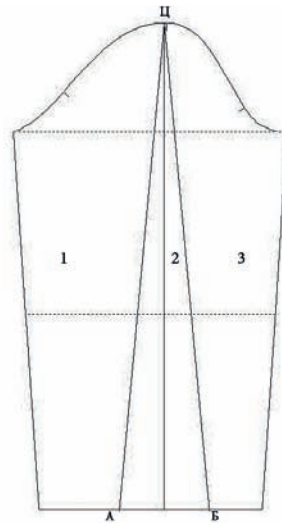
Този тип ръкав е включен в колекцията на украински моден дизайнер Annakiki (spring –summer, 2020, Milan). Върху основната конструкция на едношевен ръкав се построяват линии $1 - 1''$, $1'' - 1'$, $2 - 1''$ и $3 - 1''$, с обща пресечена точка $1''$. На разстояние 6 см от точка $1''$ се построяват нови две прави $4 - 4'$ и $5 - 5'$. Успоредно на тях се построяват и правите $6 - 6'$ и $7 - 7'$ (в съответствие с фиг. 7). При отварянето на всяка права спрямо средата на конструкцията се получава необходимият обем за граперуемост в горната част на ръкава (фиг. 8).

Фиг. 7
Ръкав с обем в горната част тип „kanka“

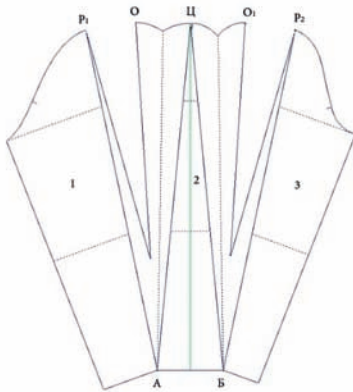


Снимка 6. Модел на Jesus Del Pozo [6]

Фиг. 8



Фиг. 9

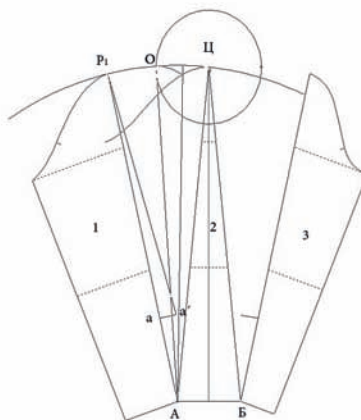


Фиг. 10
Ръкавът тип „kanka“ е включен в колекцията на гизайнера Jesus Del

Pozo (pret-a-couture/pre-fall, 2017). Обемът е главно в долната част на ръкава, а при ръкавния овал е представен с контра плаха. Основната конструкция на едношевен ръкав се разделя на три части (фиг. 9).

Ръкавът тип „капка“ е включен в колекцията на дизайнера Jesus Del Pozo (pret-a-couture/pre-fall, 2017). Обемът е главно в долната част на ръкава, а при ръкавния овал е представен с контра плаха. Основната конструкция на едношевен ръкав се разделя на три части (фиг. 9).

Следва отваряне на част 1 и част 3 на разстояние 20 см. Построява се перпендикулярна линия, измерена от точка а на разстояние 15 см, получава се точка а'. Новополучената точка се свързва с права с точка Р1. Правата аа' определя обема в лявата част на ръкава. С център точка А се построява дъга, минаваща през точка Ц. С център точка Ц се построява втора дъга. Пресечната точка е точка О. С права се свързва половината от разстоянието О – Ц с точка А. Построява се огледалният изглед на ръкавния овал (показано на фиг. 10).



Фиг. 11

Аналогично се прави построение и от дясната част на ръкава. Окончателният вид на ръкава е показан на фиг. 11.

Моделирането на обемни ръкави може да се осъществи чрез три основни метода за трансформации и формообразуване на едношевен ръкав. За получаването на по-сложни и нестандартни обеми се използват кон-

структивни срязвания, комбинирани с 3D елементи (чупки, плохи и фалги), логически креативни решения за постигане на желания резултат.

В заключение може да се обобщи, че резултатите от настоящето изследване могат да бъдат използвани от студентите от специалност „Моден дизайн“ в проектирането на дизайнерски облекла, давайки възможност да използват основните похвати за трансформации и формообразуване на едношевен ръкав, както и да подхождат с друг алтернативен метод за моделиране и трансформиране на едношевен ръкав.

Използвана литература

[1] Гингев, Г. Конструирание на облеклото. Учебник за техникумите по облекло. София, Техника, 1996, с. 51.

[2] Казлачева, З. Силуети в дамското горно облекло. // Текстил и облекло, 2007, №9, с. 8 – 11.

Петров, Х. Моделиране на облекла. София, Технически университет, 2015.

Кънчев, Ц. Петров, Х. и др. Технология на облеклото. София, Техника, 1990.

Петров, Х. Проектиране на облекла. София, Технически университет, 2009.

Източници на снимки:

Снимка 1. Модел на Annakiki [11.09.2021]

Available from: <https://www.nowfashion.com/annakiki-ready-to-wear-fall-winter-2020-milan-9447/shots/1443183>

Снимка 2. Модел на Annakiki [11.09.2021]

Available from: <https://www.nowfashion.com/annakiki-ready-to-wear-spring-summer-2020-milan-28239/shots/1369476>

Снимка 3. Модел на Annakiki [11.09.2021]

Available from: <https://www.nowfashion.com/annakiki-ready-to-wear-spring-summer-2020-milan-28239/shots/1369476>

Снимка 4. Модел на Jesus Del Pozo [02.08.2021]

Available from: <https://www.delpozo.com/en/pret-a-couture/resort-2018-chromatic-lakes/#&gid=1&pid=delpozo-resort-18-20>

Снимка 5. Модел на Annakiki [02.08.2021]

Available from: <https://nowfashion.com/annakiki-ready-to-wear-spring-summer-2020-milan-28239>

Снимка 6. Модел на Jesus Del Pozo [02.08.2021]

Available from: <https://www.delpozo.com/en/pret-a-couture/pre-fall-2017-delanica-curve/#&gid=1&pid=DELPOZO+PREFALL+2017+-+1>

Ас. инж. Ангелина Атанасова Дончева е щатен преподавател в АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив по „Конструиране и моделиране на облеклото“ на студентите от специалност „Моден дизайн“. В момента е докторант към катедра „Дизайн“, професионално направление 8.2. Работи в областта на конструирането и моделирането на дамското облекло. Интересува се от техника на моделиране и мулажиране на облеклото.

**ХАРАКТЕРНИ ОСОБЕНОСТИ НА МАСКАРАДНИЯ ОБИЧАЙ
„СТАРЧОВ ДЕН“ ОТ СЕЛО СУШИЦА, КАРЛОВСКО**

ас. Светлана Станева

Резюме:

Настоящият доклад се фокусира върху представянето на кукерския обичай „Старчов ден“ от село Сушица, Карловско. Този мъжки обред с прегрешаване се отнася към предпролетните игри и се провежда на Сирни Заговезни. Маскираните участници, чрез магично-обредни танци под звуците на хлопки и звънци, отправят своята благословия за по-здрава, борекетина и богатна земеделска година.

Ключови гими:

Кукер, старец, звънци, танц.

**CHARACTERISTICS OF THE MASQUERADE CUSTOM 'STARCHOV DEN'
FROM THE VILLAGE OF SUSHITSA, KARLOVSKO**

As. Svetlana Staneva

Summary/Abstract:

The following report is focused on the presentation of masquerade custom 'Starchov den' from Sushica village – Karlovo. This tradition includes man disguising and is following the spring customs right before Sirni Zagovezni. The masqueraded participants are giving their blessing with their magical dances under the rhythm and sounds of bells for healthier, graceful and agricultural year.

Keywords:

Masqueraded man, old man, bells, dance.

Един от най-зрелищните, мистични и страховито-комични обреди в традиционната българска култура е кукерският обичай. Той спада към мъжките обредни игри с прегрешаване.

Обект на нашите проучвания е маскирането в село Сушица, Карловско, известно тук под името „Старчов ден“. Участниците в него се наричат „старци“, а седмицата, през която се изпълнява (от Местни до Сирни Заговезни) – „старчешка“ седмица.

Село Сушица е разположено в Източна Средна гора в непосредствена близост до гр. Карлово. Първоначалното му име е било Арапово, като от 1934 г. е преименувано на Черничани, а от 1945 г. носи сегашното си име.

„Старчов ден“ е обичай, тясно свързан със земеделския календар на местното население. Смисълът на неговото изпълнение е не толкова да прогони зли сили и демони, а да предизвести настъпването на пролетта, както и да пробуди надеждата, вярата и копнежа у хората за една по-здрава, по-добра, щедра, изобилна и плодородна трудова година. Не случайно хората от селото казват една поговорка: „Старци – грън, гикел – вън“, което означава, че щом се чуят звънците на „старците“, може да започне подготовката за усилен земеделска работа. Подготвянето за този зрелищен празник е ставало няколко седмици преди Сирница. Участниците отивали високо в планината в местността Костов камък и там разгрънквали своите звънци и хлопки, за да им падне ръждата и да стане звученето им още по-добро и звънко.

Сведения за подготвителния етап на обряда дава още българският фолклорист и етнограф Михаил Арнаудов, който пише за обичай „Старци“ от с. Арапово, Карловско. *„Една-две седмици преди Сирни Заговезни в с. Арапово момчетата от 12 до 20 години се подготвят за старци. Събират от овчарите десетина звънци и хлопки, а от козарите две рунтави кози кожи и ушиват от платно конусообразен качул (маска), около аршин дълък, с козина на върха и с дупка за очи и уста. Дупките на около се нашарват, пишат се вежди, поставя се вместо брада къс овча или козя кожа. Качулът се пълни със слама-ръженица, прави се освен това сабя, топуз или маждрак от дърво. Звънците се опитват край селото кой с кой ще прилича по звук...“* [Арнаудов, 1920, с. 36].

Като главни герои или основни персонажи в този мистично-реалистичен „спектакъл“ са така наречените „баджази“ и „белогаци“ или „официалните“. Това е състав от отбрани млади мъже, отговарящи на определени условия. Носители на ценности и качества, едни от които са: честност, отговорност, организираност, ритмичност и познания върху обичая. За техен водач също не се избира случаен човек. Той трябва да е добре сложен млад мъж, силен в някоя трудова дейност, да познава добре обряда, да

знае как се прави маска, кога да се тръгне из селото и коя къща първа да се посети. В традиционното общество да има либе и да е готов за дом и семейство. Именно това обредно трансформиране и преминаване на всеки ерген от сакралното към реалното е част от неговото обучение да стане съпруг, да има отговорности, да бъде значим и уважаван.

Второстепенните герои или „неофициалните“ персонажи се наричат „плашилки“. Те са комедийно-пародийни образи, неизменна част от това маскирано събитие, но нямат тежестта на „официалните“. Тяхната роля е да забавляват и разсмиват околните, като това се допълва и от забавният им и смехотворен външен вид.

„Някои старци се обличат просто с разни групи, поставят скъсана торба на главата си и скъсано решето, по което има кокоши глави и пера или червена чушка, носят кратуни или зелки вместо хлопка и т.н...” [Арнаудов, 1920, с. 36].

Маскиран и неразпознаваем, „старецът“ си позволява ритуално и различно поведение, което в делника би било немислимо и абсурдно. Костюмът му до значителна степен допринася за пълноценното извършване на обреда и създаване на различна и мистична извънделнична атмосфера, която е в контраст с всекидневието. Не случайно едната „официална“ маскирана група се наричат „белогаци“. Облечени са в бяло, като започнем от бялата тъкана риза, извадена над белите им гащи, бели навои (лапчунци), извезани с черни гайтани. Върху кръста слагат кожен колан, на който се навървят звънци или тучове, които са 8 или 14 на брой. Раменете им са покрити с две кърпи, сгънати на триъгълник, със свободно падащи краища отпред на гърдите и поставени една върху друга. Долната е бяла памучна кърпа, обшита по края с дребни пайети (тетирета), горната кърпа е червена (фабрична), нашарена с бели и жълти паунови пера, а в четирите ѝ края има шампа с флорални мотиви. Тази т. нар. „червена кърпа с пауни“ се нарича още „азов пош“. На главата слагат маска, наречена „кюляф“, чиято основа е бял плат, изпъстрен с множество разноцветни пискюли и пайети, на върха завършва с голям черен пискюл. Формата ѝ е конусообразна, но тъй като отвътре не е с твърда подплата, пада свободно назад върху гърба на „белогача“. На лицето са изрязани дупки за очи и уста, изписани са вежди, за брада се залепя къс козя или овча кожа. Цялата тази светлина, която струи от „белогача“ го определя като белия, чистия, светъл и добър персонаж.

Различен и значително по-страховит е вида на „баджаците“. Наричани са така заради кожите кожи, които са закачени върху панталоните им посредством метални куки, най-често бяла на единия и черна на другия крак. Кожите се взимат от кастриран козел – „кич“, защото е трябвало да бъдат с дълъг косъм и да не миришат. Над бялата си риза участниците от тази група обличат женски черен вълнен сукман, значително подкъсен до над коляното и направен на басти. На рамената отново слагат двете кърпи бяла и червена, триъгълно поставени както при „белогашите“. На кръста прикачват кожен колан с нанизани на него големи хлопки 5 на брой, а между тях висят разноцветни прашки, завършващи с пискюли, наречени „гюзени“, спускащи се до под коленете. На краката обуват черни вълнени чорапи и цървули от нестригана свинска кожа, които в по-ново време са заменени с гумени галоши. Маската на „баджака“ е с по-граматично излъчване и изразена зловеща гримаса. Тя е по-тъмна и навремето е била пълна с ръженица (стъбла от ръж), за да стърчи високо нагоре. В днешно време тази островърха форма се получава благодарение на подплатяването ѝ с картон. Това, че е била изправена, е довело до нейното по-разнообразно нашарване, освен с разноцветни платове и пискюли по нея се забелязват и различни символи: кръг – символ на слънцето и хляба; кръст, изобразен в горната част на маската, който в днешно време се определя от населението като символ на християнската вяра. В миналото обаче той е бил разположен под 45 градуса и е наподобявал човешка фигура с вдигнати нагоре ръце като за молитва. Преобразен по този начин, „баджака“ е по-тъмната и страховита водеща фигура в действената част на обичая. Затова можем да кажем, че тези така различни, но взаимно допълващи се образа на двата водещи персонажи символизират вечното противопоставяне на доброто и злото и сливането им като две части на едно цяло.

Обредните действия в обичая се извършват късно вечер по тъмно и продължават до ранни зори, като в неделя на самия празник Сирни Заговезни само „официалните старци“ играят и през деня. В дните понеделник, сряда и петък в селските къщи цари оживление и смях, защото това е времето когато „плашилките“ обикалят от двор на двор и след като изпълнят комичния си танц са дарявани от стопаните с вино, ракия и сладки лакомства. По разкази на стари хора от селото в нощта срещу празника (събота срещу неделя) играели „баджаки“ и „белогашки“. Събирали са се на кръстопът и са започвали своите посещения от най-крайната

къща, като се придвижвали към всяка следваща по посока запад – изток. Влизайки в селските дворове, са изпълнявали мълчаливо своя обреден танц под звуците на звънци и хлопки. Това била тяхната благословия за здраве, бекет и добър урожай. Сушишките кукери не просто подскачат, а изпълняват своята специфична и отличаваща ги „старчешка игра“, която известният етнограф Христо Вакарелски описва по следния начин: *„Безразборното скачане и дрънкане еволюира в стройно ритмично ходене наумяващо някакъв зачатъчен балет“* [Вакарелски, 1977, с. 511].

От направените теренни проучвания и сведения на бивши и настоящи участници в обичая добиваме представа, че играта на „белогашите“ е по-лека и волна, а звънът на звънците им наподобява ромон на планински поток. За „баджаците“ пък казват, че стъпват по-тежко, с широка отмерена стъпка поради тежестта на кожите върху краката им и големите хлопки.

Райна Кацарова-Кукудова, изявен фолклорист с изключителен принос за запазването и разпространението на българския фолклор у нас, говори за играта на двата персонажа: *„Белогашите“ играят отделно за себе си, скачайки по-свободно в 3/8 ритъм и размахвайки широко ръце. На „раздъва“ с десния крак стъпка напред на „три“ със същия крак подскок напред. Същото движение се повтаря с левия крак...“*; *„Играта на „баджаците“ е особено кипра с ръце, хванати отпред на пояса над две грамадни хлопки, те пристъпват леко на пръсти, извивайки снагата си наляво и надясно с леко хопкане в такт 4/4, на „раз и два“ – десни и леви напред на „три“ стъпка с десния крак напред, на „четири“ подскок на десния с извиване на тялото в дясно, в това време левият прави лека свивка...“* [Кацарова-Кукудова, 1955, с. 66].

С отпадането на обредната функция на обичая и определянето му по-скоро като такъв, но с подчертано-развлекателен характер, навлизат и съответните промени в стъпките, подредбата и композицията на игрите. Наблюдава се и разнообразие от преливащи се фигури. Тези иновации се започват след 50-те години на 20-и век. Не можем да не споменем и включването на допълнителни персонажи, това са възрожденските образи на „Боримечката“ и „Райна Княгиня“, развяваща знаме с надпис „Свобода или смърт“, както и носителят на християнската вяра в лицето на „поп“, който предвожда кукерското шествие при излизането на мегдана. Използва се и нов реквизит – черешово топче, символ на българщината. Заставайки в центъра и преди да гръмне топчето, „Боримечката“ се про-

виква: „Хей, селяни, пазете жените и децата, че ще гръмне топчето!“. След третия пореден гръм тръгват кукерите, успоредно „баджащи“ и „белогащи“, рамо до рамо в дълги колони, като извършват едни и същи стъпки отново в 3/8 размер, като подскокът, който преди време е изпълняван на „три“, вече е преминал в чукче. Обикалят в кръг целия площад, после стигайки до началната си позиция, започват движение през центъра, като всяка група образува своя окръжност. Тук наблюдаваме промяна отново в третото тактово време, където маскираните изпълняват прескок, но с левия крак. Това ще рече, че на „раз-гва“ десният крак прави стъпка, а на „три“ левият – нисък прескок. В определен момент кукерите се обръщат към центъра на фигурата, придвижвайки се със същите стъпки, само че странично. Следващите форми, които образуват, са кръст и сърце, като отново се срещат и разделят, заставайки едни срещу други. Идва момент, в който се случва обединение на образите в действието, образувайки дълга змейка, приличаща на знака за безкрайност. Водещ е тъмният, следван от светлия персонаж. Това танцувално шествие завършва с връщане в първоначалната фигура (кръг), като всички маскирани се обръщат към центъра ѝ, подскачайки на място в един общ ритъм, отмерван от хлопките и звънците им. Топчето отново гръми три пъти, известявайки края на тази вълнуваща процесия.

Проследявайки маскарания обичай „Старчов ден“ от село Сушица, както и характерните за него костюми, маски, ритуални действия и обредни игри, можем да заключим, че той играе важна роля в постигането на равновесие и хармония в природата за настъпването на социален и природен баланс. Устоял на времевите промени, продължава да се предава от поколение на поколение и въпреки отпадането на обредно-ритуалната му функция, остава част от традиционната народна култура, като обещание към хората за здраве, плодородие и бекет през настъпващата земеделска година.

Използвана литература

Арнаудов, Михаил. Студии върху българските обреди и легенди. Т. 2, София, БАН, 1971 – 1972, с. 36.

Вакарелски, Христо. Етнография на България. София, Наука и изкуство, 1977, с. 511.

Кацарова-Кукудова, Райна. Български танцов фолклор. София, Наука и изкуство, 1955, с. 66.

Краев, Георг. Маска и було. София, Изток-Запад, 2003.

Мишкова, Излика. Пътят на маскарада; Сънувам „старци“/сънувам „сурвашкари“. Общински комплекс „Дворец на културата“, 2012.

Ас. Светлана Станева е възпитаник на Академия за музикално, танцово и изобразително изкуство „Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив, магистър по „Българска народна хореография“. От 2010 година до днес е преподавател в катедра „Хореография“ по следните дисциплини: „Български народни танци“, „Практика по български екзерсис“, „Обработка на български народни танци“, „Запис на танци“ и „Постановка на танцови форми“. От 1994 година е артист-балетист и солист във ФА „Тракия“, гр. Пловдив, с множество изяви в страната и чужбина.

ЗНАЧЕНИЕ И РОЛЯ НА ЧИТАЛИЩЕТО ЗА ПОПУЛЯРИЗИРАНЕ НА КИТАРАТА В ПЛОВДИВ ОТ 1970 Г. ДО ДНЕС

Костадин Динков

Резюме:

Статията разглежда обучението по китара в пловдивските читалища, преподавателския състав и развитието на пловдивската школа в контекста на читалищното дело, което първоначално формира и обединява китарната самодейност, която постепенно придобива академичен облик, реализиран чрез професионалното обучение. Засяга се значението на читалищата, като организатор на конкурси, фестивали и концерти, в които китарата е пълноправен участник с останалите музикални инструменти.

Ключови думи:

Народно читалище, класическа китара, преподаватели, образование.

SIGNIFICANCE AND ROLE OF THE COMMUNITY CENTER FOR POPULARIZATION OF THE GUITAR IN PLOVDIV, FROM 1970 UNTIL TODAY

Kostadin Dinkov

Summary/Abstract:

The article examines the teaching of guitar in the Plovdiv community centers, the teaching staff and the development of the Plovdiv school in the context of the community center work, which initially forms and unites the guitar amateur, which gradually acquires an academic look, realized through professional training. The importance of the community centers as an organizer of competitions, festivals and concerts is affected, in which the guitar is a full participant with other musical instruments.

Keywords:

Folk community center, classical guitar, teachers, education.

През втората половина на 19 в. българският народ все по-енергично отстоява правото си да има своя собствена духовна култура. Читалищното дело е един от проводниците на този стремеж, а неговата роля е неоспорима и първостепенна, съотнесена към движението за новобългарска просвета и непреклонен стремеж към Българско Възраждане и книжовност. В исторически план народните читалища се явяват в основата на българското Просвещение и са незаменим пазител на културните ценности.

Първите форми на народна самодейност възникват в градовете Свищов, Лом и Шумен. На 30 януари 1856 г. в Свищов е основано първото българско читалище – „Еленка и Кирил Д. Аврамови“ от Димитър Начович, Христаки Филчов, Емануил Васкидович и Георги Владикин. По-късно към него се създават и Първа обществена библиотека, както и Първи български хор „Янко Мустаков“. В този ранен период на всенародно просвещение, българското читалище се явява като форма на гражданска просвета, допълваща църковната, но в светския спектър. По същото време се формира и мощно движение за църковна независимост, пожелало успех през 1872 г. – основаване на Българска екзархия (1871 г.) и избиране на първият български екзарх – Антим I (1872 г.). Изборът е утвърден от тогавашната власт (султанът на Османската империя), а с това България заявява своето съществуване и идентичност.

Още през първата половина на XIX в. името на китарата се среща често като един от най-рано проникналите у нас европейски инструменти, наред с флейта, цигулка, мандолина, контрабас и др. Известно е, че мнозина музиканти използват китарата в практиката си като учители по музика, ръководители на различни състави (към училища и музикални дружества) и за съпровод, като автори на малки пиеси за китара или песни със съпровод на китара, както и на транскрипции: Добри Войников (1833-1878) – Шумен; Никола Янков (1860-1900) – Габрово; Емануил Манолов (1860 – 1902) по време на пребиваването си в Габрово; Руси Коджаманов (1866 – 1933); Борис Тричков (1881 – 1944); Петър Бояджиев (1883 – 1961); Михаил Шекерджиев (1889 – 1957), който е и автор на пиески за цигулка и песни със съпровод на китара и съавтор на школа по китара.

Известно е също, че след Освобождението китарата в България се използва в часовете по музика като помощно пособие. И. Камбуров във вестник „Музикален живот“ споменава, че „замествайки пианото“, китарата е била свързана с практиката на „народните учители“ през първите

три десетилетия на XX в. и по селата, което е също едно косвено признание за нейната популярност и особено за нейната „приложимост“ в практиката в тогавашните условия [Добрева, 2012].

В Пловдив приложният характер на китарата се запазва дълго време след нейното проникване в страната, въпреки засилващата се популярност на инструмента. В следвоенните години се наблюдават опити на отделни музиканти да приобщят китарата към професионалното музикално образование. Борис Тричков е един от застъпниците на идеята изучаването на инструмента да се включи в образователната система (особено в педагогическите училища) наравно с цигулката. Б. Тричков е първият музикант у нас, който опитва да отреди на китарата по-сериозно място в новата музикална практика, изтъквайки „благотворната роля“, която тя може да изиграе за „музикалното възпитание на широките народни маси“ и като „проводник на музикалната култура“ [Добрева, 2012, с. 43].

През първата половина на XX в. обучението по китара все още отсъства не само в пловдивските читалища, но също в средното и висшето образование. Единици са случаите на педагози с европейско музикално образование, завърнали се в родината, за да практикуват и предават своите професионални познания за китарното изкуство (Илия Делиев, Никола Ников, Любен Панайотов). Внесените у нас чужди методически издания за китара са източник на информация за най-добрите постижения в педагогиката в Европа на личности като Ф. Сор, Ф. Карули, М. Джулиани и др. Следвайки техния пример, новите имена в българската класическа китара задълбочават работата си в създаване на огромно количество учебни пособия, което рефлектира върху нивото на обучение и професионалната му насоченост.

Малко известно е името на пловдивчанина Рагул Милков (1883 – 1962), чиято личност се свързва не само с китарното изкуство, но и с военното дело. Китаристът педагог е вписан в авиационната история с първия разузнавателен боен полет в българската авиация през Балканската война край Одрин, на 16 октомври 1912 г. Неговата музикантска дейност е свързана с периода до 50-те години на XX в. По това време у нас интензивно текат процеси на усвояване на европейските културни традиции, ориентирани към изграждане на собствена ценностна система. Поради голямата си популярност китарата е включена в програмите на масово създаваните тогава детски музикални школи, но любителското ѝ равни-

ще се запазва чак до края на 70-те години. Р. Милков е свидетел на тези промени и активно отстоява „възможностите на китарата като солов инструмент“, като същевременно е убеден, че „И ние българите имаме дял в обогатяване музикалната литература за китара“ [Добрева, 2011, с. 6]. Рагул Милков оставя след себе си и над 80 инструментални пиеси и песни, номерирани в опуси. Прави записи на седем свои пиеси за английските звукозаписни компании Columbia и Polydor през 20-те години, а през 1931 г. се появява школата му „Самоучител по китара“. Дейността му е забелязана от маестро Георги Атанасов, проф. Никола Атанасов, проф. Цанко Цанков, но дори техните положителни отзиви не допринасят за по-сериозни промени в отношението към китарата и присъствието ѝ в музикалната практика.

През Втората половина на 20-и век интересът към китарата в Пловдив е все по-голям поради лесния достъп до инструмента, сравнително бързото усвояване на първоначални умения (подражателно свирене, самообучение) и универсалното му приложение. Все по-често китарата се използва в различни по състав музикални формации, мандолинни оркестри, а често и като аккомпаниращ инструмент на глас, самодейни състави, матинета и пр.



Сн. №2 Матине – Жур¹ край р. Марица – 1930 г., снимка: Акция „Фото Пловдив“

1 Остаряло название на днешно събиране и увеселение в частен дом.

Повечето от кандидатите за преподаватели по китара нямат специализирано музикално образование, а познанията и уменията, които притежават, са елементарни, непълни, понякога и погрешно формирани.

Днес всичко, свързано с китарното изкуство в България, се разглежда като актив на софийската Консерватория. През 1968 г. към БДК, сега НМА „П. Владигеров“, е създаден полувисш „Естраден отгел“, с което се поставя началото на организирано обучение на естрадни изпълнители в България. През 1983 г. там се открива и специалност „Класическа китара“, а първият преподавател се казва Християн Платов.

Един от първите педагози по китара в Пловдив – Иван Михайлов, започва да преподава непосредствено след като завършва „Естраден отгел“ към БДК в София. Преглед на архивната информация сочи, че през 1975 г. Иван Михайлов създава свой клас по китара от седем ученици в Народно читалище „Петко Р. Славейков – 1908“, Пловдив. За много кратък период учениците му се увеличават неколкостранно. В спомените си за този период, пловдивският китарен педагог споделя: „Условията не бяха никак добри – в един килер, влага, паркета нагум (...) Китарният клас достигна до четиридесет ученика, а те позволяваха до дванадесет. Счетоводителката ми се караше, че съм щатен към „Бюро естрада“ и трябва да съкратя до дванадесет ученика. Така и не се разбрахме и през 1981 г. заминах за Германия и оставих учениците на Петко Кочев, Марко Томов и Хари Нигехосян, който е първият ми кадър“.

От откриването на специалност „Китара“ (през 1975 г.) до днес в Народно читалище „Петко Р. Славейков – 1908“, Пловдив, запазват трагично професионалната линия на обучението по китара.²

В този ранен период за организираното обучение по китара в Пловдив (70-те години на XX век) народните читалища се явяват негов първи „благодетел“, осигурявайки материална база за провеждане на уроци по китара и възможност за назначаване на щатен преподавателски състав. Оказва се, че първата официална възможност за професионално обучение по китара в Пловдив е свързана със специфичен аспект от читалищното дело. Тази нова възможност бързо прераства в желание за придобиване на повече умения и познание относно китарното изкуство, както и за

2 **Преподавателският състав по китара в Народно читалище „Петко Р. Славейков – 1908“**, Пловдив: **1975 – 1981** – Иван Михайлов; **1981 – 1991** – Хари Нигехосян; **1991** – Марко Томов; Петко Кочев; **2009 – 2012** – Теодора Бояджиева; **2013 – 2016** – Иван Михайлов; **2017** – Весела Христозова; **2018** – до сега – Петко Кочев, показва съхраняването на една стабилна положителна традиция.

получаване на така необходимата квалификация³. Поради началния етап на професионално обучение по китара в България, недостигът на обучени специалисти налага назначаването и на преподаватели, които нямат опита и необходимата диплома, но притежават основни умения и познания за инструмента. Пример за тази практика е популярният пловдивски *поет с китара* Йордан Терзийски, който завършва НСА София (някогашен Спортно-педагогически факултет и Факултет за масово оздравителна и лечебна физкултура) със специалности *треньор по борба* и *учител по физическо възпитание*. Въпреки професията си и дългогодишната си работа като треньор по борба, Йордан Терзийски приема класическата китара за свое призвание. Сам изучава нотното писмо и особеностите на инструмента – постановка, звукоизвличане. Терзийски преподава китара в читалище „Иван Вазов, Коматево – 1931 г.“, а това се случва след като директорът на Спортното училище гледа негово изпълнение на китара по БНТ и решава да го уволни „за уронване престижа на училището“.

Въпреки „общия характер“ на професионалните познания и умения по китара, които притежава, Йордан Терзийски започва да преподава китара и успява да оглаволи и заинтригува много начинаещи китаристи. Негов ученик е пловдивският китарист и педагог Петко Генков – концертиращ музикант и президент на първия в Пловдив Международен фестивал за класическа китара „Пролетен фестивал на класическата китара“ (1988). Малко по-късно, през 1994 г., фестивалът се трансформира в „Шести пролетен фестивал на класическата китара и Първи международен конкурс за интерпретация на класическа китара, Пловдив“. Първоначалните издания на фестивала са предимно с български участници, а в журито на конкурса се забелязват имената на едни от първите китарни педагози в България – Георги Цонев, Петко Генков, Иван Тосев, Димитър Дойчинов, Емил Съев, Петко Вуйчев, Любен Харламбиев, Спирос Папиникос (Атина). След като фестивалът и конкурсът придобиват международен статут, чуждестранното присъствие се засилва. В състава на конкурсното жури участват световни имена, като Енрик Магригуера – САЩ, Хуберт Кепел – Германия, Владислав Блаха – Чешка Република, Бернард Хеб – Германия, Ерик Франсери – Франция, Дейвид Граймс – САЩ, Брайън Райт – Великобритания, Алдо Лагрута – Венецуела и др. Високият обществен интерес към китарния фестивал способства за бързото намиране на спонсори, а

3 През 70-те години на XX в. придобиването на квалификация „педагог по китара“ или „педагог по акордеон“ под егидата на „Комитет за наука, изкуство и култура“ се нарича правоспособност.

това е решаващ фактор за високото ниво на концертиращите артисти и световни педагози. Форумът получава широка подкрепа от различни национални и международни институции, сред които Министерство на културата, Сдружение „Старинен Пловдив“, Търговска банка „България Инвест АД Allianz Group“, SAVAREZ – Франция, Генерално консулство на Република Турция, фондация Joaquin Rodrigo Victoria and Joaquin Rodrigo Foundation и гр.

От самото начало всички дейности, свързани с „Пролетен фестивал на класическата китара и Международен конкурс за интерпретация на класическа китара, Пловдив“ (1988) – майсторски класове, конкурси, концерти, са подкрепени безрезервно от ОНЧ „Христо Г. Данов – 1904“, което и до днес се помещава в една сграда с някогашното кино „Кочо Чистеменски“ (сегашно „Фламинго“). В това читалище започва и педагогическата кариера на Петко Генков.

Този така значим Международен форум, позициониран в Пловдив, способства не само за популяризирането на инструмента китара, но и за неговото бързо развитие в професионален аспект. Директният контакт на ученици, студенти, педагози и публика с доказани имена в изпълнителското изкуство и световната педагогическа практика моделира една нова китарна култура сред пловдивската аудитория, която коренно променя нормите – професионални, културни, естетически.

След 1970 г. читалищата в Пловдив създават възможност китарното изкуство да заяви официално своето по-мощно присъствие под формата на професионално обучение от квалифицирани педагози и все повече организирани китарни концерти, конкурси и обществени събития. Интересът към българското народно читалище е изключително голям не само в насока класическа китара. Изучават се изкуства, като рисуване, народно и поп-джаз пеене, народни танци и хореография, различни по вид музикални инструменти – пиано, акордеон, китара, цигулка и гр. За този недостиган интерес ни подсказват официални статистически данни от 1972 г., когато в българските читалища са се обучавали около 800 000 ученици [Митев, 1976], а това са десет процента от населението на тогавашна осеммилионна България. Този изненадващ подем в китарното обучение постепенно се разпространява в почти всички пловдивски читалища. Доказателство за градивността и последователното развитие на педагогическата дейност е присъствието на специалност „Класическа китара“ и до днес в Народни читалища, като: „Христо Ботев – Плов-

гив 1905 г.“, „П. Р. Славейков – 1908 г.“, Културен дом на работниците от транспорта (сградата на кино „Гео Милев“), „Шалом Алейхем – 1945 г.“, „Антим I – 1937“, „Христо Г. Данов – 1904 г.“, „Съвременник – 1986“ и др.

Пример за непрекъснатото и последователно развитие на специалност „Класическа китара“ в НЧ „Христо Ботев – 1905“ е прилежно съхраняваната архивна документация, която ясно представя хронологията на преподавателския състав от 1977 г. до 2021 г:

Обединена школа по изкуствата при НЧ „Христо Ботев – 1905“ – Пловдив, Школа по китара – периоди и преподаватели:

1977 – 1979 г. – Пламен Димов; **1979 – 1980 г.** – Петър Радевски; **1980 – 1985 г.** – Никола Борнутев; **1985 – 1988 г.** – Никола Борнутев, Мария Гемеджиева; **1987 – 1988 г.** – Никола Борнутев, Мария Гемеджиева, Тодор Доколянков; **1988 – 1991 г.** – Мария Гемеджиева, Тодор Доколянков; **1991 – 2010 г.** – Мария Гемеджиева; **2010 – 2011 г.** – Мария Гемеджиева, Мирослава Маркова; **2011 – 2012 г.** – Мария Гемеджиева, Николай Атанасов; **2012 – 2013 г.** – Мария Гемеджиева, Георги Цонев, Теодора Бояджиева; **2013 – 2014 г.** – Кристиан Крумов; **2014 – 2021 г.** – Господин Марков. Данните са извлечени от протоколните книги на настоятелството на НЧ „Христо Ботев – 1905“ – Пловдив, разплащателните вedomости и счетоводни документи.⁴



Сн. №3, Откриване на читалище „Христо Ботев – 1905“ – Пловдив (снимка: „Акция Фото Пловдив“)

4 Справката е изготвена със съдействието Мирослава Кирова Георгиева, секретар към читалището.

Въпреки поддържащата роля, която изпълняват по отношение на образованието в наши дни, читалищата и до днес често са алтернатива за получаване на основни познания в широк спектър от специалности в областта на изкуствата. И все пак, разграничаването между читалищно обучение и обучение в професионално насочено учебно заведение е силно изразено. Пример за това са редица музикални конкурси и фестивали, в които се формират отделни състезателни групи – ДМШ⁵ и СМУ⁶. В Пловдив, конкурсите, в които е включена китарата са: НАЦИОНАЛЕН МУЗИКАЛЕН КОНКУРС „МИЛЧО ПЕТРОВ“ – ПЛОВДИВ, към читалище „Шалом Алейхем – 1945 г.“, основан през 2000 г. и „Национален фестивал на школите по изкуства“, основан през 2005 г. под егидата на Народно читалище „Христо Ботев – 1905 г.“. Средното ниво на участниците в тези два конкурса е добро, като в тях участват не само ученици от Пловдив, но и от цялата страна. Важно е да се отбележи очертаването на ясна граница между читалищното дело и средните музикални училища.

Изложението дотук проследява значението на читалищното дело за популяризиране и развитие на китарното изкуство в Пловдив. Първоначалните опити китарата да се асоциира с професионалното обучение в читалищата са любителски, но през 80-те години на XX в. в Пловдив битва последователно и целенасочено педагогическо присъствие под формата на добре образовани и дипломирани преподаватели, които успешно подготвят свои ученици и последователи. Този процес спомага за увеличаване на китарния преподавателски контингент, чиято инициативност и последователност предизвестяват въвеждането на класическата китара в програмата на НУМТИ „Добрин Петков“, а също и в музикалните паралелки в СУ „Любен Каравелов“ и СУ „Св. св. Кирил и Методий“ – Пловдив. Народните читалища в Града на тепетата имат основополагаща роля за присъствието на класическата китара във висшето, а по-късно и в средното образование.

5 Държавна музикална школа

6 Средно музикално училище

Използвана литература

Добрева, Столина. История на китарата в България до края на 40-те години на XX век. Литература, педагогика, изпълнителство. София, НБУ–докторска дисертация, 2012.

Добрева, Столина. Рагул Милков и китарата. София, Добрев, 2011.

Иванов, Никола. Спомени 1861 – 1918. Книга първа, София, Военно-издателски комплекс Св. Георги Победоносец, 1996.

Митев, Благой. Любителското изучаване на акустичната китара. София, Българска гържавна консерватория – дипломна работа, 1976.

Проданова М., Паунова-Тошева П., Попова-Коева Н. 70 години Национално училище за музикално и танцово изкуство „Добрин Петков“ 1945 – 2015. Пловдив, 2015.

Личен архив

Костадин Динков е докторант в редовна форма на обучение в АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив и преподавател по класическа китара в НУМТИ „Добрин Петков“ – Пловдив.

**ИНТЕРПРЕТАЦИОННАТА ЕВОЛЮЦИЯ НА ПИАНОТО В
КЛАСИЧЕСКАТА И ДЖАЗОВАТА МУЗИКА**

Левен Агрианов

Резюме:

Пианото е универсален инструмент, използван както в класическата, така и в джазовата музика. Интерес буди интерпретацията в двата стила. Изследването визира музикалните характеристики на инструмента в периодите при класическата музика, композиторите, техническите и музикални тънкости, необходими при интерпретацията на произведенията им. Обърнато е внимание върху навлизането на пианото в джаз музиката. Представени са анализи на интерпретациите на известни джаз пианисти в стил рагтайм на пиесата „Кленов лист“ на Скот Джоуплин. Направен е сравнителен анализ между класическата и джазовата музика.

Ключови думи:

Пиано, класическа музика, джаз, рагтайм, клавирна интерпретация.

**CHARACTERISTICS OF THE 'TRIO' DANCE FORM
IN FOLKLORE TRADITION**

Leven Adrianov

Summary/Abstract:

The piano is a universal instrument used in both classical and jazz music. The interpretation in both styles is of interest. The study refers to the musical characteristics of the instrument in the periods of classical music, the composers the technical and musical subtleties needed in the interpretation of their works. Attention is paid to the entry of the piano into jazz music. Analyzes of the interpretations of famous jazz pianists in the style of Ragtime, of the composition 'Maple Leaf' by Scott Joplin are presented. A comparative analysis is made between classical and jazz music.

Keywords:

Piano, classical music, jazz, ragtime, piano interpretation.

Различните техники на свирене, използвани в интерпретацията при пианото, предоставят неограничени възможности на изпълнителите. През историческото развитие на музикалното изкуство емоциите, внушавани от композиторите, са основен фактор за постигане и оформяне на изпълнителското изкуство при пианото днес. Разглеждайки ролята на пианото, инструмент, включващ звуковата гама на всички музикални инструменти в класическата и джазовата музика, е необходимо да се проследи историческото му развитие.

Еволюцията на пианото в класическата музика

През XV век към псалтириона са добавени клавиатура и механизъм. Инструментът, наречен още тимпанон, пренесен от изток през XII век, впоследствие е наименован епинет. Въпреки че механизмът остава същият, епинет е разработен чрез добавяне на различни струни и клавиатура. Усъвършенстваният инструмент е клавиесин. Дълго време е използван за акомпанимент (*basso continuo*), а солистични пиеси за клавиесина започват да се композират след XVI век. Клавикордът е образуван чрез добавяне на ключ и механизъм към тимпанона. Инструментът е разработен от флорентинеца Бартоломео Кристофори (1655 – 1731) през 1711 г. и превърнат в пиано, а динамичните нюанси *piano* и *forte* могат да се изпълняват едновременно и по това време се нарича *Piano e Forte*.

При изследване историята на музикалното изкуство се забелязва, че музиката от всяка епоха има определени характеристики и полага основите за развитие на изкуството в следващите периоди.

В бароковата музика изящството и изискаността се проявява чрез орнаментирането на мелодията. В този период продължава развитието си свободния полифоничен стил – многогласие, изградено от равноправни и относително самостоятелни мелодични линии.

Майстори на музика за клавиесин са Доменико Скарлати (1685 – 1757), Франсоа Купрен (1668 – 1733), Хенри Пърсел (1682 – 1695) и др. Органната музика преживява разцвет в жанровете фантазия, прелюдия, токата и fuga. Представители на органното изпълнителско изкуство през бароковата епоха са Георг Филип Телеман (1681 – 1767), Георг Фридрих Хендел (1685 – 1759), Йохан Пахелбел (1653 – 1706), Йохан Себастиан Бах (1685 – 1750) и др.

Най-значимият композитор от епохата на барока е Йохан Себастиан Бах, развил полифонията до върхови художествени постижения. Общите характеристики на произведенията на Бах за клавишин могат да бъдат определени както следва:

- прецизно приложен ритъм и темпо, формиращи музикалната структура;
- полифонична логика на произведенията;
- основната тема (мелодия) на формите, обработени с метода на контрапункта, е развита в различни части на произведението;
- нюансите, използвани в подкрепа на смисъла на музикалния израз;
- разнообразието от орнаменти, които добавят декоративно измерение към мелодията;
- каноничната структура, основана на имитация и обновяване, контрапункт, когато повече от една мелодична линия създават единството на полифонията.

Инструментите клавишорд и клавишин, считани за предшественици на пианото, приключват техническата си еволюция в този период поради изобретяването на първата механика на пиано.

„В историята на музиката периодът от смъртта на Бах – 1750 г., до смъртта на Лудвиг ван Бетовен – 1827 г., се определя като класически“ [Чарлс, 1998; цит. в Караџил Серит, 2020, р. 11]. Класическият период се проявява с революцията на Глук (1714 – 1787) в операта и новия дух в музиката на Хайдн (1732 – 1809), Моцарт (1756 – 1791) и младия Бетовен (1770 – 1827). Това е епохата, когато се появява и развива сонатно-симфоничният цикъл и е композирана музика за пиано, изпълнявана и гнес.

През този период Й. Хайдн, В. А. Моцарт и Лудвиг ван Бетовен, са трите емблематични фигури, с уникален принос към клавишната музика, създали много произведения в сонатна форма.

В лекия и елегантен стил на Хайдн и Моцарт, съдържащ фрази с различни штрихи като *staccato* и *legato*, открояващи се с плавни гамовидни пасажки и арпежи, доминира техника с неподвижна постановка на китката. В предговор на публикация от Ф. Куллак, написана през 1884 г. за изданието на Bischof, касаеща пианизма на В. А. Моцарт и изискванията му за изпълнението на негови произведения, пише, че точността, яснотата и вниманието към всеки детайл са от решаващо значение. *„Следователно всички изисквания трябва да бъдат прецизно изпълнени“* [Ebesek, 2011, р. 3].

Бетовен, от друга страна, разширява изразните възможности на пианото, добавяйки драматичен емоционален заряд в произведенията си, търсейки разнообразието в оркестровата темброва палитра. Бетовен е първият композитор, който разкрива художествената полза при употребата на педала на пианото и започва да маркира мястото за използването му в нотния текст.

Романтичният период в музиката обхваща целия XIX век и се простира от 30-те години на XIX в. до началото на XX век. Това е епохата на Шуберт (1797 – 1828), Шопен (1810 – 1849), Шуман (1810 – 1856), Лист (1811 – 1886), Берлиоз (1803 – 1869), Верди (1813 – 1901) и Вагнер (1813 – 1883). Пианото е един от най-използваните инструменти през епохата на Романтизма.

Характерните особености на произведенията и клавирните интерпретации на големите композитори от периода са изразени в следното: Менделсон развива пеещата интерпретация на пиано и съчетава новоромантичните тенденции с традициите на музикалния класицизъм в своите композиции. Шопен и Шуман, поетите на пианото, се открояват със своя романтичен, меланхоличен, страстен и рубато стил на свирене, в който мелодиите изразяват широка палитра от чувства. Немският композитор Р. Шуман включва полифония в музиката си и изпълнява с лекота технически трудни произведения. Унгарският пианист и композитор Ф. Лист се опитва да създаде оркестров ефект с пианото. Композитори като Чайковски и Рахманинов, представители на руската школа, придават значение на обработката на теми, взети от народната музика, и обръщат особено внимание на мелодичната структура.

Според някои музикални историци модерната музика е композирана от 80-те години на XIX в. до края на XX век. Съвременният (модерен) период започва от началото на XX в. и продължава до 60-те години на XX в., след което следва постмодернизъмът.

Композитори, търсещи нови цвятове в клавирната интерпретация, се обръщат както към народната музика на собствената си страна, така и към фолклора на други народи. „Така музиката, която векове наред е била с европейски център, се среща и попада под влиянието на нови култури“ [Иlyasoğlu, 2009, p. 211 – 212].

Френските импресионисти Дебюси (1862 – 1918), Равел (1875 – 1937) и Сати (1866 – 1925) създават чрез пианото определена атмосфера и постигат търсеното емоционално впечатление у слушателя, рисувайки

художествения образ с хармонични цвятове. Дебюси въвежда нови техники и звукови ефекти. Композиторът се отдалечава от традициите в клавириното музикално изкуство, надхвърляйки правилата за ритъм, за тонална хармония, проправя пътя за музикални феномени като дисонанс (комбинация от дисонантни звуци) и тембър, които ще придобият голямо значение в музиката на XX век. Композитори като Б. Барток (1881 – 1945), С. Прокофиев (1891 – 1953) и И. Стравински (1882 – 1971) пренасят пианото в съвсем ново измерение, влагайки техника от ударни инструменти.

Еволюцията на пианото при зараждането на джазовата музика – рагтайм

Съвременният (модерен) период, в който разглеждаме интерпретационната еволюция на пианото, включва и зараждането и развитието на джаз музиката. Джазът, уникално музикално явление, може да се разглежда като американска класическа музика, сложен синтез между различни култури на американска територия. *„Както класическата музика, той има свои собствени стандарти за форма, сложност и съвършенство“* [Тейлър, 1975, с. 1].

Според Беренг джаз музиката може да се раздели на следните периоди и жанрове: от 1890 г. – рагтайм, буги-вуги; от 1900 г. – нюорлиънски; от 1910 г. – диксиленд; от 1920 г. – чикагски; от 1930 г. – суинг; от 1940 г. – би-боп; от 1950 г. – куул и хард боп; от 1960 г. – авангард и фрии джаз.

Пианото навлиза в джаза в по-късен етап. Стилът, смятан за типично клавирен, е рагтайм. Този стил е създаден от афроамерикански музиканти. Интерпретира се точно по нотния текст, както в класическата музика, а не чрез свободно импровизирани акорди, както е в джаза. Пиесите се състоят от три до пет дяла. Повечето от автентичната рагтайм литература е написана между 1895 и 1915 г. Корените на стила са свързани с танците на Cake Walk, шоутата на Minstrel и музикантите, работещи в полетата на юг, а за начало на периода се счита творчеството на композитора Скот Джоупин (1868 – 1917). Тъй като първата рагтайм пиеса за пиано е публикувана през 1896 г., почти всички джаз историци смятат тази година за начало на стила. Първият сборник – Ragtime на Скот Джоупин, който изучава европейска музика и внедрява афроамерикански музикални изрази във форми, базирани на европейски модели, е публикуван през март 1899 г.

Музиканти като Джеймс Скот (1885 – 1938), Скот Хейдън (1882 – 1915), Том Търпин (1871 – 1922), Луис Шофин (1881 – 1908), Джо Джордан (1882 –

1971) и много други експериментират, композират и развиват клавирният стил в нощни клубове и други места за забавление. Синкопът и случайните хармонии на необразованите музиканти са формализирани от обучени музиканти, а формите, които се срещат в музиката на образованите музиканти, са използвани за аранжиране на импровизираните мелодии. Известни разтайм композитори са Скот Джоуплин, Джоузеф Ламб (1887 – 1960), Джеймс Скот (1885 – 1938), Тони Джаксън (1882 – 1921), Бенджамин Харни (1872 – 1938) и Арти Матюс (1888 – 1958). Значими пианисти участвали в прехода от стила разтайм към суинг са Джели Рол Мортън (1885 – 1941), Юби Блейк (1883 – 1983), Джеймс П. Джонсън (1894 – 1955) и Лъки Робъртс (1887 – 1968).

В публикацията на Нюбергер „Преходът от разтайм към импровизацията в клавирният стил“ (2015), се разглеждат интерпретации на пиесата *Maple Leaf* („Кленов лист“) на Скот Джоуплин от автора и други известни джаз пианисти. Анализите включват седем различни интерпретации на 16-тактовия втори фрагмент от композицията. Две от тях – изпълнението на Джоуплин и на Брун Кембъл (1884 – 1953), са примери за автентично свирене на разтайм. От друга страна, тези на Джели Рол Мортън, Юби Блейк, Джеймс П. Джонсън и Уйли Смит (1893 – 1974) показват определени джаз характеристики в по-съществените си отклонения от действителния нотен текст.

Изпълнението на Джоуплин се различава от това на другите изпълнители с добавянето на преходни тонове между акордите на няколко места според собствения му почерк и естетическа нагласа. Малкото ускорение в такт 13 от повечето разтайм изпълнители е типично за свободата на темпото. Първоначалното темпо е по-скоро средно, отколкото бързо, типично за „сериозна“ интерпретация на стила разтайм. Твърди се, че Джоуплин често е осъждал показните опити за тълкуване на темпото при произведенията му. Например, коментира свиренето на пиесата във версията „Сейнт Луис“ от Джели Рол Мортън като много бързо и че бързото темпо не е необходимо за постигане на характера на разтайм музиката.

Брун Кембъл е ученик на Джоуплин и получава прякора *Ragtime Kid* от композитора. Изпълнението му на пиесата „Кленов лист“ е подобно на това на Джоуплин в много отношения. Отклоненията от ръкописа са по-скоро украсяване, отколкото обмисляне. За разлика от джаз пианистите, стиловете на автентичните разтаймови изпълнители до голяма степен се определят от използването на орнаменти, темпа и нюанси както при бароковата музика.

Може да се каже, че изпълнението на Юби Блейк има много специални и ценни аспекти и за двата стила – рагтайм и джаз. Блейк се различава от Джоулин в три основни аспекта: размер, темпо и ритъм. Нотния текст в трите интерпретации, изследвани досега, е подобен, фразировката е идентична. Това, че 16-те такта са импровизиран „хорус“ в ансамблов аранжимент е много важен и необичаен момент, в който пианото вече не е соло инструмент, а се съпровожда от ритъм секция, включваща контрабас и барабани. Размерът при Блейк вече е 4/4, а не 2/4. В тактове 1 и 3 (пример №1), лявата ръка свири традиционен рагтайм акомпанимент. Акцентираните синкопи на Блейк подсилват усещането за размер 4/4 и добавят отчетливо джаз усещане. Също така в тази интерпретация ритъм секцията добавя джазов характер.

Пример №1



Известният пианист Жели Рол Мортън изпълнява пиесата „Кленов лист“ в два варианта – версията „Сент Луис“ и „Правилната версия“. Подобно на изпълнението на Юби Блейк, подражавайки на виртуозите, изпълняващи версията „Сент Луис“ на разглежданата пиеса, интерпретацията на Мортън (известен като кралят на пианистите от Ню Орлиънс), стои на тънката граница между рагтайм и джаз. Първата версия – „Сейнт Луис“ на Мортън, е породена от стремежа да се придържа към нотния текст и изключително бързото темпо. Показателни са моделите на лявата ръка, които определят стила на Мортън. Това са типичните движения, известни като *Working Bass* (пример №2).



Пример №2

Второто изпълнение на пианиста на Maple Leaf („Кленов лист“), наречено Correct Version („Правилната версия“), представлява зряла версия на Мортън – солидно, плавно темпо и суингова пулсация. Наред с други характеристики, изключителното му ритмично разнообразие и едновременно синкопиране на ръцете придават на интерпретацията му джазов характер. Пианистът често променя нотите и метроритмичната пулсация (пример №3).

(♩ = 102)



Пример №3

Въпреки че изпълнението на Джонсън е записано в Town Hall през 1946 г., неговата интерпретация има много значими стилови особености, свързани с „преходния период“ между рагтайм и джаз. Богатството от идеи в това изпълнение е показателно за уникалния стил на талантливия пианист. Характерни модели на рагтайм при движението на лява ръка доминират във версията на Джонсън, въпреки че не са отбелязани в оригиналния ръкопис. Бързото темпо, наличието на ритъм секция и суинговите осмини ноти показва, че това изпълнение на пиесата е до голяма степен джаз интерпретация (пример №4).



Пример №4

Хармоничното въображение и изгριвостта са изключителните качества на стила на пианиста Уили Смит (Уили „Лъвт“ Смит). Неговото изпълнение на Maple Leaf отдава почит на традицията на рагтайм. Изпъкват, разнообразие на фигури от осмини ноти, необичайна смелост за хармонични изменения. В по-голямата си част мелодията на пиесата е лесна за възприемане, фразите са елементарни и ясни. Свиренето на Уили Смит е типично за „страйг“ школата. „Страйг“ пианистите представяват последния междинен етап в прехода от рагтайм към клавирна гжаз интерпретация.

Разглеждането на бароковата музика и гжаза може да изглежда неоснователно първоначално, но при по-обстоен анализ на двата стила ще открием подобна реалност, сходни белези. Въпреки че ритмичните особености на бароковата и гжазовата музика се основават на различни корени, значението на ритъма е еднакво при формирането на техните стилове. *„Независимо дали говорим за „грув“ или „суинг“ в гжаза, или типичен барокъв „пулс“, и двете имат еднакво силен ритмичен импулс и свежест. Малки, но значителни ритмични промени са традицията на бароковата музика“* [Богданович, 2003, с. 2 – 3]. И двата жанра имат присъща ритмична гъвкавост и позволяват на изпълнителя да бъде активен и творчески участник в оживяването на композицията.

Хармоничният език на барока и традиционният гжаз са сходни по това, че използват тригласна хармония като основен градивен елемент на тоналността. Начинът на нотирание на акордите е сходен, подобно на ритмичната нотация. През бароковия период авторът дава възможност на музиканта да доразвие и украси мелодичната линия с орнаментална или фигурална импровизация. Барокът е „живата музика“ на своето време и изпълнителите демонстрират своите импровизационни умения, следвайки ритмичния, мелодичен и хармоничен пулс (логиката на музикалната мисъл), доизграждат написания от автора нотен текст. Подобен дух на интерпретация има и в гжаза. Постигането на впечатляваща импровизация при дадена тема се счита за най-високото ниво, което изпълнителят може да достигне. Майсторското акомпаниране на мелодичната импровизация е друг вид импровизация – хармонична. *„Композитор, достигнал най-високото ниво на импровизация, се смята за най-съвършен. Обучението по импровизация е неразделна част от музикалната композиция и теория“* [Алексеев, 1988, с. 7 – 8]. Г. Ф. Хендел е известен с бавните части от неговите често импровизирани произведения, интерпретирани

Върху отчасти рамкирани хармонични и мелодични скици. Много велики импровизатори, като Й. С. Бах или С. Л. Вайс (1687 – 1750), създават fuga и други барокови форми в процеса на изпълнението, както и включване в импровизиран диалог.

В джаза и бароковата музика музикантите са тясно интегрирани със социалната среда, в празненствата на живота на хората като сватби и погребения или в колективни религиозни церемонии като поклонение. Неслучайно и двата музикални жанра се основават на повече или по-малко стилизирани танцови форми. Няма магическа формула за определяне на темпото в бароковата музика или джаза. За щастие изобилието от записан джаз дава ясни сведения за естеството на темпото и интерпретацията на определени стилове и форми. На нотите са изписани Jazz Waltz, Funky или Fast Pop, Upbeat и т.н. Обозначенията показват характера на интерпретацията и насочват джаз музикантите към езика или темпото, а също така дават на артиста свободата да приложи личната си естетическа нагласа и професионализъм, да избира собствения си ритмичен пулс. В инструменталната западноафриканска музика формата се основава на сложно взаимодействие на взаимосвързани модели на остинато и импровизационната част на солиста. Тази основна структура е запазена в джаза с акцент върху импровизацията, ритмичния пулс и колективното творчество. *„Значимостта на импровизацията в музикалната практика при барока и джаза е неоспорим факт“* [Ясенов, 2013, с. 81].

В музикалната история новият път, който класическата музика поема, преминавайки от класическия към романтичния период, тази прекрасна традиция на живи импровизации се изгубва, а се засилва сложна нотация и смисленото и точно интерпретиране на нотния текст. Това отваря нови врати, различни от импровизацията, навлизането в нова ера, създадена от композитори и изпълнители, които променят структурата на инструмента, като увеличават неговите възможности, търсят нови цвятове в тембъра, по-силен звук, повече октави, насочена към звука изразителност и виртуозност.

Разлика при класическата музика и джаза е, че в джаза четирима музиканти могат да импровизират едновременно, колективно, докато в класическата музика само един човек от ансамбъла може да го прави. *„Вслушването и взаимодействието между музикантите води до добро изпълнение, както и чувствеността на всеки музикант към изискванията на музикалната ситуация“* [Ясенов, 2013, с. 81].

Клавишните инструменти, използвани в бароковата музика, по природа могат да произвеждат „еднородни нюанси“ и да страдат от липса на стъпаловидна динамика. *„Джазът, от друга страна, страда от прекомерно използване на усилване“* [Богданович, 2003, с. 11].

Джазовата музика има много кратка история в сравнение с класическата музика. Общо взето и двете изкуства претърпяват еднотипни промени при развитието си, но класическото в по-дълъг период и то е в основата на музикалното изкуство като цяло, а при джаза се случва в кратък период. В светлината на изследванията се вижда, че клавирната интерпретация в класическата музика и джаза съдържа много прилики, а владеенето на инструмента и майсторското изпълнение на произведенията, в технически и стилъв аспект е задължителен и в двата жанра.

Използвана литература

Алексеев, Александр Дмитриевич. История Фортепианного Искусства. Москва, Музыка, 1988, с 7 – 8.

Ясенов, Борислав. Импровизацията от барока към джаза. Годишник, АМТИИ, Пловдив, 2013, с. 76 – 81.

Ebesek, Özlem. Wolfgang amadeus mozart'ın piyano konçertolarındaki beste bütünlüğü ve performans uygulamaları (Yayımlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi). Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, zmir, 2011, p. 3.

İlyasoğlu, Evin. Zaman İçinde Müzik. Remzi Kitabevi, İstanbul, 2009, p. 211 – 212.

Karaçil Cerit, Verda. Joseph haydn'ın erken ve son dönem piyano sonatlarının irdelenmesi ve karşılaştırılması (Yayımlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi). İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü 2020, p. 9 – 11.

Morley, Thomas. 1597, Plaine and Easy Introduction. Edition by Alec Herman, London, 1952, p. 269.

Mustan Dönmez, Banu; Atan, Akiset. Johann sebastian bach'ın klavsen eserlerinde anlatım üslubu, İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi, 2016, Cilt/Vol. 6 Sayı/No.13, 2016, p. 212 – 214.

Turan, Evrim. Piyanoda pedal kullanma teknikleri (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), p. 43 – 52.

Богданович, Душан. Барок и джаз: музикални близнаци. 2003.

https://www.academia.edu/36857131/Baroque_and_Jazz_Musical_Twins (26.09.2021; 17:14)

Нюбергер, Ели. Преходът от разгайм към импровизацията в клавирния стил. 2015.

<https://www.elinewberger.com/wp-content/uploads/2015/08/The-Transition-From-Ragtime-to-Improvised-Piano-Style.pdf> (29.09.2021; 00:45)

Тейлър, Били. (Учебна образователна програма). Историята на джаза от Били Тейлър. 1986.

<https://www.youtube.com/watch?v=ATJX7gZ4D6w> (03.09.2021; 14:36)

Тейлър, Били. Историята и развитието на джаз пианото: нова перспектива за педагозите. 1975. Докторски дисертации 1896 – февруари 2014.

https://scholarworks.umass.edu/dissertations_1/3017 (27.10.2021; 21:11)

https://ipfs.fleek.co/ipfs/QmXoypizjW3WknFiJnKLwHCnL72vedxjQkDDP1mXWo6uco/wiki/Free_jazz.html (28.10.2021; 16:10)

Левен Агрианов завършва НУИ „Проф. Веселин Стоянов“, Русе, с фагот. Продължава обучението си в Държавна консерватория при университета „Докуз Ейлюл“ – Измир, Турция (1990 – 1997). В периода 1997 – 2001 г. учи саксофон, фагот, джаз хармония, композиция и оркестрация в Akademie für Tonkunst Darmstadt, Германия. През март 2001 г. специализира фагот в университета „Йоханес Гутенберг“, Майнц. Изнася солови концерти, а също и с камерна, симфонична и джаз музика в Германия, Холандия, Швейцария, Белгия, Полша, Гърция и Италия. Участва в джаз рок и поп проекти, изнася концерти с групата си „Е. Т. Бенд“. От 2002 до 2021 г. работи като соло фаготист и саксофонист в симфоничния оркестър „Докуз Ейлюл“. Понастоящем е преподавател по „Хор“, „Теория на музиката“ и „Акомпанимент“ във Факултет по музикално образование при Университет „Докуз Ейлюл“ – Измир, Турция.

**ДЖАО ЮЕНРЪН И ПЪРВИТЕ КИТАЙСКИ
ПРОИЗВЕДЕНИЯ ЗА ПИАНО**

Гуо Руи

Резюме:

Пианото присъства в обществения и културен живот на Китай от над 200 години, но създаването на произведения за пиано започва едва в началото на XX век. През 1915 г. Джао Юенрѐн композира първата китайска пиеса за пиано – „Марш на мира“. В ранните етапи на развитие на клавирната композиция творците имитират предимно западноевропейските композиционни техники. През 1917 г. Джао Юенрѐн представя пиесата „Малка китайска идея“, в която за първи път е използвана традиционната китайска пентатонична скала. Примерът на Джао Юенрѐн мотивира все повече композитори да търсят баланс между западноевропейската музикална култура и традиционната китайска музика в произведенията си и постепенно да формират национален „китайски“ облик в музиката за пиано.

Ключови думи:

Композиция за пиано, Джао Юенрѐн, пентатонична скала, традиционна музика.

ZHAO YUANREN AND THE FIRST CHINESE PIANO PIECES

Guo Rui

Summary/Abstract:

The piano has been in China for more than 200 years, but the composition of piano works began at the beginning of the 20th century, when Zhao Yuanren composed the first Chinese piano piece, the Peace March, in 1915. In the early stage of development of piano music composers imitated Western European technique. It was not until 1917 that Zhao Yuanren composed the piano piece 'Little Chinese Idea', which was the first time that the traditional Chinese pentatonic scale was

applied to a piano composition. This great attempt by Zhao Yuanren led more and more composers to combine Western compositional techniques with traditional Chinese music in their piano works, gradually forming 'Chinese style' of piano music.

Keywords:

Piano works, Zhao Yuanren, pentatonic scale, traditional music.

Западноевропейската музикална култура, навлязла в Китай в най-голяма степен чрез пианото, кара китайците да усетят очарованието ѝ, особено в годините след основаването на Нов Китай¹. Пианото се превръща в популярен музикален инструмент в живота на хората и се интегрира напълно в ежедневието им. Днес пианото е незаменим помощен инструмент в китайското музикално образование. По повод подобни процеси в културния живот във Франция през XIX век Фетис отбелязва: „Колкото повече пианото навлизаше в нашето общество, толкова по-малко се използваша другите инструменти“. Бихме могли да пренесем тези заключения върху развоя на китайския културен живот в началото на XX век, когато възходът на пианото е неоспорим и значим факт [Патие, 1999, с.164]. Постепенно се заражда и интересът на китайските музиканти към създаване на музика за инструмента. Най-ранните опити за създаване на произведения за пиано са от началото на XX век. Това е „ембрионалният“ период в развитието на клавирната музика в Китай. Първите произведения носят характеристиките и белезите на западноевропейската музикална култура, опират се изцяло на творческите ѝ техники, а други се стремят да съчетаят самобитните характеристики на китайската народна музика и европейските традиции, в търсене на уникален музикален стил. Когато описва пътищата за развитие на новите музикални култури, европейски и извъноевропейски, в края на XIX век и началото на XX век, Друскин споменава 3 тенденции – последната е свързана именно с усвояването на „древните пластове на фолклора“ [Хлебаров, 2005, с. 32]. Опората в своеобразния национален фолклор е условие за създаване и съществуване на националните школи, за създаване на национално изкуство, но не само това, фолклорът е път за ново музикално мислене. Този път се опитва да поеме и китайската музикална култура.

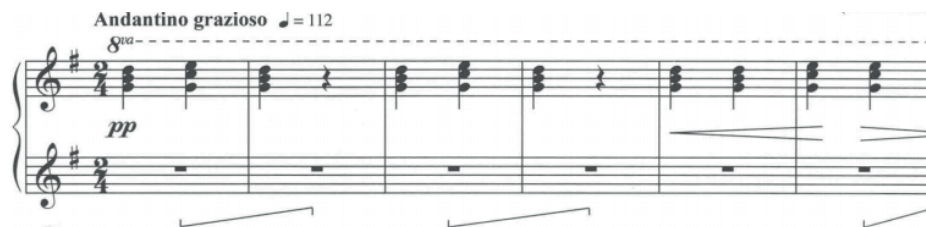
1 Нов Китай – времето от създаването на Република Китай през 1911 г. до момента. Периодът обхваща съвременната история на Китай.

Първи стъпки в жанровата сфера на пианото прави Джао Юенрън. Първото официално публикувано произведение за пиано е „Марш на мира“ през 1915 г. Лингвист по професия и страстен любител музикант, Джао Юенрън (1892 – 1982), макар и композитор-аматьор, създава прекрасни, съдържателни произведения. В младежките си години Юенрън изучава усърдно музика, взема уроци по хармония и композиция. Благодарение на факта, че успява да закупи стар инструмент, ученолюбивият младеж прекарва години в изучаване на клавирния и вокалния репертоар, често свири със съучениците си и това го известна степен го отдалечава от облика на любител аматьор. През живота си Джао Юенрън композира 132 музикални произведения, от които само две са за соло пиано, останалите са предимно художествени песни.

Джао Юенрън създава „Марш на мира“ в годините на Първата световна война, докато учи философия в Харвардския университет. Произведението е израз на чувствата, възнували автора по време на войната, на надеждите за мир и спокойствие. С мажорната тоналност и динамична амплитуда от *mezzo forte* до *forte* характеристиките на марша са ясно разпознаваеми. Що се отнася до композиционните техники, творбата напълно възприема западноевропейската мажоро-минорна хармонична система. От партитурата е видно, че това е произведение, създадено изцяло на основата на композиционни техники, овладяни от Джао Юенрън по време на обучението му в Съединените щати. Въпреки всичко пиесата е първата стъпка в създаването на музика за пиано в Китай и тя има своето голямо историческо значение. Две години по-късно Юенрън композира второто си произведение за пиано – „Оу Чън“, което означава „идея, хрумване“. Творбата има свободен, импровизационен характер. Ръкописът на „Оу Чън“ е отбелязан с френско подзаглавие – *Une petite idée chinoise* („Малка китайска идея“). Това подзаглавие е особено важно, защото подсказва, че в тази пиеса за пиано „китайската концепция“ вече присъства, макар и в зародиш, потърсен е националният облик.

Ритъмът на пиесата чертае характеристиките на китайските народни инструменти – гонгове и барабани. Много традиционни китайски музикални произведения започват с ритъм на гонгове и барабани или създават определени асоциации за този ритъм.

Пример 1



Пиесата започва в тоналност G dur (1 – 8 м.) и подсказва, че композиторът се опира на западноевропейската хармонична система, но в същото време тя е изградена на основата на пентатоничната и седемтоновата скали. Това е първият опит на китайски композитор да използва китайската лагова система – пентатоника – в клавирно произведение.

Тук е необходимо да се обяснят особеностите на традиционната китайска пентатонична скала (тоновият род на лаговете на древните ханци – основната националност в Китай). Всеки от тоновете на тази скала се обозначава с различен знак – „гун, шан, гуао, джън, ю“, еквивалентни на „do, re, mi, sol, la“, и на буквените им означения C, D, E, G, A, съпадащи с мажорната пентатоника. Освен номинативна определеност на тоновете, петте знака „гун, шан, гуао, джън, ю“ фиксират и конкретна интервалова редица, в която всяко име винаги означава и интервалова връзка. В този смисъл представената знакова редица следва да се приеме за база на звуковисочинната организация – основен пентатоничен модел. Всеки тон от този пентатоничен модел може да послужи като родоначалник на тоналност, като имената на новосформираните тоналности носят имената на изходните си тоновете. Например, когато „гун“ – първият тон от основния пентатоничен модел, встъпи в ролята на тоника, той дава името си на цялата тоналност – тоналност „Гун“; когато вторият тон – „шан“ встъпва като тоника, той дава името на тоналност „шан“. Същевременно всеки тон може да послужи като интервал-източник, от който, по установения в основния пентатоничен модел порядък, да бъде реализирана една или друга негова тонална проекция. Как се определя арматурата на една китайска тоналност? Процедурата отразява наличието на приемственост от западноевропейската тонална система. На първо място се изяснява името на тоналността според китайската терминология, с което се позиционира конкретната

пентатонична редица. Според мястото на изходния тон в основния пентатоничен модел се отчита началният тон на модела, който се определя като тоника и се конструира съответният пентатоничен звукоред. Последният получава арматурата на мажорната диатоника, в която се вписва конкретно разкритата позиция на основния пентатоничен модел. Например – в пентатонична скала от G (**гжън** – изходен тон и име на тоналността), еквивалентът на тониката (**гун**) е тонът до (C). По тази причина в пентатонична скала **гжън**: G A C D E G – **гжън, ю, гун, шан, гзиао, гжън** – C (do) е гун и следователно арматурата е на C dur:



Ако в пентатонична скала ю от G, искаме да намерим тон гун (изходния тон на основния пентатоничен модел), той е $\flat$ B, и така G (ю) пентатонична скала е с арматурата на $\flat$ B dur. Следователно в пентатонична скала ю от G: G $\flat$ B C D F G – ю, гун, шан, гзиао, гжън, ю – $\flat$ B е гун и така арматурата е на B dur.



В традиционната китайска народна музика пентатоничната скала е най-използваната, по-късно тя прераства в хептатонична скала. За повече нагледност представям таблицата по-долу, като за сравнение използвам звукореда на C dur.

Пентатонична скала	宫 Гун	商 Шан	角 Дзиао	徵 Джън	羽 Ю	宫 Гун	
Име на тона	C	D	E	G	A	C	
Хептатонична скала							
Чин музика	宫 Гун	商 Шан	角 Дзиао	清角 Чин дзиао	徵 Джън	羽 Ю	Вариация на Гун
Име на тона	C	D	E	F	G	A	B
Иай музика	宫 Гун	商 Шан	角 Дзиао	变徵 Вариация на Джън	徵 Джън	羽 Ю	Вариация на Гун
Име на тона	C	D	E	#F	G	A	B
Ианй музика	宫 Гун	商 Шан	角 Дзиао	清角 Чин дзиао	徵 Джън	羽 Ю	Руън
Име на тона	C	D	E	F	G	A	^b B

Нека се върнем към разглежданата пиеса. Композиторът използва G Гун звукоред (еквивалентен на G мажор от западноевропейската скала), преминава в тоналност G Джън Иай хептатоничен звукоред в тактове 55 – 64. Този вид модуляция е много популярен в традиционната китайска музика и е основно средство за разработване, за разгръщане на фолклорния материал. Очевидно е, че композиторът съзнателно търси близост с китайските традиции в това произведение и прави първи стъпки във взаимодействието на две различни музикални системи.

Пример 2

53

54

55

56

57

58

59

60

Tempo I

8va

G Гун пентатоника

джън Иай музика седемтонова гама

molto rit.

rit.

В края на пиесата в тактове 73 – 80, композиторът отново се връща към първоначалната мелодия и тоналност. Ритъмът все още имитира ритъма на гонгове и барабани, но звуковата картина създава усещането за заглъхващи и отдалечаващи се инструменти – все по-далеч и по-далеч. За това допринасят и динамическите означения в произведението.

Пример 3

67

68

69

70

71

72

73

74

8va

rit.

a tempo pp

8va

В сравнение с „Марш на мира“ втората творба на Юенрън е стъпало към избистряне на идеята за формиране на национален облик в китай-

ската клавирна музика и задава посоката за нейното бъдещо развитие. Опитът да се използва китайският петтонов лаг в клавирното творчеството, макар и незрял, повлиява развитието на музиката по-нататък. Примерът на тези „първи стъпки“ ще бъде последван от други композитори. Повечето от творбите, създадени в този ранен период са кратки и опростени по форма. По отношение на композиционната техника, творците все още са в процес на заимстване на европейските модели, допълнени от китайски фолклорни елементи, на търсене на свой собствен стил. Самият Джао Юанрн в последващите години от живота си се концентрира върху друг жанр, този на художествената песен и композира клавирни съпроводи за редица китайски народни песни (например Meng Jiangnu (Менг Джуанг Ну)², Fengyang Flower Drum³, Jasmine Flower и др.) Повечето от тези съпроводи са базирани на европейската хармонична система, но адаптирана към характеристиките на текстовете на народните песни и съобразена с емоционалната им логика. Това превръща съпровода във важна съставна част на песента, в съответстващо на китайската естетика звено в композицията.

Макар в началото на XX век китайско музикално образование да е толкова силно повлияно от западната култура, че в обществото се появява тенденция за пълно изоставяне на китайската традиционна култура, а мнозина композитори приемат изцяло европейския маниер в композирането и дори поддържат негативно отношение към националната музика, Джао Юенрн се разграничава от тези тенденции. Въпреки образованието, получено в САЩ, и усвоените модели от чуждата култура, той израства в семейство с дълбоки китайски традиции и усеща важността на популяризирането на традиционната национална музика. Любовта на Джао Юенрн към националната музика и усилията му да поведе китайската култура по нов път на развитие, поставят нови задачи и предизвикателства пред композиторите и пред развитието на клавирната музика за в бъдеще. Той е идеологът, предвестникът, затова стойността на неговите кратки произведения за историята на китайската клавирна музика не може да бъде пренебрегната. Воам Уилямс казва: „Ако корените на изкуството са враснали в своя собствена почва и ако тази почва е способна да им даде нещо особено, тогава това изкуство може да достигне целия свят“ [Хлебаров, с. 320]. Години по-късно едно събитие за

2 Име на героиня в китайския фолклор, в любовна история

3 Китайски фолклорни инструменти

създаване на „Музика за пиано в китайски стил“, организирано от напредничащи музиканти в Китай, ще доведе до появата на произведения като пиесата за пиано на Хъ Лутин „Флейтата на овчарчето“, която ще „отвори“ китайската клавирна музика за света и ще популяризира националната традиция.

Използвана литература

Патие, Мари-Клер. История на музиката. Част 2, София, Музика, 1999.

Хлебаров, Иван. История на музиката на XX век. Хайни, 2005.

Джан, Имин. Въведение в клавирната музика – в годините на Република Китай. 2017 张奕明, 《民国钢琴志》2017年

Цуй Юефанг. Изследване върху концепцията на Джао Юенрѝн за музикалната композиция – върху примери от музикални произведения за пиано. // [J] Музикална композиция, 2016, №7 徐月芳, 《赵元任的音乐创作观研究—以钢琴曲为例》, 《音乐创作学报》第七期, 2016年

Гуо Рѝу от Китай понастоящем е докторант в Академия за музикално, танцово и изобразително изкуство „Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив, преди това е работила като университетски преподавател по пиано в Китай.

**ПОЯВА И РАЗВИТИЕ НА ЦИГУЛКАТА В МУЗИКАЛНАТА КУЛТУРА
НА КИТАЙ ПРЕДИ 1919 Г.**

Ихан Гао

Резюме:

Цигулката е изключително популярен класически лъков инструмент. Нейният път в Република Китай е продължителен, труден и изпълнен със събития. Представената статия има за цел хронологично да разгледа процеса на въвеждане, приемане и разпространение на цигулката в музикалната културата на Китай до 1919 г. в три аспекта: поява в китайския императорски двор; запознаване чрез религиозните училища и мисионерите; навлизане в китайското общество и в ежедневието на китайския народ. В хода на изложението се анализират формите и разликите между отделните етапи на разпространение на цигулково изкуство в Китай в контекста на историческите, политически и социални промени.

Ключови думи:

Цигулката в Китай, китайска дворцова музика, религиозни училища и мисионерска дейност в Китай.

**EMERGENCE AND DEVELOPMENT OF THE VIOLIN IN
CHINA'S MUSICAL CULTURE BEFORE 1919**

Gao Yihan

Summary/Abstract:

The violin is an extremely popular classical bowed instrument. The path of its development in China has been long, difficult and eventful. The present article aims to consider chronologically the process of the violin's emergence and entry into China's musical culture up to 1919 in three aspects: its appearance in the Chinese imperial court; its spread through religious schools and missionaries; and its entry into Chinese society and the daily life of the Chinese people. In the course of the exposition, the forms and differences between the different stages of the violin's development in China are analysed in the context of the historical, political and social changes.

Keywords:

The violin in China, Chinese court music, Religious schools and missionary work in China.

Продължително и разнообразно, обусловено от редица исторически и обществени фактори, е въвеждането на цигулковото изкуство в Китай. Цигулката се появява в страната след тръбния орган (1260 – 1263 г.) и клавикорда (1601 г.), които са внесени в Китай като подарък от мисионери за китайския император. Тя е представена за първи път през далечната 1673 г. пред владетелите от династията Цин. Цигулката не се разпространява сред обществото поради изискванията на дворцовия етикет и феодализма. Дълги години, ограничена в двореца, тя остава непознат придворен инструмент. Въпреки това нейното практическо въздействие върху живота на китайската придворна аристокрация се усеща като красиво звучащ и универсален инструмент с лък,

Цигулката изпълнява солово репертоар или участва в състава на оркестър, което поставя основите на ранното развитие на този инструмент в Китай. След няколко века тя се превръща в национална форма на изкуство, която може да се изучава и използва от широката общественост. С отварянето на китайската дипломация все повече чуждестранни студенти се завръщат от Европа в Китай, като се застъпват за изучаването на европейската наука, култура и изкуство, стремежи се да създадат нова форма на музика, различна от традиционната китайска, която е съчетана с европейската музикална система. Принос за реализирането на тези идеи през 1919 г. има демократичното движение „Четвърти май“¹, което способства за приемане на достиженията на европейската култура

1 На датата 4 май през 1919 г. в китайската столица Пекин се разгръща движение, организирано главно от млади студентски групи, с участието на китайския народ (работници, бизнесмени и др.), както и със съвместния отговор на литературните и артистичните среди. Те изразяват своето обществено мнение чрез демонстрации, шествия, петиции, стачки и насилствени сблъсъци с правителството. Това движение е в пълна опозиция на „империализма и феодализма“ и е известно в Китай като „Патриотично движение четвърти май“ или накратко – движението „Четвърти май“. Лозунгът на този обществен акт е „Демокрация, свобода и равенство“. Като насърчава демокрацията и науката и приема европейската наука, култура и изкуство, движението прави хората по-възприемчиви към различни форми на мисъл, култура и изкуство от други страни.

в Китай. Така постепенно цигулката се разпространява и става равнопоставена част от музикалното изкуство в страната.

1. Поява на цигулката в императорския двор

В началото цигулката не е добре позната на широката обществено-ност, а по-скоро е аристократичен инструмент, популярен в двора. Цигулковото изкуство се разпространява сред придворната аристокрация на високо художествено ниво.

Едно от най-ранните сведения за пристигането на цигулката в Китай се отнася до изпълнението на католическия мисионер Сю Ришън:

„При първото си посещение при император Кангси той изсвирил на цигулка китайска народна песен на място. Император Кангси бил силно впечатлен от музикалния гений на Сю Ришън. Той заявил, че не е лесно да се изсвири китайска народна песен, ако никога преди това не си бил в Китай“ [Бау, 1966, с. 62].

Споменатият мисионер Сю Ришън е португалец и се казва Томас Перейра (Tomás Pereira). Той пристига в Пекин от Макао през 1673 г. и е назначен за придворен музикант в двора на императора поради значителните си музикални постижения.

От цитирания исторически документ и всичко казано дотук може да се заключи, че през 1673 г. мелодичният звук на цигулката е прозвучал за първи път в двора на династията Цин и че първият човек, който донася и демонстрира този елегантен инструмент в Китай, е мисионер от Португалия.

В Китай цигулката дебютира като солов инструмент и оттогава е често срещана в придворните форми на музициране.

Около век и половина по-късно, в условията на променяща се икономическа и социална среда, при постепенното установяване на връзки между Китай и други страни, в страната пристигат редица мисионери, които способстват със своята дейност за разпространение на цигулката.

2. Ролята на християнството и мисионерите за разпространение на западната музикална култура в Китай

Европейските инструменти се въвеждат в Китай главно като подаръци за императора. Това е причината те (включително цигулката) да се използват за тържествени събития в двора и да са достъпни за мисионерите.

Въпреки почитта на двамата изтъкнати императори в съвременната китайска история, цигулката е ограничена само до музикалните дейности в императорския дворец. Тя няма възможност да достигне до обикновените хора.

Историческо събитие, обуславящо разпространението на цигулката сред обществото, е Опиумната война². Тя слага край на затворената история на Китай и някои реформаторски настроени интелектуалци полагат известни усилия за въвеждане на нова музика. Новата музика се различава от традиционната китайска музика (например народни песни, народна инструментална музика, музика на гуцин³, поетични песнопения, религиозна музика и придворна музика) и е комбинация между европейската музикална система и традиционната китайска музика. Целта е да се създаде по-приемлива музикална система, която да отговаря на естетическите интереси на китайците.

След разгрома на Опиумната война броят на чужденците и мисионерите се увеличава и цигулката се разпространява извън двора със социална сила, използвайки църквата като средство за комуникация.

През 1842 г. след поражението на Първата опиумна война, редица договори защитават законното право на пребиваване на мисионерите в Китай, но поражението на войната и влиянието на традиционното мислене карат китайския народ да им се противопоставя особено остро. Мисионерската дейност постепенно спечелва доверието на обществото и премахва границите на националността. Мисионерите започват да създават училища, формирайки първите църковни училища в страната.

Основният предмет на тези училища е религията, но те предлагат и часове по математика, английски език и музика. Повечето от учениците са деца от бедни семейства, затова заплащат намалени такси за обучение, а по-късно, с повишаване нивото на преподаване, съдържанието на обучението се обогатява, развива и спечелва доверието на китайския народ. Най-важният елемент от обучението в църковните училища е християнското учение, т.е. изучаването на Библията е основен предмет, а това е и по-пряко средство за културно влияние. Друга част от обуче-

2 Тя често е наричана Първа опиумна война. Провежда се в периода 1840 – 1842 г. и е първата китайско-британска война, която започва, когато Китай забранява на британските търговци да продават опиум в Китай. Така Великобритания започва несправедлива агресивна война срещу Китай.

3 Популярна форма на музикален инструмент в древен Китай, обичан от литераторите и високостепените лица. Гуцинът е струнен инструмент със седем струни.

нието са културните и научни аспекти. С течение на времето музиката постепенно е добавена към изучаваните предмети.

В първите дни на музикалното образование в църковните училища няма специален учебен материал и основната цел е да се използва музиката като форма на изкуство за разпространение на християнското учение. Съществуват три вида обучение: първото е насочено към пеене на химни и песни. Второто е въведение в европейската теория на музиката, а третото е свързано с музикалните инструменти (предимно пиано и западни оркестрови инструменти). Последният трети вид заема много важно място в музикалното образование в църковните училища, като има строги изисквания за продължителността на обучението и използваните учебни материали.

Пример за училище със засилено обучение по музика е „Общественото училище Сюхуей“ в Шанхай, което е основано през 1849 г. от френските йезуити. Това училище предлага разнообразни музикални курсове, включително обучение по западни класически инструменти, и създава оркестър. Счита се, че това е първият училищен оркестър в Китай. Оттогава насам и други църковни училища постепенно създават свои оркестри, които дават на учениците възможност да свирят по всякакви поводи (социални събития, важни мероприятия, религиозни празници и др.) в църквите. Пряко свидетелство за тази дейност са запазените в пресата отзиви: *„На 22 ноември 1864 г. оркестърът на „Общественото училище в Сюхуей“ свири в църквата (Missa), привличайки многобройна чуждестранна публика, а френският консул (Годо, Е.Н.М.) бе толкова горд, че веднага написа любезно благодарствено писмо до ръководителя, свещеника, поздравявайки го за успеха и прилагайки подарък от тридесет сребърника“* [Ши, 1983, с. 98].

Инструменталистите в тези оркестри често се изявяват в християнските религиозни служби солистично, в ансамбъл или като акомпаниятори, както е отбелязано в цитат от статия за „Хоровият фестивал във Фуджоу“: *„Първият понеделник на април 1902 г. беше Великден и в църквата „Тианан Донг“ на остров Нантай, Фуджоу, се проведе първият хоров фестивал. Думите на химните бяха предимно на английски език и бяха изпълнени под съпровода на оркестър, дирижиран от г-жа Робинсън, а в края на концерта прозвуча оркестрова музика“* [Методистки мисионери от Фуджоу, 1902, с. 372].

В хода на разпространението си християнството отгава голямо значение на интеграцията на музиката и учението. Сред многобройните мисионери има много музикални таланти. Ето защо в християнските

църкви са съществували основно западни музикални дейности. Най-разпространената от тях е хоровото пеене, което не само запознава китаеците с органа като инструмент, но и постепенно ги адаптира към груповото пеене. Индиректно това помага и за обучението на много млади хора в Китай, които са запалени по музиката, и дори вдъхновява някои от тях да се занимават с музика. Например г-н Тан Лижен, който има изключителен принос за обучението по цигулка в Китай, е израснал в благочестиво християнско семейство. Баща му обичал да пее химни и от ранна възраст той се запознава със западната църковна музика. Самият г-н Тан свири на цигулката си химни и песни вкъщи. Известният китайски диригент, г-н Делун Ли, е учил в Католическия университет Фу Джен⁴. По време на следването си всяка седмица посещава църквата, за да слуша концертите на орган в християнския университет „Яндзин“⁵. Не пропуска ежегодното изпълнение на ораторията „Месия“ от Г. Фр. Хендел и свири втора цигулка в оркестъра на Католическия университет „Фу Джен“.

Създаването и развитието на голям брой църковни училища, в които се изучават европейски класически инструменти, както и формирането на различни училищни оркестри са причина цигулката, един екзотичен инструмент, бързо да придобие популярност в китайското общество. От този момент нататък тя постепенно започва да се използва повече и става част от обществения живот.

4. Появата на цигулката в обществото

Дотук стана ясно, че цигулката се разпространява в Китай с драстично по-бързи темпове и по-широк обхват след Опиумните войни, когато обменът между Китай и Запада постепенно се увеличава и голям брой западни граждани идват в Китай, за да развият търговска дейност. Музикалните форми на църковна музика не само продължават да оказват влияние върху китайската общественост през този период, но по-важното е, че чрез музикалните дейности на западните граждани, които идват в Китай, уникалният и красив звук на цигулката се популяризира и става лесно достъпен за обикновените китаецци. Музикантите, които идват в Китай, са гостуващи изпълнители и любители на музиката, които също организират оркестри. През този период европейската музи-

4 „Фу Джен“ е престижен частен университет, разположен в район Синджуан, град Ню Тайпе, провинция Тайван, Китай (бел. авт.)

5 „Яндзин“ е университет, управляван съвместно от четири американски и британски християнски църкви в Пекин в началото на XX век, и един от най-големите, най-качествените и най-красивите университети в съвременен Китай (бел. авт.)

кална култура се появява в Китай под формата на училищни песни. Те са написани предимно в кратка форма, като се използват арабските цифри 1, 2, 3, 4, 5, 6 и 7, вместо сричките наименования: до, ре, ми, фа, сол, ла, си. Мелодиите са от Япония, Европа, САЩ, а текстовете са пренаписани на китайски език от китайците. Голям брой западни вокални творби се разпространяват широко в китайското общество. Едва след установяване на движението „Четвърти май“ европейците създават голям брой училища в Китай. Това спомага за популяризиране и развитие на европейската инструментална музика и оказва влияние върху китайската музикална култура. От пасивното възприемане на европейската инструментална музика в края на XIX и началото на XX в. китайците постепенно създават свои собствени оркестри и под въздействието на новите идеи на движението „Четвърти май“ китайската цигулка започва своето обществено развитие.

В китайския град Харбин руските имигранти не само пренасят своето солово майсторство, знания и репертоар, но и основават през 1908 г. първия китайски оркестър: Оркестърът на Харбинската средна източна железница, който понастоящем е Симфоничен оркестър на Харбин. От този оркестър произлиза известният цигулар Хелмут Щерн. Руската диаспора, която според преброяването от 1921 г. представлява 63,7% от цялото население на Харбин, започва с обикновени развлекателни представления, които постепенно се превръщат в разнообразна и официална публична дейност. Създават се специализирани музикални училища за професионално обучение и се реализират артистични обмени с различни страни. Руската имигрантска цигулкова школа е една от най-представителните сред многобройните форми на художествена дейност, а руското цигулково изкуство е най-авторитетното в света по онова време. Музикалното училище „Глазунов“, което се намира в град Харбин е първото западно музикално училище в Китай и най-известното в Далечния изток през този период. Директорът на училището Гьолд Шьокинг учи цигулка в Консерваторията „Римски-Корсаков“ в Санкт Петербург и във Висше училище за изкуства „Ханс Айслер“ в Берлин. Уникалното цигулково изкуство на Харбин привлича голям брой изтъкнати цигулари, като Ефрем Цимбалист и Яша Хайфец, които изнасят концерти в града. Руската цигулкова школа е в основата на тази уникална „харбинска форма на цигулково изкуство“ с многонационалния си стил на преподаване и цигулково изпълнение, както и с обмена на цигулари от много страни. Постепенно

цигулката започва да се представя в концертните зали. Благодарение на това тя става по-достъпен и обичан инструмент. В музикалните училища по систематичен и стандартен начин се установява руския и европейски стил на преподаване.

Цигулката, непозната за китайците като екзотичен инструмент, постепенно се интегрира в техния живот, подпомогната от развитието на обществото, влиянието на чуждестранните мисионери и студенти, намесата на руската диаспора и подкрепата на държавата. Всички исторически и обществени процеси водят до напредък в мисленето на китайския народ и увеличаване на неговите знания. Постепенно китайците изоставят старите идеи, присъщи на феодалната династия, и започват да приемат демокрацията, науката, културата и изкуството от Европа. Това изложение дава необходимите сведения и доказва, че в период от почти 3 века цигулката се установява като неделима част от музикалната култура и професионално обучение в Китай.

Използвана литература

白晋.《清康乾两帝与天主教传教士史》 翻译: 冯作民, 光启出版社, 台湾, 1966

Бай, Джин. История на императорите Кангси и Цянлунлиан от династията Цин и католическите мисии. Превод: Фън Зуомин, Гуанци Прес, Тайван, 1966.

何艺.《20世纪早期中国哈尔滨俄侨小提琴演奏与教学研究》, [J]《音乐创作》, 北京, 2018. 12

Хъ, И. Изследване на изпълнението и преподаването на руска цигулка в Харбин, Китай, в началото на XX век. Музикална композиция. Пекин, 2018.

美以美会传教士,《福州合唱节》. 美以美会印刷厂出版, 福州,《教务杂志》1902年, 第7期

Методистки мисионери от Фуджоу. Хоровият фестивал във Фуджоу. Печатница на методистката църква във Фуджоу. // Teaching Magazine, 1902, №7.

史式徽.《江南传教史》, 周士良译, 译文出版社, 上海, 1983.6

Ихан Гао (Китай), докторант в редовна форма на обучение в Академия за музикално, танцово и изобразително изкуство „Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив.

РАЖДАНЕТО НА ОПЕРАТА

Янг Чанг

Резюме:

Първите опери нито са предназначени за всички прослойки, нито имат днешната слава на „възвишено изкуство“. Те са били просто един от начините за забавление на аристокрацията. Както пише първият историк на барокова музика Кристофоро Иванович (1620 – 1689) – първи историк на венецианската опера: *„В театъра, доминиран от аристократите, техните предпочитания определят всичко и там (оперното изкуство) не е нищо друго освен търговска сделка“*.

Ключови думи:

Оперна реформа, барокова опера, флорентински период, римски период, венециански период.

THE BIRTH OF OPERA

Yang Chang

Summary/Abstract:

The original opera was not for all classes, and it was not as good as what we now call 'elegant art', but a pure aristocratic way of entertainment. As Cristoforo Ivanovich, a baroque priest and music historian, said when commenting on Venice Opera: 'In the theater dominated by the noble court, the preferences of the noble decide everything, where (opera art) is just a commercial transaction.'

Keywords:

Opera reform, Baroque opera, Florentine period, Roman period, Venetian period.

В края на Ренесанса достигналите зрялост в развитието си музика, театър и поезия, в съчетание с намиращата се в ранен стадий на систематизация вокална техника пораждат операта – комплексна театрална форма, в която основна изразна форма е пеенето. Първите опери нито са предназначени за всички прослойки, нито имат днешната слава на „възвишено изкуство“. Те са просто един от начините за забавление на аристокрацията. Както пише първият историк на бароковата музика Кристофоро Иванович: *„В театъра, доминиран от аристократите, техниките предпочитания определят всичко и там (оперното изкуство) не е нищо друго освен търговска сделка“* [Stanley Sadie. Volume 18].

Този период е представителен за бароковата опера. Бароковите опери са създадени във връзка с различни тържества на аристократичните кръгове. В тази връзка оперните спектакли демонстрират богатство и вкус към лукса. Сюжетите на произведенията са взети основно от гръцката история и митология. Това е не само защото знатните покровители на бароковите опери издигат на пиедестал древногръцката и римската цивилизации, но и защото им харесват героизма и възшебствата и си представят как самите те са величествени герои и божества. Следователно бароковата опера е колкото резултат от творчеството на композитора и либретиста, толкова и начин да се предизвика благоразположението на благородниците.

След бароковата опера ранното оперно изкуство преживява стремглаво развитие, което по същество може да бъде разделено на три етапа. Първият е т.нар. *флорентински период*, тъй като съответната оперна разновидност се появява в имението на флорентинската благородна фамилия Барди (Bardi) и по-точно в едно неголямо помещение, наричано *Camerata*, предоставено от домакините на поети, музиканти и други хора на изкуството за дискусии и представления. Ранните оперни сюжети са почерпени от древногръцките трагедии. Именно такъв е случаят с „Дафне“ – първата опера в съвременния смисъл на това понятие, написана през 1594 г. от композитора Джакомо Пери и либретиста Отавио Ринучини. Тъй като от тази опера са запазени само фрагменти, за най-ранна изцяло съхранена опера се приема „Евридика“, дело на същия творчески тандем. „Евридика“ е създадена в чест на бракосъчетанието между Мария де Медичи от прочутата венецианска фамилия и френския крал Анри IV.

През този период пеенето в операта е в стил *монодия*, т.е. солово едногласно пеене с инструментален съпровод. Музиката все още изцяло

е подчинена на сюжета и няма ясно разграничение между речитатив и ария. Инструменталната музика пък е подчинена на човешкия глас, няма предвидени места за инструментална изява и основно се прилагат познатите от кантатата принципи, както и *ритурнел* (*ritornello*).

Друга важна особеност на тогавашните оперни творби е ограниченият гласов диапазон, което произтича от недоразвитата вокална техника. По онова време певците използват главно гръдно дишане и резонанса на гръдната кухина, което ограничава диапазона само до т.нар. „естествен глас“¹ и логично намалява до минимум изразните възможности на изпълнителя извън диапазона на този естествен глас.

В предговора към „Нова музика“ Качини ясно посочва, че при пеене се използва гръдно дишане [Гуан Дзин-и. 2005, с. 49]. В книгата си Дзакони многократно подчертава, че „между гръдния и главовия глас следва да отдадем предпочитание на първия“ и настоява, че „гръдният глас е много по-приятен за ухото от главовия глас“. Твърди също, че при пеене с гръден глас то е по-точно [Гуан Дзин-и. пак там, с. 32 – 34].

През флорентинския период живее и композитор, чието име няма как да бъде пропуснато. Това е Клаудио Монтеверди. Произведенията му „Орфей“ и „Ариана“ са шедеври на операта за този период.

Монтеверди внимателно черпи от опита на своите предшественици, като умело използва в музиката си традиционните полифонични техники и проникателно схваща, че музикалната изразност следва да бъде съобразена с нуждите на оперния сюжет. Неговите опери носят силна емоционална наситеност с особен акцент върху изобразяването на психологическите аспекти на персонажите. Монтеверди първи въвежда симфоничния оркестър в операта, с което неимоверно разширява перспективите пред развитието на оперната музика. В композициите си той смело съчетава дисонансни акорди, които в съчетание с увертюрите, ансамбловото пеене и интермеდიите подсилват изразителността и обогатяват сценичната атмосфера на музикално-драматическите му произведения.

От 20-те и 30-те години на XVII в. центърът на оперното изкуство постепенно се измества към Рим, което дава възможност вече да се говори за *римски период*. Ако *флорентинският период* поставя добро начало за

1 Естественият глас е звукът, който се получава от приведените в трептене и резониращи гласни гънки. Тембърът на естествения глас съвпада с тембъра на непоставения певчески глас.

развитието на операта, то *римският период* е време на същинския възход на това ново изкуство. Двама папи имат огромни заслуги за този възход.

Първият от тях е папа Урбан VIII със светско име Мафео Барберини. Потомък на знатна и заможна фамилия, след смъртта на Григорий XV Мафео Барберини заема неговия престол на 6 август 1623 г. и приема името Урбан VIII. Новият папа е решен да укрепи финансовата, материалната и отбранителната мощ на Светия престол и се залавя да укрепи папската резиденция в замъка „Сант Анджело“. Започва реконструкция и на базиликата „Свети Петър“, приключила през 1626 г. Преобразената базилика сама по себе си е произведение на изкуството, побрало мъдростта на прочути ренесансови майстори и многобройни безименни, но изкусни занаятчии. Друг негов проект е дворецът „Палацо Барберини“, където днес се помещава Националната галерия за старинно изкуство. Той е построен на мястото на някогашните лозя на фамилията Сфорца. През 1625 г. кардинал Алесандро Сфорца се сблъсква с икономически затруднения и продава лозята, които по онова време се намират в крайградската зона, на Мафео Барберини – бъдещия папа Урбан VIII.

Втората значима личност е папа Климент IX, със светско име Джулио Роспильози. Поради краткия си мандат той не успява да постигне особени успехи в политическо отношение. Затова пък приносът му за развитието на операта е забележителен. Преди да стане папа, Джулио Роспильози работи в един от театрите на Рим. Той е либретист и на музикални произведения като *Il Sant'Alessio*, *Chi soffre spera*, *La comica del cielo* и др.

Покровителстването на изкуството и високите естетически критерии на двамата папи обясняват тенденциите към пищност и маниеризъм в операта през *римския период*. Това всъщност не е непременно отрицателно явление. Благодарение на тези тенденции се обогатяват елементите на оперното изкуство – въвеждат се промени на мизансцен и декор по време на представление, в сюжета се появяват комедийни елементи, в музикално-стилистично отношение се включват повече елементи от испанската музика (което без съмнение е свързано с мисията на Джулио Роспильози като пратеник на папата в Испания). Все по-ясно става разграничението между речитатива и арията, като пропорционалният дял на ариите значително се увеличава, а речитативът обикновено е от типа *сух речитатив* (*recitativo secco*)².

През 40-те години на XVII в., след смъртта на Урбан VIII, фокусът на оперното развитие постепенно се премества от Рим към Венеция, къде-

2 Сухият речитатив е безинструментален съпровод или ако има съпровод, той е само от клавишин или специфичен басов инструмент.

то доминира предприемчивият търговски дух. Така започва т.н. *венециански период* в историята на оперното изкуство. Търговските интереси диктуват Венеция да започне строителство на оперни театри за самостоятелна дейност и да носят отговорност за финансовите печалби и загуби. През 1637 г. във венецианския Teatro San Cassiano за пръв път се продават билети за оперно представление, с което приключва времето, когато само кралските особи и аристократичните кръгове имат възможност да се наслаждават на операта. Тя става достъпно изкуство за всички прослойки на обществото. Най-значимите композитори *през венецианския период* са Монтеверди и неговият ученик Франческо Кавалли. Монтеверди създава „Завръщането на Одисей“ (Il ritorno d'Ulisse in patria), „Коронацията на Попея“ (L'incoronazione di Poppea) и ред други опери. Той разграничава два вида точно определени оркестрови епизоди – симфония и ритурнел, като симфонията служи за подготовка на действието в следващата сцена или за свързка между две отделни сцени, а ритурнелът въвежда в следващата сцена. Ученикът му Кавалли е много плодовит композитор – приживе създава 41 опери, 27 от които са запазени и се съхраняват в библиотека „Марчана“. За разлика от ранните дворцови опери на Монтеверди, в оперите на Кавалли се използват малки струнни оркестри и непрекъсната басова вокална партия, с което се компенсират ограниченията при изпълнение в публичен оперен театър. В оперите на Кавалли речитативът и арията вече са съвсем ясно разграничени. Мелодичността и песенността на ариите правят силно впечатление и това неслучайно съвпада с утвърждаването на техниката белканто в оперното пеене. Музиката се извисява над текста, превръщайки се във фокус на оперното изпълнение. Оперните произведения на Кавалли се характеризират с ярка драматичност и чудесни постановъчни решения по отношение на оркестър, декор, сцена и т.н. Композиторската кариера на Кавалли демонстрира по уникален начин как от началото на XVII в. той развива собствен стил, който го превръща в най-значимата фигура през късния етап на *венецианската опера*. Когато Кавалли започва творческия си път в операта, тя е още едва прохождаща нова форма на забавление, но в края живота му тя вече е популярно и обичано изкуство.

През втората половина на XVII в. в общи линии се формират жанровите особености на италианската опера и тя бързо се разпространява в други европейски страни като Франция, Германия и Великобритания, което от своя страна води до регионални оперни варианти. През следващи-

те два века операта следва вече установената тематична структура с някои леки изменения през различни периоди и в различни държави.

След това започва първата в историята оперна реформа. В нейната основа е дейността на двамата творци. Първият от тях е роденият във Венеция поет и либретист Апостоло Дзено. Двадесет и осемгодишен, той дебютира с операта *Gli Inganni Felici*. Ранните му творби са главно на митологична тематика, но впоследствие се ориентира към исторически сюжети, с които постига по-голям успех. Най-големият принос на Апостоло Дзено обаче не е в областта на класическата опера³, а в преоткритите от него комични и популярни жанрове като *интермецо* (*intermezzo*)⁴, песни на разговорен език и пр. Вторият е поетът и драматург Пиетро Метастазео, прочут с таланта си да пише либрета за класическата опера. През 1724 г. той дебютира като текстописец на операта *Didone abbandonata*. Метастазео получава изцяло класическо естетическо образование. Самият той признава в представянето на една от своите опери: „черпя вдъхновение от класическата история“. Затова не е странно, че в оперите му се откриват явни препратки към похватите на античния гръцки и римски театър, например с позицията на слънцето да се изразява в коя част на деня се развива действието. Частите на операта от пет са намалени на три. В оперите по класическите трагедийни сюжети има само пеене, като ариите се изпълняват от хор. Италианският театрален критик Франческо де Санкти (*Francesco de Sanctis*) характеризира Дзено и Метастазео, като казва, че с оглед на структурата либретото на Метастазео следва разработената конструкция от Дзено. Трябва да се има предвид, че структурата е само прост скелет, върху който Метастазео прибавя редица изящни и романтични елементи, и че той по-скоро е поет, който се е заел да пише либрето, а архитектът е Дзено.

Първата оперна реформа е резултат от съвместните усилия на тези две влиятелни личности и се проявява в редуциране на действията, в обогатяване на тематиката с исторически (а не само митологически) мотиви, с постепенно настъпване на идеализация на персонажите, които обикновено са от 6 до 8 на брой. Операта обикновено завършва с щастлив край, а текстът изцяло е съобразен с музиката.

3 С понятието „класическа опера“ имаме предвид италианската опера през XVII и XVIII в.

4 Интермецо – комичен жанр, изпълняван в паузата на оперните представления през XVII и XVIII в.

След първата оперна реформа се обособява усъвършенстван вариант на *класическата опера*, какъвто откриваме в ранните произведения на Георг Фридрих Хендел (операта „Джулио Цезаре“). По-късно Моцарт създава две от оперите си именно в този стил. Това са „Идоменей“ и „Милосърдието на Тит“.

Втората оперна реформа е по-значима и всеизвестна. След повече от век развитие италианската опера навлиза в период на упадък. Постоянно се възпроизвеждат вече утвърдените стандарти на *класическата опера*; тематиката се ограничава до исторически сюжети; структурата по правило включва три действия с множество сцени; героите най-често се ограничават до една двойка влюбени, един тиранин и няколко второстепенни комични персонажи; неизменно се редуват речитатив и ария, като речитативът е без инструментален съпровод, а музиката сама по себе си е много схематична.

Още по-незавидно е положението със сценичното изпълнение. Певците кастрати⁵ се изживяват като истински господари на сцената. Те не само си позволяват да предявяват непрекословно пред композитора и диригента странни и нелепи претенции, но въобще не се съобразяват с развитието на сюжета и изискванията за изобразяване на персонажа. Тяхното капризно и своеволно поведение нарушава естетическото въздействие и скоропостижно води до гибелта на *класическата опера*. Сред реформаторите на операта се откроява Кристоф Вилибалд Глук. Този немски композитор гържи на естествената и правдоподобна атмосфера, стреми се да постигне въздействащо драматично напрежение, като влага много усилия в изобразяването на човешките характери и емоционалност. Той се противопоставя на нездравата тенденция да се обръща по-голямо внимание на музиката, за сметка на текста, и в противовес разгръща изобразителната сила на думите, за да постигне неразривен баланс между мелодия и текст. Освен това заменя *сухия речитатив* с т. н. *аккомпаниято* (Recitativo accompagnato) и преодолява формализма в оркестрацията и инструменталните интерлюдии, съобразявайки ги с тематиката, сюжетните изисквания и атмосферата на конкретната опера. Глук набляга на цялостната концепция в оперното произведение и участва пряко в писането на либретото, като прави бележки и дава собствени предложения, което е новост за времето си и произтича от стремежа

5 Певците кастрати са подлагани в ранна възраст на съответната процедура, за да предпазят гласа от мутиране. Обикновено са мъжко сопрано и контраалт.

му към висока степен на интегрираност между музика и действие. Оперната реформа на Гук в посока развитието ѝ като същински музикален театър, е крайгълен камък в историята на оперното изкуство.

С началото на XIX в. европейската музика навлиза в периода на Романтизма, когато въз основа на музикалната традиция от Класицизма композиторите търсят нови изразни възможности. Те започват още по-смело да експериментират във формално и техническо отношение. Музикалните им произведения разчупват твърде балансираната и пропорционална форма на Класицизма, за да търсят излаз към повече освободеност.

Представителните фигури на оперното изкуство през този период включват Джоакино Россини, Винченцо Белини и Доменико Доницети, известни като *тримата корифеи на белкантото*. Ако оприличим музиката на Класицизма на черно-бели филми или гравюри, то романтичните музикални произведения са като многобагрен акварелни рисунки и цветни маслени картини. Оперните персонажи на тримата композитори са много по-усложнени в сравнение с предходния период, а музиката, независимо дали е инструментална или вокална, достига върхната си изява.

През втората половина на XIX в. Рихард Вагнер провъзгласява създаването на т.н. *музикално-драматичен стил в операта, описан от него като така: „... за да бъдем точни, това понятие следва да се разбира като театър, облечен в музика. Следователно акцентът трябва да пада върху разгръщащото се драматично действие. Оттук и коренната разлика с либретото в досегашните опери. Тази разлика се проявява най-вече в това, че драматическото действие не е съобразено с музикалните изисквания. Точно обратното: театралната същност на жанра изисква тя да определя и контролира музикалната концепция“*.

В стилистично отношение Вагнер предпочита да усилва до крайност драматичния ефект, използвайки човешкия глас като контрапункт на оркестровата фактура, но по същество той продължава да следва унаследените в оперния жанр рамки. Важно е да се отбележи, че не прави промени в техниката *белканто*, защото по онова време тя вече е достатъчно зряла и цялостно развита.

Използвана литература

Stanley Sadie. The New Grove Dictionary of Music and Musicians. New York: Oxford University Press, 2004, Volume 18.

Guan Jinyi. Xi Fang Sheng Yue Yi Shu Shi. [M]. Beijing: People's Music Press, 2005, p. 32 – 49.

Гуан Дзин-и: История на западното вокално изкуство, 2005, с. 32 – 49.

Timothy J. McGee. The Sound of Medieval song [M]. Randall A. Rosenfeld Trs. New York: Oxford University Press, 1998, p. 17– 28.

Oliver Strunk Editor. Source Readings in Music History [C]. New York: W. W. Norton & Company, 1998, p. 179.

Янг Чанг, редовен докторант, първа година, с научен ръководител проф. г-р Тони Шекерджиева-Новак. Магистърската си степен получава от Conservatorio di Musicale di ROMA 'Santa Cecilia' (discipline Canto). Тя е мецосопран, с активна концертна и оперна дейност в италиански и китайски оперни театри.

**ИЗПЪЛНИТЕЛСКИ СТИЛ НАН ДАН ОТ ПЕКИНСКАТА ОПЕРА –
ВЪЗ ОСНОВА НА ТВОРЧЕСТВОТО НА „ЧЕТИРИМАТА ВЕЛИКИ НАН ДАН“¹**

Ли Минхуей

Резюме:

„Нан дан“ от пекинска опера означава „мъж, облечен и гримиран като жена, мъж, пеещ женски роли“ и е особен тип изпълнител, характерен за китайската пекинска опера. 20-те и 30-те години на миналия век са години на възход за китайската пекинска опера. Тогава се появяват изключителни актьори, ненадминати във всички компоненти на изпълнителското майсторство: вокален (пеење), декламационен (реплики и диалог), изразителен (предаване на емоции) и пластичен (танци и бойни изкуства). Нан дан пресъздават женски драматични персонажи на сцената чрез „мъжкото си тяло“. Превъзходните творчески постижения и класическите им сценични образи оставят незаличим спомен в световната културна история.

Ключови думи:

Четиримата велики нан дан, изпълнителски стил, китайската пекинска опера.

**THE PERFORMANCE STYLE OF NANDAN IN BEIJING OPERA – ON THE
EXAMPLE OF ‘THE FOUR GREAT NANDAN MASTERS’**

Ли Минхуей

Summary/Abstract:

‘Nan dan’ from Beijing Opera means ‘a man dressed and made up as a woman, a man singing a female voice’ and is a special type of performer typical of Chinese Beijing Opera. Then exceptional actors appeared, unsurpassed in all components of performing skills: vocal (singing), declamatory (lines and dialogue), expressive (expression of emotions) and acting (dancing and martial arts). They portrayed female dramatic characters on stage with the ‘male body.’ Their superb creative

1 От 20-те до 40-те години на миналия век пекинската опера е във втория период от бързото си развитие. През това време се появяват много школи. Най-известните 4-ма представители от школите са Мей Ланфан (1900 – 1968), Шан Сяюан (1900 – 1975), Чън Иеанчю (1904 – 1958) и Шюн Хуейшън (1900 – 1968). Във всяка школа има голяма група известни артисти, те показват красота на пекинската опера на сцените в Пекин и в Шанхай [<http://bulgarian.cri.cn/chinaabc/chapter19/chapter190103.htm>].

achievements and classic stage images leave an indelible memory in the cultural history of the world.

Keywords: The four great nandan, performing style, Chinese Beijing Opera.

През 1927 г. вестник „Шуънтиен таймс“ организира допитване за най-популярните актьори *нан дан*² в страната и след национално гласуване резултатите сочат за победители Мей Ланфан [Антология на певческото наследство на Мей Ланфан. Тай Джоу, 1984], Чън Йенциу (1904 – 1958), Сюн Хуейшън и Шан Сяюн (1900 – 1976), останали в историята именно като „Четиримата Велики *нан дан*“. Изпълненията на всеки един от тях имат свои характерни особености и силни страни, въз основа на които впоследствие се обособяват четири творчески направления на персонажа *дан*³.

Направление на Мей Ланфан

Рожденото име на Мей Ланфан е Лан, а името, което получава след пълнолетие – Уанхуа. Потомствен оперен артист, той е всепризнатият пръв сред „Четиримата Велики *нан дан*“. Дядо му, Мей Цяолин, е един от „Тринадесетте изключителни таланти“⁴ по времето на императорите Гуансю и Тунджъ. Още като малко дете Мей Ланфан впечатлява с красив глас с мек тембър, точно фразиране и перфектна дикция. Когато започва да се извява на сцената, прави дълбоко впечатление с овладения и изискан стил, в който унаследява и доразвива традициите на пекинската опера, като създава и собствено направление в нея.

Пеенето на Мей Ланфан е чисто, естествено и изпълнено с емоции. Гласът му притежава както богат гуапазон и звучност, така и мекота,

2 Нан дан – мъже актьори в операта, специализирани в женски постоянни роли. Само нан означава мъж [Ценова-Нушева, М. 2010, с. 307]

3 С оглед на персонажа, ролите в Пекинската опера се делят на пет главни групи: шън (мъжки герой), дан (женски герой), гзин (военачалник), мо (старец) и чоу (клоун). От тях дан обикновено се явява главният персонаж, като актьорите дан са най-многобройни и с най-високи творчески постижения.

4 Тринадесетте изключителни таланти: личностите, които поставят основите на Пекинската опера, като съчетават певческото изкуство на пристигналите в столицата трупи от Анхуей със столичните театрални форми. Всеки един от тях е притежавал изключителни изпълнителски качества и задълбочена ерудиция в областта на сценичните изкуства

поради което тембърът е изключително ясен и наситен. Той никога не си позволява самоцелни демонстрации на вокално майсторство и през цялото време изпълнението му е плавно и непринудено, без да допуска каквито и да било сризове и моменти на разконцентриране. Пеенето му се опира на традицията, но вместо да я копира сляпо, благодарение на интерпретаторския си талант, той внася собствен стил в традиционното пеене, придавайки му повече овладяност, финес, изясна мелодика и плавно звучене. Във всяко свое изпълнение Меи Ланфан, съобразявайки се с изискванията за правдиво изразяване на емоциите на персонажа и сюжетните изменения, внася нови мотиви, които гаят ухото и добавят прелест и лекота, без да разчитат на самоцелно оригиналчине и чудновати трансформации. Независимо дали това е нежен и очарователен напев или приповдигната, мощна ария, всички те излизат от сърцето на певеца и притежават затрогваща дълбочина. Гласът на Меи Ланфан е чист, ярък, фин, наситен и богат. Най-удивителното при него е съчетанието на фин и ярък глас, защото повечето добри гласове са фини, но им липсва яркост. В това отношение гласът на Меи Ланфан е рядко изключение.

Маестро Ланфан владее до съвършенство различните музикални постановки и прибягва до различни стилове на пеене, без обаче да ги смесва. Когато двадесетинагодишен става звезда на пекинската опера, стилът му вече е съвършено балансиран – едновременно традиционен, но и новаторски. Например, той включва южни арии *нанбангзъ*^[5] – нещо, което не е правено дотогава. Още по-смело разчупва стандартите, когато в нанбангзъ използва *ридаеща глава*^[6] (в „Женитбата на пролетното момче и есенното момиче“), когато изпълнява *нанбангзъ* в т. нар. темпо „бърз поток“ или добавя напеви *сипиндяо*^[7] (напр. в някои от ариите на „Неофициалната история на госпожа Ян“), създавайки съвсем нови мотиви.

Вокалното новаторство на Меи Ланфан се проявява и в това, че избира различни постановки в зависимост от чувствата и мислите на пер-

- 5 Нанбангзъ се характеризират с нежни, отработени до последния детайл мелодии. Този тип арии са подходящи за изразяване на деликатни емоции.
- 6 Ригаещата глава е едно от помощните средства във вокалния арсенал на пекинската опера. Тя представлява особен мотив, използван за изразяване на плач или ридание, поради което я наричат още ригаещо лице. Ригаещата глава не е самостоятелна ария, а само елемент от арията за подсилване на тъжните емоции.
- 7 Мотивите и ритмическият рисунок на сипиндяо са доста раздвижени. Колкото и да е разнообразен и разгърнат текстът, той може да бъде изпят върху напеви сипиндяо. Разликата с напевите ърхуан е в това, че при сипиндяо края на фразата може да бъде изпят съвсем произволно.

сонажа. Например една и съща фраза „Ах, майко моя!“ в ролята на Дзян Циулиен от „Женитбата на пролетното момче и есенното момиче“ той изпява високо като молитва, отправена към небесата, докато като Мън Юехуа в „Павилионът на императорската стела“ я изпълнява низходящо, сякаш гласът му е отронен цвят, падащ на земята. В първия случай девойка, а във втория млада невеста изпяват поради различния си статут и житейски обстоятелства фразата „Ах, майко моя!“ по коренно различен начин. Що се отнася до други заглавия от репертоара на Меи Ланфан като „Сватба в мечтите“, „Фениксът се завръща в гнездото“, „Речната фея“ и др., той добавя към напевите *ърхуан* и *силпи*^[8] прекрасни трогателни мотиви в бавно, умерено и бързо темпо, с което значително разширява и развива вокалната палитра на нан ган, като едновременно съхранява традицията и открива нови пътища пред идните поколения творци.

Изпълненията на Меи Ланфан са върховна изява за изкуството на пекинската опера, но освен това той се изявява и като творец-патриот. След Мукденският инцидент^[9] през септември 1931 г. той съставя и представя „Съпротивата срещу Златната орда“ и „Сватба в мечтите“ – опери срещу чуждестранната агресия и повдигащи националния дух. Меи Ланфан споделя: „Когато в ролята на Лян Хун-ю^[10] забия барабаните и слизам от планината, за да се изправа срещу войниците на Златната орда, се чувствам все едно съм в първите редици на анти-японския фронт и участвам в ожесточената борба за защита на родината“^[11].

8 Мелодиите в пекинската опера са съставени от два групи напеви, известни като *силпи* и *ърхуан*, наричани обобщено напеви пи-хуан. Поради многобройните скоковидни интервали в мелодическото развитие при напевите *силпи*, те се разгръщат най-вече в горния регистър и най-често са в мажорен лаг *гун* (съответстващ на европейското D). Затова те имат ярко, пишно, красиво изострено звучене и при по-бавно темпо са подходящи за жизнеутвърждаващи и лирични комедийни епизоди, както и за изразяване на радостни емоции; ако темпото е бодро или пък енергично, то напевите *силпи* най-често се използват във възлнуващи сцени на силни чувства или за изразяване на бликащи, бурни емоции. Що се отнася до напевите *ърхуан*, те използват основно малки интервали по-скоро в ниския регистър и минорен лаг *шан*; звученето им е ненаатрапчиво, наситено, овладяно и при по-бавно темпо са подходящи за трагични сцени и за изразяване на елегични настроения.

9 Мукденски инцидент: на 18 септември 1931 г. японската квантунска армия, разположена в Североизточен Китай, внезапно напада Шънян и окупира Североизточен Китай. Това е начало на военна кампания на японския фашизъм за покоряване на Китай, която дава начало на военни действия на този фронт във Втората световна война.

10 Лян Хун-ю (1102 – 1135) – прочута девойка-героиня от войните срещу Златната орда.

11 У Ин: Меи Ланфан: патриотизмът на майстора на пекинската опера. бр.19/2014 г., с. 47.

Направление на Чън Йенциу

Рожденото име на Чън Йендзиу е Йендзиу, а прозвището му – Ю-шуан. Шестгодишен започва да изучава пекинска опера, а петнадесетгодишен започва да взима уроци от самия Меи Ланфан, за да се нареди по-късно сред „Четиримата Велики нан ган“. Той не притежава безпоздобния глас на Меи Ланфан, но благодарение на личните си качества, пълната си отдаденост и напътствията на Маестрото, той дава началото на оригинален изпълнителски стил, доста различен от този на своя учител. Изпълненията на Меи Ланфан излъчват великолепиe, а тези на Чън Йенциу се отличават с изискана интелигентност. Единият разчита на вродения си талант, а другият – на непрестанното усъвършенстване. Става дума за две различни направления, всяко със своята характеристика и изключителни постижения.

Стильт на Чън Йенциу се отличава с отлична вокална техника. Стриктно спазвайки фонетичните изисквания, той изгражда уникален вокален стил. Декламирането му е заредено с много енергия, а пеенето – мелодично и ритмически безукорно. Гласът му следва възходите и паденията на персонажа в сюжетните перипетии, които са отразени и в ритмическия рисунок. По всеобщо признание художественият му маниер във висша степен съчетава „звук (въздействащ глас), емоция (богата емоционалност), прелест (красота на образа) и непреходност (незабравимо впечатление у зрителя)“. Изпълнението му е прецизно и задълбочено, с внимание върху целостта и естетическата издържаност на сценичната изразност, без да забравя за житейската правдивост и достоверност. При това Чън Йенциу притежава и смелостта да прави творчески нововъведения. Сценичните му вокални изяви са винаги стриктни по отношение на отчетливостта на звуковете в думата, ясно произнася четирите етимологически тона. Той за първи път обръща внимание на въпроса за количеството въздух, което белите гробове трябва предварително да поемат, за да бъде пълноценно изречена или изпята фразата, и съобразявайки се с гласовите си особености, изработва специфичен начин на пеене с много извивки и лъкатушения, ту секващо, ту продължаващо, но без гръхът да прекъсва. Това са главните особености в изпълнителския му маниер, който е особено ефективен при изразяване на трагическите преживявания на женски персонажи.

Героините на Чън Йенциу са изискани и хрисими като бяла хризантема в мразовит ген и излъчват своеобразна чиста красота. Той често заимства в творческата си практика различни идеи от други изкуства и в

това отношение е един от най-ярките артисти. Отличава се с редица нововъведения по отношение на изражение, език на тялото, походка, жестове и елементи от бойни изкуства. Чън Йенциу е великолепен танцьор и виртуозно използва *преливащ ръкав*^[12] Той разработва и обобщава десет технически способа на *преливащия ръкав*: „извиване, нарамване, опиране, насочване, придърпване, повдигане, изтупване, отхвърляне, удряне и размахване“. Те се комбинират в зависимост от емоциите на персонажа и формират цялостно направление в изкуството на пекинската опера. Чън Йенциу и неговите следовници разкриват на оперната сцена цялата прелест на танца. Неговите шедеври включват „Легендата за червената палка“, „Гробницата на влюбените“, „Завръщането на Уън Дзигуей в Китай“, „Меч, покрит със синкава слана“, „Мечтание в будоара“, „Сълзи в планинската пустощ“, „Заключената чантичка“ и др.

Направление на Сюн Хуейшън

Рожденото име на Сюн Хуейшън е Бин-и, а името му след пълнолетие е Хуейшън. Осемгодишен започва да изучава *хъбейски бангзъ*^[13], но впоследствие се пренасочва към пекинската опера и се присъединява към столичната трупа „Джън-юе“. Направлението на Сюн Хуейшън се реализира колкото в рамките на стандарта, толкова и извън него. Той унаследява основните принципи от своите предшественици и въз основа на своите разбирания, както и отчитайки зрителския хоризонт на очакване, прави сериозни реформи във вокалната техника, в които ярко е проявен духът на времето. По удивителен начин изпълнителският му стил е волен и естествен, без да се откъсва от традицията, но и без да бъде сковаван от нея. Почитателите на Сюн Хуейшън оценяват именно оригиналния стил и връзката с реалния живот, характерни за ярките му сценични превъплъщения.

Говорейки за изпълненията му, можем да съдим за уникалния им характер по съхранените записи. Пеенето на Сюн Хуейшън е с ясна и правилна дикция и очарователен тембър, въпреки че мелодиите му не са виртуозно високи, но в своите извивки те поемат по нови пътеки. Ритмиката при пеене е много жива, с многобройни промени на размера, което е пробив по

12 Преливащ ръкав – ръкавите на актьорите се наричат преливащи ръкави, защото са допълнително утължени с пришита ивица бяла коприна за придаване на по-голяма изразителност и елегантност на жестовете. Целта е хиперболизирано представяне на мисловни и емоционални състояния, свързани с вълнение, негодувание, печал и пр.

13 Хъбейски бангзъ: местна опера, водеща начало от провинция Хъбей.

отношение на по-консервативния предишен ритмически рисунок. По този начин стилът на пеене става по-гъвкав и свеж.

Още по-важна особеност на Сюн Хуейшън е, че той „изпява чувства-та“, т.е. гласът му е способен по най-завладяващ начин да изразява емоции и настроение. „Фибата с форма на феникс“ е любовна трагедия, чиято премиера Сюн Хуейшън представя през 1928 г. Тя бързо грабва сърцата на публиката и става една от „Шестте Велики трагедии“ на направлението Сюн Хуейшън. Операта проследява изпълнената с обрати любовна история между Лу Йоу (1125 – 1210) и неговата братовчедка Тан Уан и изобличава лицемерието на феодалната етика. Двамата млади се влюбват, но майката на Лу Йоу не приема любовта им. Младият поет трябва да се яви на изпитите в столицата и на сбогуване подарява на Тан Уан ветрило, изписано с посветено на нея стихотворение. Тан Уан е трогната от силата на чувствата му и от една страна оплаква злощастната си съдба, а от друга благодари на братовчед си за любовта му. Сюн Хуейшън представя сложното психическо състояние чрез ария в размер две шести^[14].

Арията разкрива объркаността на Тан Уан, която е покрусена от раздялата с любимия, но не може свободно да изрази своите чувства, тъй като двамата официално са необвързани, тъй и тя е отритната от майка му. Макар да имат толкова за казване, те не могат да го споделят пред роднините, нито е допустимо да разкриват чувствата си пред раздялата, както биха го направили, ако бяха истински съпруг и съпруга. Затова потисканите болезнени чувства са скрити в извивките на мрачната мелодия. В изречения като „Дълбоко в пръстта расте нежен клън“ и „Ти не си като Хуан Юн, който прогонил жена си“ сложната емоционална наситеност е изразена с редуване на напеви *сипи* и *контра-сипи*^[15]. Последните две паралелни фрази: „Вярвам, че Небето знае за моите чувства, нима е нужно да ги споделям с хората?“ се изпяват, без да бъдат довършени последните няколко ноти, сякаш гърлото на героинята е задавено от прииждащите чувства и тя не може да съдържа сълзите си.

„Фибата с форма на феникс“ завършва с поболяването на Тан Уан. Всеки неин спектакъл с участието на Сюн Хуейшън предизвиква у публиката сълзи на съчувствие. Самият Сюн Хуейшън споделя: „Винаги когато изпълнявам тази пиеса, изцяло се потапям в емоционалните подеми и

14 Ритмически размер в напевите *сипи*, сравнително бързи 2/4.

15 *Контра-сипи*: в тези напеви завършекът на паралелните фрази е в контраст с паралелните фрази на напевите *сипи*, т.е. ако в *сипи* има тонално повишаване, то в *контра-сипи* е понижаване.

спадове на героинята. Много пъти едва успявам да контролирам вълнението си, сякаш самият аз преживявам заедно с Тан Уан злополучния ѝ любовен живот“. Сюн Хуейшън е прочут с изящния и деликатен маниер на пеене, а рецитирането му е още по-своеобразно – нежно и благозвучно, с красив вътрешен ритъм. Той не възпроизвежда сляпо традиционния за пекинската опера ритмически речитатив, а изхождайки от емоциите на персонажа, насища репликите с най-фините нюанси на мисли и чувства и разкрива в дълбочина вътрешния му свят. Неговите изпълнения са толкова трогателни именно заради способността му да извлича най-съкровени емоции на женската гушевност.

Освен това Сюн Хуейшън прави важно обобщение, плод на дългогодишните му наблюдения – актьорът да изиграва ролята, сякаш тя не му е изцяло изяснена. Той вярва, че „за да владееш публиката, изпълнителят трябва да играе с усещане за определена неизвестност“. Затова изисква от актьора да култивира и поддържа у себе си усещане, че не знае всичко за персонажа и непрекъснато да вниква в него и наново да го извайва, така че публиката да усеща, че героят преживява всичко за първи път. И същевременно да оставя на някои места пространство на недоизказаност, за да може публиката да прояви въображение.

Сун Хуейшън е първият от „Четиримата Велики *нан ган*“, който включва в репертоара си по-съвременни опери. По време на творческата си кариера той създава в сътрудничество с Чън Мосян (1884 – 1942) множество опери, най-значими от които са „Дан Цин-ин“, „Сватовницата“, „Девойката от червените покои“, „Девойката на име Сюн Гуан“, „Станцията Син-ан“, „Красавицата Хуо Сяо-ю“, „Куртизанката Ду“ и др. След 1925 г. той приема сценичното име Сюн Хуейшън и създава собствена труппа, наречена „Лиусян (Несекващ аромат)“. По-късно заедно с Уан Джуншън (1882 – 1911) работи по редица модерни опери^[16], като например „Семейна революция“, „Омразата на черните роби“ и др.

Направление на Шан Сяююн

Шан Сяююн, с родено име Дъцяоан и име след пълнолетие Цися, е родом от провинция Хъбей. Като дете е приет да изучава *ушън*^[17]. Впоследствие трупата променя името и насочеността си и Шан Сяююн започва

16 Модерни опери: реформирана по отношение на език и движение на сцената форма на пекинската опера, наричана още „нова опера“. Понякога понятието включва и ранните прояви на китайския съвременен театър.

17 Ушън: амплоа в пекинската опера със силно застъпени елементи на бойни изкуства.

да изучава роли на персонажи *цин-и*¹⁸ (букв. „черна одежка“), Взимайки уроци от големия актьор и учител Уан Яоцин (1881 – 1954). Започналият като изпълнител на *ушън* Шан Сяюн, притежава доста по-различен творчески почерк от Меи Ланфанг, Сюн Хуейшън и Чън Йенциу. На сцената Шан Сяюн е изпълнен с кипяща енергия и бурни пориви, движенията му са хиперболизирани и с широк размах. Развивайки тези свои качества, той се превъплъщава в редица образи на безстрашни и самоотвержени жени-героини. Затова по време на негов спектакъл сцената сякаш гори в пламъци и зрителят не може да си поеме дъх от силни чувства.

Вокалният стил на Шан Сяюн също следва традициите на по-енергичното и мъжествено пеене. В ранните си години той се придържа към маниера, характерен за персонажите *цин-и* – т.нар. „гърлото стегнато, устата отпусната“. По-късно, под влиянието на Чън Дълин (1862 – 1930), друг корифей на пекинската опера, Шан Сяюн добавя повече мекота във вокалното изпълнение и започва да използва *вибрато*, за да направи прехода между гуми и фрази по-свързан и плавен, изработвайки собствен уникален стил, при който енергичната красота е укротена от нежни, присъщи на женския пол емоции. По този начин женските му персонажи придобиват по-богато и въздействащо излъчване.

Като изпълнител с няколко десетилетия на сцената, Шан Сяюн прави много за обновяване на репертоара на пекинската опера. Макар поставените от него опери да не са колкото тези на Сюн Хуейшън, в това отношение може да се мери с Меи Ланфан и Чън Йенциу. Представителните му творби включват „Просветената наложница от династия Хан“, „Огледалото на щастието и дълголетието“, „За втори път в тъмницата“, „Кулата за жертвоприношения“, „Лян Хун-ю“ и др. В много от своите опери Шан Сяюн демонстрирана блестящо съчетаване на умения в бойните изкуства и актьорски качества. Например в „Лян Хун-ю“ той играе жена-пълководец, която иска да срази чуждата династия и да възстанови китайската империя. В „Просветената наложница от династия Хан“ пък изиграва принцеса Уън Джаодзюн, която се нагърбва с миротворческата мисия и склонява да се омъжи в чуждо царство. Макар че става дума за женски персонажи, всеки от тях притежава героичен и решителен темперамент. Именно този неповторим артистичен стил е причината Шан Сяюн да заеме място сред „Четиримата велики *нан дан*“, прибавяйки към ореола на останалите друг тип творческа аура.

18 Цин-и: един от персонажите, изпълнявани от нан дан. Наречен е така, защото героините носят намачкани черни дрехи. Обикновено става дума за благопристойна личност – добродетелна съпруга, любяща майка, целомъдрена девица и пр.

Заклучение

„Четиримата Велики *нан дан*“ представят период на блестящи постижения за пекинската опера. Всъщност, в известен смисъл блестящото изкуство на пекинската опера създава „Четиримата Велики *нан дан*“, а те пък от своя страна тласкат напред развитието на *нан дан*. Оперният критик У Сяожу казва: „Господин Меи е като топла пролет, господин Шан е като знойно лято, господин Сюн е като печална есен, а господин Чън е като мразовита зима“. Макар „Четиримата Велики *нан дан*“ отдавна да не са сред нас, творческият им дух продължава да излъчва сияние.



(МЕЙ ЛАНФАНГ)

(ШАН СЯОЮН)

(СЮН ХУЕЙШЪН)

(ЧЪН ПЕНШЮ)

Използвана литература

Антология на певческото наследство на Меи Ланфан, възпоменателно издание по случай 100 години от рождението му Пекин. Документален музей „Меи Ланфан“. Тай Джоу, 1984.

Ценова-Нушева, М. Пекинската опера гзиз гзю. София, Амагеус принт, 2010, с. 307.

У Ин: Меи Ланфан: патриотизмът на майстора на пекинската опера. бр.19/2014, с. 47.

Rongning Bai. Brecht and China: A Mutual Response. University of Warwick, 1996, с. 16.

Qi R. The evolution of the Beijing Opera, Shenyang, Liaoning, 2008.

Wu M. Jing ju li shi wen xian hui bian- Qing dai ('Collection of documents relating to the history of the Beijing Opera – Volume on the Qing Dynasty'). Nanjing, Feng huang, 2011.

Ли Минхуей – сопрано, родена в Китай през септември 1994 г. През март 2019 г. пристига в Академия за музикално, танцово и изобразително изкуство „Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив, за да продължи да продължи обучението си по класическо пеене. Възпитаник е на известното българско сопрано – певицата и вокален педагог проф. г-р Тони Шекерджиева-Новак. През януари 2021 г. печели първо място в XI Международен фестивал и състезание по фолклор, танци и музика в Германия, а през април 2021 г. – първо място на I международно състезание по музика и изкуства в Лондон.

**ПРИЛОЖИМОСТТА НА ХУДОЖЕСТВЕНИТЕ ПЕСНИ НА
ГАБРИЕЛ ФОРЕ ВЪВ ВОКАЛНО-ИЗПЪЛНИТЕЛСКОТО
ИЗКУСТВО ПРИ РАБОТА С МЛАДИ ПЕВЦИ**

Джан Юан

Резюме:

Като един от най-изтъкнатите френски композитори на своето поколение, Габриел Форé твори в областта на инструменталната, оркестровата, камерната и вокалната музика, а стилът му оказва влияние върху много композитори от 20 век. Неговите ранни произведения носят яркия стил на френската салонна музика и са повлияни от Шопен, Сен-Санс и Лист. Изключително важна референтна (познавателна) стойност в областта на вокалната педагогика имат неговите вокалните произведения, което е тема на настоящата публикация.

Ключови думи:

Франция, художествени песни, Форé, вокално изпълнителство.

**THE APPLICABILITY OF GABRIEL FAURE'S ARTISTIC SONGS IN
THE VOCAL-PERFORMING ARTS IN WORKING WITH YOUNG SINGERS**

Джан Юан

Summary/Abstract:

As one of the most prominent French composers of his generation, Gabriel Faure has worked in instrumental, orchestral, chamber and vocal music, and his style has influenced many composers of the 20th century. His early works carry the bright style of French salon music and were influenced by Chopin, Saint-Saëns and Liszt. His vocal works have an extremely important reference (cognitive) value in the field of vocal pedagogy, which is the subject of this publication.

Keywords:

France, art song, Faure, singing.

За композитора

Френският композитор Габриел Форе и неговото творчество често са определяни от изследователите като мост между края на романтизма и модернизма от втората четвърт на XX век. Такива творци, без да бъдат обявявани за гении, „изиграват съществена роля в развитието на изкуството, осъществявайки определена невидима връзка, онзи изключително важен преход между поколенията“ [<https://bnr.bg/hristobotev/post/100554702>, 10.03.2022, 11:53].

Форе е автор на камерна музика, сред която блестят и вокалните му произведения – песни, отличаващи се с изключителна чувствителност. Написал е повече от 100 песни. Изключителен е и приносът му в обогатяване на литературата за пианото с редица оригинални и изцяло поднесени произведения, като 13-те ноктюрни, 13 баркароли, 5 емпромптюта. *Балада за пиано и оркестър*, две сонати за цигулка и пиано, *Berceuse* за цигулка и пиано са сред другите популярни произведения. За разлика от Шопен и Лист, Форе е по-близо до класицизма, поради влиянието на своя учител Сен-Санс. Романтизмът при него се характеризира с по-малко външни, показни елементи, а изразените емоции не са толкова фини, колкото при Шопен.

Творчеството на Форе включва камерна, оркестрова, клавирна и вокална музика. Камерното му творчество има особено място във френската музикална култура. Ранните му творби имат живия и ярък стил на френската салонна музика и са повлияни от Шопен, Сен-Санс и Лист. Това влияние се наблюдава особено ясно във вокалните му творби. В средния период от неговото творчество наблюдаваме твърде смела промяна в използвания хармоничен език. Типични примери са някои от вокалните му творби, шесто и седмо ноктюрно, както и първият клавирен квинтет. В по-късния период това е собственият хармоничен стил на Форе, който се отразява в неговото неясно, на ръба на колапса и едновременно с това смело развитие на множество мелодични линии, като хармонията се връща към по-оскъдния си вид. Тези констатации са по-типични за втория пиано квинтет, двете сонати за виолончело, втората соната за цигулка, клавирното трио и струнния квинтет. Емоционалният тон, отразен в по-късните му творби, постепенно придобива нотка на меланхолия. Неговите камерни произведения (особено късните) са сложни в тонално и хармонично отношение. Първоначално звучат малко объркващо, но след известно вникване, можем да оценим вътрешните богати музикални елементи. Клавирните му произведения не изглеждат трудни и не разкриват

Великолепни технически умения като тези на Шопен и Лист, но всъщност са доста трудни за изпълнение. Изискват отлична точност и гъвкавост на размаха, което е и причината Форе да не е толкова популярен в Китай, както Сен-Санс, Дебюси, Равел и други. Заслужава да се спомене, че музикалният стил на Форе е оказал дълбоко влияние върху френските композитори от следващите поколения и като декан на Френската музикална консерватория (мандат от 1905 г. до 1920 г.) той култивира и група от музиканти, сред които са Равел и Шмит.

Значението на художествените песни на Форе във вокално-изпълнителската практика

(1) Значение за подобряване на певческите умения

При вокалната педагогика всеки стил обслужва по даден начин развитието на обучението на младите певци. Ако певецът пее жизнерадостна песен, гласът трябва да е жив и енергичен, а в същото време позицията на гласа трябва да е по-висока. Изпълнителите ще открият, че обемът на дишането на певеца има значителна тенденция към намаляване. Това е така, защото прекалената еуфория се отразява върху дишането. При изпълнение на лирични песни, такива, които изразяват любов, гласът трябва да е мек, добре позициониран и динамичен. Активността и силата на дишането също ще се увеличат, а по-големият обем на дишане ще повиши емоциите на певеца. Ако певецът иска да изрази по-благородни и възвишени емоции, той трябва да обърне внимание на единството на звука. Само когато звукът е обединен, дъхът може да стане по-стабилен. Ако певецът иска да пресъздаде по-драматична и напрегната музика, гласът не бива да бъде ярък, а някои специфични звукови ефекти трябва да бъдат нарочно добавени към него.

Когато хората слушат песните на Форе, те ще усетят стиловите характеристики на художествените му произведения, като изящество и елегантност. В същото време слушателите ще открият, че почти всички художествени песни на Форе са изпълнени с някаква мъгла, сантименталност, така че когато вокалният педагог възложи този репертоар на студентите си, те трябва стриктно да контролират гласа си и в същото време да използват нюанси, съобразени с мелодията и стила на песента. Например, художествената песен на Форе „Лунна светлина“ е елегантно произведение в стил менует. В съпровождащата част мелодията на гясната ръка образува полифонична връзка с темата, докато лявата ръка е акордът за разпадане. „Лунна светлина“ започва от

плавното разпадане на акорди, а цялата песен се изпълнява в тази мека атмосфера. Певецът е длъжен да изпее красотата и гладкото усещане на тази мелодия без прекалено много възходи и падения. Особено важно е силата на звука да не се променя прекалено много. Разбира се, Форе също използва крешенго в композициите си. Например изречението „et leur chanson se teile au clair de Lune“ има знак за крешенго, но само в три такта. Няма прекомерна промяна на силата на звука, така че вокалните педагози трябва да схванат тази мимолетна промяна на силата на звука, когато я изискват от своите възпитаници. Съответната практика показва, че изучаването на художествени песни на Форе може да подобри до известна степен техническото израстване и художественото изграждане във вокалното обучение.

Sicilienne

Fauré



Фигура 4-1 Пример за спектъра „Лунната светлина“ (източник на картина: избраните произведения на Форе за пиано)

Изучаването на художествените песни на Форе може да култивира и емоционалния артистичен израз на учениците и до известна степен да култивира разбирането им за конотацията на различни вокални произведения на изкуството и след това напълно да подобри способността им да изразяват своите мисли и чувства в съответните артистични вокални произведения.

(2) Значението при овладяване на художествения изказ

Художествените песни на Форе имат плавна мелодична линия, кратки и добре формулирани пропорционални структури, скрити и дълбоки емоции и богато въображение. От съдържание до форма те имат характеристиките на френския стил на изящност, деликатност, модерност и елегантност. При по-специфичен анализ бихме открили, че художествените песни на Форе имат разнообразен строеж и променяща се форма, комбинирани ритми и т.н. Тук композиторът включва елементи от френската народна музика, обстоятелство, рядко срещано в останалите му творби. При комбинирането на фолклорните песенни елементи с модерна хармония се образува уникален музикален ефект.

Песните на Форе представят красиви картини с особена дълбочина и ефект. Различни са от познатите ни подобни творби на други композитори и носят безспорен френски фолклорен колорит и характеристики. Художествената им стойност и приносът им заслужават уважение, точно защото са особено представителни за френската музика. Безспорен е изводът, че изучаването им може да допринесе за вокалното израстване на младите певци и в същото време да подобри техните музикални постижения.

Използвана литература

Cheng Shi, Музикалният стил и певческите умения на френските художествени песни [J]. Северна музика, 2016, 36 (12): 41-43.

Li Fangfang, Френски художествени песни през деветнадесети век [J]. Драматична къща, 2018 (11): 87.

Li Linlin, Сравнение на немски, австрийски и френски художествени песни от гледна точка на културата [J]. Ихай, 2018 (03): 44-45.

Liang Ying, Езиковите особености на пеенето на френски художествени песни [J]. Музикален живот, 2015 (02): 85-87.

Sui Siyi, Еволюцията и стилът на френските художествени песни [J]. Съвременна музика, 2018 (01): 83-84.

Джан Юан е вицепрезидент и доцент в Музикалната консерватория в Шенянз, Китай. През 2019 г. е зачислена в редовна докторантура в категра „Класическо и поп и джаз изпълнителско изкуство“ в АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив. Лауреат е на национални и международни конкурси. Автор е на две монографии: „Вокална методика“ и „Усъвършенстване на вокалната техника“, и „Арън Копланд – антология на песните“. Автор е на над 10 публикации. Осъществява интензивна концертна дейност. Нейните студенти са носители на награди от международни и национални вокални конкурси.

**ИЗСЛЕДВАНЕ НА КОМПОЗИЦИОННИТЕ ОСОБЕНОСТИ В
КАМЕРНОТО ПРОИЗВЕДЕНИЕ „ГАНГЛАМЕДО“
ОТ КИТАЙСКИЯ КОМПОЗИТОР ГАО ВЕЙДЖИ**

У Дзягзюн

Резюме:

Настоящата статия обобщава техниката и композиционните особености в камерната творба „Гангламедо“, установени на базата на извършен анализ в няколко аспекта – звуковисочинна организация, интервалова символика, организация на ритъма, особености във формалната организация, приложение на композиционни техники и др.

Ключови думи:

Гангламедо, композиционни техники, звуковисочинна организация, интервалова символика, организация на ритъма.

**STUDY OF THE COMPOSITIONAL FEATURES IN THE CHAMBER WORK
'GANGLAMEDO' BY THE CHINESE COMPOSER GAO WEIJIE**

Wu Jiajun

Summary/Abstract:

This article summarizes the technique and compositional features in the chamber work 'Ganglamedo', established on the basis of analysis in several aspects – pitch organization, interval symbolism, rhythm organization, features in the formal organization, application of compositional techniques.

Keywords:

Ganglamedo, compositional techniques, pitch organization, application of compositional techniques.

Гао Вейджу е композитор със световно признание, в момента професор по композиция в Китайската консерватория и в Шанхайската консерватория. Вейджу е автор на впечатляващо музикално и научно творчество, а също и на оригинална композиционна система. Именно спецификата на тази система, хармонично вписана и художествено защитена в контекста на взаимодействието между традиция и индивидуален съвременен прочит, мотивират избора на обект в този доклад.

Камерната творба „Гангламего“ за кларинет, вибрафон и струнен квартет от известния китайски композитор Гао Вейджу е създадена през 2012 г. „Гангламего“ (тибетски ཀང་ལ་མེ་དྭགས་) означава „*снежен лотос*“. На първата страница има епиграф от композитора: *„Гангламего в Тибетското плато не се бои от вятър и сняг, то е гордо и гръзко, възвишено и чисто, неопетнено, чудно цвете на снежната граница!“*. Възторгът, отразен във възпяването на снежния лотос, намира пряко отражение във внимателното обмисляне на технологичния подход и в грижливия подбор на форма и изразни средства в търсене на идеална хармония между техника и художествено внушение при пресъздаване на тази емоционална сцена. Това прави силно впечатление още при разглеждане на звуковисочинната организация на творбата. В това произведение тя е производна от създадения от композитора *неоктавен цикличен синтетичен звукоред*, който използва за шаблон числото 11. Този звукоред се структурира посредством „фиксираност“ на изходната звуковисочинна позиция, над която се формира интервалова редица 1, 1, 3, 1, 3, 2 (Пример 1). Полученият резултат е седемстепенен, хипооктавен, в рамките на интервал голяма септима. Съпоставен с гамата на мажоро-минорната тоналност, той също съхранява фиксираността и цикличността на базовата интервалова редица, но тоновете височини на идентичните степени в неоктавния цикличен синтетичен звукоред нямат октавово съответствие, докато височината на тоновете на еднаквите степени в тоналната гама е в октавово съответствие. Същевременно всеки от тоновете на звукореда може да бъде основен и по тази причина, на базата на конкретната структура, отделните части на произведението могат да проявят черти на тоналност, но като цяло това са музикалните особености на атоналността на **неомогална** основа.

Поради това, че първоначалната форма на звукореда има важно влияние върху формирането на звуковисочинния строй на цялото произведение и особеностите на музикалния му стил, той е от ключово значение и за анализа на тяхната структура.

Пример 1

а)



б)



Въпреки че стойностите на съседните интервали представляват конкретни взаимозависимости между интервалите малка секунда, голяма секунда и малка терца в цялостна звукоредна структура, отделни сегменти от нея напомнят пентатонична гама. Например, шестте тона, започващи от fis^1 наемкват за fis от традиционния китайски лагю (отговаря на тона ла). В реалния процес на създаване тази мелодия не е генерирана изцяло от съседни степени. По тази причина в основните теми на всяка една от частите се долавят отчетливо и интонациите на типичния за китайската музика строй. Въпреки че цялото произведение е неомодално, неговият мелос е пропит от националния колорит на пентатоничните интонации.

В тази 99-тактова камерна творба мелодико-интонационният материал основно е формиран от първоначалния образ на синтетичния звукорег S_0 . Така е например, в интродукцията (т. 1 – 8), в основната тема на експозицията (т. 9 – 25), в репризата (т. 46 – 82) и в заключението (т. 83 – 99). Само интонационният материал на основната тема на втори дял (т. 26 – 45) е композиран посредством възходяща транспозиция на интервал малка терца от първоначалния звукорег. Това е свързано със скрития тонален план на структурата на музикалната форма.

Пример 2а. Първоначална форма на звукореда S_0 (изходна височинна позиция в т. 1 – 25 и 46 – 99)



2 а-1. Тактове 5 – 7 (употреба на първоначална форма на звукореда S_0)

2

2 а-2. Основна тема на първия дял (тактове 12 – 15 – първоначална форма на звукореда S_0)

11

pp dolce

like wind

26. Транспозиция на базисния звукоред на Възходяща малка терца S_3

26-1. Такт 41 – 44 (употреба на транспозиция на базисния звукоред на Възходяща малка терца S_3)

41 poco a poco dim.

p

poco a poco dim.

tapping the instrument

26-2. Основна тема на Втори дял (тактове 29 – 32 – употреба на транспозиция на базисния звукоред на възходяща малка терца S3)

8

29

p

Тъй като „позиционирането“ в неоктавния цикличен синтетичен звукоред просто означава позициониране в регистър, то при отделните встъпления поредността на появата на тоновете по вертикал не е ограничена. По тази причина, когато се оформя мелодичният профил на основната тема и „тоналността“ на всеки от дяловете, структуриращото действие на интервал чиста квинта е от първостепенна важност, докато встъплението на всяка партия при имитациите на основната тема се базира върху интервал голяма септима в качеството ѝ на основен интервал. Тези логически зависимости се проявяват както следва:

На първо място в началото на композицията шестте партии се обединяват в три групи: кларинет и вибрафон, първа и втора цигулка, виола и контрабас. Инструментите от всяка група встъпват последователно на интервал чиста квинта един спрямо друг, като например, партията f^{is} на кларинета и партията cis^1 на вибрафона; f^2 на втората цигулка и c^3 на първата цигулка; d^2 на виолата в пети такт и g в партията на контрабаса. Освен това, спрямо изходния тон, подчертан посредством голяма нотна стойност във всяка партия, също се появява връзка по височина на чиста квинта, а между две съседни групи се долавя дискретна връзка на голяма септима (виж пример 3).

Пример 3

The musical score for Example 3 is written for five instruments: Clarinet in B $\flat$, Vibraphone, Violin I, Violin II, and Violoncello. The tempo is marked *Lento*. The score is in 4/4 time. The instruments enter sequentially, each on a pure quint interval relative to the previous one. The first entry is by the Clarinet in B $\flat$ (S₂) with a *ppp* dynamic, followed by the Vibraphone (S₀) with a *pp* dynamic. The second group, Violin I (S₀) and Violin II (S₀), enter with a *pp* dynamic. The third group, Viola (S₀) and Violoncello (S₀), enter with a *pp* dynamic. The score includes annotations for 'чиста квинта' (pure quint) and 'голяма септима' (major seventh). The dynamics are marked as *ppp*, *p*, and *pp*.

На второ място коментираната логика организира първата тема в тактове 9 – 25. В партиите на виолата и виолончелото израства основната тема на пасакалия, която се провежда 5 пъти. Фиксираната мелодия в партията на контрабаса е конструирана височинно от две интонационни групи, съдържащи интервал чиста квинта, свързани чрез малка секунда, а минорното тризвучие в партията на виолата, повтарящо неизменно до края *dis*-, *ais*-, *fis*1, очертава остинатна фигура с фактурна роля на акомпанимент. Освен това, в основната тема на първи дял в партиите на вибrafона и кларинета интонациите на възходящата чиста квинта засягат структурите на няколко застъпващи се минорни тризвучия.

На трето място, във втората тема, в тактове 28 – 45, акомпаниментът в партията на първа и втора цигулка формира високия фактурен слой на основата на низходяща чиста квинта. Двете партии създават „изместена“ цикличност (цикличност на погрешно място) – първа и втора цигулка поотделно извършват повторения в продължение на 4 времена и половина и 3 времена в рамките на размер 4⁴, като по този начин се създава изместване на метричния акцент. Освен това, в партията на първата цигулка също се проявява алтернатива между чиста квинта и мажорно тризвучие, като в тактове 36 – 40 двете партии – втората цигулка и виолата се развиват имитационно. Мелодическата графика е формирана все така от интонацията на низходящата чиста квинта, като същевременно проявява и структура на мажорно и минорно тризвучие. В тактове 41 – 45 в партиите на виолончелото, втората цигулка и виолата съхраняват описания механизъм и принципа на имитационно изграждане. Същевременно основната тема във виола и виолончело встъпва в октавна имитация, но на интервал голяма септима. Обръщението на тази тема в тактове 35 и 36 също е в октавна имитация, с встъпление на голямата септима. Този интервал се съхранява при встъпленията на имитациите и в останалите партии.

На четвърто място, в репризата, тактове 47 – 82, основният интервал чиста квинта се появява и в пасакалията. Подобно на експозицията и тук интонацията е формирана от чиста квинта и тоновете на минорно тризвучие. Освен това, в партията на вибrafона остинатната фигура съдържа чиста кварта (обръщение на чиста квинта); Основната тема на партията на първата цигулка встъпва в началото (60-и такт) посредством имитация. Двете партии на кларинета и вибrafона фиксират височинното си положение чрез чиста квинта, като отново се изя-

вяват структуриращите възможности на мажорно и минорно тризвучие. Втората тема в първа и втора цигулка в тактове 51 и 52 и основната тема в тактове 59 и 60 встъпват в съотношение голяма септима (умалена октава). Освен основните теми и в акомпанимента, от т. 51 в партията на вибратона, моделът на всяка група все още провежда имитации на голяма септима.

На пето място изложението композиционен механизъм организира и когато, в тактове 83 – 99. Между всички партии продължават имитационните взаимовръзки на чиста квинта и голяма септима.

В цялото произведение интервалите чиста квинта и голяма септима поотделно получават пълноценно развитие и придобиват основополагаща, градивна роля. Погледнато цялостно, двете имитиращи се структури са конструирани с голяма септима като основен интервал. А в структурата на основната тема и в интонационния строй на отделните фактурни слоеве в двата дяла основен интервал е чистата квинта. Освен това, в мелодиката и текстурата интонацията на чистата квинта възражда структурната роля на мажорното и минорното тризвучие. Например, в основната тема на експозицията на преден план излиза структуриращата роля на минорното тризвучие. В мелодическия строй на втората тема не се отделят основни интервали и акорди, но посредством другите партии отново се подчертава структурната роля на тризвучие – този път мажорно. В репризата присъствието на двете наклонения придобива обобщен изказ.

В тази музикална композиция контролираната полиритмия изиграва изключително важна роля в структурирането. Въпреки че, като цяло, ритъмът не е подчинен на сериен контрол, ритмичната организация на някои партии в отделни дялове следва строго определен цифров порядък. Основната ритмична цикличност в това произведение се изразява чрез числовата редица 4, 5, 6, 7, като форми на раздробяване четвъртината. На тази основа се извършват промени, като се формират числови варианти с повишение и понижение в стойностите. Изложената ритмична организация е проследима в различни фрагменти и е представена в няколко конфигурации.

На първо място, посредством остинатна фигура от секстоли се формира текстурата на контрапунктичната надстройка на пасакалията, когато тя се излага в експозицията и в репризата. Освен това, в партията на първа и втора цигулка в т. 12 от експозицията се имитира

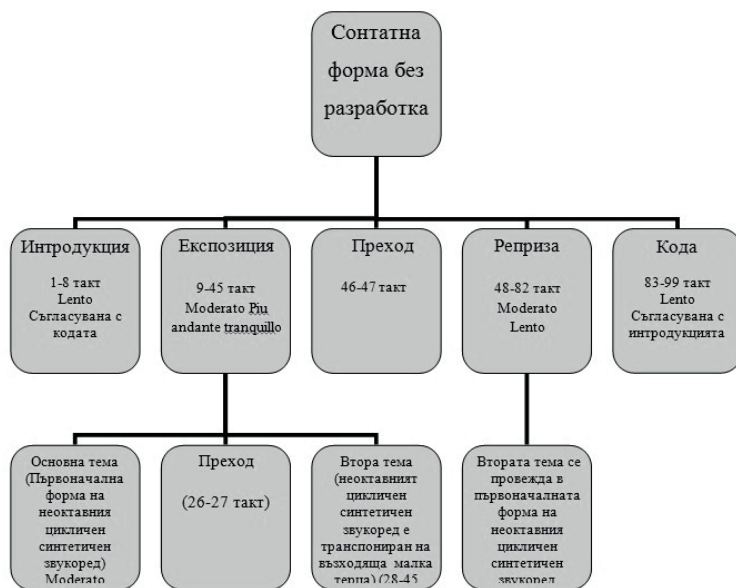
унисонът посредством ритъм, формиран от раздробяване на четвъртината на 4, 5, 6, 7. Тя веднага е последвана от регресия в числовата последователност (8, 7, 6, 5) и от нейната огледална прогресия – 5, 6, 7, 8. В репризата ритмичната организация отново се постига посредством намаляваща последователност в числото на раздробяването – 6, 5, 4, 3. На основата на ритмичен рисунък в секстоли във виола, в т. 51 партията на вибrafона се включва съответно в остинатна фигура от квинтоли. В 57-и такт в партиите на втора и първа цигулка, кларинета и вибrafона започва да се натрупва остинатна фигура, при която на всеки удар има четири шестнадесетини. В 61-и такт партиите на вибrafона и кларинета се натрупват остинатни фигури от триоли. В 65-и такт по вертикал се формира полиритмичен комплекс от посочените 6, 5, 4, 3.

Пример 4.

12

Структурата е вид логика, която се изразява мислено. Всяко художествено произведение задължително съществува в някаква конструкция. Музикалните произведения от който и да било исторически период не могат да бъдат откъснати от дискретния контрол на тоналността. В това произведение структурирането е постигнато посредством звуковисочинната организация, употребата на музикален тематизъм (основна тема), контрапунктни техники и повторение на темпото и промени във фактурата. Употребата на основен вид и транспозиция на неоктавния цикличен синтетичен звукоред, с възвръщане на първоначалната му позиция в репризата създава аналогия с характерната за класическата музика тонална реприза. С помощта на указания за изменения в темпото, в изложението са очертани пет дяла, обединени в цялостната структура на сонатна форма без разработка (виж изображение 1).

Изображение 1



Основната тема е изложена в тактове 12 – 25. Интонационно, тоновете във висок регистър са производни на първоначалната форма на неоктавната циклическа синтетична гама. Партията на вибратона съдържа остинатна чиста квинта. В партията на първа цигулка първият тон от всяка група губира тон от партията на вибратона. Следвайки първа цигулка,

Втора цигулка имитира унисона на звуковия модел в звукоизобразителна картина – гангламето се изправя срещу вятъра и снежната буря, метафора за силния му, горд и дързък характер. Поради това, че интерваловата конструкция в интонационния строй на мелодията на основната тема е от типичната за китайската музика пентатоника, тя е проникната от стила и особеностите на националния колорит.

Втората тема е изложена в т. 28 – 45. Звуковисочинният ѝ профил почива върху възходяща терцова транспозиция на неоктавния цикличен синтетичен звукоред. Това отношение между основната и втората тема създава аналогии с конфигурацията на мажорния и минорния лаг в тоналната музика. Характерът на втората тема е различен от този на основната тема. Тя е нежна, красива и съдържана и по идея изобразява чистотата и възвишеността на снежния лотос. Втората тема е представена с имитации между виола и виолончело. В репризата тя се появява отново в цигулка, но в обръщение и в основната височинна позиция на неоктавния цикличен синтетичен звукоред. По такъв начин е пресъздаден принципът на „единство в тоналността“ между основните теми в репризата, с което се демонстрират особеностите на „периодичното повторение на тоналността“, типични за структурата на сонатната форма в тоналната музика.

В „Гангламето“ разработката е пропусната според нуждите на съдържанието и така е формирана конкретната структура на тази творба – сонатната форма без разработка. В подхода към формалната организация се очертават няколко важни особености.

(1) В композиционно отношение в творбата се съчетават принципите на сонатност с вариации върху остинатен бас (условно – пасакалия). Нормативната сонатна форма е съставена от три части: експозиция, разработка и реприза. При сонатната форма без разработка, с пропускането на разработката е променена традиционната логика на развитие, установена според принципа на тригелността. На базата на изискванията на съдържанието в стила на написване на вътрешната част възниква съответна промяна. В „Гангламето“ има три теми – първа тема, втора тема и тема на пасакалията. Тези три различни по характер теми се преплитат, като оформят цялостната форма. В експозицията се насладват и преплитат първа тема и темата на пасакалията. В репризата втората тема първоначално се наслажда върху тази на пасакалията, а след това навлиза и основната тема, като формира ситуация, при която

трите теми се провеждат едновременно. Темата на пасакалията обаче не преминава през цялата творба от начало до край, а се появява в експозицията (вградена в първа тема) и репризата. При представянето на втората тема в експозицията темата на пасакалията отсъства. По такъв начин принципът на остинатно вариране умело е вграден в рамките на структурата на сонатната форма без разработка.

(2) В сонатната форма без разработка една от особеностите е широката изява на основните функции. Въпреки че допълнителните раздели интродукция и кода имат определено присъствие, свързващата и заключителната партия изцяло са пропуснати. Това разбира се има връзка със съдържанието, отразено в произведението. Поради това, контрастът между първа и втора тема е малък, между тях няма граматични противоречия и конфликт. Освен това основните теми сами по себе си не са композирани с идея за разработка – според съдържанието те изграждат гордия и устремен напред образ на снежния лотос, с иносказателната деликатност на неговата възвишена чистота и по тази причина няма нужда от мащабни свързващи и завършващи части. Така се създават аналогии с европейската традиция и на граматургично ниво – с епичния тип романтичен симфонизъм.

(3) Репризата на „Гангламего“ притежава особеностите на динамична видоизменена реприза. Втората тема се репризира първа, последвана от основната тема, като така се оформя огледална реприза. Освен това, втората тема се появява в обръщение, придружено от промяна в тембъра – имитациите със септимово встъпление (виолончелото и виолата) от експозицията се изпълняват от двете цигулки в репризата. Репризирането на първата тема започва като контрапункт на втората тема, но в променена темброва конфигурация (кларинет и вибрафон). При второто ѝ провеждане на главната тема се оформя поетапно повторение с промяна в темпото, в което остава вмъкната и втората тема (т. 72). Повторната поява на главната тема създава силен контраст, такъв възниква и в музикалния образ, което потвърждава концепцията за динамична реприза. Отсъствието на материала, свързан по идея с описанието на „шума от вятъра“, от репризата символизира победата на снежния лотос над легения вятър и е алегория на утвърждаващия оптимизъм. Преди края, темата на пасакалията, основната и втората тема се наслагват във финално обобщение.

Фактурата на „Гангламего“ е изградена основно чрез полифонично съпоставяне на няколко партии. За структуриране на многогласието са приложени голям брой полифонични техники, проникнали в цялото произве-

гение. На първо място е употребата на подгласна полифония, например, в основната тема на пасакалията и в първата тема, с нейните орнаментални вариации в партията на първа цигулка в 12-и такт. Този похват се открива на редица места, например във фоновата текстура на партиите на първа и втора цигулка, които описват „шума от вятъра“ в 12-и такт (модел в унисона), в имитациите между виолата и виолончелото във втората тема, което започва от 29-и такт (модел с имитации в септими), в тясно свързаните имитации на първа цигулка и кларинет в такт 38, в имитациите при повторението на основната тема в първа и втора цигулка, започващо в 59-и такт, както и в имитациите между четирите партии на струнните инструменти в началото на 64-и такт; имитация в обръщение, като например имитациите във виола, виолончело, кларинет и вибrafон в т. 33.

На второ място следва да се посочи употребата на контрапунктни техники. Мелодиите на трите основни теми в произведението формират вертикално наслагване на базата на техниката на контрапунктична полифония. В експозицията основните теми на пасакалията и на основната част се наслагват контрапунктично. В репризата, освен че основните теми на втората и основната част взаимно се имитират, заедно с пасакалията те формират вертикално тригласно контрапунктично съединение.

От анализа на композиционните техники в „Гангламего“ може да се направи заключение, че приложеният от професор Гао Вейдзжи способ за звуковисочина организация на основата на неоктавен цикличен синтетичен звукоред има висок, художествено защитим потенциал. Същевременно, като иновационен подход, базиращ се на традиционния интонационен строй, той има висока и практико-приложна стойност. Създаването на синтетични лагозвукореди не само предоставя нови методи и идеи на композиторите по отношение на организацията на музикалния материал по височината, но изиграва и изключително важна роля за теоретичните изследвания в сферата на музиката.

Използвана литература

《20世纪音乐的素材与技法》[美]库斯特卡著 人民音乐出版社 2002年5月. Кустерка. Материал и техники в музиката на 20 век. Народна музика, 2002.

《二十世纪音乐的和声技法》(德)基泽勒 著, 杨立青 译, 上音乐学院出版社2006年10月. Гизелер. В. Хармонията в музиката на 20 век. Ориг.: Gieseler, Walther. Harmonik in der Musik des 20. Jahrhunderts. Превог: Ян Лицин, Шанхай, Шанхайската консерватория, 2006.

《中国音乐结构分析概要》 李吉提著 中央音乐学院出版社 2004年10月. Ли Джити. Общи положения в структурния анализ на китайската музика. Централния музикален институт, 2004.

《20世纪作曲技法分析》姚恒璐著 上海音乐出版社 2000年4. Яо Хън-лу. Анализ на композиционните техники от 20 век. Шанхай, Шанхайско музикално издателство, 2000.

《高为杰现代音乐创作技法研究》 卢璐 著 上海音乐学院出版社 2009年4月. Лу Лу. Изследване върху композиционните техники в съвременната музика на Гао Уейдзие. Шанхай, Издателство на Шанхайската консерватория, 2009.

《20世纪西方作曲技法》季家锦编著 华乐出版社 2000年8月. Дзи Дзяджин. Западни композиционни техники от 20 век. Хуаль, 2000.

《现代乐理教程》 童忠良著 湖南文艺出版社 2003年4月. Тун Джун-лян. Учебник по съвременна теория на музиката. Хунанско издателство на литературата и изкуството, 2003.

《路》的非八度周期音阶 高为杰 音乐创作, 1999年第1期. Гао Уейджжи. Неоктавна циклична гама в „Път“. // Музикална композиция, 1999, №1.

《“非八度周期人工音阶”探析》 田刚 中央音乐学院学报 2006年2期. Тиен Ган. Анализ на неоктавната циклична синтетична гама. // Научен вестник на Централната музикална консерватория, 2006, №2.

Ю Дзягзюн е преподавател в отдела по композиция на провинция Ляонин, гостуващ лектор в Китайската музикална консерватория. От декември 2020 г. е докторант в Академия за музикално, танцово и изобразително изкуство „Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив.

ГОДИШНИК

академично издание

Редакционна колегия:
проф. г-р Тони Шекерджиева-Новак
проф. г-р Галина Ларгева
проф. г-р Даниела Дженева
проф. г-р Люdmил Петков

Анонимно рецензиране:
проф.г.н. Явор Конов
доц. г-р Борис Минков

© Графичен дизайн: доц. г-р Александър Гьошев, 2022

Коректор: Александра Дарбоклиева
Оформление и предпечат: Виолета Динчева

Печат: Мениджмънт Бизнес Машин ООД

www.artacademyplovdiv.com

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