



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

ГОДИШНИК

20
23

2024
ПЛОВДИВ

Академия за музикално, танцово и изобразително изкуство
„Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив, 2024

Главен редактор:
доц. г-р Жан Пехливанов

Редакционна колегия:
проф. г-р Тони Шекерджиева-Новак
проф. г-р Галина Ларгева
доц.г-р Рада Славинска
проф. г-р Валдемар Гурски (Полша)
проф. г-р Милен Киров (САЩ)
проф. г-р Гергана Панова (Германия)
Анонимно рецензиране:
проф.г-р Милена Шушулова-Павлова

Изданието се финансира от Фонд „Научни изследвания“

© Графичен дизайн: доц. г-р Александър Гьошев, 2024

Коректор: Димитрина Вакрилова

Оформление и печат: МЕНИДЖМЪНТ БИЗНЕС МАШИН ООД **M&BM**[®]

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

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



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

ГОДИШНИК

20
23

2024
ПЛОВДИВ

СЪДЪРЖАНИЕ

ТВОРЧЕСКИЯТ ПОЧЕРК НА ПРОФ. КИРИЛ ДЖЕНЕВ В ИЗГРАЖДАНЕТО НА КАМЕРНАТА ТАНЦОВА ФОРМА – „ОВЧАРИ“ гоц. g-р Димо Енев	13
НЯКОИ ОБОБЩАВАЩИ АСПЕКТИ ОТНОСНО ПОСТАНОВКАТА, ВИДОВЕТЕ ДВИЖЕНИЯ И КОМБИНАЦИОННИ МОДЕЛИ В ЦИГУЛКОВАТА ТЕХНИКА НА ЛЯВА РЪКА гоц. g-р Евгений Шевкенов, професор на Република Австрия	22
РОЛЯТА НА ЖИВОПИСТА В ИНСТАЛАЦИИТЕ И ОБЕКТИТЕ НА ЦВЕТАН КРЪСТЕВ И САШО СТОИЦОВ g-р Гергана Табакова	31
НАГЛАСИТЕ НА УЧЕНИЦИТЕ КЪМ УЧИТЕЛСКАТА ПРОФЕСИЯ гл. ас. g-р Лилия Виткова Стоилова	48
ПОРТРЕТНОТО ИЗОБРАЖЕНИЕ – ПРОБЛЕМИ И СПЕЦИФИКИ ПРИ РАБОТАТА С УЧЕНИЦИ ОТ СПЕЦИАЛИЗИРАНО ХУДОЖЕСТВЕНО УЧИЛИЩЕ ас.g-р Ваня Гогжелова	59
НОВОВЪВЕДЕНИЯТА В ГЪДУЛКИТЕ НА МАЙСТОР ДЕЯН ДЕНЧЕВ ас. g-р Пеюо Пеев	65
ВЪЗНИКВАНЕ И РАЗВИТИЕ НА КОМПЮТЪРНИТЕ ТЕХНОЛОГИИ КАТО ИЗРАЗНО СРЕДСТВО ЗА ХУДОЖНИЦИ ас. g-р Петко Танчев	74
ПОХВАТИ ЗА МОДЕЛИРАНЕ НА ДАМСКА ПОЛА С CAD/CAM, БАЗИРАНИ НА ДИЗАЙНЕРСКИ ПРОЕКТИ НА ВИСША МОДА ас. инж. Ангелина Дончева	86

БЪЛГАРСКИЯТ ФОКЛОР В ПИЕСИТЕ ЗА БИГ БЕНД ОРКЕСТЪР
НА КОМПОЗИТОРА ИВАН СТАЙКОВ

ас. Васил Делиев

94

АКТЪТ НА ДОКУМЕНТИРАНЕ В ИЗКУСТВОТО КАТО ПЕРФОРМАТИВЕН ПРОЦЕС
Ивелина Стоянова-Михайлова

102

КИТАЙСКОТО ИЗКУСТВО ЗА РЯЗАНЕ НА ХАРТИЯ НА ФОНА НА СЪВРЕМЕННАТА
КУЛТУРА

Ванг Ли Дзюн

109

УНИКАЛНОСТТА НА СОЦИАЛНАТА ФУНКЦИЯ НА КИТАЙСКОТО ХОРОВО
ИЗКУСТВО

Гуо Зи

117

РАЗВИТИЕТО И НАЦИОНАЛНИТЕ ОСОБЕНОСТИ НА КИТАЙСКАТА ОПЕРА

Джан Сяогонг

125

ХАРАКТЕРИСТИКИ НА ПОЕТИЧНИЯ ЕЗИК В КИТАЙСКИТЕ ХУДОЖЕСТВЕНИ
ПЕСНИ

Джан Юе

132

ПРЕДСТАВИТЕЛНИТЕ КОМПОЗИТОРИ ОТ ПЕРИОДА НА АКАДЕМИЯТА
ЗА ИЗКУСТВА „ЛУ СЮН“

Дзуо Юнгжън

12

ИЗСЛЕДВАНЕ НА ИЗГРАЖДАНЕТО НА ЗНАЧЕНИЕТО НА ЛАНДШАФТНИЯ ДИЗАЙН
ВЪЗ ОСНОВА НА СЕМИОТИЧНАТА ТЕОРИЯ

Ду Сяокун

142

ЗНАЧЕНИЕ И СТОЙНОСТ НА ИНТЕГРИРАНЕТО НА МЕСТНАТА КУЛТУРА
В УЧЕБНАТА ПРОГРАМА НА МУЗИКАЛНИТЕ УЧИЛИЩА

Ке Ю

163

ЗА НЯКОИ АСПЕКТИ НА ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ МЕЖДУ КЛАСИЧЕСКАТА МУЗИКА
И ДЖАЗА

Лебен А. Агрианов

182

РАЗВИТИЕТО, ПРОМЕНИТЕ И ВЛИЯНИЕТО НА КИТАЙСКИТЕ И ЕВРОПЕЙСКИТЕ
НАРОДНИ ПЕСНИ В РАЗЛИЧНИ ИСТОРИЧЕСКИ ПЕРИОДИ

Ли Нюенру

190

В ТЪРСЕНЕ НА СТОЙНОСТ НА РАЗПАДА В АРХИТЕКТУРАТА

Невена Вълчева, изследовател R1

197

ИНТОНАЦИЯ ПРИ ЦИГУЛАРЯ. ПРОБЛЕМАТИКА В ИНТОНАЦИЯТА КАТО ФИЗИЧНО
ЯВЛЕНИЕ

Стефан Хубенов

210

ИДЕИТЕ И ТЯЛОТО СЕ ПРИПОКРИВАТ, МИСЛИТЕ И ЕЗИКЪТ СЕ СЛИВАТ
В СПЕКТАКЪЛА „ВОДА И ЛУНА“

Сун Ксяофан

219

ИЗСЛЕДВАНЕ НА ХУДОЖЕСТВЕНИТЕ ФОРМИ И ПЕВЧЕСКИТЕ СТИЛОВЕ
В КИТАЙСКОТО ОПЕРНО ИЗКУСТВО ОТ НОВАТА ЕПОХА

Сун Хаилу

228

ИСТОРИЧЕСКО РАЗВИТИЕ НА ЕВРОПЕЙСКАТА ХУДОЖЕСТВЕНА ПЕСЕН

Сяо Лей

241

РАЗВИТИЕ НА КЛЮЧОВИ КОМПЕТЕНТНОСТИ ПРИ ОБУЧЕНИЕТО
ПО КЛАСИЧЕСКИ ТАНЦ

Таня Стоилова

252

РОЛЯТА НА ЧИТАЛИЩАТА В РАЗВИТИЕТО НА ТАНЦОВОТО ДЕЛО В БЪЛГАРИЯ
В СРЕДАТА НА XX ВЕК

Теодора Друмева

265

ПЪРВИТЕ ОПИТИ ЗА СЪЗДАВАНЕ НА КИТАЙСКА ОПЕРА ЧРЕЗ ИЗПОЛЗВАНЕ НА МОДЕРНИСТИЧНИ ПОХВАТИ (Върху примера на оперите „Диви поля“ и „Девет песни“) Тянгзъ Тян	274
НОВИ ГЛЕДНИ ТОЧКИ КЪМ ТВОРЧЕСТВОТО НА СЪВРЕМЕННИТЕ КИТАЙСКИ ХОРЕОГРАФИ Уенг Тунг	285
ИЗСЛЕДВАНЕ И ИДЕИ ВЪРХУ „ЕСТЕТИЧЕСКА ФИЛОСОФИЯ“ В КИТАЙСКОТО МУЗИКАЛНО ОБРАЗОВАНИЕ ПРИ МУЛТИКУЛТУРАЛИЗЪМ Фан Мин	295
ЖЕНСКИЯТ ОБРАЗ В КИТАЙСКИТЕ ОПЕРИ ОТ ФОРМИРАНЕТО ИМ ДО НАШИ ДНИ Фу Сяочин	303
НАЙ-РАННИЯТ КИТАЙСКИ УЧЕБНИК ПО АКОРДЕОН Хуанг Ин	311
ПРЕПОДАВАНЕ НА ПИАНО ПО СИСТЕМАТА НА УЕЙ ДАНУЕН Цуей Минмин	318
КРАТКА ДИСКУСИЯ ВЪРХУ ЛЪКОВИТЕ ТЕХНИКИ ЗА ЦИГУЛКА Цю Съ	327
РОЛЯТА НА ПИНИН ПРИ ИЗПЪЛНЕНИЕ НА ПЕСНИ НА КИТАЙСКИ ЕЗИК Анализ от гледна точка на песента „Кагифено цвете“ Чан Миншин	336
ИЗПЪЛНИТЕЛСКИ И ИНТЕРПРЕТАЦИОННИ ПОДХОДИ КЪМ ВОКАЛНИЯ ЦИКЪЛ „ЛЕТНИ НОЩИ“ НА ЕКТОР БЕРЛИОЗ Янан Гао	345

CONTENT

THE CREATIVE SIGNATURE OF PROF. KIRIL DJENEV IN THE BUILDING OF CHAMBER DANCE FORM - „SHEPARDS“

Assoc. Prof. Dimo Enev, Ph.D.

13

SUMMARY OF ASPECTS CONCERNING SETTING, MOVEMENT TYPES, AND COMBINATIONAL PATTERNS IN LEFT-HAND VIOLIN TECHNIQUE

Assoc. Prof. Eugeniya Shevkenov PhD, Professor of the Republic of Austria

22

THE ROLE OF PAINTING IN THE INSTALLATIONS AND OBJECTS OF TSVETAN KRASTEV AND SASHO STOITSOV

Gergana Tabakova PhD

31

STUDENTS' ATTITUDES TOWARD THE TEACHING PROFESSION

Ass. Prof. Liliya Vitkova Stoilova PhD

48

THE PORTRAIT PAINTING – PROBLEMS AND SPECIFICS WHEN WORKING WITH STUDENTS FROM A SPECIALIZED ART SCHOOL

Assistant Vanya Godzheva, PhD

59

THE INNOVATION ON THE GADULKAS OF MASTER DEYAN DENCHEV

Assistant Peyo Peev, PhD

65

EMERGENCE AND DEVELOPMENT OF COMPUTER TECHNOLOGIES AS AN EXPRESSIVE MEDIA FOR ARTISTS

Assistant, doctor Petko Tanchev, Ph.D.

75

LADIES' SKIRT MODELING HANDLES WITH CAD/CAM BASED ON HAUTE FASHION DESIGNER PROJECTS

Assistant Eng. Angelina Doncheva

86

BULGARIAN FOLKLORE IN THE PIECES FOR THE BIG BAND ORCHESTRA OF THE COMPOSER IVAN STAYKOV

Assistant Vasil Deliev

94

THE ACT OF DOCUMENTATION OF ART AS A PERFORMATIVE PROCESS

Ivelina Stoyanova-Mihaylova

102

CHINESE ART FOR PAPER CUTTING ON THE BASE OF THE MODERN CULTURE

Wang Li Jun

109

THE UNIQUENESS OF THE SOCIAL FUNCTION OF CHINESE CHORAL ART

Guo Zi

117

THE DEVELOPMENT AND NATIONAL FEATURES OF THE CHINESE OPERA

Zhang Xiaodong

125

THE REPRESENTATIVE COMPOSERS OF THE PERIOD OF LU XUN ACADEMY OF ARTS

Zhang Yue

132

THE REPRESENTATIVE COMPOSERS OF THE PERIOD OF LU XUN ACADEMY OF ARTS

Zuo Yunzheng

142

RESEARCH ON THE CONSTRUCTION OF THE MEANING OF LANDSCAPE DESIGN
BASED ON SEMIOTIC THEORY

Du Xiaokun

153

IMPORTANCE AND VALUE OF INTEGRATING LOCAL CULTURE INTO THE CURRICU-
LUM OF MUSIC SCHOOLS

Ke Yu

163

THE RELATIONSHIP OF CLASSICAL MUSIC AND JAZZ IN DIFFERENT ASPECTS

Leven A. Adrianov

180

DEVELOPMENT, CHANGES AND INFLUENCE OF THE CHINESE AND THE FOLK
SONGS OF EUROPEAN PEOPLES IN DIFFERENT HISTORICAL PERIODS

Li Nian Ru

190

IN SEARCH OF DECAY VALUE OF ARCHITECTURE

Nevena Valcheva, R1

197

INTONATION FOR THE VIOLINIST. PROBLEMS IN INTONATION AS A PHYSICAL PHE-
NOMENON

Stefan Hubenov

210

IDEAS AND THE BODY INTERTWINE, THE THOUGHTS AND LANGUAGE MERGE IN
THE DANCE WORK „WATER AND MOON“

Sun Xiaofang

219

STUDY OF ARTISTIC FORMS AND SINGING STYLES IN CHINESE OPERA OF THE
MODERN ERA

Song Hailu

229

HISTORICAL DEVELOPMENT OF EUROPEAN ART SONG

Xiao Lei

241

DEVELOPMENT OF KEY COMPETENCES IN CLASSICAL DANCE TRAINING

Tanya Stoilova

252

THE ROLE OF COMMUNITY CENTERS FOR THE DANCE ART DEVELOPMENT IN BULGARIA IN THE MIDDLE OF XX TH CENTURY

Teodora Drumeva

265

THE FIRST ATTEMPTS TO CREATE A CHINESE OPERA USING MODERNIST TECHNIQUES (on the example of the operas Wild Fields and Nine Songs)

Jiang Jiangzi

274

NEW VIEWPOINTS ON THE WORK OF CONTEMPORARY CHINESE CHOREOGRAPHERS

Weng Ting

285

RESEARCH AND IDEAS ON „AESTHETIC PHILOSOPHY“ IN CHINESE MUSIC EDUCATION UNDER MULTICULTURALISM

Fan Min

295

THE IMAGE OF WOMEN IN CHINESE OPERAS FROM THEIR FORMATION TO THE PRESENT DAYS

Fu Xiaoqin

303

THE EARLIEST CHINESE WORKBOOK FOR ACCORDION

Huang In

311

TEACHING THE PIANO ACCORDING TO THE WAY DUNWAN SYSTEM

Cui Mingming

318

SHORT DISCUSSION ON THE BOW PLAYING METHODS FOR VIOLIN

Qu Si

327

THE ROLE OF PINYIN IN THE PERFORMANCE OF CHINESE LANGUAGE SONGS

Analysis from the point of view of the song „Velvet Flower“

Mingxin Zhang

336

PERFORMANCE AND INTERPRETATION METHODS TO THE VOCAL CYCLE „SUMMER NIGHTS“ OF HECTOR BERLIOZ

Gao Yanan

345

ТВОРЧЕСКИЯТ ПОЧЕРК НА ПРОФ. КИРИЛ ДЖЕНЕВ В ИЗГРАЖДАНЕТО НА КАМЕРНАТА ТАНЦОВА ФОРМА – „ОВЧАРИ“

доц. г-р Димо Енев

Резюме:

Статията разглежда камерната танцова форма и по конкретно танцът „Овчари“ по хореография на проф. Кирил Дженов. Направен е композиционно-драматургичен анализ на произведението, като детайлно са обособени конкретните му части. Потърсена е художествената трактовка на основната тема и е изведена формовата насоченост на произведението.

Ключови думи:

Камерен танц, Кирил Дженов, Овчари, Хореография

THE CREATIVE SIGNATURE OF PROF. KIRIL DJENEV IN THE BUILDING OF CHAMBER DANCE FORM - „SHEPARDS“

Assoc. Prof. Dimo Enev PhD

Abstract:

The article examines the chamber dance form and more specifically the „Shepherds“ dance, choreographed by Prof. Kiril Djenev. It was made a compositional analysis of the work and it's specific parts were identified in detail. The artistic interpretation of the main theme was searched and the form orientation of the art piece was collected.

Key words:

Kiril Djenev, Shepards, choreography, chamber dance

„... Най-ярките примери за успешно реализирани камерни танци с овладяна форма и ясно съдържание естествено са произведенията на големите майстори – Маргарита Дикова с танците: „Левенти“, „Кукли“, „Свирец-игралец“, „Луѓи

млади“; Кирил Джанев с танците: „Одумвачки“, „Ръченица с шиници“, „Овчари“, Джановски камерен танц“, „Либе ле“, „Шопски лазарки“, „Пловдивски кокони“, „Старинен танц“. Всички цитирани произведения заслужават задълбочен анализ, тъй като времето е доказало техните художествени качества...“ [Джанева, 2021, стр.106-107.]

Придържайки се към споделеното от проф. Даниела Джанева, ние продължаваме поредицата „Творческият почерк на проф. Кирил Джанев в изграждането на камерната танцова форма“, с танца „Овчари“. Създаден през 50-те години на миналия век за репертоара на Държавен ансамбъл за народни песни и танци – София, сега Държавен фолклорен ансамбъл „Филип Кутев“, и поставян през годините в множество любителски и професионални ансамбли, той живее свой самостоятелен сценичен живот и до днес. Вече над 60 години се радва на изключителен интерес от изпълнители и зрители. Именно затова „Овчари“, се е превърнал в класическо произведение – образец в камерното направление на фолклорното танцово изкуство. Необходимо е да се отчете и фактът, че това е един от първите камерни танци въобще и заедно с „Кукли“ на Маргарита Дикова, „Ръченица с шиници“ и „Арамии“ на Кирил Джанев се явява и като основоположник на камерното танцово изкуство на фолклорна основа в България. Тази констатация всъщност предизвиква у нас желанието за по-подробно описание и анализ на конкретното танцово произведение. Преди това е нужно да обърнем внимание и на досегашните публикации, в които танцът „Овчари“ е изследван или анализиран.

Първата и може би най-значима публикация е направена от самия автор на танца Кирил Джанев. В книгата „Български сценични танци“ от 1968 г.(стр. 122-158), заедно с други негови емблематични произведения е поместено и лексикално-композиционното описание с музикален съпровод на танца „Овчари“. Това ценно помагало и същинската му сценична реализация ще ни служи за основа в последващия драматургичен анализ.

Хронологията в публикациите ще наградим отново със споделеното от Кирил Джанев пред автора на книгата „Хореомайсторът, или танцът е преживяване“ от 1992 г., Иван Парламов.

„... Да продължим с камерната форма. Разкажете как беше изграден танцът „Овчари“. Той помоему заедно с „Ръченица с шиници“ ще останат класически образци за камерните танци в българската хореография.

– Всъщност идеята за „Овчари“ се роди, когато четох „Записки по българските въстания“ на Захари Стоянов, където той говори за котленските овчари. А пък аз съм свързан донякъде с тях. Нали съм живял в Жеравна, пък и дядо ми е бил овчар. Захари Стоянов описва една много хубава картина – на една малка височина стои овчар и свири със своя меден кавал...“. [Парламов, 1992, стр. 52]

Тези встъпителни гуми на автора вече ни пренасят в едно друго пространство, едно друго измерение на сценичната картина, като добавят към лексикално-композиционното описание художествено-сценичния нюанс на произведението.

Друг автор, проявил интерес към танца „**Овчари**“, е доц. Красимир Петров. В книгата си „**Приносът на българските хореографи за сценичното пресъздаване на народните танци (1951 – 2001 година)**“, той пише: „... В танца „Овчари“ авторът картинно ни запознава с бита на овчарите...“ и след като прави някои описания и сравнения, за които ще стане въпрос малко по-късно в разработката, заключава: „... Проф. Кирил Дженеф утвърждава мястото си сред най-изтъкнатите творци на българската фолклорна хореография и заедно с Маргарита Дикова доказва и своята насоченост към развитие на камерния жанр като логична необходимост в търсенето на нови форми за изява на специфичното танцово съдържание и личната професионална изява...“. [Петров, 2012, стр. 70].

Автори като Георги Абрашев и Веселка Николова също споменават камерния танц „**Овчари**“ в свои публикации, като го дават за пример в различни направления на своите проучвания и анализи.

„... Овчарят-кавалджия, който много пъти разделя скръб и радост с поверената нему сюрсия... Той се изстъпва няколко крачки напред, към която страна отива стадото, спира се на едно място, обикновено на някоя могила, които са твърде начесто в Добруджа, отгдето може да гледа и приближаването на заклетия си враг - вълка, - подпират се на дрянвата си кривачка, единия край на която забива в земята, а другия туря под мишницата си, кръстосва краката един въз друг, засвирва с устата си от най-напред да нагласи някоя песен, докато намаже кавала с орловото перо, натопено в дървено масло, поизкашля се и засвири с кавала жално-жално някоя стара песен; а вятърът си играе с дългия му перчем...“ <https://chitanka.info/text/3748-zapiski-po-bylgarskite-vystanija/2> (05.12.2023:19.00).

Началото на анализа започнахме с текста на Захари Стоянов от „**Записки по българските въстания**“, провокирал хореографа да се захване с тази сценична реализация. Това ни дава основание вече да определим и драматургичната форма на танцовото произведение „**Овчари**“, а именно: Тематичен камерен танц, изграден на основата на хорото „Трите пъти“, по-конкретно – вариант от с. Скобелево, Сливенско. [Дженев, 1968, стр. 122]. Като основна тема можем да формулираме: „Овчарят – бит и преживяване“.

„... 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 допира с музиката няма нагледност. Образите ѝ са имажинерни 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..." [Калчева, 2021, стр. 108]

Друг детайлизиращ компонент в анализа на танца е музиката и нейната граматургична обосновка, която някак си съвсем обективно подпомага тематичния нюанс на произведението. Авторът ѝ е един от доайените в кавалджийското свирене в България Никола Ганчев. Ето и няколко думи от Кирил Дженов за него: "... За музикалния съпровод отново се обърнах към Никола Ганчев. Той можеше да импровизира, да променя фразата, от осем да я прави на девет такта и т.н. Никола Ганчев даваше от себе си това, което исках, и това, което можеше да ми послужи. В работата ни се получаваше един много добър контакт..." [Парламов, 1992, стр. 52.]

В подкрепена общото послание на танца идва и умело използваният реквизит – овчарската тояга, или „кривака“, и нейното действено интерпретиране в отделните части на произведението. За „кривака“ – „гегата,, за нейната символика и сценично присъствие вече сме говорили при граматургичния анализ на танцовата постановка „Гергьовден“ в книгата **„Драматургичната действеност – основен подход в изграждането на танцовата форма в творчеството на проф. Кирил Дженов“**, стр. 74-75.

Накрая, но не на последно място идват и главните действащи лица – овчарите. Те са общо петима на брой, но можем да ги персонализираме, като дъма кавалджии и трима танцьори. И ако танцьори, придвижващи се по сценичната площадка, не е никаква изненада, то музиканти, взимащи дейно участие в танцово произведение, за онова време е нещо ново, нещо невиджано. Това новаторство в изграждането на камерната танцова форма също можем да причислим като част от действената, тематична мисъл на хореографа Кирил Дженов. Всички тези детайли, които авторът на танца „Овчари“ преплита в сътворяването, в същинската му сценична реализация го утвърждава като класическо танцово произведение на фолклорна основа в България.

В общия си вид танцът е развит по утвърдената вече класическа триада **начало – развитие – край**, към което ние ще добавим **монолог – дует – трио**. Но въвеждайки се по-обстойно в отделните му части, откриваме търсената от автора оригиналност в изграждането на граматургичната линия. Това ни провокира да подходим по-детайлно към анализа му, като се опитаме да обособим отделните части на граматургичната конструкция и изведем характерните особености за всяка една от тях.

Кратката музикална интродукция ни въвежда в **експозиционната** визия на произведението. Със своята бавна мелодия овчарят-кавалджия спокойно

се нанася на сцената. Привлечен от заплениващата му свирня, към него се приближава още един овчар, който се подпира на гегата си и се спира, за да го послуша. „... Искан да внуша магията на мелодията, която кара овчаря да преживява. Именно тези хора, живеещи с красотата на природа и музика, искан да пресъздам в танца. Той чува музиката, тя затрептява в него, в душата му, кара го за момент да се раздвижи, после пак я послуша, а цялото му тяло е готово да танцува. Така пускам първия овчар в танца – досущ както Захари Стоянов говори...“ [Парламов, 1992, стр. 52.]

Картината постепенно се раздвижва. Авторът спокойно динамизира сценичното пространство, като към постепенно ритмизиращия се съпровод в музикален размер 2/4 той добавя плавен **експозиционен** танц на овчаря-танцьор, като прилага един от познатите прийоми в оползотворяването на сценичното пространство, а именно: придвижване на изпълнителя напред към публиката, което дава една по-ясна сценична визия на танцуващия. И някак си съвсем естествено чрез този кратък танцов монолог хореографът ни пренася в описаната по-горе картина. „... На поляната идват и други двама овчари. Единият от тях също свири с кавала си. Другарят му явно има настроение за игра. Настроението прераста в танц – двамата кавалджии свирят, а другите двама овчари играят с много самочувствие и енергия...“ [Джелев, 1968, стр. 122].

Появата на другите двама персонажи вече създава предпоставка за драматургична **завръзка**. И ако вторият кавалджия дублира действията на първия, то танцуващият овчар преминава през кратка експозиционна част, чрез която авторът го представя на публиката и го влита в драматургичното действие. Това естествено е постигнато както чрез промяна на музикалния материал в темпови и тематичен план, така и чрез динамизиране на хореографския текст, изпълняван от втория овчар пред погледа на първия, който в този момент остава статичен. Влизайки в конкретиката на изпълнението, можем да заключим, че то се състои в редуването на специфичен ножичен ход и високи прескоци по ширината на сцената при нанасянето на танцуващия, рязко спиране, обръщане и плавно захождане към другия овчар – сякаш го предизвиква да танцуват заедно. Този естествен контрапункт създава впечатление за контрастност и надграждане още при представянето на втория овчар, който също носи овчарска тояга, но естествено подпряна на гясното му рамо.

„... Появата на втори изпълнител и респективно на втора пластическа линия значително повишава композиционните възможности на хореографа... Сливането, удвояването, преплитането и противопоставянето на тези две линии позволява да се постигне напрегнат драматизъм и динамика на действието...“ [Абрашев, 2001. стр. 246.]

Така танцът навлиза в същинската си **завръзка**, реализирана с конкретни танцувални, композиционни и драматургични действия. Разтворените широко пружиниращи ръце, редуването на високи прескоци с плавни люлеещи се стъпки, деликатното диагонално композиционно построение и диалогизирането на драматургичните действия вече ни насочват към същинската **завръзка**.

И ако дотук кратките монологични изяви на действащите лица привличат вниманието на зрителя със своята първичност и достоверност, то дуетната форма придава на танца естетическа визия, сценичност и художественост на образа. „... Художественият образ на танца е специфичен и се изгражда от единството на множество детайли и особености, които го обуславят... Художествените образи в хореографското произведение се изразяват с разнообразни средства: движението и положението на човешкото тяло, които съставляват специфичен изразителен език на този вид изкуство...“ [Моравенова-Станева, 2018, стр.27-28.]

Изхождайки от многокомпонентното начало, някак си съвсем неусетно танцът тръгва по своето драматургично **развитие**. Запазвайки стилистичните особености в танцуването на двамата овчари, хореографът моделира сценичното пространство с оригинален рисунък и пространственост. Продължава деликатно да надгражда използването на реквизита, като умело го вплита в танцовата им изява. И ако хореографският текст на този етап е по-скоро еднообразен (танцов ход с характерно пружиниране), то негов контрапункт се явяват:

1. Оригиналната композиционна структура, характеризираща се с логично и динамично построение на рисунъка, което придава на зараждащата се дуетна форма изаячност в изразността.

2. Умелото боравене с овчарската тояга, което все още е близко до първообразната характеристика на персонажите, но с надграждане в употребата ѝ – от умелото ѝ носене в дясната ръка през закачливото почукване на двете тояги до сърчното им прехвърляне от ръка в ръка.

Следвайки нишката в драматургичното изграждане и придържайки се към оригиналността на образа и неговите специфики, авторът придава нова динамика в **развитието**. Разгорещени от играта си овчите свалят ямурлуците, оставят „зегите“ и се отдават на динамична мъжка хореографска комбинация, която се явява като **кулминация** на втората – дуетната част от танца. Изградена по един от класическите принципи, а именно чрез усложняване и динамизиране на танцовата лексика и изразно позициониране на изпълнителите в предната част на сцената, този фрагмент от драматургичното **развитие** преминава през своята кратка **кулминация**, за да достигне до появата на третия овчар.

„... Идва и трети, с чувство за хумор, опитва се да се шегува. Постепенно всички са обладани от магията на музиката и танца...” [Парламов, 1992, стр. 52.]

Споделеното от проф. Джанев е изключително красноречиво и ясно, но зад него стои неподправената професионална далновидност на твореца в изграждането на драматургичната образност чрез способите на хореографската специфика.

Споменатото чувство за хумор у третия овчар и ясната противоположност на образите той изразно моделира още с неговото появяване. Това първо и най-точно проличава в промяната на музикалната тема и предхождащия е гвутаков музикален преход. Новата драматургична посока е усетена много добре от композитора и дава възможност на хореографа да изгради желаната действеност в тази част от танца. Това той постига чрез:

1. Първоначалната сценична визия на третия овчар – праметнал овчарската си тояга диагонално през гърба, той навлиза на сцената с гръб, сякаш не забелязва присъствието на останалите.

2. Ярکو отличаващият се хореографски текст, състоящ се в редуването на високи прескоци, широко обхватни полуотворени свивки, резки повивания, леки подскоци и ситен кръстосан ход, завършващ с характерно люлеещо движение на корпуса, придава на танцуващия търсената от твореца специфична образност.

3. Закачливо праметнатата му през гърба гегга не само допълва общата сценична визия на третия овчар, но и активно участва в танца.

4. Загължителното театрализиране на персонажа, оформящо желаната драматургична действеност от хореографа.

5. Адекватното мизансценно присъствие на първите двама овчари допълва цялостната сценична картина.

Независимо от кратката експозиция на новопоявилия се персонаж, танцовото произведение **„Овчари“** продължава своето **развитие** в стройната композиционна форма на драматургичното **трио**.

„... 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 оттам и по-голяма ансамбловост с осезаем ефект...” [Андонов, 2021, стр.27].

Търсената оригиналност в танца хореографът намира в изграждането на третата пластическа линия, която съвсем естествено се явява контрастна на първите две и която му дава възможност за нова композиционна колаборация на принципа 1+2, т.е. самостоятелна изява на третия овчар и обединяване на първите двама. Така соловата изразност на третия овчар, изградена чрез обширна пространственост, закачливо замятане с овчарската тояга

и динамично въртене е прекъсната от унисонната гуетна игра на другите двама танцуващи.

В драматургично-композиционен аспект танцовото произведение „Овчари„ се насочва към своя финал – **кулминация**. Тук също наблюдаваме новаторство в реализацията, а именно постепенно изграждане на **кулминационната** структура, което за времето на създаването си е било нетипично. Това се обуславя от множество фактори, като:

1. Осезаема промяна на музикалния съпровод – кавалджийските мелодии, доминиращи в първите две части на произведението, са надградени с динамичен оркестров съпровод, който внася окрупненост в звуковата сценична картина.

2. Усложняване на хореографския текст, съчетан с богата пространственост – изпълнение на сложни танцови движения и комбинация от тях с характерно придвижване по сценичната площадка.

3. Наличието на композиционен лейтмотив от първата част на произведението, но с деликатно лексикално вариране.

Същинската **кулминация** на танцовото произведение „Овчари“ е изградена в унисон с предходните му части и отразява идейния драматургичен замисъл на хореографа творец. Прави впечатление сложната лексикалната характеристика на изпълняваната хореографска комбинация, която е съвкупност от предходни танцови движения, обогатени с динамичното, почти акробатично използване на реквизита – овчарската тояга. Сценичното пространство е строго районирано от хореографа в устремна композиционна визия в дълбочина, която придава на финалната кулминационна част от танца, убедителна завършеност и устойчивост на построението. И всичко това – подплатено с изразителната действеност на музикалния съпровод.

Естетиката в сътворяването на конкретно танцово произведение намира своята обоснованост в творческата идентичност и художествения мировзглед на хореографа-творец. Провокиран от всевъзможни абстракции и внушения, той намира правилната форма за реализирането на конкретните си идеи. Така сценичното пресъздаване на овчарския бит от края на 19 век, описан в „**Записки по Българските въстания**“ от Захари Стоянов – български революционер и писател, намери своя творчески отклик в камерния танц „Овчари“ по музика на Никола Ганчев и хореография на проф. Кирил Дженов.

Развитието на хореографията като наука и нуждата от изграждането на квалифицирани кадри е повод за качествено теоретизиране на практическите танцови и сценични произведения. Описанието и анализа на класически танцови образци на фолклорна основа вече се явява необходима част от същинската сценична реализация за разкриване пълния творчески замисъл на хореографа. Този пример ще мотивира последователите ни да оползотворяват сценичното пространство с нови високохудожествени танцови произведения.

Използвана литература:

Абрашев. Георги. „Композиция и форми на танца“. София. 2001. стр. 246.
Андонов, Антон, „Особености на танцовата форма „трио“ в танцовата традиция“
Годишник 2021, АМТИИ ISSN 2738-7712, стр.27
Дженев. Кирил, „Български сценични танци“, Наука и изкуство, София, 1968, стр. 122
Дженева, Д., „Репертоарни акценти при режисриране на фолклорен спектакъл“, 2021,
стр.106-107, ISBN 978-954-2963-99-8
Калчева. Б. „Някои особености при подбора и стиловата издържаност на музикалния
материал в учебно-тренировъчната работа“, Годишник 2021, АМТИИ – Пловдив, ISSN
2738-7712, стр. 108
Моравенова-Станева. Р. „Драматургични похвати за създаване на фолклорно танцово
произведение“, Пловдив, 2018, стр.27-28, ISBN 978-954-2963-33-2
Парламов, И, „Хореомайсторът, или танца е преживяване“, Пловдив, 1992, стр. 52.
Петров, К. „Приносът на българските хореографи за сценичното пресъздаване на
народните танци“ (1951 – 2001 година), Славена, Варна 2012, стр. 70
<https://chitanka.info/text/3748-zapiski-po-bylgarskite-vystanija/2> (05.12.2023:19.00)

За автора:

Доц. г-р Димо Енев е възпитаник на АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“, – Пловдив. Преподавател в катедра „Хореография“ по дисциплините „Хореографска режисура“, „Хореографска композиция“ и „Постановка на танцови форми“. Автор е на научни трудове по български сценичен и традиционен танцов фолклор. От 1994 г. е артист-солист и балетмайстор във ФА „Тракия“ – Пловдив. Автор е на сценични танцови произведения за репертоара на ансамбъл „Тракия“ и групи непрофесионални танцови колективи.

About the author:

Dr. Dimo Enev is a graduate of AMTII, Prof. „Asen Diamandiev“ - Plovdiv. Lecturer in the Department of Choreography in the disciplines of Choreographic Direction, Choreographic Composition and Staging of Dance Forms. He is the author of scientific works on Bulgarian stage and traditional dance folklore. Since 1994 is an artist-soloist and ballet master in Folklore Ensemble „Trakia“ - Plovdiv. He is the author of stage dance works.

НЯКОИ ОБОБЩАВАЩИ АСПЕКТИ ОТНОСНО ПОСТАНОВКАТА, ВИДОВЕТЕ ДВИЖЕНИЯ И КОМБИНАЦИОННИ МОДЕЛИ В ЦИГУЛКОВАТА ТЕХНИКА НА ЛЯВА РЪКА

Доц. г-р Евгений Шевкенов
Професор на Република Австрия

Резюме:

В текста се коментират основни положения на цигулковата техника в лява ръка, формулират се постановъчни и двигателни модели, базирани на общоприети постулати на методиката, комбинирани и осветени в един алтернативен и обобщаващ контекст, търсещ както дълбоко научното познание така и личното „откровение“ за смислено практическо приложение.

Ключови думи:

Цигулка, лява ръка, движения, модели

SUMMARY OF ASPECTS CONCERNING SETTING, MOVEMENT TYPES, AND COMBINATIONAL PATTERNS IN LEFT-HAND VIOLIN TECHNIQUE

Assoc. Prof. Eugeniy Shevkenov PhD
Professor of the Republic of Austria

Abstract:

The text comments on fundamentals of left-handed violin technique, formulates performance and movement models based on postulates of the methodology, combined and illuminated in an alternative and generalizing context, seeking both deep scientific knowledge and personal „revelation“ for a meaningful practical application.

Key words:

Violin, left hand, movements, models

Едва ли е възможно в наши дни да се изкаже нещо истински революционно по темата за цигулковата постановка. Стотици години и особено интензивно през 20 и 21 век изпълнители и педагози със световно реноме и епохално значение в музикалната история са третирали темата и са ни завещали своите забележителни наблюдения, изследвания и заключения. С огромно смирение и осъзнавайки своята нищожност спрямо знанията и уменията на големите авторитети, все пак набирам смелост да споделя лични виждания и идеи, които са резултат от познаването на христоматийни трудове по темата в съчетание с моя персонален изпълнителски и педагогически опит. Надявам се да успея да аргументирам необходимостта от тази своя малка нескромност с убедителни и смислени изводи от научно и практическо естество.форма и ясно съдържание естествено са произведенията на големите майстори – Маргарита Дикова с танците: „Левенти“, „Кукли“, „Свирец-игралец“, „Луди млади“;

Спецификата на изпълнителския процес при свиренето на цигулка и виола се състои на първо място в едновременното държане (поддържка, баланс, „носене“) на инструмента и извършването на комплексни, сложни движения, необходими за изпълнение на музикалното съдържание. Естествено това не се отнася само до инструмента отляво, а засяга държането на ляка и оперирането с него по струните с дясната ръка. Тук обаче ще се концентрираме върху някои по-важни аспекти на цигуларската работа в лява ръка.

Както вече стана дума, революционно нови виждания и теории по темата едва ли би могло да има. Въпреки това наличната информация може да се разглежда от различни, понякога противоположни ъгли и да бъде алтернативно осмислена и практически приложена. Една гениална формулировка на принципа на успешното опериране с инструмента ми бе „подхвърлена“ в личен разговор с Пинкас Цукерман. Цитирам по памет и смислово: „Свиренето на цигулка е толкова сложен процес, че ние трябва постоянно да се стремим да опростим съставните му части до възможния сингуларен предел“. Друг, непубликуван писмено, цитат от велик майстор Йехуди Менухин (Ютюб-видео от майсторски клас): „Много търпеливо да пробваме, докато всичко стане меко, балансирано и удобно“ (мой превод). Изтъкнатият наш цигулар и педагог Петър Христосков, поздравявайки ме за отличното представяне на моя дипломен изпит в НМА „Панчо Владигеров“, ми каза, че „свиря отлично и ме очаква много добро бъдеще, ако се заема да си изгради собствена система“. Този съвет ми даде смелост да опитам да формулирам собствена система от фундаментални „рецепти“, наръчник от максимално опростени основни правила, по които всеки може да адаптира своите качества и дадености по най-пасващия начин, за постигане на максимално добър резултат. Разбира се, немалко такива системи вече

съществуват и целта ми не е да ги повтора, коригирам или отрека, а да дам алтернативна гледна точка, лаконично, изчистено и практически ориентирано, изхождайки от семпли формулировки на специфичните типове движения в лява ръка.

В двете ръце ролите на анатомичните части се различават по своята функционалност при свирене - рамото, лакътят, китката, пръстите. Пръстовете движения в лява ръка, като субект на разсъжденията ни тук, са далеч по-сложни и комплексни, отколкото в дясна. Тази сложност, ако се вслушаме в цитирания съвет на Цукерман, е добре да бъде осъзната като комбинация от по-прости елементи, за целта на което ще редуцираме компонентите до три основни вида:

1. Вертикално движение – вдигане от и спускане на струната.
2. Приплъзване – в една позиция (без преход)
3. Осцилация – вибрато.

Като точка 4 тук ще разгледаме и преходите, които обаче предварително ще изключим от определението „основен вид пръстово движение“, по две причини. Първата – при чисто „позиционното“, свирене преходът всъщност е функция на лакътно движение, не на пръстово. Втората – при „непозиционно“, свирене, при фактическо разтягане и свиване на „нормалната“ квартова позиционна рамка, смяната на позиции става на споменатия по-горе принцип на приплъзване (отварящо или затварящо положение), което вече е включено в описаните три основни пръстови движения.

Ще използвам за вхождащ цитат откъс от статия на Ругжиеро Ричи (велик практик и теоретик, изтъкнат апологет на непозиционното свирене), в която той самият цитира Паганини: „...има само една тоналност, има само една позиция...“ [<https://www.thestrads.com/featured-stories/the-secret-behind-paganini-is-amazing-technique/5453.article>]

Едно възможно тълкуване на такава идея почива на общовалидни музикални модели и пасващи към тях апликатурни „сетове“, в дадена позиция, които чрез минимално лакътно транспортиране в друга позиция остават същите по интервалово съдържание, но транспонират в друга тоналност. Стремешът във всички позиции да осигурим на пръстите еднакви работни условия чрез идентични съотношения пък води до идеята за една и съща позиция на свирене във всички нива по грифа. По този начин и на практика „всички тоналности са една тоналност, всички позиции са една позиция“.

Такова философско унифициране на цигуловата техника към основни принципи на Херметизма (*принцип на съответствието* – „*Каквото е горе, това е и долу; каквото е долу, това е и горе*“) е своеобразен алхимичен подход към природата на занятието, метафизично откровение за физически процеси и отговаря напълно на моето разбиране за Квази-Платоновото въплъщаване на

идеите в материалност, като винаги менталното е изначално и определящо за физическото (*принцип на менталността* – „Цялото е Ум; Вселената е Мисловна“). В този контекст изкуството като метафорично послание, комуникирано чрез материални канали (в нашия музикален казус – звукови вълни), може и трябва да бъде разглеждано през всякакви мислими призми на тълкуване на достъпната ни информация. Именно в този ред на мисли е моето усилие да формулирам тук ясни цели и модели за тяхното постигане, позовавайки се на наличното познание и търсейки пътища към трансформирането му в „откровение“ – лично дълбоко разбиране, практична мъдрост, а не просто информирана образованост.

Правейки крачка назад към конкретиката на постановъчните основи, макар и само проходящо, преди да се занимаем с основните пръстови движения, ще отделим няколко реда на гържането на инструмента.

То се осъществява на базата на няколко възможни точки на контакт: брадичка-подбрадник, ключица, динамична хватка в дланта (в ниските позиции, формирайки своеобразна „чашка“ между странично лежащ палец и основата на показалеца, което преминава в подложен палец в по-високите позиции, освобождавайки основата на показалеца), рамо – със или без възглавница/колич. Спрямо редица индивидуални усещания и анатомични особености всеки педагог е длъжен да намери подходяща комбинация от по-горните фактори индивидуално за съответния ученик, давайки му възможност за удобство и свобода при свирене. За това важна роля играе и разполагането на цигулката. Ако фигуративно разделим пространството между погледа напред и лявото рамо встрани на една плоскост под прав ъгъл, бихме могли да определим позиционирането на инструмента на около 45 градуса, като същевременно той е „обърнат“ в подобна наклонена равнина надясно, към ляка, също под приблизително 45-градусов наклон. Без да навлизаме в тригонометрични калкулации и спекулации, правият ъгъл и неговото разполовяване играят важна роля не само в постановката на лявата, но и на дясна ръка поради обективно налични синус-косинус съотношения, които по физически закони благоприятстват баланса и ергономията на движенията при свирене.

Комбинацията от опорни точки трябва да осигури стабилно положение на инструмента, при което сложните изпълнителски движения по целия гриф да бъдат не само възможни, но и възможно най-удобни. „Заковането“ на цигулката в едно напълно статично положение не е абсолютно възможно, по-скоро даже е абсолютно невъзможно, поради което би било добре да се осъзнае и осъществи относителна подвижност в динамичен баланс, която едновременно да гарантира стабилна поддръжка и анатомична адаптация на тялото и инструмента в един непрестанен двигателен процес. Идеята за такава адаптация звучи твърде неконкретно на лист хартия, но е практично приложима

и осезаема като концепция за интегриране на тежестта и анатомията на инструмента във възможно идеалния негов баланс с тялото на изпълнителя. С други думи, на простия принцип на скачените съдове, инструмента е нужно да бъде „довключен“ към анатомичната верига във фиксирано и едновременно подвижно положение, като с един вид „мека връзка“.

За усвояване на концепцията за подвижност и динамичност на тази част от цигуловата постановка, считам за необходимо да се започне още от първите уроци с употреба и тренировка на преходи, вибрато, възможно най-бързи трилери, намиране на всички натурални флажолети по целия гриф, за да бъде избегната първоначалната идея за статичност и „мудност“ като основа на техниката на цигуловата лява ръка. Идея, която впоследствие трябва да бъде разбивана, което обикновено е доста трудоемък и неприятен процес.

След като тези задачи са решени в по-голямата си част и инструментът е удобно поставен, е добре да се създаде възможно най-логична и опростена система на движение по него.

Тук ще се спрем на някои селектирани детайли от пръстовата механиката в изпълнителския процес, отново с уговорката, че статийно-докладният формат не позволява истинско задълбочаване за изчерпване на безбройните детайли.

1.Вертикално движение - диатонични тетрахорди в квартовата позиционна рамка.

Три са най-стандартните основни тетрахорда, спрямо мястото на малката секунда:

Мажорен, малка секунда 3-4 пръст

Минорен, малка секунда 2-3 пръст

Фригийски, малка секунда 1-2 пръст

Към тези най-често използвани позиционни тетрахордни „хватки“, можем да добавим и хармоничния, с 2 малки секунди, разделени от един хиатус. При него вече са налице наченки на непозиционното отваряне и затваряне на стандартната позиционна рамка, без все още да се руши квартовият модел първи-четвърти пръст. Подредбата на четирите пръста в пасващ на съответната струна своеобразен „коловоз“, подсигурен от позицията на лакътя (подобно лъковите лакътни нива в дясна ръка) и подходящото гланово „усукване“, към удобна за 4 пръст двигателна позиция е нужна, за да ги постави в оптимално положение на постоянна „боева“, готовност. Честа грешка в механиката на лява ръка се явява изнасянето, най-често на 3 и 4 пръст, назад и встрани, дори понякога 4 пръст и надолу, което освен че ги поставя в цугцванг за изминаване на фигуративно казано излишни километри допълнително разстояние при свирене, постоянно ненужно разрушава удобната стандартна „рамка“, на гланта и често

е свързано с цялостен рефлекс на стягане, който допълнително затормозява изпълнителския процес. Подсигуряването на най-опростената, благоприятна оптимална изходна позиция на целия пакет пръсти над и върху грифа е в основата не само на овладяването на всички налични по-сложни техники в лява ръка, но и на бързото свирене, на скоростния виртуозитет, базиращ се на минимизиране и олекотяване на по-тежките и по-амплитудни движения. Добре е по изредените вече тетрахордни модели да се изтренира сръчна и ефикасна двигателна механика на вдигане-спускане, която да се активира от трета пръстова фаланга с различна амплитуда и диференцирана сила, както подемна, така и ударна. На тези основи е препоръчително да се сглобят и осъзнаят както музикално, така и технически разнообразните комбинационни модели, които могат да бъдат линейно-гамовидни, арпеджи, конструктивни – например серии от разнообразни интервали и техни комбинации, и т.н. Такива модели могат да подсигурят и улеснят ефективната работа на апарата на лявата ръка, задавайки семантично ясни музикални понятийни формули вместо буквено-срични фрагментарни несмислени точки и чертички по петолинието. Както за мозъчната дейност, така и за нервно-физиологическата мигновеност на предаване на информация към ръцете и тяхната дейност по инструмента установяването на такива музикално разбираеми формули е от огромно значение за изграждането на инструменталните рефлексии. Условно тези основни позиционни съотношения са валидни за своеобразно „пренасяне“, до към 8 позиция, около и над която, поради експоненциалното свиване на интервалните разстояния и произтичащото от него „сгъстяване“, на грифовите съотношения, апликатурните модели подлежат на алтернативни решения, които също отдавна са станали обект на готови методични „хватки“, улесняващи и унифициращи еднородните инструментални проблематики.

2. Приплъзващо движение - хроматично отваряне и затваряне на квартовата рамка.

Още Леополд Моцарт в неговата школа по цигулка включва хроматичното обхващане на позицията в едно от първите упражнения, които препоръчва: (LEOPOLD MOZART) JPEG [<https://archive.org/details/versucheinergrnd00moza/page/66/mode/2up?view=theater>]

Когато видях горния нотен пример за първи път, бях едновременно и горд и разочарован, защото бях стигнал самостоятелно до идеята, преди да установя, че този велик музикант още през 1756 г. я е формулирал. Това обаче ме и зарадва, защото явно съм имал капацитета да стигна по свой път до същите изводи. Хроматичното приплъзване се явява и основа на позиционно разтваряне и свиване на квартовата рамка като база на непозиционното свирене, с което се занимава обстойно проф. Емил Камиларов в книгата си „Принципът на

движението като основа на техниката на лявата ръка на цигуларя“. Най-проста илюстрация можем да дадем чрез събирането на 4 пръста само в малки секунди и разтварянето им само в поредни големи секунди, чрез което без лакътно трансфериране се прехвърляме респективно в по-ниската или по-високата съседна позиция. Така дефинирана, тази конкретика не изчерпва цялостно понятието непозиционно свирене, но лежи в основата на идеята за него, аргументирайки необходимостта от прекрачване на линията на класическото порционизиране на зоните по грифа чрез своеобразното им разширяване, свиване и обединяване в динамично „перпетууммобиле“ на лявата ръка.

3. Вибрационно движение – осцилационно с един пръст.

Вибратото технологично е сродно на гореописаното хроматично плъзгане в една позиция. То не се възприема обаче като фактическо и стабилно отклонение от зададената основна фреквенция, а служи като допълнително средство за темброво оцветяване, динамическо украсяване и резониращо обемизиране на звука. Методистите дефинират три вида според технологията: пръстово, китково, лакътно. Логично спрямо скоростта на вибриране можем да степенуваме от малките към по-големите части, съответно от по-бързо и силно към по-бавно и широко вибрато. Нужно е да отбележим, че точката на производство на вибрационния ефект е винаги пръст-струна, независимо от двигателя, бил той китка или лакът. Освен скоростта вибраторо варира и по амплитуда на отклонение от центъра на основния тон. Осцилацията винаги е надолу от основния тон и не трябва да надвишава определен максимум, за да не премине интонационната зона на „чистото свирене“. Полушеговито съм обяснявал вибраторо на свои студенти като „низходящ трилер с един пръст, с бързи приплъзващи движения надолу и нагоре, които трябва да са по-тесни от полутон“. Обяснение, което неведнъж имаше инстантен положителен ефект. Качественото вибраторо е лакмус за добра постановка, защото е невъзможно без удобно положение на инструмента и правилна позиция на ръката. Освен това съдържа в технологията си елемент на пулсация, свиване и отпускане, промяна в натиска върху струната, което е полезен рефлекс както за другите видове пръстови движения, така и за преходите между позициите. Темата за пръстовия натиск (или тежестта на пръста върху струната) също следва да бъде спомената в този контекст, макар и бегло. Немалко виртуози решават въпроса на практика с „увисването“ от лакът върху струната при удобно балансиране и позициониране, което осигурява минимално необходимия натиск от тежестта на цялата ръка, избягвайки пренапрежението и преумората на пръстите, особено от гледна точка на ежедневните многочасови упражнения. Златното правило е да се намери баланс и да се избегнат крайностите в твърде лекото или прекалено твърдото третиране на струната. Както

умело формулира чудесният инструменталист Закари Каретин, „Докоснете струната до грифа, но само достатъчно за контакт – без натиск отвъд това“. [<https://stringsmagazine.com/6-tips-for-left-hand-flexibility-in-the-violin-and-viol/>]

На майсторски клас в Брюксел преди около 30 години проф. Игор Ойстрах ми сподели, че великият му баща обяснявал натиска вляво като функция и баланс на лявкия натиск, поставяйки ги в обратнопропорционална зависимост.

4. Преходу

Всичко гореописано би ни блокирало в амбитус от около две и половина октави обаче, ако не съществуваша преходите. Основният техен вид ще определим тук като движения за позиционни смени, водени от лакътя. Както вече бе споменато по-рано, една от съществените поанти на настоящото писание е свързана с диференцирането им в рамките на общото станционно придвижване по грифа като непръстово движение, иницирано и провеждано от лакътната става. Ролята на пръста/пръстите в такава концепция е чисто пасажерна, пътническа, неактивна. Целта на такава парадигма на преходите е пакетното придвижването на цялата длан от една позиция в друга, което по презумпция съдържа в себе си концепцията за едно-единствено просто движение, без значение от изходния пръст или струна и съответно независимо от целевия пръст или струна. Това свежда евентуални стотици комбинации до едно-единствено просто и универсално преходно пренасяне. На тази база можем продължим с приложението на всеизвестните правила за т.нар. „доизсвирване“ на изходния тон (преходът в никакъв случай не трябва да е твърде рано), за принципа на олекване към целевия тон в новата позиция (изходната позиция е своеобразен трамплин, който, спрямо силата и тежестта на приложения натиск, реактивно ни изстрелва на търсеното разстояние) и т.н. Особено важно от практична гледна точка е сравнението на технологията на прехода с удар по тенис топка – задвижването е еднократно импулсно, а движението на топката след удара не подлежи на допълнителна намеса. Подобен универсален принцип е валиден и за много лякви щрихи, което поставя в нова светлина въпроса за редица конкретни физични закони и взаимозависимости, засягащи цигулковата техника като цяло. Тъй като такава всеобхватност на анализа не се вмести в актуалния формат, ще се опитам да обобщя, подчертавайки важността на гореописаните общи положения и тяхното комбинативно осмисляне, които могат да послужат като стабилен фундамент на тази част от цигулковата техника.

Симбиозата от оптималното изчистване на постановъчните и двигателни детайли по гореописаните параметри би била отлична база за успешно развитие към по-сложните и комплексни теми на майсторското овладяване на лявата ръка при свиренето на цигулка.

Използвана литература:

- Леополд Ауер „Моя школа игры на скрипке” - <https://blagaya.ru/skripka/knigi-kak-igrat/auer/> (28.11.23; 23.30)
- Руджиеро Ричи „Тайната на невероятната техниката на Паганини” - <https://www.thes-trad.com/featured-stories/the-secret-behind-paganinis-amazing-technique/5453.article> (29.11.23; 10.31)
- Ruggiero Ricci „Left-hand violin technique” - <https://pdfcoffee.com/left-hand-violine-technique-ruggiero-riccipdf-pdf-free.html> (28.11.23; 23.31)
- Леополд Моцарт „Опит за цигулкова школа”, 1756 - <https://archive.org/details/versuchein-ergrnd00moza/page/66/mode/2up?view=theater> (27.11.23; 22.05)
- Frederick Neumann - Violin Left Hand Technique a Survey of Basic Doctrines, 1956 - <https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/000313135600600205?icid=int.sj-full-text.similar-articles.1> (27.11.23; 22.06)
- Лорънс Витес - 6 съвета за гъвкавост на лявата ръка при свирене на цигулка и виола - <https://stringsmagazine.com/6-tips-for-left-hand-flexibility-in-the-violin-and-viol/> (28.11.23; 23.35)
- Емил Камиларов „Принципът на движението като основа на техниката на лявата ръка на цигуларя”, Нука и изкуство, София, 1959
- Антон Хаджиатанасов „Основи на цигулковата методика” ДИ „Музика” 1983

За автора:

Евгений Шевкенов е цигулар, педагог и диригент с концертна дейност в над 40 страни по света, почетен гражданин и професор на република Австрия, защитил докторат в АМТИИ „Асен Диамандиев“ Пловдив на тема „Контекст и анализ на Моцартовите цигулкови концерти KV 207, 211, 216, 218 и 219“

About the author:

Eugeniy Chevkenov is a violinist, pedagogue and conductor with concert activity in over 40 countries around the world, honorary citizen and professor of the Republic of Austria, defended his doctorate at AMTII „Asen Diamandiev“ Plovdiv on the topic „Context and analysis of Mozart’s violin concertos KV 207, 211, 216, 218 and 219“

**РОЛЯТА НА ЖИВОПИСТА В ИНСТАЛАЦИИТЕ И ОБЕКТИТЕ
НА ЦВЕТАН КРЪСТЕВ И САШО СТОИЦОВ**

Д-р Гергана Табакова

Резюме:

Статията разглежда развитието на инсталацията и обекта при Сашо Стоицов и Цветан Кръстев. Подходите им в тези форми се търсят във връзка с практиката им на живописци. развитието на инсталацията и обекта в творчеството им се разглежда от перспективата на характерни за живописата категории. В статията всичко това е разгледано и в контекста на развитието на абстракцията, техниката и принципа на колажа в българското изкуство. В един общ смислов възел се поставят тяхното развитие и това на новите художествени практики.

Ключови думи:

Българско съвременно изкуство, колажен принцип, абстракция, разширено поле на живописата

**THE ROLE OF PAINTING IN THE INSTALLATIONS AND OBJECTS OF
TSVETAN KRASTEV AND SASHO STOITSOV**

PhD Gergana Tabakova

Abstract:

The article outlines the development of the installation and the object of Sasho Stoitsov and Tsvetan Krastev. Their approaches in these forms are sought in relation to their artistic practice as painters. The development of the installation and the object in their work is considered from the perspective of painting. The article considers all this in the context of abstraction and collage in Bulgarian art. Their development and that of the new artistic practices are placed in a common semantic node.

Keywords:

Bulgarian contemporary art, collage principle, abstraction, extended field of painting

Работейки върху проучване относно разширеното поле на живописиста¹, попаднах в на пръв поглед задънена улица при опита си да проследя развитие на такива практики в българското изкуство. Примерите и възгледите, които открих не попадат изцяло в контекста на концепцията разширено поле. Това е донякъде обосновано, тъй като понятието се свързва с най-съвременни западни практики, които обаче от своя страна са проследими дори до практиката на авангарда.

Все пак някои практики в българското изкуство биха могли да се разглеждат в контекста на разширеното поле, без да претендират да са част от неговата концепция. Интересен е подобен поглед, в който е възможно да се търсят нови перспективи към българското изкуство – свързани както с външния, така и с локалния контекст. Подобни опити са полезни както с цел обновление, така и като материал за младите художници, за които е важна връзката между съвременните течения и опитите в българското изкуство.

В края на 80-те години на миналия век следите на разширеното поле, макар и не директно, могат да се открият в така наречените тогава неконвенционални форми. Във формален смисъл от сегашна перспектива това са скулптури, инсталации, акции, перформанси, обекти. Те обаче не остават сами по себе си, а са обвити в един специфичен акционизъм, характерен за този период. Подобно отваряне към събитийността, към акта² не е без значение, защото централно за съвременното изкуство е характерът му на следа от действие³.

Пространственото разширяване се проявява и в експериментите в скулптурата – например „Воден змей“⁴ на Веселин Димов, инсталиран по течението на река Велека през 1983 г. Постепенно започват да се появяват все повече подобни работи – инсталации, които променят структурата на пространството, обекти, които започват да видоизменяят представата за предмет на изкуството.

¹ Виж статията на Гергана Табакова Генезис на понятието и практиката на разширеното поле на живописиста в сп. Изкуство и критика Том 4 / Брой 2 / Година 2023.

² Неслучайно се използва думата хепънинг почти за всяка акция.

³ Във всички случаи, и исторически, изкуството може да се разглежда като следа от действие, но в настоящия век фокусът върху тази характеристика е изключително силен и изведен като централен.

⁴ Творбата се разглежда от автора като продължение на изложбата му „Терен и конструкция“, състояла се през 1982г. във Варна. И в двата случая скулптурите се изграждат от намерени материали – метал, дърво, въже, боя и др.

В генезиса на така наречените неконвенционални форми е трудно е да се намери открита и директна връзка с живописата, тъй като тя е възприемана като консервативна и догматична. Подобно отношение не е изолиран феномен – западният и руският авангард я третират по подобен начин и също се противопоставят именно на нейните репрезентативни функции, обвързаност с материала и т.н. Но все пак именно през нейните търсения се задават две смислово важни за съвременното изкуство появи – тези на колажа и на абстракционизма и последващия им живот. Интересно да се маркира тяхното развитие в българското изкуство, за да се проследи възможността за връзка с нововъзникващите форми на инсталация, акционистко изкуство и обект.

В българското изкуството абстракцията се появява не осъзнато, а по-скоро като интуитивна реакция, свързана много често и единствено със стилизация. В първата част на книгата „Неразказаната българска абстракция“, макар и накратко, е направен опит обективно да бъде проследена историята на абстракцията заедно с нейното отсъствие като значима възможност на развитие пред българските артисти в периода преди 1990 г. За проследяването на тези процеси са използвани анализите на теоретици на изкуството, изкуствоведи, художници⁵, които пряко или косвено се занимават с темата за абстракцията и нейния характер в българското изкуство. В интервю⁶ на Даниела Радева с Петер Цанев и Станислав Памукчиев по повод изложбата „Неразказаната абстракция“⁷ Петер Цанев обобщава характера на генезиса на абстракцията в българското изкуство – „достигането до абстрактното е много сложно, много самотитно, много субективно“, което обаче в българската абстракция често минава през нещо външно, свързано с наблюдение на обектното. [Цанев, 2014]

Маргиналността на абстракцията в българското изкуство се дължи на липсата на контекст, с които да се свърже, а състоянието на изкуствата в тоталитарната държава преди 1989 г. не позволява развитието и обособяването на подобен контекст. За да се обобщи мястото на абстракцията отново се обръщаме към Петер Цанев – „Категоричността на забраните и мълчанието около абстракцията, които властват през 50-те и 60-те години, са заменени през следващото десетилетие от силно стеснена представа за абстракцията. Така теоретичното „отрицание“ на абстрактното изкуство е последвано

⁵ Ирина Генова, Димитър Грозданов, Борис Данаилов, Свilen Стефанов, Руен Руенов, Николай Петков и др.

⁶ Интервюто е публикувано онлайн в портал Култура <https://kultura.bg/web/%D0%B7%D0%B0-%D0%B0%D0%B1%D1%81%D1%82%D1%80%D0%B0%D0%BA%D1%82%D0%BD%D0%BE%D1%82%D0%BE-%D0%B8%D0%B7%D0%BA%D1%83%D1%81%D1%82%D0%B2%D0%BE/>

⁷ Изложбата се състои в периода 12-31 май 2014г. в Галерия на СБХ.

от теоретично „пренебрежение“ към абстракцията, което постепенно довежда до теоретично „изключване“ на абстракцията като основополагаща категория за развитието на съвременното изкуство.“ [Цанев, 2014, 23]

Затова, въпреки наличието на опити в абстракцията⁸, в края на 80-те – по отношение на така наречените неконвенционални форми – тя присъства като допълнение, много често във връзка с материала. Подобна тенденция се наблюдава още през 80-те и в самата абстрактна живопис – например в работата на Димитър Грозанов, Петър Дочев и др. Абстракцията често заема роля на допълваща материала, на даваща му възможност да прояви или увеличи своя потенциал. По този начин би могъл да се разгледа подходът на Цветан Кръстев и неговите съмишленици в работите „Атавизъм“ (1986) „Самоубийството на последния дракон“ (1986), „Анималистична фигура през май“ (1988) и др.

През 90-те започва преоткриване на абстракцията. Появява се наличие на експерименти в нея, но все пак водещи за изкуството в този период остават неексплоатирани до този момент видеоарт, инсталация, хепънинг. Така тя отново остава в страни – може би поради липсата на контекст – и в известна степен се разглежда по-скоро като исторически жанр, а не като тематична категория със своя динамика. [Цанев, 2014, с.33] Въпросът за развитието и присъствието на абстрактното изкуство в съвременната българска сцена е интересно само по себе си, но то е обект на друго изследване.

В българското изкуство до началото на 1990-те се обособява и една линия в колажа, която на пръв поглед се свързва с директна репрезентация на обекти. Понякога тя е изведена до такава натрапчива степен, че някои примери се доближават до визуалното въздействие на регимейда. Авторът, който най-последователно (а може би и автентично) още преди 1990-те работи в тази посока е живописецът Румен Гашаров. Силна линия в творчеството му е овеществяването, материализирането на живописца. Материалът надхвърля градивната си роля – той е видим и често носи основното значение на отделната работа. Неговите колажи и асамблажи, направени преди 90-те, въвличат живописца в пространството.

⁸Например през 60-те в тази посока работят Никола Даскалов, Кирил Петров, Иван Кирков; декоративните художници Димитър Балев, Мара Йосифова, Димитър Станков, Владимир Овчаров, Марин Върбанов. През 70-те и 80-те налице е по-изразена абстрактна тенденция в творчеството на много живописци – Георги Янакиев, Георги Божилов, Вера Негкова, Магда Абазова, Петър Дочев, Димитър Чолаков, Георги Алайков, Иван Кънчев, Атанас Парушев и др.

Предметите, които включва, прекъсват устойчивата връзка на изобразяването с равнината на картината. Подчертаната триизмерност, съчетаването на разнородни материали не се използват само за засилване на пластичния израз – те носят едно обръкване у зрителя, който като че ли очаква или едното, или другото да надделее, но всяка негова работа остава на границата между дъво- и триизмерното. Такива са например асамбляжите „Мойта мила“ (1969), „Попарт 1“ (1969), колажът „Глава – Маргарити“ (1974)⁹.

Интересно е, че такава провокация към пространството идва от почти изцяло обектен и обикновено разглеждан като социален художник. В живописата си той налага тенденция картината да се възприема като обект. Дори съвсем конвенционални, нарисувани прилежно сюжети често се композират по специфичен начин спрямо външните рамки. В множество рисунки, колажи, сюжетни композиции, рамките и материалите, с които се работи са така подбрани, че крайният резултат може да се възприеме и да действа като обект. Налице е внушението, че произведението се разполага като пространствена конструкция, а не просто като картина, която е сложена в рамка. Загълбочаването на тази тенденция може да се види като резултат в напомнящите иконостаси, тематични пана на автора, направени по-късно.

В творчеството на Румен Гашаров силни са присъствието и ролята на намерените предмети. Художникът често заменя стандартните основи за живопис с намерени предмети с различна материалност – например „Не канговат!“ (1978), живописата върху емаилиран метал (1974) – като по този начин надхвърля пределите на колажа. Като че ли преобръща картината, дава нова перспектива към нея – това, което следва да се колажира върху платното, заема неговото място, измества го. Постепенно то започва да изгражда и самите образи – в асамбляжи като „Анонимен противник“ (1985).

Набъбващата триизмерност се реализира напълно в работи като: „Никой не е по-голям от хляба“ (1984) на Васко Иванов, фрагменти от „Хепънинг“ (1984) – известна като първата инсталация в българското изкуство – на авторите Милко Божков и Ванко Урумов¹⁰. Следващият опит на двамата в т. наречените неконвенционални форми е направен през 1985г. с акцията „Човек не е остров“¹¹ съвместно с Георги Лечев, Васил Василев, Боян Боев и др. В нея се комбинират елементи от различни

⁹ Само по себе си заглавието съдържа принципа на колажа, при който се съвместяват различни, понякога и несъвместими, образи и понятия.

¹⁰ Въпреки опитите, които правят в акционизма и инсталацията, те не развиват последващото си творчество в тази посока.

¹¹ Дори заглавието на акцията отвежда към разкъсването на границите в изкуствата и отварянето към пространството – буквално и метафорично.

изкуства. Съчетани са живопис, музика, текст, обединени от перформативния характер на акцията, която се случва пред публика¹².

Изобщо може да се обобщи, че новите художествени практики в България се характеризират с „признаци на хибридность (еклектика, смесване)“. [Димитрова, 2016, с. 250] Някои измерения на този въпрос са разглеждани от Ирена Димитрова, която стига до следното заключение: „... комбинацията на художествени елементи от различни видове изкуства и другите видове хибридность в работите на постмодернистите не просто обогатява арсенала на тяхното изкуство, но и позволява на художниците да излязат извън границите не само на формалната, но и на смисловата страна на конвенцията – нещо много важно за зараждането на неконвенционални постмодерни тенденции в края на социалистическия период на българското изкуство.“ [Димитрова, 2016, с. 275]

Разбира се, за да достигне до този етап, да се прояви, хибридността отчасти назрява и в практиката на маркираните като конвенционални изкуства. Практиката на колажа разширява възможностите на самата живопис като въвежда колажния принцип, при който съчетаването на отделни образи, елементи и смисли започва да се осъществява не през външен за живописиста материал, а през този на боята. Обикновено употребата на този колажен принцип се свързва и с развитието на абстрактната живопис. И в българското изкуство налице са примери, в които се наблюдава употребата на колажния принцип, през който се изгражда една смесена образност, включваща реални обекти, знаци, но и формални петна, следи, действащи единствено със своя материал и движение.

Използването на принципа на колажа съществува в различни аспекти в творчеството на отделни автори. В творчеството на Георги Божилов – Слона например използването му служи като средство за превъзможване, унищожаване на логичните връзки¹³, зададени в обектния свят. Изкуствоведът Галина Ларгева точно обобщава, че „в този план колажните елементи в картините на Георги Божилов изразяват самата криза на репрезентацията“. [Ларгева, 2021, с. 215-216] В творчеството на Васко Иванов през 80-те пък се съчетават материалността на колажа, която се открива при Румен Гашаров,

¹² Виж статията на Ирена Димитрова *Хибридность в новите художествени практики от средата и края на 1980-те години (опитът на варненските художници)* в сборник *Изкуствоведски четения 2015, 2016*, с. 249-259

¹³ Подобен елемент, макар и в друг план, се съдържа и в заумната серия на Казимир Малевич.

и самият принцип на колажа, който не се използва за директна репрезентация от автора. Значението на колажа и колажния принцип за развитието на експериментите в пространството можем да разберем, когато обърнем внимание на описанието на материала дори в една от работите на автора – например „Продължителност на геня“ (1985) – асамбляж, шперплат, темперни бои, маслени бои, отливка гипс, огледало, кожено яке, ТВ екран, транспарант. Всичко присъства със собствена материална вещественост, а в същото време и с обща плътност. Принципът на колажа се открива и в по-ранното творчество на Сашо Стоицов, в което той миксира в общото пространство на картината хиперреалистични образи и абстрактни структури и елементи.

В този контекст на развитие биха могли да се разгледа инсталационните практики и обектите на Цветан Кръстев и Сашо Стоицов. Важно е да се подчертае, че тук няма претенция за директни влияния от гореспоменатите автори, които в текста по-скоро се използват, за да илюстрират заложените тези за взаимодействие на абстракция, колажен принцип и практики на инсталацията. Чрез примерите, без да се изолира появата на акционизма в изкуството, се реферира към състоянието на средата, в която двамата автори започват да изграждат виждането си за инсталацията, обекта и съответно да правят опити в тях. Цветан Кръстев и Сашо Стоицов са сред първите художници-живописци, които започват да се занимават с инсталация.

Цветан Кръстев определя себе си не като професионален артист, а по-скоро като любител¹⁴. Не завършва академично образование, а само художествена гимназия. Преди да създаде първите си лендарт работи, сам се възприема като живописец¹⁵ като предпочита работата на голям формат. Вероятно затова, когато няма възможност да използва ателие, първите му опити са именно в такъв мащаб. В периода 1986-1999 г. създава множество обекти и инсталации, като използва полирани от водата дървета, камъни, намерени по морския бряг предмети, които често оцветява и разполага в пространството – обикновено природно. Някои от мащабните сайт-специфик инсталации, носещи характера на акции, са изградени в съавторство със съмишленици на Цветан Кръстев – Красимир Добрев, Емил Богомилов, Бойко Стефанов, Пламен Монеv, Пламен Михайлов и др.

¹⁴ В своя канал в YouTube Цветан Кръстев сам представя развитието на творчеството си във времето като споделя своите артистични намерения. Лунк: <https://www.youtube.com/watch?v=DqrMa2UZIQ0>

¹⁵ В своя канал в YouTube Цветан Кръстев сам представя развитието на творчеството си във времето като споделя своите артистични намерения.

Тези най-ранни творби може би не могат да се възприемат като концептуални сами по себе си, но могат да се разглеждат като такива в контекста на времето. Въпреки това авторът посочва, че те си остават свързани с процеса на правене. Неговото внимание е насочено не върху крайния статичен резултат и обособяването му в обект на изкуството, а върху самия процес. Разбира се, не е възможно всички тези акции да бъдат поставени под общ знаменател – най-малкото съвместната работа придава отделен характер на всяка една от тях. За целите на текста, тук ще бъдат разгледани тези от тях, в които активна е ролята на цвета. Заг употребата му в общите инсталации основна е ролята на Цветан Кръстев. Специфичната работа с боя в работите „Игра“ (1986) и „Острови“ (1987), напомня тази в общите „Атавизъм“ (1986, Ем. Богомилов, Кр. Добрев, Цв. Кръстев), „Самоубийството на последния дракон“ (1986, Цв. Кръстев, Пл. Михайлов, Емил Богомилов, Кр. Добрев, Ангелика Добрева, Мирослава Кръстева), „Жертвата“ (1986, Кр. Добрев, Цветан Кръстев)¹⁶, „Анималистична фигура през май“ (1988, Б. Стефанов, Цветан Кръстев), „Храм 3“ и „Анималистични фигури“ (1990, Цв. Кръстев, Б. Стефанов), „Храм 4“ (1993).

На пръв поглед оцветяването на скулптурите се свързва с импровизационния и игрови характер на тези работи. В полагането на боята в активни цветни петна се съдържа експресивен жест, а в същото време той е систематизиран в ритъм и декоративни форми. Идеята за пренасяне на отворена цветна композиция, която се ограничава от формата, препраща към декоративните изкуства, които през 70-те и 80-те години за много артисти предлагат възможност за занимания с абстрактна образност¹⁷. Известно е, че в западния и руския авангард именно декоративните форми и възприеманите за по-примитивни художествени източници изиграват ключова роля в демократизирането и обновлението на живописата. В местния контекст понятията декоративни и изящни изкуства носят привкуса на йерархично разделение, началото на чието заличаване може да бъде разчетено в подобни практики. Не на последно място, може би във всички компоненти на оцветяването – използването на декоративните, анималистични мотиви, яркия, крещящ цвят, абстрактната образност – би могла да бъде разчетена някаква форма на бунт срещу конвенциите в българската живопис. Струва ми се, че тя не е абсолютно директна, тъй като водещ в изграждането на тези творби е експериментът и преживяването за творческа свобода.

¹⁶ Интересно е, че тази работа получава името си от абстрактната живописна работа на Красимир Добрев.

¹⁷ Виж книгата на Петер Цанев и Станислав Памукчиев *Неразказаната българска абстракция*, 2014, с. 27-28

В първите такива работи с цвят се употребяват ярки, чисти цветове в различни отношения. Розово, червено, бяло, жълто и синьо съжителстват в причудливи форми; заемат формата на петно, на линия в „Анималистична фигура през май“, „Самоубийството на последния гракон“ и др. Цветовете като че ли обличат формата, но постепенно подходът се променя. В по-късните „храмове“ на Цветан Василев и Бойко Стефанов се наблюдава друго отношение към цвета. В тях авторите работят с градиент в топли цветове. Те са отново активни (червени, жълти), но не пресичат, а напротив – подчертават обемите на формите. Така се получава едновременно един обобщаващ, но и витализиращ формата ефект, който внушава цялост.

Подобен контрол се открива и в две от по-ранните инсталации на Цветан Кръстев – „Игра“ (1986) и „Острови“ (1987). Характерът им е малко по-различен. Най-общо казано, те се изграждат от отделни цветни предмети, композирани в пространството. В „Игра“ различната им материалност, форма и цвят влизат в отношение една с друга. Създава се визуално напрежение, което обаче не е резултат на някаква случайност – всичко в инсталацията е внимателно изградено, градирано, така че да провокира сетивността. И в двете инсталации е налице образност, характерна за геометричната абстракция, която в „Игра“ се проектира върху всички възможни форми и равнини. В „Острови“ интересен е кинетичният елемент – цветът е не само въведен във водно пространство, но носителите му се движат и той се превръща от веществен в цветно впечатление.

Смисълът на оцветяването във всички тези работи би могъл да се търси и във връзка с ефимерността и краткотрайния живот¹⁸, който постепенно се извежда и като техен концептуален център. В своята видео-визитка Цветан Кръстев споделя, че за него интересен е процесът на преобразуване от знак към обект и обратно – „освобождаването на обекта от материалната му форма“ [Кръстев, 2021], което се случва след естественото му постепенно разрушаване или принудителното му такова. В този процес боята със своята цветност е инструмент за трансформиране на предмета до обект и съответно при обратния процес е последната обвивката, която бива отстранена, за да се превърне обекта отново в предмет. В полагането на боята върху конструираната от намерени материали форма се съдържа елемент на претворяване, придобиване и покоряване на предмета.

¹⁸ Обикновено тези работи са изградени на морския бряг и съществуването им във времето е свързано с природните и метеорологични условия, както и с намесата на човека.

Много ясно това е изведено в мимикриращите обекти¹⁹, които разкриват пред зрителя по-монохромна и събрана работа с боята. Поставени в конкретна среда тези обекти цветово се сливат или съчетават с нея. В подхода на автора се открива игра със стойностите на природа и изкуство. Прокрагват се отношения между дълго възприеманата като основна репрезентативна функция на живописиста и реалността, която тя е призвана да изобрази. С това се прехвърляме към още един тип инсталация – отново с акционистки характер, който се възприема като по-концептуален. В него може да бъде открита игра със стойностите в живописиста – било то исторически, технически или културологични. Такава е например сайт-спесифик инсталацията „Променливо розово“ (1987), която се осъществява в естественото движение на парче розов плат. В лаконичността на работата може да бъде открито множество от отношения, които привидно не съществуват в нейния материален, първичен образ. Движението на материала и оптическите промени, които настъпват в него, носят усещане за една надпревара с мимезиса. Появява се отношението материал-цвят – типично за практиката на живописиста. Наблюдава се промяната в цвета, а художник се явява самата природа. Във формален аспект в работата се съдържа тенденцията в изобразителното изкуство да се търсят нови носители на цвета – предмети, материали, чието моделиране и комбиниране съдържа живописен ефект. Цветността на средата, природата е не по-малко важна от тази на централния герой – създава се отношение между зелените природни тонове и нюансите на розовия плат. Формалният резултат е в голяма степен живописен (ефект), който се допълва от различната материалност на носителите. Подобен подход и участие на цвета се откриват и във видеата „Цветни облаци,“ (2021) и „Морфология на пространството“ (2021), където към природа и предметна цветност вече се прибавя и обобщаващата визия на камерата.

Постепенно от документален инструмент видеото се превръща в основното поле на художествената му практика. Макар и развиващи се в друга концептуална и материална посока, понякога във видеата му цветът, неговите носители и стойности присъстват като важен елемент (например „Цветно“, 2019). В някои от своите видеа Цветан Кръстев се занимава и с репрезентативните възможности на живописиста в съпоставка с новите медии.

¹⁹ В различни източници датировката е различна. Във видеото, в което Цв. Кръстев представя творчеството си, сам авторът я отнася към 1991г. В базата документи на *OPEN ART FILES* се отнася към 1994г.

Той като че ли разсъждава и върху социални явления, свързани с представата за репрезентация, в която се изравняват живопис и фотография („Неомаринизъм“, 2005). Извън закачките с репрезентативния генезис на живописа в западната култура, тези видеа извеждат на преден план и отношенията между природа-живопис-видеоарт („Артнатура“, 2012).

Подобно на Цветан Кръстев, Сашо Стоицов също не завършва художествена академия. След дипломирането си в НХГ София, той се връща в родния Благоевград, където основно развива творчеството си преди 90-те. В края на 70-те и началото на 80-те години Сашо Стоицов създава живописна серия, която концентрира около мечтателните си мисли, че „хората са част от вселенско цифрово програмиране, което може да се възпроизведе не само от човека“ [Василева, 2016]. Стоицов разглежда и живописа като дейност, която би могла да се изпълнява от програма с инструментите на техническото възпроизводство. Затова и обобщава серията си от 80-те, като почти навсякъде поставя думата „програма“ в заглавието – „Програма П. Братанов“ (1980), „Програма Андрей“ (1980), „Програма Войнов“ (1980). Към серията могат да се отнесат и „Едно семейство“ (1979), „Проект Любима“ (1980), „Преминаване“ (1982) и др., построени в същия визуален принцип и внушаващи дори и по-загълбочено отчуждение. Техническият подход изцяло съответства и не просто внушава, а направо означава концепцията на автора. В серията Сашо Стоицов се опитва да заличи всяка следа от действията на художника. Инструменти в този опит стават различни материали и техники – гъби, тиксо, епителескоп²⁰, фотография, прахосмукачка и др. Така „на ръка“ художникът създава една дигитална визия много преди да познава в дълбочина дигиталните инструменти²¹. За тези работи е характерна една загълбочена и тотална обща структура на материала, която задава общо, цялостно звучене на иначе смесената образност – хиперреалистични фигури се комбинират с абстрактни решетки и мотиви. В среща разговор с изкуствоведа Вера Млечевска авторът споделя намерението си фигурите да изглеждат „като апликрани“. С това се маркира и колажният принцип, чиято употреба е типична в работата на Сашо Стоицов. При него принципът се осъществява и отвъд визията – още в зародиша на намерението за миксиране на човешкото и техническото.

²⁰ Проекционен инструмент, който чрез авторът използва за прехвърляне на фотографски образ върху платното. Сегашният еквивалент на тази употреба е прожектирането на фотография върху основа с проектор

²¹ В периода 1999-2000 Сашо Стоицов учи Digital Media Arts Technology в TCI, NYC.

По-рано – през 1979 г., авторът експериментира и изцяло с абстрактна образност. Интересно е да се разгледа картината „Без название“ (1979), която напомня по-късните му „програми“. Макар и лишена от образа на човека, работата не се отказва от идеята за пространственост. Разбира се, тя не се търси в контекста на причинно-следствените връзки. Техническите цели също са свързани със заличаване „ръката“ на автора. Този подход, в комбинация с изцяло абстрактна композиция, отсъствие на човешкото присъствие и повишен интерес към пространството, е ясен знак, че авторът търси бягство от материала на живописата.

В няколко интервюта²² Сашо Стоицов отбелязва ролята на международния пленер в Боженци (1978) като ключова за преминаването му към работа с обект и инсталация. По време на пленера художникът работи със свой колега от Унгария – помага му в изграждането на инсталация, в която се използват разнообразни намерени на място материали и предмети. Подобни работи не са приети в последвалата след края на пленера обща изложба. Така Сашо Стоицов се сдобива с тези творби, които заедно със съмишленици разглеждат в Благоевград. Интересен детайл е споменът на художника, че работата на унгареца носи заглавие от рода на „Щастливите предмети, които намерих в Боженци“. Тези преживявания явно по някакъв начин формират мисленето му за обекта, насочват го към употреба на намерени предмети, които авторът поставя в различен – много често социален, но не догматичен контекст. Въпреки тези външни влияния, които по-скоро очертават посока пред автора, отколкото да задават конкретен път, Сашо Стоицов изгражда своя много автентична иконография в ранните инсталации и обекти. По някакъв начин тя се свързва с неговата работа в живописата, която продължава да бъде актуална практика в етапите му на развитие.

Пространствените структури от ранните живописни работи се появяват във формален аспект в едни от първите му инсталации и обекти. Геометричната, сведена до знаци образност от „програмите“ се разширява в инсталацията му „Дупка в паркета“ (1989). Пространствените ниши от „Без наименование“ (1979) като че ли се материализират в чекмеджетата от инсталацията „Бум в енергетиката“ (1988). Разбира се, тези работи имат подчертано социално значение, но това може да се каже и за работите му от серията „Програма“, в които централно е усещането за алиенация.

²² В среща-разговор към изложбата Open Art Files с изкуствоведа Вера Млечевска: <https://www.youtube.com/watch?v=fjswgLfDsfk>; в интервю с изкуствоведа Диана Попова в paguo-прегледането Музей в ефипа: <https://bnr.bg/hristobotev/post/100494475>

Двете инсталации са представени в изложбите²³ „11.11.88“ и „11.11.89“, в организацията на които Сашо Стоицов има активна роля. Интересно е, че в експозициите едновременно съжителстват по-конвенционални за времето работи и инсталации и обекти. През 1989 г. отново в Благоевград се организира акцията „Реката“, проведена в екстериорно пространство – инсталациите на авторите се разполагат в коритото на река Струма. Там Сашо Стоицов представя работата си „Живарник“ (1989). В нея отново – по типичен за него начин – еkleктично, като знак, извежда формален образ на социален процес. Инсталацията се изгражда от ярко оцветени камъни, хванати в металната решетка на живарник. Само че те не остават напълно пленени в този затвор, а някак успяват да се изплъзнат и да превземат пространството по бреговете на реката.

Най-впечатляващата особеност в творчеството на Сашо Стоицов е изразеното, но изключително плавно и последователно преминаване през различни медии и материали. В началото на 90-те, след първите си опити в инсталацията, художникът преминава отново в полето на живописиста. Започва да се занимава с анализ на миналото през неговите символи и знаци (петолъчки, търнокопи, лопати), които претворява в „живописни творби, дървопластики и акварели“. [Василева, 2016] Въпреки че това е направено в стилистиката на „иконата или източната миниатюра“ [Василева, 2016], художникът оставя боята да се разполага по-свободно в иначе ограничените и строги форми. За разлика от живописните работи от 80-те години тук следата на четката не се заличава – тя е видима и е основен герой в общото впечатление на работата. За сметка на това пък изобразяваният обект носи усещане за строгост, декоративност. С инструментите на живописиста (следата от четката, цветът) Сашо Стоицов придава едно ново звучене на тези символи и осъществява намерението си да ги изпълни с нов, различен живот; да убие агресията в тях²⁴. Някои от образите в тази серия като че ли напомнят и повтарят²⁵ тези от инсталацията „Домашна екология“ (1988). Асоциации възникват и по отношение на материалните усещания.

²³ Изложбите се провеждат в Благоевград. Наименованията им са всъщност и датите на тяхното провеждане. За повече информация относно изложбите виж книгата на Свилен Стефанов *Авангард и норма*, 2003; интервю със Сашо Стоицов на изкуствоведа Диана Попова в радио-предаването *Музей в ефира*, посветено на годишнина от изложбата 11.11.89: <https://bnr.bg/hrisobotev/post/100494475>; среща-разговор на изкуствоведа Вера Млечевска със Сашо Стоицов: <https://www.youtube.com/watch?v=fjswgLfDsfk>

²⁴ Виж интервюто на Сашо Стоицов и кураторът на изложбата Пробув, 2016, НХГ: <https://bnt.bg/bg/a/probivane-retrospektivna-izlozhba-na-sasho-stoitsov>

²⁵ В тази линия на работа Сашо Стоицов има и няколко картини, изобразяващи декоративни текстови мотиви

В „Домашна екология“ в съпоставка влизат твърдото и мекото (гървото и текстилът), а в картините му това е постигнато чрез противопоставяне на меката активна следа на четката и твърдата, строга очертаваща линия. В ретроспективната изложба „Пробиъ“ (2016)²⁶, при общото експониране на обектите от гърво и живописните платна от тази серия се долавя отново това усещане.

За връзката между обект и живопис в творчеството на Сашо Стоицов свидетелства и представената през 1996г. в галерия „Ата-рай“ работа „Саксофонист в банята“ (1973)²⁷. Художникът разширява картината като я включва в обща инсталация съвместно с реални обекти, които тя самата изобразява. Той инсталира в галерията плочките от нарисуваната баня-капсула и оранжевия пуловер, носен от саксофониста. Макар и не в толкова директно репрезентативна форма, подобен подход съпътства цялата му практика – обектите от картините му постепенно като че ли се разполагат в пространството и обратно – форми, елементи от пространствените инсталации се връщат в нова форма в живописа.

След 2000 година и престоя в Ню Йорк в работата му започват да се появяват обекти от нетрайни материали – цветни картони, които са нови носители на цвета. Неговият интензитет се повишава, като се задълбочава тенденцията да се търси чист – като знак или стимул. В тази връзка могат да се посочат сериите „Природно“ (2004), „Полет“ (2007 -2016), инсталацията „Водопад“ (2006). Разполагането им в изложбеното пространство засяга едновременно и средата, и равнината на стената. За разлика от работите в среда от миналия век, тези се характеризират с повече контрол над самата цветност, която е обособена в специфични форми от достъпен за моделиране материал. В инсталациите, включващи намерени предмети, авторът разчита на въздействието на много по-конкретни материали с вече зададена цветност и колорит. Докато материалът пенокартон позволява отношението към цвета и развитието му в пространството да излизат на преден план. В серията „Полет“ обектите от картините се изграждат и с инсталационен подход. В един момент първоизточникът на конкретният образ е без значение – налице е поток от идеи, които се развиват и се осъществяват в различна форма с цвят.

²⁶ Пробиъ – ретроспективна изложба на Сашо Стоицов, 2016, Национална художествена галерия, куратор: Мария Василева

²⁷ Сама по себе си картината има контекстуално социално значение. Повече за него Сашо Стоицов разказва във видео материал, част от проекта FUTURE UNFORGETTABLE на Фондация „Отворени Изкуства“, и Sarieva, 2021: <https://www.youtube.com/watch?v=RCknlvu031g>

След 2016 г. в творчеството на Сашо Стоицов продължават да функционират и да се претворяват всички тези отношения между средата на картината и реалната среда, различните материали и ролята на намерените предмети като знаци или носители на цвета. Усещането за виталност от работата му може би се дължи на живите процеси, които стоят за нея. Авторът е в постоянен диалог с изразните средства. Налице е една непрекъсната трансформация, без да е нарушена основната линия, която всъщност се задава и от преминаването от една форма в друга. Може да се обобщи, че творчеството на Сашо Стоицов е херметично и притежава много лаконична, но силна, obsesivna образност.

Във връзка с по-широкия контекст на разширеното поле на живописата, разгледайте практики – на Сашо Стоицов и Цветан Кръстев, функционират като интуитивни, но последователни опити. Дори да не изпълват напълно концептуалните му параметри, те не се лишават от това, което живописата има да предложи.

Използвана литература:

- Василева, М. (2016). Сашо Стоицов – ПРОБИВ: каталог към изложбата в Национална художествена галерия. София.
- Димитрова, И. (2016). Хибриднаост в новите художествени практики от средата и края на 1980-те години (опитът на варненските художници). Изкуствоведски четения 2015. Институт за изследване на изкуствата., 249-259.
- Лардева, Г. (2008). Изкуство на прехода: проблемът неконвенционално изкуство в България. Пловдив: Жанет 45.
- Лардева, Г. (2021). За присъствието на Георги Божилов – Слона в българската визуална култура. Сборник към трета международна конференция "Наука, образование и иновации в областта на изкуството" 2021, том 2, 210-217.
- Ножарова, В. (2018). Въведение в българското съвременно изкуство 1982 – 2015. Жанет 45, Open Arts Foundation.
- Петер Цанев, С. П. (2014). Неразказаната българска абстракция. София: Съюз на българските художници.
- Стефанов, С. (2003). Авангард и норма . София: АГАТА-А.

Интернет източници:

Милева, Д. (2019). Инсталацията от 1980-те до началото на XXI век. OPEN ART FILES. <https://openartfiles.bg/bg/topics/2829-installation-from-the-1980s-to-the-beginning-of-the-21-century> [Accessed 22 February 2024]

Попова, Д. (2016). Сашо Стоицов: Пробив в двореца. Култура. <https://kultura.bg/web/%D0%B7%D0%B0-%D0%B0%D0%B1%D1%81%D1%82%D1%80%D0%B0%D0%BA%D1%82%D0%BD%D0%BE%D1%82%D0%BE-%D0%B8%D0%B7%D0%BA%D1%83%D1%81%D1%82%D0%B2%D0%BE/> [Accessed 16 February 2024]

Радева, Д. (2014). За абстрактното изкуство. Култура. <https://kultura.bg/web/%D0%B7-%D0%B0-%D0%B0%D0%B1%D1%81%D1%82%D1%80%D0%B0%D0%BA%D1%82%D0%BD%D0%BE%D1%82%D0%BE-%D0%B8%D0%B7%D0%BA%D1%83%D1%81%D1%82%D0%B2%D0%BE/> [Accessed 15 February 2024]

„Пробиване” - ретроспективна изложба на Сашо Стоицов: Култура.БГ, 09.02.2016. <https://bnt.bg/bg/a/probivane-retrospektivna-izlozhba-na-sasho-stoitsov> [Accessed 22 February 2024]

Среща-разговор със Сашо Стоицов в изложбата Open Art Files, 25.11.2019. <https://www.youtube.com/watch?v=fjswgLfDsfk> [Accessed 22 February 2024]

25 години от изложбата „11.11.89” в Благоевград : Сашо Стоицов в радио-предаването „Музей в ефира” (програма „Христо Ботев”) с водещ Диана Попова, 08.12. 2014. <https://bnt.bg/hristobotev/post/100494475> [Accessed 15 February 2024]

Цветан Кръстев: видео-визитка на артиста Цветан Кръстев, 25.08.2021 <https://www.youtube.com/watch?v=DqrMa2UZIQ0> [Accessed 22 February 2024]

Artist Interviews: Sasho Stoitzov - Phase I Remote Gesture / FUTURE UNFORGETTABLE, 24.10.2021. <https://www.youtube.com/watch?v=RCknIvu031g> [Accessed 20 February 2024]

За автора:

Гергана Табакова е доктор, главен асистент към катедра „Текстил – изкуство и дизайн” в Национална художествена академия. Теоретичните ѝ търсения са свързани с взаимодействието между живопис и други визуални изкуства.

About the author:

Gergana Tabakova (PhD) is a Chief assistant professor at the Textile - Art and Design Department, National Academy of Arts. Her theoretical research is related to the interaction between painting and other visual arts.

Това изследване е подкрепено от Министерство на образованието и науката по Национална програма „Млади учени и постдокторанти – 2“

This research is supported by the Bulgarian Ministry of Education and Science under the National Program „Young Scientists and Postdoctoral Students - 2“

НАГЛАСИТЕ НА УЧЕНИЦИТЕ КЪМ УЧИТЕЛСКАТА ПРОФЕСИЯ

гл. ас. д-р Лилия Виткова Стоилова

Резюме:

В настоящата се представя изследване върху нагласите на учениците да изберат учителската професия като кариера. Проучванията по тази тема показват, че изборът на учителската кариера зависи от социалния статус на професията, културата, обществото, семейството и традициите. Има три основни мотивационни детерминанти при избора на учителството: алтруистична, вътрешна и външна. Представено е изследване върху 409 ученици от 11. и 12. клас и техните нагласи към учителската професия. За целта е използвана авторова методика, чиито психометрични параметри са надеждни. Резултатите от изследването показаха, че учениците имат доста реалистична концепция за учителската професия и разбират нейните трудности и проблеми. Именно това е предпоставка повечето от тях да не се насочат към учителската професия. Много ученици искат да избегнат професия, в която трябва да работят с трудни деца, или се демотивират от прекалено големия стрес и емоционалната натовареност, липсата на призвание и лошото заплащане. Положителните фактори, които са повлияли на малка част от учениците да обмислят учителската професия са работа с деца, принос и въздействие в обществото.

Ключови думи:

Нагласи, учителска професия, кариерна ориентация, статус

STUDENT'S ATTITUDES TOWARD THE TEACHING PROFESSION

Assistant Professor PhD Liliya Vitkova Stoilova

Abstract:

This paper presents a study on the attitudes of students to choose the teaching

profession as a career. Studies on this topic show that the choice of a teaching career depends on the social status of the profession, culture, society, family and traditions. There are three main motivational determinants in the choice of teaching: altruistic, intrinsic and extrinsic. A study on 409 11th and 12th grade students and their attitudes towards the teaching profession is presented. For this purpose, an author's methodology was used, the psychometric parameters of which are reliable. The results of the research showed that students have a fairly realistic concept of the teaching profession and understand its difficulties and problems. This is precisely the reason why most of them do not turn to the teaching profession. Many students want to avoid a profession where they have to work with difficult children, or are demotivated by too much stress and emotional strain, lack of vocation and poor pay. The positive factors that influenced a small proportion of students to consider the teaching profession were working with children, contribution and impact in society. tion to their artistic practice as painters. The development of the installation and the object in their work is considered from the perspective of painting. The article considers all this in the context of abstraction and collage in Bulgarian art. Their development and that of the new artistic practices are placed in a common semantic node.

Key words:

Attitudes, teaching profession, career orientation, status

Учителската професия играе важна роля в образованието и развитието на обществото, но нагласата на учениците към нея често се оказва сложен и динамичен процес. При изследване на интереса и желанието на учениците да станат учители се издигат множество въпроси и предизвикателства. Какво ги мотивира да изберат тази кариера? Какви са техните виждания за учителите и тяхната роля в образователната система? Как се променя нагласата им през различните учебни години и житейски етапи? В тази статия ще се разгледат тези въпроси и ще се направи опит да се установи как учениците възприемат учителската професия като потенциална кариера и как фактори като лични мотиви, опит и влияние от обкръжението могат да влияят на тяхната решимост да станат учители.

Обзорът на научната литература за мотивацията при избора на учителската професия показва, че болшинството изследвания по този въпрос са съсредоточени върху студенти, изучаващи педагогически специалности, и начинаещи учители [Heinz, 2015]. А е важно този проблем да бъде изследван в по-ранна възраст, например в детско-юношеска. Процесът на личностно

и кариерно изграждане започва от детска възраст, като основополагащо е възпитанието в детската градина, където децата опознават света и човека [Коловска, 2019]. Факт е, че значително по-малко са проучванията спрямо възприятията и нагласите на учениците гимназисти към преподавателската кариера. Важно е да се проучи отношението на учениците към учителската професия, защото това ще повлияе и ще се отрази върху работата на самите учители. Начинът, по който учителите се себевъзприемат в класната стая, се отразява върху взаимодействията и взаимоотношенията с учениците, а това оказва влияние върху отношението на учениците към преподавателската кариера и техните нагласи за продължат своето образование в специалност с педагогически профил [Saks et al., 2016]. Важна е и спецификата на професионално-педагогическата подготовка и квалификация на учителите [Коловска, 2022]

Повечето зрелостници, насочвайки се към кариера, избират да учат специалност, която би им дала шанс да се изявят като преуспели, уважавани и ценени млади професионалисти. Репутацията и престижът на учителската професия се различава значително според типа култура и общество, а също така влияние оказват и традициите и историята. Налице е все пак тенденция към намаляване престижа на учителската професия в много страни [Hammet, 2008] и основният фактор за това е ниското заплащане. Според автори като Hammet (2008) младите хора развиват представата си за уважение, разглеждайки я по-скоро през призмата на благата и материалното положение, отколкото културните доминанти.

Освен статуса на учителската професия, мотивацията и интересът на учениците играят значителна роля при избора на преподавателската кариера. Основните видове мотивация при избора на учителската професия като кариера са вътрешна, външна и алтруистична [Heinz, 2015, Saks et al., 2016].

Алтруистичната мотивация се концептуализира като желание да се допринесе за благополучието на обществото и света [Heinz, 2015]. Импулсът за преподаване се счита за фундаментално алтруистичен, тъй като представлява желанието на индивида да сподели това, което харесва и ценява, и да даде възможност на други хора да се реализират и споделят тези ценности. Някои изследвания [Wong et al, 2014] установяват, че вътрешната мотивация, интересът към предмета има най-голямо влияние върху това младежите да изберат учителската кариера [Flores, & Niklasson, 2014].

Външните причини като статус, заплащане и сигурност на работното място обикновено не преобладават като основни мотиви за работа в сравнение с вътрешните и алтруистичните [Heinz, 2013; Watt et al, 2012]. Някои страни като Китай и Турция правят изключение, тъй като при тях външни

фактори като заплатата или сигурността на работното място са дори по-влиятелни причини за избора на учителска кариера, отколкото вътрешните или алтруистичните [Heinz, 2015].

Ролята на учителите е значителна за учениците, особено когато е налице отслабване на ролята на родителите поради силното им ангажиране с работни задължения. Колкото по-силни и близки са връзките между хората, толкова по-голямо е влиянието им един върху друг. Ето защо е от значение преподавателите да наблюдават какви послания изпращат на учениците си, вършейки своята работа. Това може да повлияе върху нагласите на учениците върху учителската кариера [Saks et al., 2016].

Също така в свое изследване сред ученици Savva (2022) установява, че има положителна връзка между отношението към преподаването и привличането към учителската професия, като, когато нараства отношението към преподаването, се увеличава и привличането към учителската професия. Колкото повече учениците са включени в система от дейности, ориентирани към учителската кариера с пряка роля на учител, толкова по-вероятно е да изберат тази професия. Ето защо е важно да се установят нагласите и възприятията на учениците в последните класове към учителската професия.

Тъй като липсва систематично изследване относно нагласите на учениците към учителската професия, бе създадена авторска анкета, чиято семантична концепция е изградена на база изследвания в тази област. Тя е замислена с цел да се проверят нагласите на учениците към учителската професия. Съдържа 19 твърдения, чиято семантична насоченост се концептуализира около вярванията, които имат учениците за учителската професия (заплащане, престиж, емоционално напрежение, удовлетвореност и гр.).

В настоящото изследване участие взеха 409 ученици. 155 са от мъжки пол, а 207 са от женски. В XI клас са 178 ученици, а в XII – 184. 49 души са докладвали, че учат в средно училище с природо-математически профил, 30 – в училище с хуманитарен профил/паралелка, шестима - в спортно училище/паралелка, 194 души са посочили, че учат в професионална гимназия, 79 – в езикова гимназия, четирима учат в училище по изкуства. 103 души са посочили, че желаят да продължат своето образование във висше училище, в специалност с педагогически профил, а 258 са се ориентирали към специалност без педагогически профил. 92 ученици имат в своето семейство учители, а 270 души са посочили, че нямат роднини учители.

На учениците им отне средно 10 минути да попълнят и двете анкети.
Резултати:

Психометрични стойности на авторска методика за нагласите на

учениците към учителската професия.

За установяването на конструктивната валидност бе извършен статистически анализ чрез програмата SPSS. По-конкретно бе проведен факторен анализ с метод на въртене Варимакс (Varimax), анализа на главните компоненти (Principal component).

Основание за адекватното използване в случая на факторен анализ е критерият на Kaiser-Meyer-Olkin. В случая той е 0.754, а тестът на Bartlett е $p < 0.001$. Това означава, че съществуват значими корелации между променливите.

Факторните тегла се явяват аналози на коефициентите на корелация и показват степента на взаимовръзка на съответните променливи и фактори – колкото по-голяма е абсолютната величина и стойност на факторното тегло, толкова по-силна е връзката на променливата с фактора [Наследов, 2013]. След подлагането на данните на факторен анализ беше установено, че факторните тегла варират между 0,493—0,800. Процентът на вариация за четири фактора е 50,441, за пет фактора – 57,177. Първи фактор обяснява приблизително 18,01% от вариацията, втори – 12,9%, трети – 9,7%, четвърти – 8,5%, и пети – 7,3%. Всички тези проценти на вариация между отделните фактори могат да бъдат отчетени като предикатори за относителната независимост между отделните фактори.

Резултатите от анализа за рентабилност са представени в таблица №1 по-долу. Вижда се, че най-ниска вътрешна валидност има скала „Влияние на другите“ ($\alpha=0,493$). Затова и тази скала отпада от по-нататъшния анализ.

Скала	Коефициент на Кронбах
Възприятие за статус	0.893
Трудности в професията „учител“	0.743
Полагане на усилия	0.640
Кариерно насочване в учителството	0.878
Влиянието на другите	0.493

Откъм психометрични данни настоящата методика показва приемливи стойности за провеждането на по-нататъшен анализ.

За да бъде проверено дали новополучените фактори имат относително независим характер, бе направен корелационен анализ на факторната матрица, чрез който ще бъдат отчетени взаимовръзките между тях. На таблица №2, по-долу са посочени отделните коефициенти на корелации на Пирсън.

Таблица №2. Корелационен анализ на методиката за измерване на нагласите към учителската професия

		статус	Трудност	Полагане на усилия	Кариерно ориентиране
Статус	Корелация на Пирсън	1	,014	,137**	,075
	Знч.(2-стр.)		,778	,006	,135
	N	400	397	397	397
Трудност	Корелация на Пирсън	,014	1	,055	,069
	Знч.(2-стр.)	,778		,271	,168
	N	397	406	402	402
Полагане на усилия	Корелация на Пирсън	,137**	,055	1	-,038
	Знч.(2-стр.)	,006	,271		,450
	N	397	402	406	401
Кариерно ориентиране	Корелация на Пирсън	,075	,069	-,038	1
	Знч.(2-стр.)	,135	,168	,450	
	N	397	402	401	406

**Корелацията е значима на ниво 0.01 (2-странно).

*Корелацията е значима на ниво 0.05 (2-странно).

Вижда се, че единствената значима взаимовръзка е между скалите „Статус“ и „Полагане на усилия“ ($R=0,137$; $p=0,006$). Налице е ниска положителна взаимовръзка, т.е. учениците са склонни да мислят, че за да се подобри статуса на учителската професия трябва самите учители да положат повече усилия и да инвестират повече умения в себе си.

Бе проведен многофакторен дисперсионен анализ по факторите „Пол“ (момчета и момичета), „Клас“ (11 или 12 клас), „Тип училище“ (езикова гимназия, професионална гимназия, средно училище с хуманитарен профил, гимназия по изкуствата, средно училище с природоматематически профил, спортно училище), „Кандидатстване“ (в специалност с педагогически профил или в

специалност без педагогически профил) и „Наличие на учители в семейството“ и скалите от авторската методика – „Възприятия за статус“, „Трудности в професията“, „Полагане на усилия“, „Кариерно ориентиране“.

Установи се, че е налице статистически значима връзка между скалата „Статус“, и фактор „клас“ ($F(514,917)=6,419$; $p=0,012$). На рис. 4 се вижда, че учениците от 12. клас докладват по-високи стойности по скала „Статус“, отколкото учениците от 11. клас. Вероятно причината за това е, че учениците в 12. клас се подготвят за матура и кандидатстудентски изпити и тази подготовка и по-широк образователен обзор може да им помогне да разберат важността на учителската професия и нейното влияние. Освен това учениците в 12. клас често се намират във фаза на подготовка за университета или бъдещата си кариера. Този процес може да ги насочи към разсъждения за това каква професия биха искали да следват и как тя се вписва в техните цели и амбиции. В този контекст учителската професия може да се възприеме като важна и високо уважавана кариера.

Установи, че е налице статистически значима разлика по скала „Статус“, с фактор „Тип училище“ ($F(237,334)=2,959$; $p=0,013$). Учениците от професионалните гимназии и хуманитарните гимназии оценяват статуса на учителската професия най-високо, в сравнение с учениците от езикови гимназии и гимназии с природо-математически профил и гимназии по изкуствата. Вероятно някои ученици от професионалните гимназии решават да се преориентират, оценявайки високо статуса на учителската професия и избирайки я за своя кариера, като по този начин те се отдалечават от професията, която изучават. Учениците от хуманитарните гимназии също оценяват статуса на учителската професия високо, тъй като виждат добра алтернатива за своята реализация в нея. Някои ученици от хуманитарни гимназии/паралелки посочиха, че биха желали да преподават един ден любимите си предмети. Учениците от езиковите и природо-математическите гимназии не оценяват високо статуса на учителската професия, не смятат, че е добре платена и уважавана. Те виждат алтернативи в други професии, които не са в сферата на образованието.

Няма нищо изненадващо в това, че по скала „Кариерно ориентиране“, учениците, които са се насочили към кандидатстването на специалности с педагогически профил, показват по-високи нива на професионална ориентация към учителската професия, отколкото тези, които са докладвали, че ще кандидатстват в непдагогически специалности ($F(82,634)=8,061$; $p\leq 0,0001$). Наблюдава се тенденция към увеличаване на престижа към учителската професия и учениците, които имат нагласа да учат специалности с педагогически профил, е по-вероятно да се ориентират към учителската

професия, а не към друга професия, която биха получили, след като завършат висше образование.

Също се установи статистически значима разлика по скала „Полагане на усилия“, „пол“ и „кандидатстване“. Момичетата, които ще кандидатстват с специалности без педагогически профил, са по-склонни да дават по-високи резултати, отколкото момичетата, които ще кандидатстват в специалности с педагогически профил ($F(64,252)=5,045$; $p=0,025$). Налице е обратната тенденция при момчетата. Момчетата, които избягват да кандидатстват в педагогически специалности, смятат, че учителите трябва да полагат повече усилия и да подобряват своите знания и умения. Различните убеждения и стереотипи за учителската професия, които се наблюдават между момичета и момчета, могат да се обяснят със социални и културни фактори, които формират гледните точки и очакванията на индивидите. Традиционно в България се смята, че учителската професия е женска професия. Момичетата, които имат по-високи очаквания за учителите и техните знания и умения, са се насочили към други специалности без педагогическа квалификация, за да избегнат реализация в тази сфера, в която виждат, че има какво да се промени. През последните години се наблюдава тенденция все повече мъже да се насочват към учителската професия. Вероятно техните високи резултати по тази скала показват една тенденция, че момчетата, насочили се към педагогически специалности, имат желание да подобрят текущото състояние на учителската професия.

По всички останали фактори не се установиха статистически значими различия.

Бе проведен и контент-анализ върху въпроса: „Напишете накратко защо бихте/не бихте станали учител/ка?“ повечето ученици (72%) отговарят отрицателно и са посочили като основна причина невъзпитанието и трудната работа с деца и родители (38%), липсата на призвание (12%), емоционалното натоварване (25%), лошото заплащане (8%), липса на развитие (4%), липса на качества (2%), ориентация към друга професия (18%), стремеж за преминаване към онлайн-обучение, което не е ефективно (1%), липса на време за себе си (1%). Отрицателните нагласи към учителската професия се потвърждава и от въпроса: „Колко ще бъдете щастлив/а/ удовлетворен/а, ако станете учител/ка?“ в 7-мерна скала от Ликертов тип. На него учениците са дали среден резултат 3,3570, което е под средното равнище на скалата.

Малкият процент ученици (25%), които са посочили, че биха станали учители, са докладвали предимно вътрешни и алтруистични мотиви: заради работата с деца (12%), заради влиянието върху обществото (3%), любов към предмета, който ще се преподава (2%), добри учители за пример (1%); налице

са и външни мотиви, които се срещат рядко в извадката: заради дългите ваканции и отпуски (2%), добро заплащане (1%).

В настоящето изследване се установи, че е налице е слаба корелация ($R=0,347$; $p=0,047$) между избора на учениците да продължат своето образование в специалност с педагогически профил и наличието на учители в семейството. Т.е. наличието на учители в семейството не е значим фактор учениците да се ориентират към същата професия. Възможно е родителите учители често да разговарят за своите професионални предизвикателства и стресове, които могат да бъдат видими за техните деца. Това може да възпрепятства интереса на учениците към учителството. По-вероятна причина обаче за тази ниска корелация е, че учениците, които имат учител в семейството си, може да бъдат изложени и на други кариерни възможности, които са по-различни или се смятат за по-привлекателни.

В заключение може да се предположи, че учениците имат доста реалистична концепция за учителската професия и разбират нейните трудности и проблеми. Именно това е предпоставка повечето от тях да не се насочат към учителската професия. Много ученици искат да избегнат професия, в която трябва да работят с трудни деца, или се демотивират от прекалено големия стрес и емоционалната натовареност, липсата на признание и лошото заплащане.

Положителните фактори, които са повлияли на учениците да обмислят учителската професия – работа с деца, принос и въздействие в обществото, са в съответствие с други алтруистични причини, докладвани в по-ранни проучвания [Saks et al., 2016].

Друга особеност, разкрита в настоящото изследване, е свързана с положителните ролеви модели в семействата на учениците. Настоящото изследване установява слаба корелация между наличието на родители учители в семейството и желанието на техните деца да учат специалност с педагогически профил. Не можем да говорим за значимо влияние на другите при избора на педагогическа специалност.

Настоящото изследване върху ученици има и своите ограничения и слабости. Създадена е методика, с която да се изследват нагласите на учениците към учителската професия, но са необходими още изследвания, които да потвърдят получените резултати. Друго ограничение е, че извадката е малка, което не позволява да се правят обобщения за учениците от различни гимназии.

Добре би било да се проведе едно друго изследване и да се проучи как са се развили през следващите години хората от тази извадка, колко от тях в действителност са продължили своето образование в специалност с

педагогически профил и колко са започнали кариера като учители. Като се има предвид ниският интерес на учениците към учителската професия и ниските им оценки за призванието на учителите, би било интересно да се проучи и гледната точка на учителите – как се чувстват като учители, какви послания изпращат на учениците си относно своята професия и как отразяват тяхното благополучие и удовлетворение от работата им.

Използвана литература:

- Коловска, Цв. (2022). Нови методи на музикално обучение и възпитание и интегрирането им в подготовката на бъдещи учители по музика, Пловдив: M&BM Ltd. ISBN 978-619-7682-06-9, стр. 163.
- Коловска, Цв. Образователен и тематичен преглед на фолклора в обучението по музика в детската градина. „KNOWLEDGE WITHOUT BORDERS“: XX Международна научна конференция организирана от Института за мениджмънт на знанието (IKM) гр. Скопие, Р Македония, 29-31.03.2019г., Врњачка Баня, Р Сърбия, ISSN 2545 – 4439 стр.459 – 464.
- Наследов, А. Д. (2013). IBM SPSS Statistics 20: профессиональный статистический анализ данных. Питер, Санкт-Петербург.
- Flores, M. A. & Niklasson, L. (2014). Why do student teachers enrol for a teaching degree? A study of teacher recruitment in Portugal and Sweden. *Journal of Education for Teaching*, 40, 328–343.
- Hammet, D. (2008). Disrespecting teacher: the decline in social standing of teachers in Cape Town, South Africa. *International Journal of Educational Development*, 28, 340-347.
- Heinz, M. (2015). Why choose teaching? An international review of empirical studies exploring student teachers' career motivations and levels of commitment to teaching. *Educational Research and Evaluation*, 21(3), 258-297.
- Saks, K., Soosaar, R., & Ilves, H. (2016). The Students' Perceptions and Attitudes to Teaching Profession, the Case of Estonia. In Z. Bekirogullari, M. Y. Minas, & R. X. Thambusamy (Eds.), *ICEEPSY 2016: Education and Educational Psychology*, vol 16. European Proceedings of Social and Behavioural Sciences (pp. 470-481). Future Academy. <https://doi.org/10.15405/epsbs.2016.11.48>
- Savva, M. (2022). Pupils attitude towards didactic career. *Journal of Social Sciences*, 5 (3), pp. 180-187. [https://doi.org/10.52326/jss.utm.2022.5\(3\).14](https://doi.org/10.52326/jss.utm.2022.5(3).14).
- Watt, H. M. G., Richardson, P. W., Klusmann, U., Kunter, M., Beyer, B., Trautwein, U. et al. (2012). Motivations for choosing teaching as a career: An international comparison using the FIT-Choice scale. *Teaching and Teacher Education*, 28, 791–805.
- Wong, A. K. Y., Tang, S. Y. F. & Cheng, M. M. H. (2014). Teaching motivations in Hong Kong: Who will choose teaching as a fallback career in a stringent job market? *Teaching and Teacher Education*, 41, 81–91

За автора:

Гл. ас. г-р Лилия Стоилова е преподавател по психология в АМТИИ. Научните ѝ интереси са свързани с педагогическата, възрастовата и музикалната психология. Специализирала е в Русия, Хърватия и Словения.

About the author:

Liliya Stoilova is PhD and an Associate Professor of Psychology at the Academy of Music, Dance and Fine Arts, Plovdiv. Her research interests are related to pedagogical, developmental, and music psychology. She has specialized in Russia, Croatia, and Slovenia.

**ПОРТРЕТНОТО ИЗОБРАЖЕНИЕ – ПРОБЛЕМИ И СПЕЦИФИКИ ПРИ РАБОТАТА
С УЧЕНИЦИ ОТ СПЕЦИАЛИЗИРАНО ХУДОЖЕСТВЕНО УЧИЛИЩЕ**

ас. г-р Ваня Гогжелова

Резюме:

Статията разглежда проблема за пресъздаването на човека в портретните изображения на учениците. Разкрива нуждата от обогатяване на техните знания, свързани с разбирането за индивидуалните преживявания и емоции. Поставя въпроса за начина, по който образованието трябва да се обърне към алтернативни методи и подходи в обучението.

Ключови думи:

Творчески процес, алтернативни подходи, педагогически методи, учебни програми

**THE PORTRAIT PAINTING – PROBLEMS AND SPECIFICS WHEN WORKING
WITH STUDENTS FROM A SPECIALIZED ART SCHOOL**

Assistant Vanya Godzhelova, Ph.D.

Abstract:

The article examines the problem of recreating the person in the portrait painting of students. It reveals the need to enrich their knowledge, related to the understanding of individual experiences and emotions. It raises the question of how the teachers has to turn to alternative methods and approaches in teaching.

Keywords:

Creative process, alternative approaches, pedagogical methods, curricula Vanya Godzhelova is a PhD student at the Academy of Music, Dance and Fine Arts Prof. Asen Diamandiev - Plovdiv. She is a longstanding teacher of drawing and painting at the National Art School „Tzanko Lavrenov“, Plovdiv. She is interested in students' creativity and the process of creating portrait paintings.

Учебните програми в специализираните училища по изкуства и художествените академии в България продължават да обучават чрез етюди върху позиращ модел като основен начин за придобиване на професионални умения при учениците и студентите. Несъмнено този метод на опознаване на действителността е доказал своята ефективност, но с всяка година той все повече се отдалечава от потребностите на новите поколения. Учебната рисунка или етюдът изискват търпеливо изучаване на натурата, наблюдение, фокусиране и напълно отдаване на самия процес. Това, което със сигурност знаем за съвременните ученици, е, че тези действия не са лесно постижими. Децата на XXI век израстват с бързата смяна на емоции, разнообразни интереси и кратки видеа в интернет пространството, които ги карат да мислят, че повечето дейности могат да бъдат осъществени без дългосрочен труд, в кратко време и с бързи инструкции. Тази илюзия поражда у тях невъзможност да се фокусират дълго време върху задачите. Важен път, по който човечеството и в частност образователните институции трябва да поемат, е осмислянето на това какво ни дава дигитализацията и какво ни отнема, до каква степен тя трябва да бъде допускана в процеса на обучение и по какъв начин може да бъде контролирана. Генерално проблемът не се състои в използването на новите устройства и свързаните с тях удобства, а във въвеждането на индивида при това в режим на ментална пасивност. Ако се вгледаме в актуалното състояние на образованието, ще видим, че включването на дигитализацията е водещ мотив поради осъзнатостта, че това е най-прекия път към младите хора.

Портретът като жанр изисква притежаването на способност за разкриване на вътрешния свят на човек и разбиране на неговата индивидуалност чрез психологическия усет.

Улавянето на емоционална характеристика и специфични особености на позиращия, които оформят едно портретно изображение, почти не се срещат в ученическите творби. Може би затова неговото място в учебните програми е изключително ограничено. Пътят, по който образованието и обществото трябва да поемат, е активното изграждане на емпатия, себепознание и емоционална интелигентност *[терминът е въведен от психолога и автор Даниел Голман в книгата му „Емоционална интелигентност“, публикувана през 1995 година. Това понятие включва способността да разбираме, изразяваме и управляваме емоциите си както и да разпознаваме емоциите на другите. Думата емоция произлиза от латинското „emoveo“ - движение, възбуждане или покрус. Голман формира понятието емоция по следния начин „чувството и свързаните с него мисли, психологически и биологични състояния, както и обусловената от него склонност към едно или друго действие“ [Голман, 2011,*

с.302].

В книгата се разглеждат и различни изследвания и статии по темата, като едно от тях е на Harvard Business School, което установява, че емоционалната интелигентност се брои два пъти повече от коефициента на интелигентност и техническите умения, взети заедно при определянето кой ще бъде успешен. В Harvard Business Review от 2003 г. се съобщава, че 80% от компетенциите, които отличават най-добрите от останалите, са в областта на емоционалната интелигентност. Според изследователите това е умение, което можем да развиваме в продължения целия ни живот. Емоционалната интелигентност помага в изграждането на удовлетворяващи взаимоотношения, повишава шансовете за успех в работата и постигането както на професионалните така на и личните цели. В световен мащаб се дискутира нуждата от обучаващите институции да бъдат част от подпомагащите звена, които работят за нейното развитие при децата. За нуждата от спокойна среда, в която учениците могат да разговарят за чувства си и да бъдат защитени, свидетелстват новините, които почти ежесечно ни информират за стрелби и конфликти, предизвикани от ученици, които са били емоционално нестабилни и неразбрани. Тези събития, макар да се случват предимно на друг континент, в България също намират отражение в не леки прояви на агресия в училище и извън него. Децата прекарват по-голямата част от времето си там, често пъти то е единствената среда, в която те имат шанс да работят по своята емоционална интелигентност, а учителят е единствената фигура, която да управлява този процес. Това безспорно е голяма отговорност, която целенасочено трябва да бъде поставена на българския учител. Независимо по какъв предмет преподава педагогът, е нужно да притежава такива знания и умения, които да създават благоприятна среда за развитие на тези компетентности в учениците. Безспорно това изисква цялостна реформа в образованието, която да осигури възможност за посещаване на ежегодни семинари и обучения, помагачи на преподавателите да се усъвършенстват. Както учебните програми имат нужда да бъдат актуализирани спрямо бързите темпове на развитие на света и технологиите, така и промените в човешките емоции и взаимоотношения трябва да бъдат регистрирани и анализирани. Емоционалната интелигентност е едно от ключовите умения на ХХI в., създаването на възможност за нейното развитие чрез училищата не само ще подобри качеството на образованието, но и ще даде необходимата основа и предпоставка учениците да се развиват като ефективни, адаптивни и удовлетворени личности.

Изображението на човек в портрета позволява на твореца да включи своя личен почерк, създава възможност за изучаване в по-голяма дълбочина

човешките емоции и чувства. Но за да се достигне до този етап на творческо изразяване, от изключително значение са придобитите базисни умения на учениците, които се формират чрез учебните етюди.

Нивото на художествените способности зависи от системата на обучение, и в частност от гъвкавостта на учебните проблеми. Специфично в програмата по рисуване в художествените училища за десети клас в България за първи път учениците се срещат с изучаване и изобразяване на глава от натура. Търси се приликата с модела, използва се думата портретност, но портретът не е обособен като отделна тема. Автопортретът се поставя като задача за самостоятелна работа вкъщи. Организацията по изпълнението на самостоятелната работа според мен не е случайно загадена. Препратката към учениците се корени в това, че търсенето на портретност съдържа в себе си самоанализиране и вглеждане, изисква задълбочена работа, спокойна среда и възможност за себеизследване. Насоките, които се дават в програмата са етюда да бъде започнат, като се направят няколко предварителни бързи скици, както и използваните изразни средства да бъдат по-експресивни. Ако етюда се разглежда като база, върху която се появява впоследствие портретът, то тези препоръки запазват мястото си и при неговото изобразяване. Накрая на годината в десети клас има глобална тема „Характеристика и индивидуализиране на модела“. Преди годишния изпит се разглежда теорията, свързана с мимика и пластика на човешкото лице, задачата е търсене на израз и състояние на модела. За първи път в края на десети клас се появява проблемът за състоянието, а в единадесети портретът е разгледан като термин в теорията на предмета „Рисуване“. Поставя се задача за целенасочено търсене на портретност, осмисляне на движението, прилика, характер и състояние, възрастови деформации. Появява се глобална тема „Характер, състояние, ракурси и перспективни изменения“.

Положителна практика, която се среща в училища по изкуства, са предоставянето на по-големи възможности за творчески изяви на учениците. Макар самата подготовка в процеса на обучение да съдържа разнообразие от изучавани дисциплини, тематичен обхват и проблематика, различни от общообразователно училище, това допълнително допринася за развитието на индивидуалното оформяне на ученика като творец. Търсят се допълнителни начини за изграждане на естетически вкус и отношение към света, собствен поглед и добра основа за оформяне на художествен вкус. Разнообразието в учебните програми, включващи посещения на художествени галерии, исторически и етнографски музеи, паметници на културно-историческото наследство по българските земи и т.н., разширява мирогледа и поощрява създаването на художествена продукция от учениците. Включването на извънкласните форми

на работа и извънучилищната дейност в обучението също разнообразява и обогатява възможностите за излизане извън рамките на стандартизирането обучение такова, каквото го познаваме. Друга възможност за излизане от очертаните рамки на учебния пред са заниманията по интереси, организирани от училищата, чрез които се развива интегрирането на ключовите компетентности, възпитанието в ценности, патриотичното, гражданското, здравното, екологичното и интеркултурното възпитание, насърчаването на иновациите и креативното мислене на учениците. „Заниманията по интереси може да се провеждат чрез различни организационни педагогически форми – клуб, състав, ансамбъл, секция, отбор и други. Те включват провеждане на учебни часове и изяви на учениците, провеждане на междуинституционални занимания по интереси и междуинституционални изяви на учениците, обхванати в тях, посещения на културно-исторически и природонаучни обекти, институции, публични и стопански организации и други.“

Тези специални организирани дейности създават възможност за награждаване на знанията и уменията на учениците в по-широк аспект. Целта е да не се повтаря наученото в учебните часове, а да бъде доразвито. В художествените училища се организират групи по „Посещения на ателиета на художници“, „Скици на съблечена фигура“, „Калиграфия“, „Фотографски курс“, „Пленерна живопис“ и т.н. Всички те дават по-различен поглед върху дейността и свобода в използването на изразните средства. По този начин учениците придобиват по-голяма увереност, виждат други алтернативи и желанието за създаване на авторско изкуство бива стимулирано. Очакваните резултати, които се предвиждат в редовните часове по програма, сякаш действат ограничаващо върху учениците, защото те знаят, че ще бъдат оценявани. Заниманията по интереси, от своя страна, не изискват количествена оценка. В тази посока се развиват и Общинските детски комплекси, към които действат школи по изобразителни и приложни изкуства, художествени занаяти и други области на пластичните изкуства. Такъв вид дейности предлагат художествените школи от частен тип. Портретният жанр може успешно да бъде включен във всички от изброените дейности и институции. Извънкласната и извънучилищната форма на обучение със своята гъвкавост биха допринесли за успешното награждаване на знанията и уменията на учениците в по-широк и творчески смисъл.

Художественото обучение по изящни изкуства в средното образование по своята същност поставя акцент върху практическите уроци с етидни задачи, в които го голяма степен отсъства творчество. Те развиват предимно базисните художествени умения. Обучението има нужда от осъвременяване не само по отношение на използваните методи, актуалните подходи и модерната

техника, но и при теоретичните въпроси. То трябва да обърне поглед към темите, вълнуващи новото поколение, защото непрекъснатото повтаряне на учебни програми води до автоматизиране и апатично отношение към целия образователен процес. Както и да насочва учениците към развитие на творческо мислене и художествена рефлексия. Създаването на индивидуална, целенасочена и структурирана програма от преподавателите, притежаваща ясна представа за предизвикателствата, които се откриват по творческия път, е средство за преодоляване на механизмирането на процеса в училищата, достигане до нови нива на изобразителна грамотност, по-голямо разбиране за себе си и другите.

Използвана литература:

Голман, Даниъл, Емоционалната интелигентност, София: „Изток-Запад“, 2011
Карол, Изард, Психология на емоциите, София: „Здраве и щастие“, 2001
Маркова, Даниела, Учителят и възможностите за личностно развитие на учениците чрез художественотворческа дейност, В: сборник „Учителят прави училището“, Велико Търново: УИ „Св. св. Кирил и Методий“, 2016, ст. 73-79

За автора:

Ваня Годжелова е асистент доктор в Академия за музикално, танцово и изобразително изкуство Проф. Асен Диамандиев – Пловдив. Тя е дългогодишен преподавател по рисуване и живопис в Национална художествена гимназия „Цанко Лавренов“, гр. Пловдив. Интерес за нея представлява творчеството на учениците и процесът на създаване на портретни изображения.

About the author:

Vanya Godzheleva is a PhD and an Associate Professor at the Academy of Music, Dance and Fine Arts Prof. Asen Diamandiev - Plovdiv. She is a longstanding teacher of drawing and painting at the National Art School „Tzanko Lavrenov“, Plovdiv. She is interested in students' creativity and the process of creating portrait paintings.

НОВОВЪВЕДЕНИЯТА В ГЪДУЛКИТЕ НА МАЙСТОР ДЕЯН ДЕНЧЕВ

ас. г-р Пеюо Пеев

Резюме:

Гъдулката е музикален инструмент, олицетворяващ струнно-лъковото изпълнителско изкуство в българското фолклорно творчество. Въпреки установените параметри за нейната изработка, гъдулката е инструмент, който продължава да се усъвършенства и това се предопределя от динамичното време, в което живеем, от новите сцени, на които тя се появява и към стремежа на инструменталистите към самоусъвършенстване и към подобряване на гъдулката. „Свеж полъх“ сред гъдуларската гилдия е появата на Деян Денчев. Неговата подобрена разновидност на гъдулката е сериозна крачка напред в усъвършенстването на инструмента. Усъвършенстването на фолклорните инструменти е неделима част от трансформациите, свързани с развитието на българския фолклор.

Ключови думи:

Гъдулка, лютиерство, усъвършенстване на инструмента

THE INNOVATION ON THE GADULKAS OF MASTER DEYAN DENCHEV

Assistant Peyo Peev, Ph.D.

Abstract:

The gadulka is a musical instrument, embodying the string-bowed performing art in Bulgarian folklore art. In spite of the established parameters for its production, the gadulka is an instrument that continues to be perfected, and this is determined by the dynamic times in which we live, by the new scenes on which it appears, and by the instrumentalists' desire for self-improvement and improvement of the gadulka. „A breath of fresh air“ among the gadulka's guild is the appearance of Deyan Denchev. His improved pick variety is a major step forward in instrument refinement. The improvement of folklore instruments is an integral part of the transformations related to the development of Bulgarian folklore.

Keywords:

Gadulka, luthier, instrument improvement

Струнните музикални инструменти са познати на Балканския полуостров от дълбока древност. Гъдулката е музикален инструмент, олицетворяващ струнно-лъковото изпълнителско изкуство в българското фолклорно творчество. Спонтанното съществуване на традиционното народно-инструментално творчество в ежедневието на народа продължава и днес. Не са същите обаче условията през новия век, сравнени с времето, когато традиционните народни песни и инструментални мелодии са били единствен източник на художествено интерпретиране от народните инструменти. Обективни предпоставки за това създава **съвременността**, която направлява процесите в развитието на традиционното народно изкуство. Трансформациите, които се наблюдават в процеса на развитието, изразяващи се в преосмислянето на обществената функция на инструменталната музика, навлизането на нова поетическа тематика, усъвършенстване на музикално-изразните средства, музикалната форма и т.н., са илюстрация за способността на народното художествено творчество да се приспособява към изискванията на времето. Както еволюционните процеси при народните песни в *„музикалната ни история бележат все по-пълноценно „оползотворяване“ на музикалната страна на песенния ни фолклор, все по-активна хармоническа модификация (обработка) на еднотонната народна песен, все по-активно изнасяне на песента към концертния подиум...“* [Славинска, 2020], така и при инструменталната музика трансформациите на музика и на инструментариум бележат съвремието.

Днес гъдулката заема своето достойно място в музикалния живот на България и световната култура. Тя е неизменна част от оркестровете състави на народните ансамбли и от Оркестъра за народна музика на БНР. Всички изпълнители на гъдулка в тях са възпитаници на средните и висши музикални училища, което предполага и високо професионално ниво на музициране с нововъведения като щрихи, апликатура и технически средства. *„С поставяне на гъдулковото изпълнителско изкуство на професионална основа са се създали предпоставки за установяване на някои общи изисквания към него. Имайки предвид обаче сравнително краткия период на професионално развитие на това изкуство може да се каже, че търсенията в това отношение все още продължават...“* [Киров, Т., 1999, с.153]. Въпреки установените параметри за нейната изработка, гъдулката е инструмент, който продължава да се усъвършенства и това се предопределя от динамичното време, в което живеем, от новите сцени, на които тя се появява, към стремежа на

инструменталистите към самоусъвършенстване и към подобряване на гъдулката. *„Днес, когато естествената среда на фолклора (сеганката, мегданското хоро, сватбата и др.) вече не съществува или е коренно променена, а от друга страна, някогашната регионална затвореност е заменена от една интензивна комуникация...“* [Димчев, 2017, с. 209], процесите са динамични и необратими.

Изпод ръцете на Атанас Вълчев, Михаил Маринов, Илия Чирпанлиев, Петко Денев, Веселин Христов, Веселин Ангреев и други майстори лютиери излизат впечатляващи образци. За жалост голяма част от изброените майстори вече не са между живите и липсата на приемственост в тази насока един ден може да се окаже сериозен проблем. Затова „свеж полъх“ сред гъдуларската гилдия е появата на Деян Денчев.

Самият той действащ гъдулар, Деян е със сериозни познания в лютиерството, в материалите и най-важното – с огромно желание да подобри този инструмент. Или както казва доц. г-р Иван Георгиев: *„Качеството на инструментите и майсторството на изпълнителите са основни предпоставки за персоналните маниери, които от своя страна често повлияват върху еволюцията на стила“* [Георгиев, 2020]. Да се промени дизайн и устройство на такъв инструмент, изисква няколко неща: идея какво искаш да направиш и защо; смелост да започнеш експеримента; търпение да продължиш по път, който не е изминаван от никого. Наред с това, че инструментите са с привлекателна, осъвременена визия (вж. снимки № 1 и 2), Деян направи и редица нововъведения, които самного сериозна крачка напред в развитието на гъдулката. Подобрененията на гъдулката дават повече възможности на изпълнителите, защото *„новото отношение към стария селски инструментариум налага изменения и в начина на музициране – с увеличаване на техническата им сръчност до виртуозност, с обогатяване на орнаментацията и нюансировката, с въвеждане на нови щрихи в звуковата и художествена палитра на традиционния инструмент.“* [Василев, 2019, с. 63] По същество комбинацията между лютиерски усет и практическо изпълнителско владение на инструмента доказва многопосочността на въздействие на подобни подобрения. А *„когато личното творчество въздейства върху общото музикално развитие, към създаване на нови жанрове, на нови начини за осмисляне на фолклора като отклик на социалните и обществени търсения (...), тогава може да се говори за интерактивност в подхода към фолклора“* [Славинска, 2019, с. 11].

На първо място Денчев намалява броя на подгласниците. Според него не е необходимо да бъдат толкова много. Не могат да се настроят добре, появяват се така наречените „вълчи тонове“ – силни и слаби, а това дебалансира звука на инструмента. Остава подгласници само в ниските и високите честоти, като това прави тона на гъдулката по-чист, фиксиран.



Снимка №1



Снимка №2

Според него „... ако бяха на полутон или през цял тон, примерно при едно ре, ще имаш 2 или 3 подгласника, които да реагират на един и същи тон и ако единия от тях не е настроен, детонира и се получава това, което се чува обикновено от нормалните гъдулки. Макар че има и примери при нормални гъдулки, също може да звучи, но трябва да са перфектно настроени, което отнема страшно много време. Идеята е на всеки един изсвирен тон да нямаш друг, който да откънтява, да няма отразяване от няколко подгласника. И пак не може да бъде чиста формата, защото ние свирим бързи пасажи, гъдулката е нетемпериран инструмент и понякога свирим и фалшиво, и нефиксирано. Но мисля, че е добре да бъдат ограничени до шест, защото за единадесет идеята е много наивна. Те ги смятат като отделни тонове, никой не си е задал въпроса, че има обертонове. И ние целим да дадем някакъв допълнителен звук и сустейн на инструмента, на който, когато изчистим тази формула, би трябвало да имаме по-добър резултат и мисля, че го имаме¹.“ При намаляване броя на подгласниците силата на опъна върху предната резонаторна дъска спада с около 8 килограма (толкова е натискът на основните струни).

¹ Из интервю с Деян Денчев, проведено на 30.08.2020 (бел. авт.)

Деян създава и таблица (вж. таблица №1), при която се ясно вижда припокриването на моновете в обертоновата редица при отзвучаването на подгласниците (почти няма гублиране на повече от два подгласника).

Таблица №1

	C	C#	D	D#	E	F	F#	G	G#	A	A#	B
A		X			X			X				
E			X						X			X
F#		X			X						X	
B				X			X			X		
G			X			X						X
D	X						X			X		

Друго важно нещо, което той променя, е мястото на поставяне на бас бар. Той представлява тънка елова пластинка, залепена от вътрешната страна на резонаторния капак. Всички по-стари майстори са го поставяли в средата, което в голяма степен намалява силата на звука на гъдулката. Деян заимства идеята от устройството на цигулката и поставя бас бара на отстояние 5 милиметра от центъра на горната резонаторна дъска, точно под третата струна. Освен провеждане на ниските честоти в корпуса на гъдулката, той придава надлъжна устойчивост на горната резонаторна дъска, като по този начин се намалява силата на натиск върху предния капак. Бас барът увеличава пъргавината и якостта на дъската и оттам нейните резонаторни качества. Другата заимствана идея е промяната на магаренцето – той го прави да стои на два крака като на класическите инструменти, а не плътно с цялата си долна хоризонтална част, като по този начин разпределя натиска от струните от една страна върху бас бара, а от друга – върху душичката. Поставя и подгласниците на няколко милиметра под основните струни в магаренцето², което също намалява напрежението върху горната резонаторна дъска и ги оставя да вибрират по-свободно.

Интересна е подмяната на ключовете за подгласниците. Деян търси прав ключ с предавка и така попада на ключа за банджо, чрез който подгласниците се настройват за секунди.

² При старите магаренца подгласниците и основните струни са разположени на горната плоскост на магаренцето, като основните струни са леко повдигнати (бел. авт.)



Снимка №3

Надяваме се скоро да открием и такива ключове за основните струни...

За основен материал за изработване на корпуса на гъдулките лютиерът използва „най-добрата дървесина, доказана в световен мащаб – кленовите дървета явор, клен, дива круша, а за резониращия капак – смърч. Това са дървесини, които са доказани и ние можем да правим от тях гарантирано добри“³.

Друга важна промяна е поставянето на борт⁴ под струните. Освен оригиналната визия, която придобива всяка гъдулка чрез него, той има и друга функция. Тъй като на първа струна звукоизвличането става с полуобърната към нокътя фаланга, корпусът под нея след известно време се зацапва и гори често наранява. Поправката е почти невъзможна и това прави този борт толкова важен. Може да сменя на няколко години и така няма да има промяна на корпуса на гъдулката, а и инструментът ще изглежда различно на всяка смяна.

Употребата на шеллак⁵ също е голям плюс според него. Той се използва от около 600 години в изработката на струнно-лъкови инструменти в Европа, но е тотално отричан от старите майстори на гъдулки. Според тях лакът разваля тона на гъдулката. Шеллакът има отношение към акустичните характеристики на инструмента, защото благодарение на консервацията на дървесината не се променят акустичните качества на инструмента, по-скоро „запечатва“ инструмента и го прави по-неподатлив на неблагоприятни атмосферни условия.

При изследване и сравняване в студиийни условия на акустичните особености на гъдулка на Деян Денчев с гъдулки на стари майстори се вижда, че формантните честоти са почти еднакви, но амплитудите са много по-усилени при тази на Деян, което всъщност прави тона ѝ по-чист, фиксиран и лесен за обработка.

³ Интервю на Ивелина Иванова с майстор Деян Денчев, Радио БНР Шумен, 11.10.2023 г

⁴ Борт на гъдулка – тънко дървено парче с различни форми, закрепено върху шийката под струните (бел. авт.)

⁵ Шеллак – вид смола, използвана като лаково покритие (бел. авт.)

Денчев е и в основата на проекта за създаване на електрическа гъдулка без акустика, разработен съвместно с Димитър Налбантов, с интегриране и на MIDI система, отваряща неограничени нови възможности пред този инструмент.



Снимка №4

Гъдулките на Майстор Деян Денчев вече са разпространени и в Америка, Япония и Испания и все повече от младите гъдулари се ориентират към тези инструменти. Много добра е и реакцията на тонрежисьорите към разгледаната подобрена разновидност на гъдулката. След поредица от звукозаписи и експерименти според тях тази гъдулка много по-лесно се „напасва“, в общата картина и в комбинация с други инструменти много по-лесно се обработва и тонът ѝ. Например днешният оркестър от народни инструменти „... е формиран от съвременни варианти на фолклорните инструменти с подобрени възможности по отношение на акустика, усъвършенстване в устройството и според изискванията за построяване на отделните оркестрови партии...“ [Кръстев, 2022, с. 13] и в тази „подобнена оркестрова версия“ гъдулките на Деян Денчев намират своето достойно място.

„Етапът от развитие на българския фолклор... е етап на трансформации. Фолклорът загубва малко по малко своята утилитарна същност и неотделимост от битието и започва активно своето сценично житие. Това е началото на нова епоха. (...) Епоха, в която на фолклора започва да се гледа като на национално богатство, заплашено от загуба, и в която битката за неговото опазване е поверена на триединството „образование, наука, култура““ [Георгиев, 2022, с. 44]. Усъвършенстването на фолклорните инструменти е неделима част от тези трансформации. Развитието на комуникациите и отварянето ни към света позволи на гъдулката да се появи и на много нови сцени. В последните години тя присъства на много джаз и етно фестивали. Друга сцена, където гъдулката започва да отстоява своето място, е клубната. Всички тези нови за

нея „места“ провокират изпълнителите за редица нововъведения в гъдулковото изпълнителско изкуство: различни видове импровизации - по-фолклорни, свободни или по хармонична схема както в джазовата стилистика, използване на четвърт тонова система за интонации, близки до ориенталските... Всеки от тези изпълнители се стреми да изгради свой почерк, свой звук и да бъде разпознаваем, да бъде актуален на условията и средата, в която е поставен. Именно усилията, знанията и експериментите в тази посока ни провокират гъдулката да става все по-разпознаваема и търсена, да се използват новите технологии върху този гревен инструмент.

Използвана литература

- Василев, Васил – *Характерни особености на съвременното кавалджийско изпълнителско изкуство*, АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“, Пловдив, 2019
- Георгиев, Иван – *Понятието „гайдарски стил“ в българската музиковедска публицистика*, Knowledge, Vol. 38.6, Скопие, 2020, стр. 1487-1493
- Георгиев, Иван – *Непостижимия звук на гайдата*, АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“, Пловдив, 2022
- Димчев, Валери – *Обработка на пиринската народна песен. Композиционни структури и подходи*, УИ „Неофит Рилски“, Благоевград, 2021
- Киров, Тодор – *Еволюция на гъдулката и гъдулковото изпълнителство в България*, Пловдив, 1999
- Кръстев, Петьо – *Творчески подходи към фолклорната музика*, БАН „Проф. Марин Дринов“, София, 2022
- Славинска, Рада – *Обработване, обработка и песен за народен хор*, Knowledge, Vol. 45.6, Скопие, 2020, с. 1365 – 1371
- Славинска, Рада – *Предпоставки за възникване на жанра „песен за народен хор“*, АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“, Пловдив, 2019

За автора

Професионалният път на Пейо Пеев започва от Детско-юношеския ансамбъл „Загорче“ в Стара Загора. През 1994 завършва Музикалното училище „Филип Кутев“ в Котел със специалност гъдулка. Продължава образованието си в Академия за музикално и танцово и изобразително изкуство в Пловдив със специалност „Дирижиране на народни състави“, и се дипломира през 1999 г. През 2017 г. защитава магистърска степен по специалност „Изпълнителско изкуство“, а през 2023 г. и докторска степен.

През 1997-1999 е част от оркестъра на Националния фолклорен ансамбъл „Филип Кутев“. От 2000 е солист-оркестрант и водач на група в Оркестъра за народна музика при БНР. От 2017 преподава в АМТИИ „Асен Диамандиев“ гр.

Пловдив. Участвал е в концертни турнета в Европа, Америка, Япония, ХонгКонг, Израел и гр.

About the Author

The professional path of Peyo Peev began with the Children's and Youth Ensemble „Zagorche“ in Stara Zagora. In 1994, he graduated from the „Philip Koutev“ Music School in Kotel with a major in gadulka. He continued his education at the Academy of Music, Dance and Visual Arts in Plovdiv, majoring in „Conducting Folk Ensembles“ and graduated in 1999. In 2017, he defended his master's degree in „Performing Art“ and in 2023, his PhD .

In 1997-1999 he was part of the orchestra of the National Folklore Ensemble „Filip Kutev“. Since 2000, he has been a soloist-orchestrator, and now also a group leader in the Folk Music Orchestra of the BNR. Since 2017, he has been teaching at AMTII „Asen Diamandiev“ Plovdiv. He participated in concert tours in Europe, America, Japan, Hong Kong, Israel, etc.

ВЪЗНИКВАНЕ И РАЗВИТИЕ НА КОМПЮТЪРНИТЕ ТЕХНОЛОГИИ КАТО ИЗРАЗНО СРЕДСТВО ЗА ХУДОЖНИЦИ

ас. г-р Пемко Танчев

Резюме:

Тазу научна статия описва ранното възникване и развитие на творческите цифрови технологии. Текстът проследява процесите, свързани със създаването на специфични видове софтуер за рисуване, средства за анимация, програмни езици в графичното изобразяване и групи. Изследването си поставя за цел да направи съпоставка между разнообразни технически инструменти, като разгледа сложните разработки в редица експериментални компютърни произведения и характеризира определени мултифункционални системи на дигиталните изкуства.

Ключови думи:

VJ, Video jockey – виджей, визуален артист, който използва творческа практика за представяне на визуализации в реално време

Аналогов – сигнал, в който информацията е кодирана в непрекъснато променлив формат

Апликация – софтуерна програма

Видео синтезатор – устройство, което по електронен път създава видео сигнал

Електронлъчева тръба – вакуумна тръба, която манипулира и излъчва електронни лъчи за показване на изображения на фосфоресциращ екран

Микрофилмов плотер – устройство, което възпроизвежда кадри от микрофилм и обработва поток от данни за изпращане към компютър

Моушън графика – части от анимация или цифрови кадри, които създават илюзията за движение и се използват в мултимедийни продукции

Обектно-ориентирано програмиране – програмна парадигма, базирана на концепцията за обекти, които могат да съдържат данни и код

Осцилоскоп – вид електронен тестов инструмент, който графично изобразява променливите напрежения на един или повече сигнали като функция на времето

Потребителски интерфейс – пространство, в което се осъществява взаимодействието между човек и компютър

Хакер – специалист в информационните технологии, който постига

своите цели чрез нестандартни средства

Хипертекст – протокол за пренос на информация в компютърни мрежи

Цифров – сигнал, който обработва информация, представена от отделни стойности

EMERGENCE AND DEVELOPMENT OF COMPUTER TECHNOLOGIES AS AN EXPRESSIVE MEDIA FOR ARTISTS

Assistant, doctor Petko Tanchev, Ph.D.

Abstract:

This scholarly article describes the early emergence and development of creative digital technologies. The text traces the processes involved in creating specific types of drawing software, animation tools, graphics programming languages, and more. The research aims to compare various technical tools by examining the complex developments in a number of experimental computer works and characterizing certain multi-functional systems of the digital arts.

Keywords:

Analog – a signal in which information is encoded in a continuously variable format

Application – software program

Digital – a signal that processes information represented by individual values

Electron Ray Tube – a vacuum tube that manipulates and emits electron beams to display images on a phosphorescent screen

Hacker - a specialist in information technology who achieves his goals through non-standard means

Hypertext – protocol for transferring information in computer networks

Microfilm plotter – a device that reproduces frames from microfilm and processes a stream of data for sending to a computer

Motion graphics – parts of animation or digital footage that create the illusion of movement and are used in multimedia productions

Object-oriented programming – a programming paradigm based on the concept of objects that can contain data and code

Oscilloscope - a type of electronic test instrument that graphically displays the

changing voltages of one or more signals as a function of time

User interface - a space in which the interaction between a person and a computer takes place

Video synthesizer - a device that electronically creates a video signal

VJ, Video jockey - VJ, visual artist who uses creative practice to present visuals in real time

Изкуството и културата на нашата съвременност са белязани от динамична техническа революция, която започва след края на Втората световна война. Дигитализацията и научните открития от този период променят завинаги начина, по който възприемаме заобикалящата ни реалност, като стават основа за съвсем различни подходи към творбата. Ако в края на 19 и началото на 20 век фотографията и киното въвеждат идеята за мултипликация на образа¹, то във втората половина на 20 век художниците възприемат автоматизацията, програмирането и графичния интерфейс като естествено допълнение към своите изразни средства.

Експериментите с дигитални технологии пораждат и необходимостта от специализирани апликации, които да отговарят по-добре на нуждите на креативното общество. Еволюцията на творческите инструменти е насочена към все по-висока производителност, гъвкавост и повече възможности за разширения и персонализация. Съвременните производители на софтуер за художествени продукции използват потребителски интерфейс, за да представят графично изчислителните функции на компютъра. В настоящата научна статия се проследява развитието и спецификите на компютърните технологии за художници. Изследването прави съпоставки между различни видове софтуерни и хардуерни инструменти, артистични изразни средства, експериментални устройства за дигитално рисуване и анимация.

Между 1946 и 1953 година в САЩ се провеждат десет конференции под надслов: „Кръгообразни, причинно-следствени и обратно-ходови механизми в биологичните и социалните системи„. Спонсирани от Фондация „Джосая Мейси-младши“, те остават в историята като Конференциите Мейси и се считат за едни от най-важните научни събития в модерното общество. Участниците в тях използват за първи път термини като „информация“, „обратна връзка“, и „аналогов/цифров“, за да разработят универсална теория за регулация и контрол, чиято цел е да бъде приложена както за живи същества, така и за машини. Впоследствие тази концепция полага основите на симбиозата човек-компютър и прониква в още много различни области на съвременните науки².

¹ Вж. Бенямин, В. Художественото произведение в епохата на неговата техническа възпроизводимост. Електронно списание LiterNet, 2006

² Pias, Claus; Vogl, Joseph. Cybernetics. The Macy Conferences 1946-1953. The Complete Transactions, 2016, p. 11-15

Една от ключовите фигури в конференциите „Мейси“ е американският математик и философ Норберт Винер. През 1948 година той събира идеите си в книга, озаглавена „Кибернетика или контрол и комуникация при животните и машините“.

Неговите изследвания концептуализират и потвърждават много от теориите, които по-късно ще маркират прехода от индустриално към информационно общество³. Като се позовава на принципите, които стоят в основата на причинно-следствените връзки, Винер дефинира трансдисциплинарния подход на съвременната наука кибернетика в изследването на целенасочените структури. Той сравнява изчислителните машини и невронните системи, анализирайки техните работни методи по следния начин:

„Нека отбележим, че важна разлика между начина, по който използваме човешкия мозък и машината, е, че машината е предназначена за изпълнения на множество последователни задачи, които или не се позовават изобщо една на друга, или пък съдържат минимални, ограничени препратки. Също така паметта на машината може да бъде многократно изчистена между тези изпълнения; докато мозъкът, по подобие на всички останали явления в природата, никога не изчиства дори и малко от предишните си записи. По този начин при работа в нормални условия мозъкът не може да бъде пълният аналог на изчислителната машина, а по-скоро е аналог на еднократното изпълнение на тази машина⁴.“

Формирането на описаните научни идеи оказва решаваща роля за хода на всички следващи поколения и развитието на новите съвременни критерии и ценности. Едновременно с това през 1946 година екип от учени и инженери от Университета на Пенсилвания създава едно забележително изобретение – първият дигитален компютър. Започват ранните години на процеса по цифровизацията. В самото начало новото изчислително съоръжение бива използвано само за строго специфични и изследователски цели, но постепенно учените разработват софтуерни програми и хардуерни устройства, чиито функции правят неговите работни процеси по-ефективни и достъпни за масовото общество. С течение на времето, модерните технологии се усъвършенстват все повече и намират приложение в различни области на живота и културата.

Тези концепции и научни открития стават вдъхновение за много от съвременните художници, които започват да експериментират с новите автоматични машини. Първите произведения на компютърната графика се свързват най-вече с конструирането на самогелни устройства. Чрез

³ Вж. още Lyotard, Jean-François. *The Postmodern Condition: A report on knowledge*. Manchester University Press, 1984

⁴ Wiener, N. *Cybernetics or Control and Communication in the Animal and the Machine*, Second Edition. Cambridge, Massachusetts, The M.I.T. Press, 1985, p. 121

тях творците наподобяват или хакват функциите на съществуващи вече механизми, така че да възпроизведат търсения от тях художествен ефект. Един от най-ранните примери за това е серията „Осцилони“, представена през 1953 година от американския математик и артист Бенджамин Лапоски.

В нея той манипулира вълнообразната светлина на уреда осцилоскоп, като я превръща в абстрактна електронна картина. Художникът създава ефектни фигури върху катодно-лъчевия екран на осцилоскопа, които заснема директно чрез високоскоростен филм, специални лещи и цветни филтри. Освен като статични фотографии, неговите изображения могат да бъдат експонирани също така и като динамични анимационни секвенции на телевизионен монитор⁵. Лапоски дефинира своя творчески процес като „аналог на музикалната продукция, създадена от оркестър“⁶.

Друг артист, който по същото време прилага музикалните концепции за хармония към визуалните изкуства на движението, е популярният аниматор и пионер в моушън графиката Джон Уитни. В края на 50-те години от 20 век той изобретява свой вариант на аналогов компютър, базиран на механизъм от автоматично зенитно оръжие, използвано през Втората световна война. Това научнофантастично устройство представлява своеобразна система за рисуване на абстрактни фигури. Уитни програмира движенията на машината и монтира многоосни въртящи се камери, чрез които заснема получените резултати. Неговите произведения изследват законите на хармоничната прогресия и изграждат динамични метаморфози, като комбинират визуални форми и текст. Един от най-известните филми на Уитни се нарича „Каталог“, и е създаден през 1961 година. В него той използва редица впечатляващи за времето си ефекти като продължителна експозиция, калейдоскопично огледално отражение, оптична манипулация и покадрово редактиране. Тази продукция несъмнено носи успех на аниматора и той решава да разгърне допълнително дейността си, като основава студиято Motion Graphics Incorporated, насочено към продуциране на телевизионни реклами, специални ефекти и анимационни секвенции за високобюджетни филми. По този начин, за разлика от други авангардни художници, Уитни намира баланс между собственото си изкуство и професионалната кариера⁷. Неговото известно мото гласи: „Моята компютърна програма е като пиано – мога да я използвам творчески цял живот“⁸.

Еволюцията на ранното дигитално изкуство се свързва и с името на художника Чарлс Сюри и неговите експерименти с цифрови технологии. През

⁵ Laposky, B., *Oscillons: Electronic Abstractions*. Leonardo Vol. 2, No. 4, The MIT Press, 1969, p. 345

⁶ Ibidem

⁷ Youngblood, G., *Expanded Cinema*. E. P. Dutton & Co., Inc., New York, 1970, pp. 207-213

⁸ Ibidem

1967 година той създава първата изцяло компютърна анимация, наречена „Колибри„. В работата си по този филм Сюри генерира над 30 000 дигитални изображения, които след това изчертава директно върху самата лента с помощта на микрофилмов плотер.

Всеки кадър е програмиран отделно чрез перфокарта – пример за сложните и трудоемки операции, които изисква компютърната анимация по това време. Малко след представянето си, „Колибри“ е откупен от Музея на модерното изкуство в Ню Йорк (Museum of Modern Art, MoMA), превръщайки се в една от първите компютърно генерирани продукции, влезнали в колекцията на престижната институция⁹. В артистично изявление към своето произведение Сюри описва сюжета на тази 10-минутна анимация така: „Филмът“ започва с изображение на празно пространство и идеята, че компютърът има интелигентност и е способен сам да нарисова колибри – научнофантастична представа, която загатва бъдещето. След това фигурата на колибри то се появява с равномерно, премерено темпо пред очите ни.

Линиите не се рисуват от ръката на художника, а от невидима сила, която впоследствие фрагментира образа на динамични сегменти. Постепенно контурите започват да става все по-хаотични и абстрахирани от реалността. Движението се постига чрез изкривяване, подобно на рисунка на дете, което усуква и върти хартиено колибри (...)

Компютърът притежава перфектна памет и може да прави точни копия на всичко. След още няколко проучвания и вариации, наблюдаващата интелигентност решава, че „времето е изтекло“ и бавно изтрива колибри то, връщайки се отново в началното празно пространство¹⁰.

Тази художествена представа за компютрите е отражение на тяхното значително техническо усъвършенстване през 60-те години на 20 век. В действителност това е важен исторически период за развитието на компютърните функции и потребителския интерфейс. Едно от най-иновативните постижения в сферата на интерактивната графика от това време, е софтуера *Sketchpad*, представен през 1963 година от младия пионер в информационните науки Айвън Съдърленд. Той написва това приложение като част от изследователската си дейност в Масачузетския технологичен институт (от английски: *Massachusetts Institute of Technology, MIT*). С него Съдърленд за първи път демонстрира, че компютърът може да бъде използван както за технически, така и за художествени цели. *Sketchpad* въвежда един

¹⁰ Csuri, C. Hummingbird, The Museum of Modern Art, New York, 1969. Към изявлението: https://www.moma.org/d/pdfs/W1siZiIsIjIwMTcvMTYvNGpwbWVudC5wZG9iXV0/Charles_Csuri_Statement.pdf?sha=7e62b8eb3cf2e73c

от най-ранните графични потребителски интерфейси (от английски: *Graphical User Interface, GUI*) и се счита за предшественик на съвременните системи за автоматизирано проектиране (от английски: *Computer Aided Design, CAD*).

Съдърленд разработва своя софтуер специално за машината TX-2, която е един от първите програмируеми компютри в света, достъпен в Лабораторията Линкълн към MIT. Цялата система се контролира чрез дисплей с електролъчева тръба, върху който потребителят генерира линейни обекти посредством „светлинна писалка“ – устройство, което наподобява съвременната компютърна мишка. Няколко други бутони и превключватели на конзолата се използват за манипулация на различни графични характеристики, като размер и съотношение. Програмата има и функции за геометрични ограничения и корекции на елементите в чертежа. Например дължината на линията или ъгълът между две линии може да бъде фиксиран от системата.

Интересно нововъведение в работното поле на Sketchpad е и автоматичното мащабиране и превъртане на картината. С други думи, действителната площ за рисуване може да бъде много по-голяма от екрана, който се възприема по-скоро като прозорец към общата картина. Ако графиката стане твърде голяма, за да се побере на дисплея, алгоритъм изчислява изрязването спрямо крайните точки. Завършената фигура се съхранява на магнитна лента и може да бъде преизползвана като основа за създаването на нови екземпляри, а паметта на компютъра пази зададените свойства. Например, ако целта е да се начертае сграда, потребителят може да направи болт, който впоследствие да приложи на много места, в различни изгледи на своя план. В случай че изображението на болта по-късно бъде модифицирано, то тази промяна ще се отрази едновременно върху всички негови инстанции. Това прави Sketchpad първата софтуерна апликация, която използва обектно-ориентирани концепции за редакция на компютърна графика¹¹.

Айвън Съдърленд разработва тази програма като част от докторската си дисертация, като по това време той е едва на 25 години. Впоследствие тя му носи световна слава и множество престижни награди в областта на компютърните науки. Съдърленд обвързва своята мотивация за създаването на Sketchpad с желанието си да открие нови практически приложения на компютъра като рисувателен инструмент.

По същото време и други институции започват да правят сходни експерименти с функциите на цифровите машини. През 1964 година екипи от учени в Корпорацията RAND и Агенцията за напреднали изследователски

¹¹ Müller-Prove, M. Vision and Reality of Hypertext and Graphical User Interfaces. University of Hamburg, Department of Informatics, 2002, pp. 55-56

проекти (от английски: Advanced Research Projects Agency, ARPA) разработват ново хардуерно устройство.

То представлява плоскост за рисуване, която може да бъде свързана с всеки един компютър и да покаже генерираните от потребителя фигури директно на екрана. Този предшественик на съвременните таблети е наречен RAND, а характеристиките му са описани от Малкълм Дейвис и Том Елис в книгата „Таблетът RAND: Човеко-машинно графично комуникационно устройство“: „Ние създадохме първия графичен инструмент, който е едновременно дигитален, сравнително евтин, притежава отлична линеарна система и е в състояние да опише уникално 10^6 локации в своята активна таблет зона с размери 10x10 инча (...) Предусещаме, че нашият стилус-таблет е изключително практичен инструмент, който позволява допълнителни изследвания и нови начини за изразяване чрез директна комуникация с компютрите¹².“

Една от основните иновации на RAND е функцията в интерфейса, която разпознава ръчен почерк и позволява изграждане на код чрез „икони“. Тя е програмирана чрез специално написан за целта алгоритъм, наречен GRaIL (Graphical Input Language). С въградена поддръжка на стилус потребителите могат да рисуват фигури и текст върху таблета, който GRaIL автоматично изглажда и изобразява правилно в реално време. Макар че тази идея е позната още от Sketchpad, Grail модернизират свойствата със своята способност да идентифицират 53 ръчно нарисувани цифри, букви, символи и геометрични фигури. Интересно нововъведение е също така и използването на жестове за манипулиране на визуализацията – потребителите имат възможност да изтрият нещата, като ги надписват или пишат върху тях, или пък да хващат фигура и да я местят, като едновременно променят и размера ѝ. Функциите на таблета първоначално се използват от икономистите и програмистите на Корпорацията RAND за по-бързо писане на код и създаване на блок схеми. По-късно технологията започва да се ползва и от военните с цел анотация и дигитализиране на картографска информация. В последните версии на GRaIL има въградена и функция за превод от чужди езици¹³.

Въпреки всички характеристики и свойства на RAND, той така и не стига до масово комерсиално производство. Една от причините за това е фактът, че по онова време потребителите все още не са свикнали да управляват компютрите с нещо, различно от клавиатура¹⁴. И все пак този

¹² Davis, M. R., T. O. Ellis. The RAND Tablet: A Man-Machine Graphical Communication Device. The RAND Corporation, Santa Monica, California, 1964, pp. III - 1

¹³ Bauman, M. The RAND Tablet: iPad Predecessor, 2018. Към статията: <https://www.rand.org/blog/rand-review/2018/09/the-rand-tablet-ipad-predecessor.html>

¹⁴ Ware, W.H. RAND and the information evolution: a history in essays and vignettes. The RAND Corporation, Santa Monica, California, 2008, p. 99

таблет остава в историята като един от първите мултифункционални цифрови инструменти и служи едновременно за рисуване, ръчно въвеждане на текстови символи и програмиране чрез свързване на визуални икони в мрежа.

Интересът към подобни системи с графичен интерфейс и абстрактен дизайн продължава да расте и през следващите години, когато още повече правителствени организации и технологични гиганти влагат усилия в усъвършенстването на такива дигитални програми. На 9 декември 1968 година, по време на Есенната съвместна компютърна конференция в Сан Франциско, Дъглас Енгелбарт и екип от учени правят 90-минутна публична презентация, в която демонстрират множеството интерактивни свойства на техния нов софтуерен продукт NLS, или oN-Line System. Това събитие предизвиква огромно въодушевление в научните среди и остава в историята като „Майката на всички демонстрации“. NLS представлява единна онлайн система за комуникация, чиято разработка е спонсорирана от Агенция ARPA, Националното управление по въздухоплаване и изследване на космическото пространство (oNational Aeronautics and Space Administration, NASA) и Американските Военно-въздушни сили. На практика това революционно приложение за първи път използва хардуерното устройство мишка, хипермедия и хипертекстови връзки, видео монитори с растерно сканиране, дисплей прозорци, релевантно организирана информация, мултипроцесорна интеграция, видео стрийминг, колаборативен цифров редактор и още много съвременни концепции в компютърните технологии¹⁵. Въпреки че NLS системата носи безспорен успех на Енгелбарт и останалите участници в проекта, тя не е пригодена за комерсиална употреба; строгата йерархична структура и програмните режими с криптирани кодове я правят прекалено сложна за изучаване от неспециалисти¹⁶.

Демонстрацията на NLS се превръща във вдъхновение и за други проекти. Един от тях е експерименталният компютърен модел Xerox Alto на компанията Xerox PARC, представен през 1973 година. Неговите функции популяризират използването на растерна технология за изобразяване на текст и графика. Освен това Alto въвежда едни от най-ранните програми за дигитално рисуване – Markup и Draw, първата версия на езика за обектно-ориентирано програмиране Smalltalk, както и първата мултиплеър мрежова видеоигра Alto Trek на Gene Ball¹⁷. Операционната система на този компютър е изцяло базирана на графичен потребителски интерфейс, чиито изглед използва

¹⁵ Hintz, E. The Mother of All Demos, 2018. Към статията: <https://invention.si.edu/mother-all-demos>

¹⁶ Демонстрацията Енгелбарт е допълнена от публикуването на конферентен документ, който теоретично описва действащото на NLS; вж. Engelbart, D., W. English, A Research Center for Augmenting Human Intellect, Stanford Research Institute, Menlo Park, California, 1968

¹⁷ Thacker, C., E. McCreight, Alto: A Personal Computer System, Xerox Palo Alto Research Center, Palo Alto, California, 1974

т. нар. „десктоп метафора“ – концепция на пионера в компютърните науки

Алън Кей, която представя монитора като работно бюро с подредени отгоре папки и документи. Няколко години по-късно известният предприемач Стив Джобс използва и доразвива именно тази идея в своите системи Apple Lisa и Macintosh. Неговата компания Apple окончателно налага иконите, прозорците и папките като метод за управление на съвременните цифрови машини.

По същото време художниците също се възползват от новите технологични открития. Създават се множество специализирани центрове за медийни изкуства, оборудвани с различни хардуерни устройства. Един от тях е Експерименталният телевизионен център (The Experimental Television Center, ETC), основан от Ралф Хокинг през 1971 година в американския граф Бингхамтън. В него се провеждат редица артистични резиденции, чрез които художниците получават достъп до иновативни инструменти, създадени от пионери във видео изкуството, каквито са Нам Джун Паук, Стив Рът и Бил Етра¹⁸. Пример за подобен видео синтезатор е процесорът за сканиране Rutt / Etra. По думите на Гари Хил, президент в Експерименталния център от 1975 до 1977 година, това устройство „позволява на потребителя да манипулира видео образи, като осигурява огромна гъвкавост при задаването на входящо видео съдържание и при генерирането на нови изображения чрез различни видео данни, каквито например са вълнообразните форми¹⁹“.

Художествените продукции в тези години често се създават в колаборация между визуални и аудиоартисти и се показват като инсталации или пърформанси на живо в музикални клубове и други алтернативни пространства. Едно от първите места, които монтират видео монитори и предоставят свободна сцена за видео арт обществото, е нощният клуб Hurrah в Ню Йорк²⁰. Тази тенденция води до идеологическо и технологично развитие на видеожанг изкуството (Video Jockey; VJing, pronounced: VEE-JAY-ing), което е част от електронната музикална култура.

Еволюцията на творческите технологии е насочена към все по-висока производителност, гъвкавост и повече възможности за разширения и персонализация. Съвременните производители на софтуер за художествени продукции използват специфичен потребителски интерфейс, за да представят графично изчислителните функции на компютъра. Някои инструменти за програмиране дават и допълнителни възможности за въвеждане на синтактичен код, като по този начин осигуряват повече контрол върху съдържанието.

¹⁸ Lewis, J., *The end of cinema as we know it: American cinema in the nineties*, NYU Press, New York, 2001, p. 307

¹⁹ Morgan, R., Gary Hill, Johns Hopkins University Press, Baltimore, 2000, pp. 194–195

²⁰ Shore, M., *The Rolling Stone Book of Rock Video*, Quill, South Carolina, 1984, p. 73

Архитектурата на подобни приложения често е съставена от елементи, които наподобяват мрежи от гърбовидни структури. Тяхната цел е да визуализират движението на потоците информация и да направят по-интуитивно възприемането на виртуалните процеси. По този начин, креативните софтуерни технологии позволяват създаването на разнообразни произведения на дигиталното изкуство и конструирането на мултифункционални системи. Развитието на тези инструменти и комерсиализацията на компютрите водят до постепенно нарастване на производителната мощ за създаване на все по-сложни цифрови продукции.

Използвана литература:

- Bauman, M. The RAND Tablet: iPad Predecessor, 2018
Csuri, C. Hummingbird, The Museum of Modern Art, New York, 1969
Davis, M. R., T. O. Ellis. The RAND Tablet: A Man-Machine Graphical Communication Device. The RAND Corporation, Santa Monica, California, 1964
Engelbart, D., W. English, A Research Center for Augmenting Human Intellect, Stanford Research Institute, Menlo Park, California, 1968
Laposky, B., Oscillons: Electronic Abstractions. Leonardo Vol. 2, No. 4, The MIT Press, 1969
Lewis, J., The end of cinema as we know it: American cinema in the nineties, NYU Press, New York, 2001
Lyotard, Jean-François. The Postmodern Condition: A report on knowledge. Manchester University Press, 1984
Morgan, R., Gary Hill, Johns Hopkins University Press, Baltimore, 2000
Müller-Prove, M. Vision and Reality of Hypertext and Graphical User Interfaces. University of Hamburg, Department of Informatics, 2002
Pias, Claus; Vogl, Joseph. Cybernetics. The Macy Conferences 1946-1953. The Complete Transactions, 2016
Shore, M., The Rolling Stone Book of Rock Video, Quill, South Carolina, 1984
Thacker, C., E. McCreight, Alto: A Personal Computer System, Xerox Palo Alto Research Center, Palo Alto, California, 1974
Ware, W.H. RAND and the information evolution: a history in essays and vignettes. The RAND Corporation, Santa Monica, California, 2008
Wiener, N. Cybernetics or Control and Communication in the Animal and the Machine, Second Edition. Cambridge, Massachusetts, The M.I.T. Press, 1985
Youngblood, G., Expanded Cinema. E. P. Dutton & Co., Inc., New York, 1970
Бенямин, В. Художественото произведение в епохата на неговата техническа възпроизводимост. Електронно списание LiterNet, 2006

За автора:

Петко Танчев е сценограф и визуален артист, базиран в Пловдив, България. В своята работа той използва софтуерни системи и медийно съдържание с експериментална насоченост. Неговата професионална дейност включва редица авторски инсталации за национални и международни фестивали, дигитални перформанси, мапинг прожекции, видео арт произведения, интерактивни дизайни в областта на сценичните изкуства и рекламната индустрия.

About the author:

Petko Tanchev is a digital artist and scenographer based in Plovdiv, Bulgaria. He has worked as a stage and costume designer, with a keen focus on incorporating interactive video installations in live theatrical performances. He also did numerous art projects that have been featured in museums, galleries and festivals both nationals and internationally. His projects spans a wide range of industries, from the arts and culture to commercial and entertainment.

**ПОХВАТИ ЗА МОДЕЛИРАНЕ НА ДАМСКА ПОЛА С CAD/CAM, БАЗИРАНИ
НА ДИЗАЙНЕРСКИ ПРОЕКТИ НА ВИСША МОДА**

ас. инж. Ангелина Дончева

Резюме:

Предмет на настоящата статия е изследването на похвати за моделиране на дамска пола по модел от колекциите на дизайнери на висша мода.

Моделните разработки на дамска пола са получени при построение на конструкция на дамска права пола по системата на Müller&Son. Системата за конструиране е създадена през 1891 г. от Михаел Мюлер. На база точни измервания от човешкото тяло и математични изчисления той постига изграждането на конструкция на грехата с минимални корекции. Моделирането на моделите се постига с помощта на CAD/CAM Grafis11, както и трансформации на талийна свивка, ротация на детайли и срязване на дамска пола.

Ключови думи:

Система за конструиране Müller&Sohn, основна конструкция, дамска пола, конструиране и моделиране на дамска пола.

**LADIES' SKIRT MODELING HANDLES WITH CAD/CAM BASED ON HAUTE
FASHION DESIGNER PROJECTS**

Assistant Eng. Angelina Doncheva

Abstract:

The subject of this article is the study of methods for modeling a women's skirt according to a models from the collections of high fashion designers.

The wiman's skirt modeling developments are obtained when developing a construction of a women's rights skirt under the system of Müller&Son. The construction system was established in 1891. by Michael Mueller. Based on accurate measurements from the human body and mathematical calculations, he achieves the construction of the garments with minimal adjustments. The modeling of the models is achieved with the help of CAD/CAM Grafis11, as well as transformations of waist shrinkage, rotation of details and cut of women's skirt.

Key words:

Design system for womens skirt Müller&Sohn, basic construction, women's skirt, construction and modeling of womens skirt.

Дамската пола е част от гардероба на съвременната жена. В бизнес костюма, в ежедневието или на бляскаво събитие дамската пола успешно се комбинира с блейзър, риза или трикотажна блуза. Дължината ѝ е в различен диапазон според модната тенденция, вкуса или случая, за който е предназначена. Силуетът на дамската пола е свободен или плътно следващ извивките на тялото, или полувтален. Краят на полите е стандартен или с ясно изразена асиметрия. Изработва се от различни материали: от памучни, полиестерни, полиамидни, вискозни, а в последно време и от акрилни материали за прежди, участващи в плетивата за изработването на грехи.

Дизайнерите на големия подиум предлагат невероятни конструктивни решения и технологични похвати за реализирането на идеята им в колекциите си.

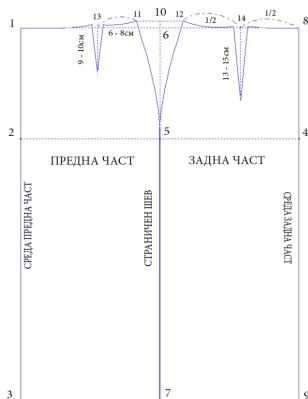
Цел на настоящата статия е анализ на похватите за моделиране на дамска пола по модел от колекциите на дизайнери работещи в сферата на висша мода. За получаването на конструктивните чертежи на моделите на дизайнерите Dion Lee, Antonio Bernardi и модния бранд TSE са изготвени с помощта на CAD/CAM Grafis версия 11. Grafis е CAD софтуер специализирана програма за конструиране и моделиране, създадена в помощ на разработването на моделите в кройки.

Разгледани са моделни разработки на дамска пола, направени на база основна конструкция, построена по системата за конструиране Müller&Sohn, като са използвани трансформации на талийни свишки, ротация и конструктивни сръзвания. Създател на системата за конструиране Müller&Sohn е Михаел Мюлер. На базата на собствения си опит като моделиер в голяма модна къща в Мюнхен той стига до извода, че конструирането и кроенето на грехи трябва да се получи по коренно различен начин от познатия до момента метод. През 1891 г. Мюлер разработва система за конструиране на облекло, която се основава на точно измерване на човешкото тяло по конкретни параметри и пропорционални математически изчисления. Това позволява получаването на дизайнерски грехи, които са изключително точни, отчитайки особеностите на човешкото тяло, за което се проектира грехата [1].

За построението на базова основна конструкция на дамска пола по

системата за конструиране Müller&Sohn е нужно да се направят някои точни измервания от човешкото тяло: обиколка талия (От), обиколка ханш (Ох) и дължина на полата (Дпола). Следват математични изчисления по формули. Към размерите От и Ох се добавят и прибавки за свобода Псв., чиято цел е да осигурят свобода и комфорт при носене на грехата.

Фиг. 1 [2] Основна конструкция на дамска пола.



Конструктивната решетка, в която се построява основната конструкция на дамска пола, е резултат от получените крайни резултати от изчисленията. Тя определя границите, в които ще се разполага кройката на грехата. За стандартна фигура е прието да се изчертава половината от предната и половината от задната част на полата. Вертикалната линия 1-3 е първата линия, която се изчертава. От нея надясно се построява система от взаимно перпендикулярни линии, всяка от които има предназначение и наименование. Линията, построена надясно от точка 1, се нарича Линия талия. Перпендикулярът, построен от точка 2, се нарича Линия ханш. Линията, построена от точка 3 надясно, се нарича Линия на дължината (фиг.1) [3].

Моделуране на дамска пола на австралийския гизайнер Dion Lee:

Дион Лий дебютира с първата си колекция през 2009 г. на Австралийската седмица на модата.

Една година по-късно той става първият гизайнер, организиран презентация в Операта в Сидни.

През септември 2012 г. Лий се включва в Седмицата на модата в Лондон за втори път и участва като финалист в Международната награда Woolmark през

следващата година [4].



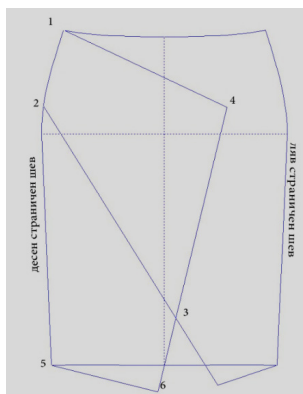
През Седмицата на модата в Ню Йорк за есен-зима 2014 г. той представя своята колекция, базирана от историята на Австралия, включваща визии, повлияни от униформите на затворниците (Австралия е създадена с цел на наказателна колония за престъпници през 1700 г.).

Моделът, показан на снимка 1, е представен именно през Седмицата на модата в Ню Йорк за есен-зима 2014 г. В предната част има асиметрия, като това се постига с прегъване на гясната предна част, закрепена с колан и тока в левия страничен шев.

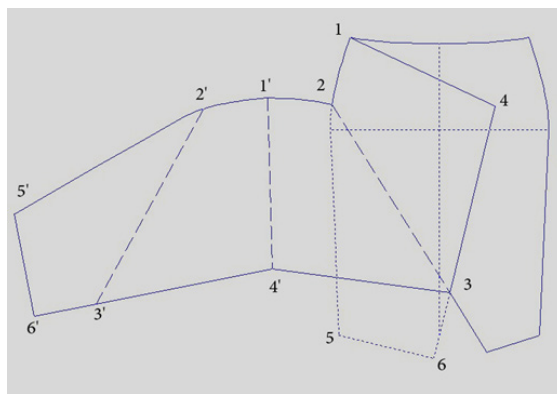
*Снимка 1. Dion Lee Womenswear Fall Winter 2014
New York Fashion Week February 2014*

За разработването на модела се начертава основна конструкция на права пола, получена по системата за конструиране Müller&Sohn. Талийните свивки в предната част за затворени (т.е разтворът на талийната свивка е изместен в двата странични шева). На фиг.1 се изчертават съответните линии (1-4 / 4-6 / 5-6 и 2-3), съобразени с модела на дамската пола.

фиг. №1



фиг. №2



На фиг. 2 е показан чертеж на разгънатата кройка на полата в предна част след трансформация на първоначалния чертеж от фиг.1. Линия 2-3 се явява ос на симетрия за детайл 1-2-3-4. Получават се нови точки 1' и 4'. Линия 1'-4' е следващата ос на симетрия, спрямо която ще се направи ротация на детайл 1'-4'-2. За получения детайл се присъединява детайл 5-6-3.

Моделиране на дамска пола на модния бранд TSE:

Снимка 2. Модел TSE Fashion-shows/pre-fall-2017



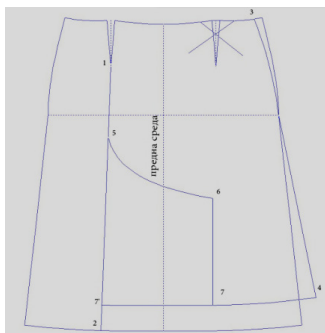
TSE е основана през 1989 г. с идеята за пренаписване използването на кашмира и възприятието за традиционния лукс да бъде променено. Брандът TSE осъзнава потенциала на преждата като възможност, започва да манипулира материала по нетрадиционни начини. Днес TSE е лидер в предприемането на модерен подход към кашмира чрез проучване на възможностите на влакното и използването му в колекциите, израз на модерното облекло [5].

В колекцията си TSE Fall – 2017 дизайнерският екип се вдъхновява от художника Су Твомбл. Той присъства в сложната орнаментика на дизайна на дрехите. Макар брандът да е профилиран в производството на дрехи от плетиво, моделът от снимка 2 може да се моделира и разработи от текстилен материал.

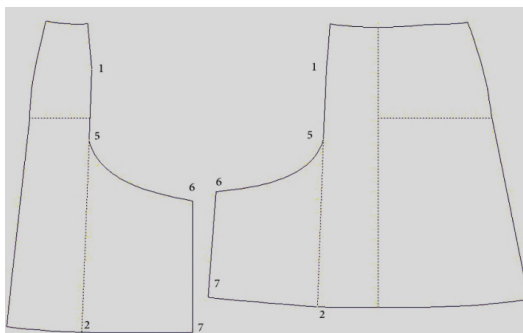
Дамската пола е асиметрична, което налага изчертаването на цялата предна част на конструкцията (фиг. 3). За моделирането на дамската пола е необходимо да се построи основна конструкция на права пола, която при подгъва в двата странични шева е разкроена с 4 см. От върха на дясна талийна свивка се построява перпендикулярна права до линия дължина на полата (права 1-2). Лява талийна свивка се трансформира в ляв страничен шев. На разстояние 6 см от подгъва се изчертава нова линия подгъв за лявата част на полата. Спрямо линия 1-2 се изчертава с плавна крива 5-6 и права 6-7, успоредна на предна среда.

На фиг. 4 е показан чертеж на двете части след срязване по точките 1-5-6-7. Предната част се състои от два детайла. Дясна талийна свивка се трансформира в конструктивно срязване. За лявата част спрямо права 1-2 се изчертава огледално детайл 5-2-7-6.

фиг. №3



фиг. №4



Моделиране на дамска пола на британския гуизайнер Antonio Bernardi :

Антонио Берарди е дизайнер, чийто едноименен бранд дамско облекло набира популярност през 1994 г. във Великобритания. Дрехите му са изключително женствени, с елегантен силует и закачлив акцент. Той се концентрира върху естествените извивки на тялото. В колекциите му доминира градският стил, претворен в поплин, сатен и дантела.

Снимка 3. Antonio Bernardi /fall-2012-ready-to-wear

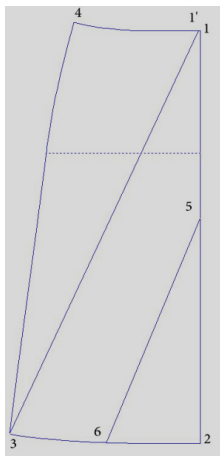


Моделът на дамска пола е симетричен и с дълбока контра плоха в предна среда и с две чупки в областта на талията. Моделирането започва с изчертаване на дамска права по системата за конструиране Müller&Sohn. Пола с леко разкрояване при подгъва за постигане на „А“ силует на облеклото. На фиг. 5 е показано позиционирането на чупката (линия 1'-3) и контра плоха (линия 5-6). При срязване по линия 5-6 и отделяне на разстояние детайл 5-6-2 се получава контра плоха 5-6-6'-5' (фиг. 6).

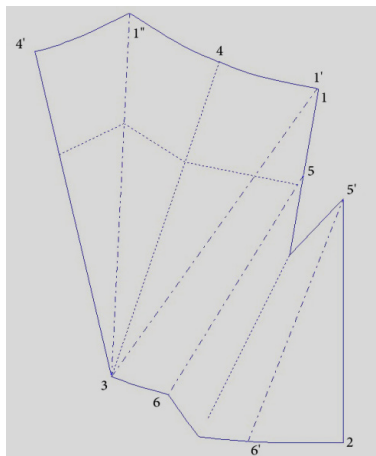
За получаването на чупката при талия се използва методът на ротация спрямо ос на симетрия. Първоначално ос на симетрия е правата 4-3. Получават се точка 1". Следва спрямо ос 1"-3

да се начертае огледален образ на детайл 1''-4-3.

фиг. №5



фиг. №6



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. Моделирането с различни похвати, анализът на модели, включени в колекции на дизайнерите Dion Lee, Antonio Bernardi и модния бранд TSE, работещи за висша мода, до голяма степен могат да улеснят процеса на изпълнение за колекциите на студентите.

** Всички конструктивни чертежи на фиг. 1, фиг.2, фиг.3, фиг.4, фиг.5 и фиг.6 са авторски продукт на инж. Ангелина Дончева, изработени на CAD/CAM Grafis версия 11 .*

Използвана литература:

Дончева Анг. „Годишник 2022” – АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев”, Пловдив, 2022 г., ISSN 1313-6526 (Print)ISSN 2738-7712 (Online), стр. 152-161, MÜLLER&SOHN – КОНСТРУИРАНЕ И МОДЕЛИРАНЕ НА ДАМСКА ПОЛА

Георгиева Т., Серафимова-Лазарова М. Дамска облекло. Нов български университет, 2003, стр.32.

https://en.wikipedia.org/wiki/Dion_Lee [09/11/2023]

<https://tsecashmere.com/pages/about-us> [27/01/2024]

Гиндев Г., Конструирание на облеклото. Учебник за техникумите по облекло. Издателство „Техника”, София, 1996,стр.51

Георгиева Т., Серафимова-Лазарова М., Дамско облекло: Проектиране, конструирание, моделиране – част 1, НБУ 2000.

Петров Хр., Моделиране на облекла. Технически университет.София 2015.
Кънчев Ц., Петров Хр. и др., Технология на облеклото, Техника, София 1990.
Петров Хр., Проектиране на облекла, Технически университет София 2009.
Rundschau, Für Internationale Damenmode mit dob + haka praxis, 2000-2007.
Müller M.,Schnittkonstruktionen für Röcke und Hosen, Rundschau – Verlag |Otto G.Königer GmbH&Co, München 1992.
Konstruktionen für Roskeund Hosen (System M.Müller modells&Sohn) deutsche Bekleidungs-Akademie, München, 1982.
Димитрова П., Долапчиева Г., Конструирание на дамско облекло.Технически колеж. Ямбол 2007.

Източници на снимки

Снимка 1. Модел на Dion Lee [09/11/2023]

Available from:

<https://www.fashiongonerogue.com/dion-lee-fallwinter-2014-new-york-fashion-week/#jp-carousel-179624>

Снимка 2. Модел на TSE [12/11/2023]

Available from:

<https://www.vogue.com/fashion-shows/pre-fall-2017/tse/slideshow/collection#9>

Снимка 3. Модел на Antonio Berardi [28/11/2023]

Available from:

<https://www.vogue.com/fashion-shows/fall-2012-ready-to-wear/antonio-berardi>

За автора:

Ас. инж. Ангелина Атанасова Дончева е щатен преподавател в АМТИИ по Конструирание 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.

About the author:

Assistant Eng. Angelina Atanasova Doncheva is a full-time lecturer at AMTII in Design and Clothing for students specializing in Fashion Design. She is currently a doctoral student in the Department of Design, professional field 8.2. Works in the field of construction and draping of women's clothing. She is interested in moulage draping techniques of clothing.

**БЪЛГАРСКИЯТ ФОЛКЛОР В ПИЕСИТЕ ЗА БИГ БЕНД ОРКЕСТЪР
НА КОМПОЗИТОРА ИВАН СТАЙКОВ**

ас. Васил Делиев

Резюме:

Българският фолклор има голям потенциал за развитие и смесване с различни стилове. Разбира се при смесването на различните стилове не бива да се губи автентичността. Най-често се използват теми и фрагменти от уникалното ни песенно и инструментално народно творчество. Използват се и ритмически последования, свързани с народните танци. Често се правят оригинални разработки и аранжimenti в различни музикални стилове (поп, рок, джаз, фънк) на теми свързани с фолклорното творчество. Имаме възможност да черпим информация от множество записи, концерти и оригинални авторски материали, онагледяващи процеса на създаване и реализация на авторските идеи. Разбира се проследявайки в хронологичен ред използването на теми, ритми от песенния и инструментален български фолклор от нашите автори, се обръща внимание на уникалното му съчетаване с поп, рок и джаз стилове музика.

Ключови думи:

Фолклор, композиционни похвати, разработки

**BULGARIAN FOLKLORE IN THE PIECES FOR THE BIG BAND ORCHESTRA
OF THE COMPOSER IVAN STAYKOV**

Assist. Vasil Deliev

Abstract:

Bulgarian folklore has great potential for development and mixing with different styles. Of course, when mixing different styles, authenticity should not be lost. Most often are used themes and fragments of our unique song and instrumental folk art. Typical rhythmic and rhythmic consequences related to folk art are also used. Dances. Often make original developments and arrangements in different musical styles (pop, rock, jazz, funk) on topics related to folklore creativity. We have the opportunity to draw

information from many recordings, concerts and original author's materials, illustrating the process of creation and realization of the author's ideas. Of course, tracking in chronological order the use of themes, rhythms of song and instrumental Bulgarian folklore by our authors, attention is paid to its unique combination with pop, rock and jazz styles music.

Key words:

Folklore, compositions, developments

Един от композиторите, използващи теми и фрагменти от уникалното ни песенно и инструментално народно творчество, е Иван Стайков. Неговите оригинални идеи, разработки и аранжimenti в различни музикални стилове на теми свързани с фолклорното творчество, представляват особен интерес за изучаване и анализ.

Иван Стайков е български композитор, аранжор, поет и пианист. Роген е на 31 март 1931 г. в София. Ученик е на големия пианист и композитор Димитър Ненов (1902 – 1953). Иван Стайков е автор на театрална музика и мюзикъли, на музика за филмите „Бягство в Ропотамо“, (1973) – първият български игрален филм мюзикъл, „Здрачаване“ (тв, 1976) – игрален филм, „Пътешествие със сал“ (музика и автор на текст) (1977) – игрален филм, „Двойникът“ (1979) – игрален филм, „Господин за един ден“ (1983) – игрален филм „Да обичаш на инат“ (1986) – игрален филм, „Токата“ (Ненов-Стайков) – транскрипция за голям симфоничен оркестър „Миниатюри“ – транскрипция за симфоничен оркестър (Ненов-Стайков), аранжimenti за биг бенд и симфоничен оркестър, голям брой песни, на много от които е автор и на текста (на български и английски език). Богатото творчество на Иван Стайков включва и оркестрови джазови пиеси в негов самобитен, оригинален български стил. В тези пиеси той умело съчетава теми от народното творчество, градския фолклор, народните ритми, с типично виртуозно и бравурно звучене на биг бенд оркестъра.

„Поколения“ е ярък пример за това. Темата е представена от флейта, която звучи меланхолично в началото на произведението с характерни орнаменти, често срещани в безмензурните мелодични движения от българската фолклорна музика.



Следва една оригинална разработка в оркестъра на тази тема, като авторът използва полифонични (от гръцки поли – много, и фоновзвук – многозвучие) похвати за реализиране на идеите си. Полифоничните техники са едно от най-важните изразни средства в музиката. Те служат за многостранно разкриване на съдържанието на музикалното произведение. Полифонията разчита на законите на мелодията, ритъма, хармонията. Инструментариумът, динамиката и други компоненти на музиката също оказват влияние върху изразителността на техниките на полифонията. Има музикални форми и жанрове, използвани за създаване на произведения, като fuga, фугета, канон, полифонични вариации, през 14-16 век: мотет, мадригал и др. В „Поколения“ като контрапункт на мелодичната линия на 8-тактовата тема, която е с ограничено орнаментирано движение в рамките на голяма секста, се наслаждават в оркестрацията кларинет (от 5-а степен на лага) тромбон (от 5-а степен октава надолу). При повторното провеждане на темата, този път от кларнет, се прибавя и едно остинатно ритмично движение в малък барабан. Добавените инструменти зазвучават в кварта и квинти, което е често срещано явление в многогласието на българския фолклор. Преходът към следващия дял (B) от джазовата пиеса, се осъществява чрез появата на баса като остинато върху 2-ра понижена (фригийска) степен от лага и дисонантни хармонични акорди в браса. Темата на този дял е в размер 6/4 и е представена от тромбони и тромпети, като кратките фрази са с акценти, поставени на различни метрични времена и по този начин се създава усещане за неравногоселен метрум. Мелодичната ѝ линия е разгърната в дорийски лад, започващ от ре (D), в рамките на 32 такта. Линията на групата на саксофоните по оригинален начин е вмъкната в тематичния материал. Използването на тембровите нюанси на различните инструменти (имитират се гайда, кавал) допълва цялостната картина на съчетаване на типичен Биг бенд звук, с авторски теми, близки до българския фолклор. Следва дял (C) от музикалната форма на пиесата, в който се разработва тематичен материал от предходните дялове A и B. Започва с четиритактово соло в барабани. Добавят се бас китара и китара, които използват характерно секундово движение на линията на баса в низходяща посока, което е същото както в двутактовата интродукция на темата от дял B, но сега се явява в диминуция. Диминуция (на латински: *diminutio* – намаление) в музиката се нарича композиционно-полифонично средство, произведен мелодически образ с умалени (най-често двойно) нотни стойности. В рамките на един такт се използва остинатен модел на баса, върху който в развитие се добавят различните групи на инструменти като тромбони, саксофони и тромпети с тематичен материал от въведението на пиесата, като тук авторът използва друго композиционно-полифонично средство в мелодичната

линия на тромпетите – аугментацията. Аугментация (от лат. augmentum – увеличение). Това е пример, който показва как полифонични техники и похвати, използвани в музиката на 15-16 век (Нидерландската школа), се срещат и са актуални в съвременни стилове музика.

Allegro ♩ = 170

Chords and notes labeled: F, D^o/E, E₅(omit5), G³(sus2), G/D, B^o, G³(add9), Tr., G, E[#]07, G/C, Dm7, F(omit3)/D, G, G[#]o/D, G, G³(add9), Tr., G, D7(sus4), F/G, G7, D7(sus4)/G, G7, B₅(omit3)/C, C^o(omit3), B₅(b5)/E, F, B^o/F, G/C, B₅, Gm/B₅, sax, Tr.

В кодата (Coda) също са застъпени тези полифонични техники, които в съчетание с характерните за биг бенд оркестъра темброви нюанси на различните групи инструменти, изграждат ефектен финал на произведението.

Allegro ♩ = 170

Chords and notes labeled: Trb., Sax, Tr.

Оркестровата пиеса „Алтън Калофер“ е една от поредните оригинални идеи на композитора Иван Стайков. Тук той съчетава класическата форма на 12-тактова блус схема с неравноделен метрум и поредица от размери, интонации и характерна акордова прогресия хармонични последования, характерни за българския фолклор. Алтън - жълтъца (или в някои области

златйца) е събирателно име на златните монети, които са били в обращение по българските земи. По време на Османската империя жълтиците са били наричани още и алтъни. Интродукцията на пиесата се състои от 4 такта ударни инструменти, към които се прибавят и наслагват 4 такта бас. Метрумът е неравноделен, като се редуват комбинирани метрични групи, състоящи се от размери $9/8+5/8$ от вида $2+2+2+3$, и $2+3$. В 9 такт от 12 тактовата блус схема размерът $9/8$ е от вида $3+3+3$. Имаме характерна акордова прогресия на акорди в хармоничната редица на блуса - Fm, Cm7, Fm, Cm7, Bb7, Bb7, Fm, Fm, C7, Bb7, Fm, Cm7. Мелодичната линия на темата е изградена в дорийски лаг от F (фа). Тя е представена за първи път от саксофони в регистъра на малка октава, следват тромпети, които в двугласно построение провеждат лаконичната тема в първа октава, а саксофоните имат оригинални контрапунктни линии, наподобяващи народния инструмент гайда.



При импровизациите солиращите инструменти (тромпети) използват акордовата прогресия, като следват 12-тактовата блус схема. Хорусите (солата) са изградени върху различни лагове: мелодичен минор, суперлокрийски (алтерован) или седмия лаг от мелодичната минорна скала, умалена скала, в която се редуват цял тон и полутон във възходяща и низходяща посока. Началната тема се явява и като реприза за финала на произведението. Творческия талант на Иван Стайков е изразен по оригинален начин и в пиесата „Свирня“. С чувство за хумор в музикалния изказ са смесени българският „популярен фолклор“ с балкански и ориенталски ритъм. Стилът „етно поп“ е събирателен за балкански, арабски, турски, ромски ритми, звуци и мелодии. Интродукцията на пиесата е в рамките на 8 такта, като се редуват и наслагват различни оркестрови групи инструменти (бас китара, ударни,

пиано, тромпети, саксофони). Всички те са в пулсиращ и изгив ритъм. Следва същинската тема, която е представена от саксофоните, като мелодичната линия имитира звука на гайда с характерните орнаменти в интерпретацията. Тя е в рамките на 2x8 такта (A).

Темата е изградена върху дорийски лаг от тонът фа (F). Метрумът е равен, а размерът е 4/4 (четири четвърти). Пулсацията в ритмичната секция е в ритъма на турския танц „кючек“ (кьочек). Воги началото си от Турция, където се практикува от дълбока древност. Процъфтява през 17–19 век, когато цели трупи от неизвестни танцьори го практикуват. Те започват обучението си в ранна детска възраст, обикновено практикуват професията, докато са млади или докато възмъжеят. Най-често танцьорите са от средите на циганските общности. Танците са в съпровод на певци и оркестър, който е съставен от 4-5-струнни лъкови инструменти от групата на гъдулката. По-късно танците се изпълняват на сватбени церемонии, фестивали и за забавление на аристокрацията. Връщайки се към забавната пиеса „Свирня“, откриваме един

четиритактов преход към повторение на темата за трети път, като така се оформя структурата на музикалната форма А-А1-преход-А2. В прехода имаме едно характерно верижно наслагване на гласове в оркестрацията, започващо от тромбони в малка октава и преливащо в тромпети от първа октава. Тези движения на гласове в различните инструменти наподобяват характерни движения и мотиви, които се срещат в хоровото ансамблово пеене, стъпило върху основите на българския фолклор.

Следва импровизационен дял (В) на пиесата, в който авторът в оркестрацията си е предоставил възможност за кратки солови изяви на различни инструменти от състава на оркестъра като тромпети, кларинети, саксофони. С леко пародийно чувство на хумор са застъпени ориенталски мотиви, като по този начин е търсен характерен похват при интерпретацията, а именно надсвирване между отделните групи инструменти. След този дял основната тема този път е представена от тромбони - (А3), а за финал е избрано интересна акордова прогресия в оркестъра - Fm7/C-Eb9-Fsus4/7-F6/9, което ни връща към същността на идеята на Иван Стайков за оригинално съчетаване на ритми и теми, застъпени в нашия фолклор с типично джазов звук на биг бенд оркестър.

Идеята на това изследване е да се възобнови интересът към оригиналната българска поп, рок и джаз музика, съчетаваща фолклора с едно модерно съвременно звучене. Да се анализират начините, по които авторът осъществява своите композиционни идеи. Използвани са различни методи: проследяване на публикации, свързани с темата; анализ на оригинален нотен и звуков материал. Част от анализите и заключенията са направени на база богатия личен опит от изпълнителска и концертна дейност като диригент, композитор и инструменталист на автора на това изследване. Задачите се състоят в това авторът и неговите произведения да бъдат популяризирани и неговото творчество би могло да влезе в практическа употреба в учебния процес за създаване на критерии и художествен естетически вкус по време на обучение на студентите. Фолклорът и сегменти от него като мелодика и метроритмика отдавна са навлезли дълбоко в творчеството на нашите автори на симфонична, камерна, хорова и популярна музика. Доброто му познаване в съчетание с по-комерсиални стилове в музиката като поп, рок и джаз ще допринесе за изграждане на конкурентни певци и инструменталисти и ще повиши качеството на тяхното обучение. Целта е да се проследят, анализират и въведат в употреба в учебния процес оригинални образци от творчеството на български автори, ползващи по своеобразен начин народното песенно и инструментално творчество. Да се покажат композиционните похвати, които се използват за умело влияние на българския фолклор в стилистиката

на поп, рок и джаз звучене. И на тази база да се търси и изисква оптимално художествено изпълнение на творбите в една нова дигитална звукова среда.

Използвана литература:

Levine, M.(1995) The Jazz Theory Book. Sher Music Co., Petaluma, CA, USA, p. vii Liebmann, D. A. (1991) Chromatic Approach to Jazz Harmony and Melody. Cambridge, MA, Advance music – USA, New Harvard Dictionary of Music (1986: 646). Harvard University Press New Harvard Dictionary of Music (1986: 646). Cambridge, MA: Harvard University Press Азриел, А., „Джаз анализи и аспекти“, София: Музика, 1982
Бонев, Жорж (2008) „Джазова хармония“, София: Автооказион ООД,
Влаева, Иванка (2003), Понятието „макам“ в музиката, Арабистика и ислямознание, София,
Джуджев, Стоян (1970 г.) „Българска народна музика“, том 1, печат 16.02. Евстатиева, Г. (2008), Лекционен курс по арабско изкуство, СУ „Климент Охридски“, София,
Пейчева, Л. (2008) Между Селото и Вселената: старата фолклорна музика от България в новите времена. София, Академично издателство „Проф. Марин Дринов“,
Христов, Добри (1913 г.) „Ритмичните основи на народната ни музика“,
Хаджиев, Парашкев (1997) „Елементарна теория на музиката“, София: Музика.

За автора:

Ас. Васил Делиев работи в Катедра „Поп и джаз изкуство“, Вокален факултет на НМА „Проф. Панчо Владигеров“, София. Преподава дисциплините „Оркестрация“, „Аранжимент“, „Пеене с комбо състави“. Диригент е на Софийския духов оркестър, автор на симфонична, инструментална и вокална музика в различни жанрове. Член на СБК.

About the author:

Assist. Vasil Deliev works at the Department of Pop and Jazz Art, Vocal Faculty of the National Academy of Music „Prof. Pancho Vladigerov“ - Sofia. He teaches the disciplines „Orchestration“, „Arrangement“, „Singing with Combo Groups“. He is conductor of the Sofia Wind Orchestra, author of symphonic, instrumental and vocal music in different genres. Member of the Union of Bulgarian Composers.

**АКТЪТ НА ДОКУМЕНТИРАНЕ В ИЗКУСТВОТО
КАТО ПЕРФОРМАТИВЕН ПРОЦЕС**

Ивелина Стоянова-Михайлова

Резюме:

Статията има за цел да представи някои от основните ключови концепции, свързани с документирането на перформативните изкуства. Разглеждат се разнопосочни становища в тази насока (Пеги Фелън, Амелия Джоунс, Филип Аусландър), като се обръща внимание върху идеята за приемането на документацията на перформанса като перформативен акт сам по себе си, който е в състояние да променя нагласите на възприемателя, да създава нови контексти и да удължи живота и значението на едно представление отвъд неговото представяне на живо.

Ключови думи:

Документиране на перформанс, изпълнение, ефимерно изкуство, взаимодействие с публиката, перформативност на документацията, автопоезис

**THE ACT OF DOCUMENTATION OF ART
AS A PERFORMATIVE PROCESS**

Ivelina Stoyanova-Mihaylova

Abstract:

The article aims to present some of the main key concepts related to the documentation of performance art. Various perspectives in this direction are being considered (Peggy Phelan, Amelia Jones, Philip Auslander), focusing on the idea of presenting the documentation of a performance as a performative act in itself, capable of changing the perceiver's attitudes, creating new contexts, and extending the life and significance of a performance beyond its live presentation.

Key words:

Documentation of performance art, performance, ephemeral art, interaction with

the audience, performativity of documentation, autopoiesis

Един от неизбежните въпроси, вълнуващи през последните години историците на перформанса, е парадоксът как да бъде уловено и документирано събитие като перформативното, което по самата си изначална същност е предназначено да изчезне. Независимо че теоретичната рефлексия на този тип изкуство винаги се е позовавала на неговата мимолетност и ефимерен характер, необходимостта от документирането му в голяма степен е стояла пред авторите му не само поради възможността, която документацията предоставя за ангажирането на по-голяма аудитория от възприематели или като опит за историческо съхранение на културната памет. Предиизвикателствата за записването на ефимерните събития не са се ограничавали само до намирането на подходящите способности за предаването на временната природа на изпълненията и до повдигането на полемиката как и дали въобще документираното може да води до емоционално възприятие, близко до съпреживяното „на живо“, или доколко документацията представя същността на представлението. Наред с това от последните три десетилетия насам са се оформили редица дискусии, поставящи предположенията, че решаващата връзка не е тази на документа и перформативното събитие, а тази между документа и зрителя, което на свой ред превръща самата документация в перформативен акт, водещ до продължаващия, както някои го определят „загробен“ живот на представлението в бъдещето.

В контекста на онтологичните представи за изкуството на перформанса, един от най-често цитираните теоретици на изпълнението – Пеги Фелън, американски учен и феминист, ключова фигура в теоретичните дискусии за ефимерността, в есето си UNMARKED – the politics of performance (1993 г.) поставя своята категорична позиция по отношение на документирането на този тип изкуство. Според нея същността на изпълнението се крие в неговата „жива“, непосредствена ефимерна природа (която Фелън признава за основна онтологична характеристика на представлението) и всеки опит за репликация или за представяне чрез документиране е равносilen на предателство спрямо присъщата му автентичност и характерната за него преходност:

Единственият живот на изпълнението е в настоящето. Изпълнението не може да бъде запазено, записано, документирано или по друг начин да участва в циркулацията на репрезентации на репрезентации: след като го направи, то се превръща в нещо различно от изпълнение (...) Изпълнението се случва за време, което няма да се повтори. Може да се извърши отново, но самото повторение

го маркира като „различно„. Тогава документът за едно представление е само стимул към паметта, насърчаване на паметта да присъства.

По отношение на връзката между перформанс и зрител, подходът на Фелън поставя силен акцент върху присъствието на живо на публиката, като решаващ компонент от автентичността на представлението.

В пряка опозиция на част от позициите на Фелън се явяват възгледите на Амелия Джоунс, виден американски теоретик на перформанса, изкуствовед и куратор, която в статията си „Presence“ in Absentia: Experiencing Performance as Documentation от 1997 г. отразява своя личен опит и съприкосновение с редица знакови изпълнения на перформативното изкуство предимно чрез досега си го тях посредством тяхната записана документация, а не чрез преживяването им на живо, признавайки, че това предизвикателство е поставило пред нея повече логистични, отколкото етични или херменевтични проблеми. Джоунс не отрича, че разглеждането на снимка или четенето на текст за произведение на изкуството на перформанса е различно от прякото му преживяване на живо, но както тя постулира „нито едно от тях няма привилегировано отношение към историческата „истина„ на изпълнението“. За Джоунс и двете форми на ангажираност с изкуството – и преживените на живо, и преживените посредством техните документални следи, са в състояние да доведат до достигането на интерсубективни и феноменологични прозрения и знания.

Въпреки че може да изглежда, че зрителят на изпълнение на живо има определени предимства при разбирането на такъв контекст, на определено ниво може да му е по-трудно да разбере историите/ разказите/процесите, които преживява до по-късно, когато ще може да погледне назад и да ги оцени със задна дата (същото може да се каже и за самия изпълнител). Както знам от собствения си опит с „реалното„ като цяло и в частност с изпълненията на живо през последните години, те често стават по-значими, когато се преоценяват в по-късни години; трудно е да се идентифицират моделите на историята, докато човек е въввлечен в тях. Ние „измисляме“ тези модели, като ретроспективно обединяваме миналото в разбираема картина. [Jones, 1997]

Няколко години по-късно Филип Ауслангър, американски професор, занимаващ се с изследване на перформанса, в едно от своите основополагащи за теорията на документирането есема The Performativity of Performance Documentation, впоследствие допълнено и преразгледано и в някои от по-новите му статии, измества фокуса от традиционната гледна точка, наблягаща на

онтологичната връзка между изпълнението и неговата документация, към една по-ориентирана към публиката, феноменологична перспектива:

Решаващата връзка не е тази между документа и изпълнението, а тази между документа и неговата публика. Може би автентичността на документа за изпълнение се крие в неговата връзка с наблюдателя му, а не в привидно първоначално събитие; може би неговият авторитет е по-скоро феноменологичен, отколкото онтологичен(...) Възможно е усещането ни за присъствието, силата и автентичността на тези произведения да произтича не от разглеждането на документа като индексна точка за достъп до минало събитие, а от възприемането на самия документ като перформанс, което пряко отразява естетическия проект или чувствителност на артиста и на което ние сме настоящата публика.

Основният аргумент на Аусландър в тезата за перформативността на самата документация на изпълнението стъпва върху установената терминология за перформативи от теориите за речевия акт на британския философ Дж. Л. Остин в „Как с думи се вършат неща“ (1955/1962). Според възгледите на Остин перформативите са твърдения, които не просто описват и докладват, а предизвикват или изпълняват действие. Пренесено в контекста на изкуството, това означава, че произведението (или в случая неговата документация) може да представлява акт, който да предизвиква действия: да оспорва норми, да създава диалог, да въплъщава концепции, да създава контексти или да променя значения, а не просто да констатира. Именно така според Аусландър документиранието на изкуството не следва да се възприема само като вторичен репродукционен акт, а има силата да се превърне в перформативно събитие само по себе си. Перформансът в този контекст надхвърля самото изпълнение на живо и обхваща и неговата документация, която става продължаващата част от него.

Някои от по-късните разработки на Аусландър стъпват върху концепцията на Валттер Бенямин, прокарани в „Произведението на изкуството в епохата на механичното възпроизвеждане“. „Според него средствата за мултипликация преобразяват напълно характера на творбата – тя губи своята уникалност и неповторимост, това, което той нарича сакрална „аура“. Но в този процес на трансформация съществува и един определен парадокс. Появата на тези нови изразни средства изиграва основна роля при утвърждаването на една по-различна сакралност, която впоследствие се оказва много характерна за

артистичните търсения в нашата съвременност.“ [Танчев, 2020]. Осланяйки се на Бенямин, Аусландър твърди, че произведението, извадено от една обстановка и поставено в друга, винаги се възприема в специфичен времеви и пространствен контекст – този на зрителя, където сложната темпоралност, присъща на документацията, задава границите на трансформирането на оригинала в текущо преживяване, което свързва минало и настояще.

Позовавайки се на херменевтичните разбиранията на немския философ Ханс-Георг Гадамер, Аусландър твърди:

С времето документалният образ се превръща в историческата истина за оригиналното събитие. Ако перформансите се правят, за да бъдат документирани и се конституират чрез документиране, а оригиналното изпълнение не е окончателно, а неизбежно е заменено от неговите представяния, основното действие на зрителя по отношение на изпълнителското изкуство не е свидетелството на събития на живо, а въображаемото възстановяване на изпълненията от изображения, независимо дали се съхраняват в паметта или са налични чрез документация (...). В този смисъл нашето въображаемо пресъздаване на перформанс от неговата документация не е процес на извличане на информация за нещо, случило се в миналото, а само по себе си е перформанс в настоящето, в който участваме.

Това преобръщане на разбирането за документирането на перформанса от статично историческо събитие към динамично, интерпретативно преживяване очертава признаването на трансформиращата роля на публиката при оформянето на смисъла и живота на едно представление и поставя предположението, че всяко взаимодействие с документацията е перформативно само по себе си, където публиката, вместо да бъде пасивен получател на записана история, става активен участник в създаването на продължаващия разказ на произведението в един нов темпорален аспект.

В тази посока на мисли би могло да се приеме, че разглеждането на взаимодействието на публиката с документацията на изпълнението като перформативно действие, което живее и се развива чрез възприятията и интерпретациите на различните зрители във времето, очертава в голяма степен паралел с концепцията за автопоезиса в изкуството, където произведението се възприема като един динамичен, самосъздаващ се жив процес. Автопоетичният модел предполага, че произведението на изкуството не е завършен продукт, а система, която непрекъснато се „изпълнява“ и предефинира чрез ангажираността на своята публика. Както обобщава

проф. Галина Лардева: „Автопоезисът е нагласа, която се съдържа колкото в произведенията на изкуството, толкова и в техния наблюдател. Всъщност автопоезисът представлява проект (при това проект с пределна степен на абстрактност), който се осъществява в комуникацията между тези две инстанции: произведение и наблюдател.“ Отнасянето на тези връзки към документацията на перформативните изкуства оформя мисленето, че изпълнението не е завършено при първоначалното му представяне или неговото заснемане; по-скоро то непрекъснато се доразвива и преоформя, докато всеки нов зрител взаимодейства с него посредством документалните следи. В резултат на това документацията на изпълнението (и в частност фотографската следа от него) би могла да се разглежда като една жизнена и самообновяваща се единица, едно поле с безкрайни възможности за създаване на вторични слоеве значения или съотнесено към позициите на Бодрияр – като един метафоричен палимпсест, с нови „пластовете култура, налагани един върху друг и продължаващи да съществуват със свои потенциални, невидими на повърхността знакови референции“ [Лардева-Минкова, 2012].

Използвана литература:

- Бенямин, Валтер. Произведението на изкуството в епохата на неговата техническа възпроизводимост. София: Критика и хуманизъм, 2022.
- Лардева-Минкова, Галина. Бодрияр и фотографията, Пролетни научни четения. Пловдив: АМТИИ, 2012, с. 194
- Лардева-Минкова, Галина. Художественото произведение като автопоетическа система. Пловдив: Жанет 45, 2017, с. 202.
- Auslander, Philip. The Performativity of Performance Documentation. PAJ: A Journal of Performance and Art. Vol 28, No. 3, 2006, pp. 1-10.
- Auslander, Philip. Towards A Hermeneutics of Performance Documentation, in *Kunsten A Falle: Lessons in Falling: Fotografier av norsk performance og Prosesskunst*. Horton. Norway: Preus Museum, 2009, pp.93-95.
- Auslander, Philip. *Reactivations: Essays on Performance and Its Documentation*. London: University of Michigan Press, 2018.
- Austin, John L. *How To Do Things with Words*. Oxford: Oxford University Press, 1975
- Gadamer, Hans-Georg. *Truth and Method*: 2nd edition, trans. rev. Joel Weinsheimer and Donald G. Marshall. New York: Continuum, 1989.
- Jones, Amelia. "Presence" in *Absentia: Experiencing Performance as Documentation*, Art Journal. Vol. 56, No. 4. 1997, pp. 16-24
- Phelan, Peggy. *Unmarked: The Politics of Performance*. New York: Routledge, 1993
- Танчев, Петко. Възникване и развитие на инструментите за визуално програмиране като среда за експерименти с нови. София, България: Национална художествена академия, 2020, Том 1, Брой 1/2020, с. 14, <https://izkustvo-i-kritika-nha.bg/%d0%b0%d1%80%d1%85%d0%b8%d0%b2/tova-e-p1/>, (прегледан на 14.04.2024; 12:30 часа)

За автора:

Ивелина Стоянова-Михайлова е докторант към Катедра „Приложни изкуства“ в АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“, гр. Пловдив. Интересите ѝ са свързани с областта на фотографията и връзката ѝ с перформативните изкуства.

About the author:

Ivelina Stoyanova-Mihaylova is PhD student at the Academy of Music, Dance and Fine Arts „Prof. Asen Diamandiev“, Plovdiv, in the Department of Applied Arts. Her interests lie in the field of photography and its relationship with the performative arts.

**КИТАЙСКОТО ИЗКУСТВО ЗА РЯЗАНЕ НА ХАРТИЯ
НА ФОНА НА СЪВРЕМЕННАТА КУЛТУРА**

Ванг Ли Дзюн

Резюме:

Историята и културата са тези, които определят развитието на изкуството. А съвременната култура е тази, която влияе върху развитието на съвременното изкуство за изрязване на хартия, независимо от темата и съдържанието на съвременните произведения на това изкуство или метода им на създаване. Дзиенгжъ в Китай има дълга история и културното му влияние играе много важна роля в създаването на негови съвременни произведения.

Ключови думи:

Изкуство изрязване на хартия, теми и съдържание, форма, стил

**CHINESE ART FOR PAPER CUTTING ON THE BASE OF THE MODER
CULTURE**

Wang Li Jun

Abstract:

History and culture determine the development of the art. And the modern culture I what influence the development of the modern art for paper cutting, regardless of the theme and the content of the contemporary pieces of this art or the method of their creation. Paper cutting in China has a long history and its cultural influence plays a very important role in the creation of its contemporary pieces.

Key words:

Art of paper cutting, themes and content, form, style

1. Влиянието на съвременната култура върху темата и съдържанието на произведенията от изрязване на хартия

Изкуството за рязане на хартия е дълбоко свързано с културата на Китай и обредите в Далечния изток. То обединява различни елементи от китайската култура – народни истории, герои, растения и животни, като и пожелания за любов, щастие и богатство. Традицията в правенето на фигури от хартия се развива и променя през вековете и докато в миналото е свързана с бита и обредите на хората, днес свободата, която дава това изкуство, обуславя навлизането му в различни аспекти от живота на съвременните творци – лични празници, религиозни ритуали, социално значими събития, традиционни занаяти, интерпретации и др.

Произведенията на изкуството произлизат от живота и се създават, за да го възвишават. Традиционните произведения от изрязване на хартия се основават на ежедневието на обикновените хора. Това е форма на изкуство, която изразява сцени от живота, народни дейности, местни истории, добри пожелания и т.н. Както е показано на Фигура 1, в едно произведение от изрязване на хартия може да има лотосови цветове и риби. Те изразяват пожеланието да има „риба“, всяка година. На китайски език „риба“ и „излишък“ звучат еднакво, което означава всяка година да има изобилие. Казано с други думи, всяка година да има изобилие от храна и провизии. Това е красив копнеж за проспериращ живот и богата реколта. Фигура 2 е народна приказка, произлизаща от традиционната култура.



фигура 1



фигура 2

Съвременната култура оказва влияние върху създаването на художествени произведения и в същото време самият процес на създаване е в съответствие със съвременната култура. Както е показано на фигури 3 и 4, под влияние на тази култура китайските творци се стремят да събудят мечтите за един по-добър живот. Създаването на съвременни произведения на изкуството, изрязани от хартия, е основано на съвременната култура, съвременния живот, постиженията на икономическото развитие и т.н. Икономическата база определя настройката. Икономиката, науката и технологиите и подобряването на качеството на живот на хората влияят върху съвременния прогрес.



фигура 3



фигура 4

2. Въздействието на съвременната култура върху композицията на произведенията от изрязване на хартия



фигура 5

По отношение на съвременната творческа композиция, тя е по-богата от тази на традиционното изрязване на хартия, използват се повече материали. Както е показано на Фигура 5, „сливовите цветове, орхидеите, бамбуците и хризантемите“, известни като „четиримата джентълмени на цветята“, са съставните елементи на текста и шарките. На Фигура 6 е показана творба от времето на епидемията от Ковид-19. Темата е представена ясно. В допълнение към елементите на текста и шарката са добавени точки, линии и равнини в графичния дизайн.



фигура 6

На Фигура 7 са представени изрязани от хартия артистични образи на древни сгради, а на Фигура 8 – изображения на сливови цветове и врабчета с подходящо използване на светлина и сянка, пространство, плътност и други форми в композицията.



фигура 7



фигура 8



фигура 9



фигура 10



фигура 11

По отношение на цветовата композиция на произведенията, тя варира от едноцветна, двуцветна (червено и бяло), до различни цветни съчетания, в които са комбинирани множество цветове, както е показано на Фигури 9-11. Разнообразните, богати и мултиперспективни характеристики на съвременната култура са повлияли на развитието на съвременното изкуство за изрязване на хартия в една колоритна посока.

3.Влиянието на съвременната култура върху творческия стил на изрязването на хартия

По отношение на стила на произведенията на изкуството, изрязани от хартия, от опростени до сложни изображения, творческият стил е жив, свободен и лесен за разбиране, преследващ свобода в творческия процес. На Фигура 12 е представен образ на величествен драматичен герой, а на Фигура 13 – на анимационен герой. По отношение на съдържанието, и двата образа са на артистични герои. Разликата е в сблъсъкът между традиционната и съвременната култура. развитието на тази съвременна култура определя и формата на представяне на изкуството. В създаването на китайски произведения, изрязани от хартия от една-единствена форма до настоящите разнообразни методи на изразяване, можем да видим един разцвет в това изкуство.



фигура 12

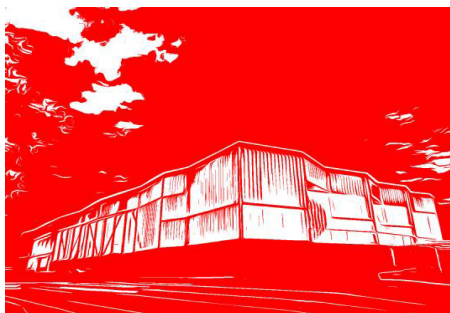


фигура 13

Както е показано на Фигури 14-17, с развитието на модерната епоха, повлияни от съвременната култура, постепенно се появяват изрязани от хартия произведения на изкуството с различни стилове на изразяване. Начините за създаване на тези произведения не се ограничават само до рязане и гравирание, а се простират до нови техники като бърза и удобна компютърна графика и други.



фигура 14



фигура 15



фигура 16



фигура 17

В обобщение можем да кажем, че с непрекъснатият напредък и развитие на съвременната култура тя несъмнено оказва дълбоко влияние върху темата и съдържанието, композиционната форма, стила и други аспекти на китайското изкуство за изрязване на хартия. Историята е в основата на културното развитие. С историческия напредък на цивилизацията дълбокото натрупване на култура е предпоставка за художествено творчество. Просперитетът на съвременната култура се превръща в основата за създаването и иновациите на съвременното изкуство за изрязване на хартия.

Използвана литература:

- Ни Баочън. Антология на Ни Баочън. Хънан: Народно издателство на Хънан, 2013.10.
- Ван Жъсин, Доклад за нематериалното културно наследство на Хънан, гр. Джънджоу: Haiyan Publishing House, 2014.
- Хан Дзин. 300 символа на щастие направени от изрязване на хартия. Гр. Нанчан: Издателство за изящни изкуства Дзянси, 2011.
- Лю Шънджун, главен редактор. Китайското народно изкуство на изрязване на хартия. Гр. Чанша: Издателство за изящни изкуства Хунан, 1987 г.
- Шън Ся. Нематериален свитък, изрязан от хартия в Хънан. Пров. Хънан: Народно издателство на Хънан, 2008 г.
- Цао Ю и Цао Нин. Древното изрязване на хартия и художествено творчество. Издателство „Златен щит“, 2008 г.
- Джан Даои. За народното изкуство. Издателство за изящни изкуства Шандун, 2008 г.
- Хан Дзиен. Мисли за майсторството. Shandong Pictorial Publishing House, 2001 г.
- Чяо Сяогуан. Изследване на създаването на цветя от изрезки от хартия. Издателство за изящни изкуства Шандун, 2010 г.
- Ван Линджун. Психологията на визуалните изкуства. Пекин: Издателство за народни изящни изкуства, 2005 г.

Дзян Фън и Ай Чин. Народното изрязване на хартия. Изд. Чанчън, 1946 г. Дин, Избрани фолклорни изрезки от хартия. Изд. Дадун. 1949 г.
Китайското народно изрязване на хартия. Изд. "Изящни народни изкуства". 1955 г.
Шън Джъюй. Изследване на изрязването на хартия. Изд. Народни изящни изкуства, Шанхай, 1962 г.

За автора:

Ванг Ли Дзюн е от Китай, специалност графичен дизайн, докторант от АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“, гр. Пловдив. Тя се обучава в изкуството на изрязване на хартия от ранна възраст. Нейните произведения на изкуството и научни статии многократно печелят награди по „Научноизследователски проекти на Федерацията за социални и научни кръгове“. На учебна изложба в класната „Конфуций“ в Пловдивския университет тя участва с представяне на свои творби, демонстрирайки историята, техниките, жанровете и употребата на традиционното китайско изкуство по изрязване на хартия, със снимки и текстове, ярко представящи широчината и дълбочината на това изкуство.

About the author:

Wang Li Jun is from China, studies graphical design, PhD in AMTII „Prof. Asen Diamandiev“, Plovdiv. She has learned the art of paper cutting from early age in Henan Province. Her pieces of art and scientific article has earned multiple rewards by „Science and research projects of the Social and Scientific Circles Federation“. At an exhibition in the classroom „Confucius“ in the Plovdiv University, she participates with presenting of her own pieces, demonstrating the history, techniques, genres, and usage of the traditional Chinese art of paper cutting, with photos and text, deeply presenting the essence of this art.

**УНИКАЛНОСТТА НА СОЦИАЛНАТА ФУНКЦИЯ
НА КИТАЙСКОТО ХОРОВО ИЗКУСТВО**

Гуо Зи

Резюме:

Начинът, по който хоровото изкуство се е формирало, развило и еволюирало в Китай, е различен от този, по който са се появили и утвърдили другите форми на музикално изкуство. Настоящата статия изследва специфичните социални функции на хоровото изкуство в Китай от четири аспекта: политически, когнитивен, образователен и естетически. Правилното и точно разбиране на уникалността на хоровото изкуство допринася за неговото развитие в правилната насока и изграждането на здравословна и организирана среда за хорово развитие.

Ключови думи:

Хор, уникалност, социална функция

**THE UNIQUENESS OF THE SOCIAL FUNCTION
OF CHINESE CHORAL ART**

Guo Zi

Abstract:

The way in which choral art was formed, developed and evolved in China, is different from that in which other forms of musical art emerged and established themselves. The current article explores the specific social functions of choral art in China from four aspects: political, cognitive, educational and aesthetic. A correct and accurate understanding of the uniqueness of choral art contributes to its development in the right direction and the building of a healthy and organized environment for choral development.

Key words:

Choir, uniqueness, social function

Китай е цивилизация на 5000 години. Хоровото изкуство, привнесено в Китай от Западна Европа през 19 век, е художествена категория, включваща колективно изпълнение на многогласни вокални произведения. Като форма на изкуство, включващо групово участие, то бързо се вкоренява в живота на китайския народ поради творческата си концепция за „наслада както за изискания, така и за простонародния вкус“¹. Хоровите произведения черпят вдъхновение от различни аспекти на социалния живот, а участниците в тях не са ограничени, което дава на тази форма на изкуство солидна масова основа. Изведено от връзката си със социалния живот, хоровото изкуство генерира мощни социални функции.

Различните теоретици имат различни виждания и обобщения относно разбирането и дефинирането на социалните функции на изкуството. В момента китайските музиколози като цяло признават когнитивните, образователните, естетическите и политическите функции като социални функции на изкуството. Преди повече от хиляда години, по време на династията Тан, художникът Джан Янюан пише в своята работа „Записи на известни картини от минали династии“², че изкуството може да „насърчава образованието да подпомага етиката, да изследва трансформациите на боговете и да изследва дълбокото и финото“³ и може да „различава и учи мъдрия и глупавия да радва и успокоява празния ум“⁴. Не е трудно да се види, че обобщението на китайските социални функции на изкуството остава до голяма степен непроменено от древни времена.

¹ „Наслада както за изискания, така и за простонародния вкус, – този китайски идиом описва културни или художествени произведения, които са не само елегантни и изискани, но и достъпни и оценени от хора с различен културен произход. Изразът произлиза от стихотворението Tian Di Yin Yang Jiao Huan Da Le Fu от поета от династията Тан Бай Синджан.

² „Записи на известни картини от миналите династии“: Това е първата обща история на живописата в Китай. Написано от Джан Янюан от династията Тан.

³ „Насърчаване на образованието, подпомагане на етиката, изследване на трансформациите на боговете и изследване на дълбокото и финото“: Тази фраза означава, че изкуството има силата да допринесе за установяването на етични принципи, да се задълбочи в трансформациите на духовни същества и да изследва мистериите на фини и дълбоки явления. Подчертава мощната образователна роля, която изкуството може да играе при оформянето на морала, разбирането на духовните аспекти и разкриването на сложни и дълбоки въпроси.

⁴ „Размишление върху мъдростта и глупостта, намиране на радост в свободното време“: Използвайки мъдрите и глупавите като огледало, човек трябва да сравнява себе си – приемайки и поддържайки предимствата и добродетелите на другите, като същевременно е бдителен и елиминира недостатъците в себе си. Тази фраза подсказва, че привлекателността на изкуството е толкова завладяваща, че когато човек го оцени, може да бъде напълно погълнат, изпитвайки огромно удоволствие и удовлетворение, осигурявайки усещане за естетическа наслада.

По същия начин хоровото изкуство притежава гореспоменатите четири социални функции. В своя органичен процес на развитие от около сто години хоровото изкуство, повлияно от исторически условия, политическо статукво, социална среда и културен произход, е развило уникални социални функции.

1. Специфика на политическата функция: „Червената“ тема

Под политическа функция се разбира функцията на изкуството като типичен представител на идеологията, обслужваща политически цели. Причината, поради която приоритизирам върху изследването на политическата функция на хоровото изкуство, е, че за него политиката е присъща функция от възвеждането му в Китай. В средата на 19 век западната цивилизация насилствено навлиза в Китай с военна мощ, причинявайки безпрецедентен и интензивен сблъсък между две цивилизации. През този период е привнесено и хоровото изкуство. Инвазивните войни изтласкват местното феодално общество до ръба на колапса и интелектуалците в началото на 20 век, стремящи се към промяна, се надяват да намерят нова перспектива чрез усвояване на западната култура и наука, разчупване на феодалните окови, последване на едно качествено друго битие, в което доминират свободата и демокрацията. Крайната цел на тази трансформация е промяна на Китай и неговия народ в името на постигане на просперираща и силна нация.

Появата на „училищните песни“⁵ е музикален феномен с двойна мисия от самото си зараждане. Жанрът има значимата обществена функция да предоставя естетическо възпитание на младите хора, популяризирайки музикалното знание, като същевременно поема и историческата отговорност за възбуждане на ентусиазма на хората, укрепване на страната, съпротива срещу чуждата агресия и сваляне на имперската система.

Поради исторически и политически причини развитието на хоровото изкуство в Китай неизбежно се слива с темата „политика“. Композиторите, вдъхновени от своя патриотизъм и ярките артистични ефекти, са създали голям брой „червени“⁶ класически произведения. Първоначалните образци като

⁵ „Училищни песни“: Отнася се за колекция от оригинални песни, които се пелят широко в музикалната програма на съвременните училища в Китай в началото на 20 век. Тези песни често са композирани с опростена музикална нотация и са адаптирани от мелодии, произхождащи от Япония, Европа и Съединените щати. След това китайските текстове се изработват, за да паснат на тези мелодии, като по същество включват комбинация от чужди мелодии с китайски текстове (избор на музика и текстове). Представителни фигури, свързани с „Училищни песни“, включват Шен Сингонг, Ли Шутонг и други, а сред най-популярните заглавия са „Сбогом“ и „Пролетен излет“.

⁶ Червени: Червеното тук се отнася до червения режим. Червеният режим е власт на пролетариата. В историята на Комунистическата партия на Китай революционният режим се нарича „червен режим“, селските въоръжени сили се наричат „червената армия“, а революционните базови райони се наричат „червени зони“ или „съветска област“.

„Кантата за Жълтата река“, „На планините Тайханг“ и „Походът на доброволците“ са свързани с темата за войната и съпротивата срещу Япония. Те носят надеждата за просветление и спасение и с яркия си мелодизъм призовават синовете и дъщерите на Китай да участват в освободителното движение. Творбите от този период са изпълнени с патриотичен патос, а поезията е пламенна и емоционално наситена.

След края на войната срещу Япония и създаването на новия Китай животът на хората постепенно започва да се възстановява. По това време възникват многобройни хорови произведения, прославящи красивия живот в родината, като „Пее родината“, „Пролет“, „Ние вървим по големия път“ и др. Има и произведения, изобразяващи живота на Червената армия, като „Дълги мартенски песни“, също хорови композиции от стихотворения на председателя Мао Дзедун, като „Лу Шан Гуан“, „Цин Юан Чун Сюе“ и други. Тези творби са не само отлични хорови образци, но и произведения с висок идеологичен контекст. Освен че са ярки и подчертано мелодични, те резонират в унисон с патриотичните нагласи и служат като мощно средство за засилване на националното единение.

С настъпването на реформите и икономическото отваряне на Китай идва и разцветът на изкуствата. Развитието им се ускорява и обогатява с нови теми, което не игнорира политическата функция, която и до днес е неотделима от живота на хората. Въпреки че военните години са вече в историята, „червените песни“ остават чест участник в хорови конкурси и продължават да бъдат основен фокус за композиторите на днешен Китай.

Колективното певческо изкуство е обвързано и силно повлияно от политиката, която инспирира създаване на високохудожествени хорови образци. Ефективното използване на политическата функция на хоровете изкуство може да създаде патриотичен ентусиазъм сред масите, да повиши националното самочувствие и увереност и да допринесе за цялостното здраве, бързото и устойчиво развитие на нацията.

2.Особености на когнитивната функция: влиянието на западноевропейската традиция и хоровете музициране

Когнитивната функция на изкуството се отнася до възприемането на типични художествени образи, което позволява на хората да опознаят и разберат конкретни житейски явления, мисли, емоции и духовни аспекти от различни епохи, страни и етноси. Това от своя страна разширява и обогатява тяхната житейска философия и възгледи за реалността, историята и истината. Познавателната функция на изкуството се проявява в разбирането

на обществото, историята, живота, природните явления и себе си. В хоровата музика хората могат да изпитат емоции чрез слушане или изпълнение на хорови произведения, придобиване на когнитивни прозрения за света и оценяване на различните естетически гледни точки, творчески намерения и мироглед на композиторите.

Хоровото изкуство е плод на западноевропейската култура и първоначално е въведено в Китай от мисионери с цел религиозна пропаганда. В годините на упадък на династията Цин, която се поддава на чуждото влияние, китайското население, следвайки принципа „опознаване на себе си и познаване на врага, сто битки – сто победи“⁷, се обръща към изучаването на хорова музика като средство за разбиране на западната религия, култура и история.

През този период традиционната китайска музика се отличава предимно с ярка и изразителна мелодичност, но е лишена от хармония, полифония, както и от теоретичното познание за многогласие от европейски тип. Зараждането и еволюцията на хоровото изкуство в Китай включва задълбочено възприемане, осмисляне и анализиране на западноевропейските музикални достижения, както и на музикално-теоретичната им основа. Това е продължителен и сложен процес на трансформация, който по същество е и когнитивен.

3.Образователна функция: Колективизъм

Образователната функция се отнася до влиянието и възхитението, които хората изпитват, занимавайки се с изкуство. Чрез художественотворческия процес човек достига до дълбоки промени в своето мислене, емоционално развитие, философски мироглед и житейски опит. Образователната функция на хоровото изкуство се изразява в интелектуалното и моралното усъвършенстване на индивидите, занимаващи се с колективно вокално музициране.

Хоровото изкуство ефективно култивира духа на колективизма сред членовете на състава, от което следва споделена ангажираност на групата в определена дейност в една и съща среда, участие в социални практики, споделена загриженост, съпричастие и взаимопомощ. В продължение на дълъг период от време този процес формира високи морални стандарти и ценностни ориентации сред мнозинството от членовете. Духът на колективизма може

⁷ „Опознай себе си, опознай врага си, сто битки – сто победи.“ Този цитат произхожда от „Изкуството на войната“ от Сун Дзъ в раздела за стратегия и тактика, подчертава важността на задълбоченото разбиране както на врага, така и на себе си. Това предполага, че с такова знание човек може да участва във война, без да се сблъсква с опасност, и е вероятно да постигне успех в многобройни битки.

да обедини хората, като ги насочи към общи цели. Изправен пред трудности и предизвикателства, той служи не само като мощна движеща сила към цивилизацията и прогреса, но и като силен духовен стълб за поддържане на колективна стабилност и развитие.

Хоровото изкуство е форма на колективно артистично изразяване, в което всеки надарен в музикално отношение индивид може да участва. Неговият масов характер позволява на всички участващи членове да формират организирана и целенасочена група, споделяща любовта към музиката. Ръководени от диригента, певците творят в единомислие, демонстрирайки съзидателен дух и работа в екип. Колективната образователна функция на хоровото изкуство позволява на членовете да подобрят чувството си за сплотеност в екипа, изпитвайки удовлетворение от социалното общуване.

4.Естетическа функция: Интеграция на западната традиция и китайската музикална национална идентичност

Естетическата функция на изкуството се отнася до задоволяване на естетическите нужди на хората чрез дейности за художествена оценка, осигуряване на духовна наслада и естетическо удоволствие при възприятието и създаването на изкуство. Хоровото пеене е творческа дейност, предлагаща емоционално удовлетворение и служеща като език на вътрешното „аз“. Чрез пеенето на хорови произведения от различни периоди, страни, стилове и композитори хората съпреживяват красотата и изразителността на музиката, като по този начин култивират естетически вкус, достигат високо ниво на интелектуално развитие и формират морални критерии.

В началото на 20 век Китай възприема естетиката на Запада и значително се повлиява от нея. С възхода на антияпонското движение за спасение⁸ китайското хорово изкуство възприема модел на развитие, който смесва местните и западните култури. Китайските хорови произведения все повече подчертават интеграцията на чужди и национални характеристики, единството на артистичност и съвременност, непрекъснато създавайки разнообразни и многоизмерни артистични стилови измерения. Това демонстрира и уникалния национален темперамент и естетическите атрибути на китайското хорово изкуство.

⁸ Антияпонско движение за спасение: След инцидента от 18 септември през 1931 г. националният конфликт между Китай и Япония постепенно ескалира в сериозно противоречие. Настъпват значителни промени във вътрешните класови отношения в Китай, което довежда до бързото възникване на антияпонското движение за спасение в цялата страна.

Националните характеристики на хоровото изкуство на Китай се коренят в местната култура и нейните разнообразни форми: фолклорно наследство, традиционна китайска опера и гревна поетична музика. Възприемането на западната нотация, теоретични основи, композиционни традиции и форми, поражда уникалния стил и неговите проявления в хоровото изкуство на Китай.

Заключение

Хоровото изкуство в Китай споделя прилики с редица други форми на музициране, но притежава и строго отличителни характеристики. Възникнало под влияние на западноевропейския музикален модел и традиции, то интегрира националното музикално наследство с нови теоретични модели, практики и композиционни техники, което води до своеобразие на музикалния език и форми.

Повлияни от обществени, политически, исторически и културни фактори, социалните функции на хоровото изкуство в Китай придобиват своя уникалност. Те са в тон с обществените идеали за хармония и балансирано управление, идеали, които са в съответствие с духа на сътрудничество, отразен в хоровото изкуство. Именно поради тези свойства колективното музициране трябва да се популяризира като благоприятен за общественото развитие фактор, допринасящ за възпитанието, интелектуалното израстване и социалното единство на нацията. Издигайки тази общонародна артистична дейност на по-високо художествено ниво, хоровото изкуство може да играе активна роля за подобряване на културната грамотност на населението и да допринесе за изграждането на хармонично общество.

Използвана литература:

Джу Йенджъ, Лиу Уънчин. Анализ на функциите на хоровото изкуство [J]. Чунуън Тиенди · 2012, 3: 225

Джан Янюан. Записи на известни картини от миналите династии · Том 1 [M]. Пекин: Народно издателство за изящни изкуства, 1963: 1, 134.

Li Jiaoping. Анализ на съвременните характеристики и бъдещото развитие на хоровото изкуство на моята страна [J], Drama House, 2019, 3:58.

Доналд Джей Граут, Клод Виктор Палиска: „История на западната музика (6-то издание)“, 2010 г., 26-79

За автора:

Гуо Зи от Китай е докторант в Академията за музикално, танцово и изобразително изкуство „Асен Диамандив“ в Пловдив. В момента работи като диригент в Училището по изкуства към Спортния университет Чънду, като преподава хор и курсове по дирижиране.

About the author:

Guo Zi from China is a PhD student at the Asen Diamandive Academy of Music, Dance and Fine Arts in Plovdiv. She is currently working as a conductor at the School of Arts of Chengdu Sports University, teaching chorus and conducting courses.

РАЗВИТИЕТО И НАЦИОНАЛНИТЕ ОСОБЕНОСТИ НА КИТАЙСКАТА ОПЕРА

Джан Сяогонг

Резюме:

Операта е комплексно изкуство, интегриращо музика (вокална и инструментална музика), грама (сценарий и изпълнение), литература, танци, сценично изкуство и т.н. След почти сто години упорита работа и изследване, китайската опера е усвоила голяма степен реалистичният артистичен стил на класическата опера. В същото време, в нея са интегрирани техники за сценично изпълнение от китайската традиционна опера, които разнообразяват нейния стил и формират нейните уникални и отличителни характеристики.

Ключови думи:

Китайска опера, произход, развитие, национални характеристики

THE DEVELOPMENT AND NATIONAL FEATURES OF THE CHINESE OPERA

Zhang Xiaodong

Abstract:

The opera is a complex art, integrating music (vocal and instrumental), drama (scenario and performance), literature, dance, scenic art, and more. After almost one hundred years work and research, the Chinese opera is widely embraced the artistic style of the classical opera. At the same time, it has integrated scenic performance techniques from the Chinese traditional opera that enrich its style and form its unique and outstanding features.

Key words:

Chinese opera, origin, development, national features

I. Развитие на кита̀йската опера

Операта започва да се развива в Китай през 20-те години на миналия век. Под влиянието на кита̀йското Движение „Четвърти май“ по това време, в страната се раждат първите сценични произведения – кита̀йските детски вокални и танцови грами¹. Ли Дзинхуей е първият, който създава 12 детски мюзикъла, сред които „Врабчето и детето,. С появата на мюзикълите тази артистична форма на изпълнение в стила на западната опера започва да се развива бавно в Китай, постепенно сливайки се с националните характеристики на страната, за да формира уникално кита̀йско оперно изкуство, което кита̀йците наричат „нова опера“. Операта „Белокосото момиче“, създадена през 1945 г., заимства от традиционните кита̀йски опери и възприема мелодиите от народни песни, разчупвайки оригиналния творчески модел, усвоявайки успешния опит от миналото и пренасочвайки артистичния израз към възприятията на публиката. След дълъг период на изпълнение се формира оперно сценично изкуство с кита̀йска специфика.

През 1959 г. Джу Бън създава „Червените пазители на езерото Хонгху“ по музика на Джан Дзинан и Оуян Цюеншу. А през 1960 г. Джао Джонг, Джонг Ибинг и други сътворяват „Червения корал“, по музика на Ванг Сирен и Ху Шипин. Заедно с други произведения от това време операта достига своеобразна кулминация, в съответствие с кита̀йския национален интерес. Тези нови произведения включват изпълнения на хор, дует и акомпанимент.

По-късно, по време на Културната революция, развитието на кита̀йската опера почти спира. След края на тази политическа кампания граматурзите преосмислят старите концепции и продължават да правят нововъведения и да изследват операта, която навлиза в нов период на разцвет.

1. Изследване и развитие на кита̀йската опера (1912-1949)

С премахването на кита̀йската имперска изпитна система и разпространението на западното обучение кита̀йската нация полага началото на възхода на модерната култура, учейки се от западната култура. Може да се каже, че 1912-1949 е началният период на кита̀йската опера. Миролюбиви отвъдморски музикални педагози и мисионери идват в Китай и носят със себе си западни музикални техники и теории. Тази тенденция за международен обмен натрупва определен брой артистични таланти, професионалисти в западната музика.

¹ 解祥《声乐艺术与歌剧表演》中国海洋大学出版社 第六章 第177页 Сие Сянг „Вокално изкуство и оперно изпълнение“ Ocean University of China Press Глава 6 Страница 177

По същото време, през 1927 г., с помощта на преподавателя Цай Юенпей Сяо Йоумеи кандидатства за създаване на Национален музикален колеж в Шанхай. Всичко това позволява на западната опера да продължава да се разпространява в една епоха, пълна с противоречия, а семената на раждането на китайската опера постепенно цъфтят и дават плодове. Чрез превод на западни оперни текстове и изучаване на репертоар китайските национални музикални патриоти Шан Тиенхан и Нье Ър установяват основния модел на китайската опера² по онова време под формата на драма и пеене. Те създават съвместно едноактната прощална опера „Бурята на река Янгзъ“. Премиерата ѝ е в Шанхай на 30 юни 1934 г. Съдържанието ѝ отразява социалната тема за събуждането на патриотичния ентузиазъм на хората и спасяването на нацията. По тази причина, в деня на премиерата жителите на Шанхай гледат драмата с огромен ентузиазъм. От изследването на популярните и отличителни арии на едноактната опера „Бурята на река Янгзъ“ лесно можем да открием, че стилът и формите на пеене, внимателно определени от авторите, са различни в зависимост от героите в историята. Това съвпада с модела за създаване на ария в западната опера. Може да се каже, че това е първият голям принос към развитието на западната опера в Китай – раждането на една национална опера.

От певческа гледна точка „Бурята на река Янгзъ“ не следва примера на западните опери в избора на белканто за основа, може би защото условията не го позволяват. Това обаче допринася и за ясно изявения национален характер на тази опера. Този подход е успешен и новаторски. Във време, когато страната е в опасност, операта изиграва роля за повишаване на националното самочувствие и възпитаване на патриотизъм у хората. А операта „Белокосото момиче“, от 1945 г. се превръща в кулминация на оперното развитие през този период.

2. Период на растеж на китайската опера (1949-1966)

Периодът между 1949 и 1966 г. е нова епоха на национализация на китайската опера, пред която този жанр отбелязва значителен растеж. За съжаление този растеж е прекъснат по време на „Културната революция“ и навлиза в период на застой, което се отразява негативно върху развитието на китайската опера. Това обаче не засяга положителната роля, която много

² 《中国歌剧史》编委会编 文化艺术出版社, 2012年版, 第29页 Редактирано от редакционния съвет на „История на китайската опера“ Култура и изкуство, издание 2012 г., страница 29

изключителни национални опери от началото на Новия Китай изиграват в развитието на китайската опера през последните 30 години. Операта от 1959 г. „Червените пазители на езерото Хонгху“ и операта от 1964 г. „Сестра Цзян“ могат да се считат за класически китайски опери на 20 век. „Червените пазители на езерото Хонгху“ превземат района на Хонгху в провинция Хубей по време на революцията. Местните революционни въоръжени сили, под ръководството на героинята Хан Ин и героя Лиу Чуанг, използват напълно терена край езерото, съпротивлявайки се на реакционерите и побеждавайки врага. Това е сюжет с революционна тематика. „Сестрата Цзян“³ описва трогателната история на сестра Цзян, героиня от времето на Освободителната война, която решително отива на мястото за екзекуции, за да защити безопасността на революционните другари. Премиерите на двете опери са с разлика от пет години, но и двете постигат много успешен обществен отзвук. Класическите арии в оперите се превръщат в известни песни, които се пеят от хората в продължение на много години. Двете опери вземат предвид пеенето, националността и грамата. В същото време темите на оперите са много различни, но все пак в съответствие със ситуацията в началото на основаването на Нов Китай.

3.Период на зрялост на китайската опера (1978 - настояще)

От 1978 г. до днес китайското общество преживява най-успешната и далновидна голяма реформа от основаването на Нов Китай: реформите и отварянето се превръщат в национална политика. Стартират различни начинания като част от новия път на развитие, давайки приоритет на икономиката, възстановяване на образованието и рестартиране на литературата и изкуството. Оперите „Скръб“ (1981 г.), „Пустинята“ - първата китайска опера, представена през 1992 г. в театър „Айзенхауер“ в Кенеди Център за изкуства, и оригиналната опера „Сини поля“ се превръщат в трите класически опери в края на 20 век.

От началото на 21 век последователно се появяват оперите „Дъщерята на Джуе“, „Дивият огън, пролетен вятър, борец се с древния град“, „Скръбната зора“ и „Песен на лястовичката“ по житейската история на Джоу Сяоян, лидер във вокалното музикално образование в Китай, както и други произведения.

Още по-възнуващо е, че на Общокитайското събрание на народните

³ 王辉、常青，五代江姐的故事【J】今日民航，2009第六期，第29页 Ван Хуей, Чанг Цин, Историята на сестра Цзян от Петте поколения [J] Гражданска авиация днес, брой 6, 2009 г., страница 29

представители в началото на март 2014 г. Ляо Чангъонг, вицепрезидент на Шанхайската музикална консерватория и известен баритон певец в страната, като представител на делегацията в Шанхай гордо обяви, че Шанхайската музикална консерватория ще издаде и популяризира на световната сцена три опери, включително „Изворната вода тече на изток“.

II. Национални характеристики на китайското оперно певческо изкуство

1. Изследване на „белканто“ в китайската опера

От въвеждането на западните опери в Китай „белкантото“ се сблъсква с трудностиприпеенетонакитайскиезиккактопоотношениенапроизношението, така и по отношение на чара на китайските гуми. Италианският метод на пеене на белканто е относително лесен за произнасяне за италианската фонетична структура, но китайските йероглифи и езиковите структури са сравнително сложни. Ако методът „белканто“ се използва механично за пеене на китайски произведения, произношението на гумите няма да бъде ясно. Това ще отслаби артистичния израз на пеенето и красотата на художествената концепция на творбите и би ограничило развитието на китайската опера. По тази причина китайските педагози по вокална музика провеждат много изследвания за това как да използват правилно научния метод „белканто“, за пеене на китайски произведения.

Съвременният вокален педагог в Китай Инг Шаннънг е автор на книгата „Според гумите“. Той не се задоволява само с въвеждането на западните методи на пеене в Китай, а по-скоро се надява, използвайки този метод - „метод на пеене на белканто“, да развие един китайски стил на пеене. Ето защо в продължение на много години той задълбочено изучава народни песни от народни изпълнители, изучава структурните характеристики на китайските йероглифи и проучва въпроса „как да комбинираме западните методи на пеене с китайски йероглифи,“. След реформата и отварянето в Китай се появяват група изключителни певци, които могат да пеят китайски произведения, използвайки „метода на белканто,“, като Ин Сиумей, Даи Юцянг, Ляо Чангъонг, Ву Бися и др. Те имат ясно произношение и красив тембър, съчетаващ „метода белканто“ с комбинацията от националните музикални стилове на Китай. Техните умения достигат до световно ниво и допринасят за издигането на китайското певческо изкуство.

2.Характеристики на „националния метод на пеене“ на китайската опера

С раждането на „Белокосото момиче“ през 1945 г. китайската опера представя форма на изпълнение, напълно различна от западната опера, и в същото време установява свой уникален стил и характеристики. В нея се съчетават традиционни китайски вокални жанрове като народни песни и традиционни опери с някои характеристики на „белканто“. Тя има изявени национални и регионални характеристики. Отличава се с опростен и ярък тембър, предна позиция на звучене и умерено използване на дъха с резонанс.

В края на 20 век Ву Бися⁴, известна като „славея на китайската и западната вокална комбинация“, демонстрира способността да пее не само опери със силни китайски национални характеристики, но и чисто западни оперни произведения. Тя използва „национални методи на пеене“ в китайската опера „Сватбата на Сяо Ърхеи“, където играе ролята на Сяо Цин, а в операта „Си Шъ“ използва „белканто“ за ролята на Джън Дан. И двата вида изпълнение постигат голям успех. Нейният деликатен и мек певчески глас завладява публиката у дома и в чужбина.

В обобщение може да заключим, че независимо дали става дума за „метода на пеене на белканто“, използван в западните опери, или за „националния метод на пеене“, използван в традиционните китайските опери, те не се противопоставят един на друг, всеки има свои собствени характеристики и могат да се комбинират. Двете са едно цяло и само с такава комбинация от различни стилове може да се оформи национална опера с китайски характер.

Заключение

Китайското оперно сценично изкуство изисква интензивно творчество. Само по този начин китайската музика може да продължи да възприема нововъведения и да запази силната си жизненост в дългата река на историята. Ние се стремим да запазим китайската опера в редиците на световните опери. Въз основа на усвояването на западни опери ние ще въвеждаме иновации с постоянна практика и ще даряваме на китайското оперно сценично изкуство духа на времето и националните характеристики, така че да насърчим развитието на този прекрасен жанр.

⁴ 解祥《声乐艺术与歌剧表演》中国海洋大学出版社 第六章, 183页 Сие Сянз, „Вокално изкуство и оперно изпълнение“, Ocean University of China Press, глава 6, страница 183

Използвана литература:

解祥《声乐艺术与歌剧表演》中国海洋大学出版社 第六章 第177页 Сие Сянг „Вокално изкуство и оперно изпълнение“ Ocean University of China Press Глава 6 Страница 177

《中国歌剧史》编委会编 文化艺术出版社, 2012年版, 第29页 Редактирано от редакционния съвет на “История на китайската опера” Култура и изкуство, издание 2012 г., страница 29

王辉、常青, 五代江姐的故事【J】今日民航, 2009第六期, 第29页 Ван Хуей, Чанг Цин, Историята на сестра Цзян от Петте поколения [J] Гражданска авиация днес, брой 6, 2009 г., страница 29

解祥《声乐艺术与歌剧表演》中国海洋大学出版社 第六章, 183页 Сие Сянг „Вокално изкуство и оперно изпълнение“ Ocean University of China Press, глава 6, страница 183

За автора:

Джан Сяодонг е от Китайската народна република. Понастоящем е докторант в Академията за музикално, танцово и изобразително изкуство „Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив.

About the author:

Zhang Xiaodong is from People's Republic of China. Currently, he is a PhD in the AMTII „Prof. Asen Diamandiev“- Plovdiv

ХАРАКТЕРИСТИКИ НА ПОЕТИЧНИЯ ЕЗИК В КИТАЙСКИТЕ ХУДОЖЕСТВЕНИ ПЕСНИ

Джан Юе

Резюме:

Китайската класическа поезия представлява същността на традиционната китайска култура. Самата поезия се отличава с висока литературна стойност. Китайските художествените песни могат да изразяват имплицитната естетика на традиционната китайска култура и красотата на езика и тоналността. Следователно при създаването на художествени песни композиторите също обръщат голямо внимание на изразяването на невидимите изящни особености на традиционната китайска култура. Настоящата статия обяснява основните характеристики на литературния език на китайските художествени песни от гледна точка на поетиката и ги разглежда според четири категории: художествени песни по древни стихове *шъ*, художествени песни по регулирани стихове *гзин ти шъ*, художествени песни по стихове от жанра *цъ* и художествени песни по съвременни стихове *сиен дай шъ*.

Ключови думи:

Китайски художествени песни, поетичен език, китайска древна поезия, китайска регулирана поезия, китайска лирична поезия *цъ*, съвременна китайска поезия

THE REPRESENTATIVE COMPOSERS OF THE PERIOD OF LU XUN ACADEMY OF ARTS

Zhang Yue

Abstract:

The Classical Chinese poetry represents the essence of traditional Chinese culture. The poetry itself is distinguished by high literary value. Chinese art songs can express the implicit aesthetics of traditional Chinese culture and the beauty of language and tonality. Therefore, when creating art songs, composers also pay great attention to expressing the invisible exquisite features of traditional Chinese culture. This article

explains the main characteristics of the literary language of Chinese art songs from the perspective of poetics and examines them according to four categories: art songs based on ancient poems *shi*, art songs based on regulated poems *jin ti shi*, art songs based on lyrical poetry *ci*, and art songs based on contemporary poems *xian dai shi*.

Key words:

Chinese Art Songs, Poetic Language, Chinese Ancient Poetry, Chinese Regulated Poetry, Chinese Lyrical Poetry *Ci*, Contemporary Chinese Poetry

1. Характеристики на поетичния език в художествените песни по древната китайска поезия *шъ*

Основното разделение на жанровете в китайската класическа поезия се базира на метриката. Известният китайски поет Ван Ли в книгата „Поетичен ритъм“, нагледно и ясно според правилата и формите на стихоплетството разделя китайската класическа поезия на две главни категории: древна и регулирана (регламентирана) поезия. Названието на така наречената „древна поезия“ *гу ти шъ* се появява след установяването на регулираната поезия (буквално: „модерен стил поезия“) *дзин ти шъ* през династията Тан. Ето кои са отличителните характеристики на поетичния език в художествените песни по древната поезия *шъ*:

Първо, в древната поезия *шъ* по принцип няма ограничения за броя на стиховете (редовете) и думите. Древната поезия обикновено се състои от определен брой гуми на ред, например по четири, пет или седем гуми (срички) на ред, равен брой гуми на ред и други модели. След официалното установяване на регулираната поезия през династия Тан, четиристишията с определен брой гуми на ред като цяло започва да отстъпва, а poemите с по пет или седем гуми (срички) стават най-стандартните модели. Това е един ясен начин за разграничаване на древната поезия *шъ* от регулираната поезия *дзин ти шъ*.

Второ, при древната поезия *шъ* няма ограничения по отношение на метриката. През дългия период от 11 в.пр.н.е. („Книга на песните“ за пример) до края на 6 век всички стихотворения общо се класифицират към древната поезия *шъ*. Следователно древната поезия *шъ* включва много широка категория от поезия без определени правила, за разлика от регулираната поезия от 7 век нататък. В древната поезия *шъ* липсват строгите метрични изисквания на

¹ В китайския език съществуват четири основни тона за произнасяне на иероглифите: 1. висок равен, 2. възходящ, 3. низходящо-възходящ и 4. низходящ. В китайската поезия първият тон се нарича „равен тон“, а всички останали – „наклонени тонове“.

регулираната поезия. Следователно можем да се каже, че всяка поезия, която не е ограничена от фиксирани метрични модели, принадлежи към древната поезия *шъ*.

Трето, римата в древната поезия може да бъде както с равен тон, така и с наклонен тон¹. За разлика от нея, в регулираната поезия *дзин ти шъ* има много строги ограничения и изисквания спрямо римуването, като римите се редуват с „равен тон“ и „наклонен тон“ в два последователни стиха (реда) и това правило трябва да се спазва без изключение. В древната поезия *шъ* ситуацията е различна: при римуването в края на редовете може да се използват думи както с равен тон, така и с наклонен тон. Затова всяко стихотворение, при което последната дума (сричка) на реда е без ограничения в тоналността, може да бъде класифицирано към древната поезия *шъ*. Свободната тоналност в древната поезия *шъ* олицетворява стремежът към един естествен тип „непohватност“, „печупеност“ и „непohкорност“, които ѝ придават усещане за свободно лееие на думите и необузданост, неподправена простота, фина елегантност и бохемско безгрижие, следвайки идеята, че истинското майсторство е скрито отвътре и не се подчинява на правила в творческия процес.

Според статистиката съществуват общо осем художествени песни, които са официално публикувани и компилирани в албуми с партитури и приложени стандарти за музикален акомпанимент. Това са художествените песни „Гуан Дзю“, „Без доспехи“, „Хората от царство Юе“, „Песен“, „Бране на хибискус покрай река Шъ“, „Цветята не са цветя“, „Песента на скитника“ и „Пролетна зора“.

2. Характеристики на поетичния език в художествените песни по китайската регулирана поезия

Този жанр се отнася до художествени песни, които са създадени по текстове на регулирана поезия. Регулираната поезия *дзин ти шъ*, известна още като „модерна поезия“, се отнася до метричния поетичен стил, формиран през династията Тан (7-10 век). За да се различава от древната поезия *шъ* от предишните поколения, при която не се обръща внимание на метриката, този жанр се нарича „регулирана поезия“. И тъй като броят на думите, редовете, ритъмът и римата имат определени строги модели и правила, в следващите векове тази поезия бива наричана още „поезия с метричен модел“ *лю ти шъ* или „метрична поезия“ *лю шъ*.

Основните категории в регулираната поезия са осемстишията и четиристишията.

2.1. Осемстишията *лю шъ*

Осемстишията *лю шъ* имат множество изисквания спрямо метриката:

Първо, специфични изисквания относно броя на гумите в стиховете. Всяко стихотворение е съставено от редове с по пет йероглифа (*у лю*), шест йероглифа (*лю лю*) или седем йероглифа (*чи лю*). От тях поемите с по шест йероглифа са по-рядко срещани.

Второ, специфични изисквания за редовете (стиховете). Обикновено всяка строфа се състои от осем стиха. Ако една строфа се състои само от шест стиха, това се нарича „стихотворение с малка метрика“ *сяо лю* или „стихотворение с три рими“ *сан юн лю шъ*. Ако стиховете в една строфа са повече от осем на брой, това се нарича „дълго регулирано стихотворение“ *чан лю* или „удължено стихотворение“ *пай лю*.

Трето, специфични изисквания по отношение на двойките стихове в средата на строфата. Обикновено в регулираните стихотворения от осем реда, двата реда по средата трябва да съдържат антитеза. С изключение на първия и последния куплет на дълга рима, всички редове по средата на строфата трябва да съответстват на първия и долния ред.

Четвърто, специфични изисквания спрямо ритъма и използването на тоновете на йероглифите. Тоновите на йероглифите във всеки ред се регуливат равномерно, като тоновете в първия и следващия ред са равномерно съответстващи един на друг: там, където в първия ред има равен тон, на следващия ред трябва да се постави сричка (йероглиф) с наклонен тон и обратното, там, където в първия ред има наклонен тон, на следващия ред трябва да се постави сричка (йероглиф) с равен тон. Що се отнася до римата в цялото стихотворение, на всеки четен ред последната сричка (йероглиф) трябва да се римува с един и същи тон, като трябва да се използва равен тон (римите с наклонен тон са характерни най-вече за древната поезия *шъ*). На първия ред в строфата може да има рима, а може и без рима.

2.2. Четиристишията *гзюе гзю*

Метричните изисквания на четиристишията са приблизително същите като тези на осемстишията.

Първо, по отношение на броя на сричките (йероглифите) обикновено има два вида: с пет йероглифа (*у гзюе*) и със седем йероглифа (*чи гзюе*). Рядко се срещат четиристишия с по шест йероглифа.

Второ, що се отнася до броя на стиховете, всяка строфа съдържа само четири стиха.

Трето, въпреки че няма строги изисквания към антитезата, често може да се види, че през владичеството на династия Тан в четиристишията много

често се използва антитеза.

Четвърто, изискванията за римуването и тоновете на сричките в четиристишията са абсолютно същите като тези при осемстишията.

Стара поговорка гласи: „Ако при четене сте запомнили добре триста стихотворения от династия Тан, значи ще можете и да ги рецитирате, дори ако никога досега не сте ги рецитирали“. При рецитирането на поезия основното правило е прилагането на каданс. Тук се има предвид музикалността на китайската поезията и се подчертава музикалната стойност на поетичния език в художествените песни. Установяването на метричната форма на регулираната поезия в Китай е спомогнало музикалността на китайската поезия да не е само абстрактно понятие, което трудно може да бъде обяснено, а е показателен пример за конкретен модел с ясни правила, които трябва да се следват. По този начин музикалната красота на езика в китайската поезия става стандартизирана и ясно подчертана.

Благодарение на отличителните музикални предимства на регулираните стихове броят на художествените песни написани по регулирана поезия е много по-голям от броя на художествени песни по древна поезия *шъ*. Според статистиката има десетина художествени песни по регулирана поезия, които са официално публикувани и включени в албуми с песни, имат налични партитури и са придружени от стандарти за акомпанимент. Това са песните „Нощем под кленовия мост“, „Прощална мелодия с три пъти повтарян рефрен“, „Пътуване в планината“, „Пътят Нанлин“, „Мисли в тиха нощ“, „Рано тръгване от град Байди“, „Трудно сбогуване“, „Събитието в Дзянцун“, „Откакто ти си тръгна“ и др.

3. Характеристики на поетичния език на художествените песни по лиричната поезия от жанра *цъ*

Лиричната поезия *цъ* произлиза от жанра „нови песни от Бюрото по музика“, ² Този тип поезия възниква през Южните династии (420-589), формира се през династия Тан (618-907) и става популярна през династията Сун (960-1279). След поезията на династия Тан се появява поезията от династия Сун, която формира друг връх в развитието на китайската поезия. Важно е да се отбележи, че стихоплетството през новата династия Сун следва правила, които доста се различават от поезията на династия Тан, и представлява един нов тип изискан и изящен стил. Тъй като стиховете *цъ* са били писани като съпровод

² „Нови стихове от Бюрото по музика, *юе фу син гъ* 乐府新歌 – професионални и авторски стихове и литературни адаптации и обработки на народни стихове и песни от династия Хан, написани от поети през династия Тан (7-9 в.). Сред танските поети писали в този жанр са Ли Бай, Ду Фу и Бай Дзю-и. Бюрото по музика от династия Хан е представлявало административно бюро от ранга на министерство, което е служело към императорския двор.

към музика и първо е била композирана мелодията, а след това текстът, затова този поетичен жанр е известен и като „музикален текст“ чю гзъ цъ. Поради естествената музикална насоченост на поезията цъ от династия Сун тя често е по-предпочитана от композиторите. Ето защо художествените песни по поезия цъ надминават по брой другите видове художествени песни и заемат водеща роля в това музикално-поетично изкуство в Китай.

Основният ритъм на думите се отразява главно в броя на сричките (йероглифите), структурата на строфите, ритъма, римата, антитезата в стиховете и др. Лиричната поезия цъ се отличава със следните характеристики:

Първо, в поезията от жанра цъ няма фиксиран формат за използваните срички (йероглифи), всеки тон на сричката има свой собствен формат. В жанра цъ формата, структурата на строфите, ритъма и римата са различни. Освен основният модел на строфите, съществуват и променливи модели.

Второ, стиховете цъ следват модели с определен брой срички, като те могат да бъдат дълги или кратки. Най-краткият модел може да се състои само от една сричка (йероглиф) или само от едно изречение.

Трето, съществуват строги правила относно тоналния модел³ на строфите, като тонът на всяка сричка в строфата е фиксиран по определен образец. Не само нивото на думите трябва да бъде ограничено, но и тонът трябва да бъде изяснен.

Четвърто, схемата на римуване в поезията цъ от династия Сун се различава от тази на стихотворенията шъ от династия Тан. Римата в стихотворенията шъ е относително фиксирана, особено при строфите от типа осем стиха (октави) люй шъ, докато при лиричната поезия от жанра цъ отделните срички (йероглифи) имат различни изисквания за римуване. Общо съществуват пет модела на римуване: 1. *Модел на римуване с равен тон*: цялата строфа от началото до края се състои само от равни тонове. Мястото на римата варира при различните 800 модела на подредба на думите; 2. *Модел на римуване с наклонен тон*: цялата строфа от началото до края се състои единствено от срички (думи) с наклонен тон, като позицията на римата също се променя в зависимост от различните модели на подредба на думите; 3. *Модел на римуване с обръщане на равните и наклонени тонове*: това е когато в първия ред на строфата започва с равни тонове и завършва с наклонени тонове, а вторият ред е с обратното положение на тоновете: започва с наклонени тонове и завършва с равни тонове. В една и съща поема от жанра цъ тоновете може да се обръщат един път или многократно; 4. *Модел*

³ **Тонален модел на строфите** 平仄 – е строго определена форма, която сричка в строфата какъв тон трябва да има. Според този модел се използват йероглифи с тон, съответстващ на дадения тонален модел. В това се изразява и част от сложната метрика в традиционната китайска поезия.

на взаимно римуване между равни и наклонени тонове: равните и наклонените тонове в една и съща част на строфата се римуват един с друг; 5. *Модел на римуване през един ред (стих)*: В една строфа римуването на тоновете се извършва през един ред, като правилото е когато в даден стих (ред) има римуване с промяна на равни и наклонени тонове, на следващия стих се запазва същия тип подредба на римуване на тоновете и чак на последващия стих (ред) може да се прави нова промяна в римуването на тоновете.

Пето, антитезата в лиричната поезия *цъ* е по-близо до реторичните фигури на речта, като мястото на антитезата не е фиксирано. Броят на гумите и структурата на стиховете във всеки модел на подредба на гумите са различни, затова мястото на антитезата в поемите е неограничено. Тук тоналните модели не са стриктни за разлика от стихотворенията *шъ* от династия Тан, особено от типа осемстишия *люй шъ*. Дължината на стиховете в лиричните поеми *цъ* е различна. Дори и да съответстват на антитезата в даден стих (ред), тоналността на сричките в два стиха може да не е напълно противоположна. Думите трябва да спазват правилата за съответствие на определени гуми в два стиха (реда). Ако дадена гума (иероглиф) се намира на точно определено място в първия стих (ред), то тогава на следващия стих (ред) трябва да се използва гума с реципрочно значение, която да се постави на същото място в стиха като гумата от горния ред. На практика, този тип реципрочност на гуми тук означава антитеза. Друго важно правило гласи последните гуми в първия и втория стих (ред) да се римуват.

Поради тази „генетична“ връзка между поемите *цъ* и музиката изискванията за форма и ритъм са по-строги отколкото при регулираната поезия. Както гласи старата поговорка, „Една мелодия съдържа определени стихове, стиховете съдържат определени гуми, а гумите съдържат определени тонове.“ Създаването на лиричната поезия от жанра *цъ* всъщност може по-точно да се нарече „попълване на гуми“. Тъй като текстовете трябва да бъдат „попълвани“ според фиксирана мелодия, затова и има поговорка, че това е „попълване на текста според звука“ и „попълване на текста според нотите“. Това прави поезията *цъ* да се отличава с много по-голяма музикалност в сравнение с гревната поезия *шъ* и регулираната поезия. По времето на династия Южна Сун поезията *цъ* постепенно се отделя от фиксираната музика и в крайна сметка се формира като независим литературен жанр. В лиричната поезия *цъ* съдържанието и емоцията на музиката и гумите са много последователни, интегрирани и взаимно допълващи се. При изпълнението на художествени песни по лирични стихове *цъ* е изключително важно добре да се разбират стиловите и метричните характеристики на различните музикални модели, към които принадлежи дадения текст.

Благодарение на уникалната музикалност на лиричните поеми *цъ*, съвременните китайски композитори предпочитат именно този жанр поезия при създаването на музика към художествени песни. Ето защо художествените песни по лиричните поеми *цъ* са най-многобройни от всички видове художествени песни в Китай. Според статистиката има около сто художествени песни по поеми *цъ*, които са официално публикувани и включени в албуми с песни, съдържащи стандартни партитури за музикален акомпанимент. Основните представителни произведения включват: „Реката тече на изток“, „Реката е червена“, „Кога ще се появи ярката луна“, „Изящна фиба Феникс“ и др.

4. Характеристики на поетичния език в художествените песни по съвременна китайска поезия

Този жанр се отнася за художествени песни, написани по съвременни стихове. Съвременната китайска поезия се нарича още „нова поезия“ и „свободни стихове“. „Новата поезия“ е в противовес на „старата поезия“. Що се отнася до „свободната поезия“, тя наистина е свободна форма на стихоплетство и не съдържа почти никакви ограничения, независимо от дължината на гумите в редовете, броя на стиховете и куплетите, дали има рими или не и т.н. Безспорно е, че съвременната поезия разчупва формата на традиционната метрична поезия, но от гледна точка на обективната реалност формите, разчупени от модерната поезия и формирани сега, са на най-повърхностното ниво.

Първо, от гледна точка на броя на стиховете и сричките (йероглифите) съвременната поезия вече не следва напълно правилата за пет и седем йероглифа, а е по-свободна в броя на гумите и изреченията. Но тази свобода в броя на сричките и стиховете отдавна е заложена в регулираната поезия от миналото. Така че това всъщност не може да се разглежда като иновация в съвременната поезия.

Второ, от гледна точка на тоновете на сричките, съвременната поезия вече не следва правилата на метриката и тоналността. Това обаче не я различава фундаментално от древнокитайската поезия *шъ*.

Трето, от гледна точка на римуването съвременната поезия очевидно се различава от класическата поезия. Защото независимо дали става въпрос за древна, или за регулирана поезия, въпреки че специфичните правила са малко по-различни, и при двата жанра има правила за римуване. При съвременната поезия, от друга страна, няма ясни правила за римуване. Всъщност, въпреки че съвременната поезия вече не е необходимо да следва правилата и моделите за римуване, както е при метричната поезия, езикови характеристики, навици и литературни гени на съвременната поезия карат съвременните поети често несъзнателно да добавят рима в края на стиховете.

Съвременната китайска поезия и художествените песни се зараждат почти по едно и също време. И двете изкуства са продукт на смесването на източната и западната култура през 20-те години на миналия век. От тази гледна точка съвременната поезия и художествените песни са напълно последователни по дух и темперамент. Ето защо съвременната поезия и художествените песни винаги са били основното течение при създаването на художествени песни в Китай и има най-голям брой произведения. Представителните произведения включват: „Трите желания на розата“, „Носталгия по дома“, „Научи ме как да не мисля за него“, „Песен за любовта“, „Годините минават“, „Пролетна носталгия“ и др.

Поезията е езиково изкуство. Нито една друга литературна и художествена форма не може да се сравнява с нейния езиков чар. За да оценим и разберем по-добре поетичните творби от миналото и за да могат настоящите певци правилно да интерпретират същността на художествените песни, е важно да има добро разбиране на езиковите характеристики в поезията. Чрез анализа на поетичния език в китайската поезия може да се обобщят следните характеристики на поетичния език:

1. *Изтънченост на поетичния език:* поезията може да бъде изразена на най-изтънчения и фин език и да има богато съдържание. Рими и четиристишия в метричната поезия, някои на Xiaoling техният брой гуми е много малък, но съдържанието, което представят, е госта богато.

2. *Образност на поетичния език:* поезията, подобно на други литературни форми, трябва да бъде образна и затова в нея често се използва ярък образен език.

3. *Точност на поетичния език:* поетичният език изисква повече точност. Тъй като броят на гумите в поезията е ограничен, още по-важно е да се цени използването на всяка една дума. Когато древните поети са писали стихове, те са искали всяка дума в стихотворението да бъде точна, ярка и възможно най-подходяща.

4. *Музикалност на поетичния език:* Красивият ритъм, съставен от уникалната метрична форма на поезията, позволява стиховете да бъдат изпети, давайки на хората музикална красота, богата ритмика и мелодичност, която не се съдържа в нито една друга литературна форма.

Заключение

За певците е важно да разбират, че стиловете на художествените песни произлизат от поезията. Без значение какъв музикален жанр възприема композиторът, гали напълно следва стила на текста, или умишлено се

разграничава от него, това не може да промени факта, че художествени песни произлизат от поетични текстове. Ето защо стилът на писмения език е основният стил на едно произведение. Стилът на езика представлява душата на творбата и певците не бива да пренебрегват това.

Използвана литература:

周柏仍 现代诗的赏析[M].台北: 三民书局, 2018. Джоу Бай-и. Наслаждаване на съвременната поезия. Тайпе: изд. Санмин, 2018.
王力 诗词格律[M].天津: 天津人民出版社, 2016. Ван Ли. Метриката в китайската поезия. Тиендзин: Тиендзин народно изд., 2016.
许清云 近体诗创作理论 [M].台北: 洪业文化事业有限公司, 2008. Сю Чинюн Теория на създаването на регулирана поезия. Тайпе: изд. Хунйе вънхуа шъйе, 2008.
萧萧 现代诗学[M].台北: 东大图书公司, 2006. Сяо Сяо. Модерна поетика. Тайпе: изд. Дунта тушу, 2016.
蔡英俊 中国古典诗论中语言与意义的论题[M].中和: 学生书局, 2001. Цай Индзюн. Теория за езика и смисъла в китайската класическа поезия. Джунхъ: Изд. Сюешън шудзю, 2001.
杨成鉴 中国诗词风格研究[M].台北: 洪业文化事业有限公司, 1995. Ян Чъндзиен. Изследване на стиловете в китайската поезия шъ и цъ. Тайпе: изд. Хунйе вънхуа шъйе, 1995.

За автора:

Джан Юе е редовен докторант в АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ при проф. д-р Тони Шекерджиева-Новак. Понастоящем работи в Консерваторията по музика на Педагогическия университет в Шънян, Китай като преподавателка по вокално и оперно пеене.

About the author:

Zhang Yue, a full-time doctoral student at the Academy of Music, Dance and Visual Arts „Prof. Asen Diamandiev“ – Plovdiv, studying under Prof. Dr. Toni Shekerjiev-Novak. He currently works at the Conservatory of Music of Shenyang Normal University in China as a voice and opera singing teach.

**ПРЕДСТАВИТЕЛНИТЕ КОМПОЗИТОРИ ОТ ПЕРИОДА
НА АКАДЕМИЯТА ЗА ИЗКУСТВА „ЛУ СЮН“**

Дзуо Юнжън

Резюме:

Активното гвижение на китайските гейци на изкуството и музиката срещу японската агресия в Китай през 30-те и 40-те години на миналия век не само създава забележителни творби, но и култивира голям брой изключителни музиканти. Общата характеристика на тази група музиканти е, че композициите им са вдъхновени от народа, а темите на творбите им са свързани с реалния живот в Китай. По време на тежките военни действия на освободителна война срещу Япония, за да интегрират своите произведения с реалната борба срещу врага, всички композитори участват пряко във войната и се бият рамо до рамо с войниците на фронтовата линия. Техните дейности и творби оказват значително влияние върху тогавашната борба, съзнанието на народа и музикалното творчество на следващите поколения в Китай.

Ключови думи:

Академия за изкуства „Лу Сюн“, представителни композитори, музикално творчество

**THE REPRESENTATIVE COMPOSERS OF THE PERIOD
OF LU XUN ACADEMY OF ARTS**

Zuo Yunzheng

Abstract:

The active movement of the Chinese musicians against the Japanese aggression in China in the 1930s and 1940s not only produced remarkable works, but also cultivated a large number of outstanding musicians and composers. The common characteristic of this group of musicians is that their compositions are inspired by the people, and the themes of their works are related to the real life in China. During the heavy fighting in the Anti-Japanese Liberation War, in order to integrate their works with the real struggle against the enemy, all composers directly participated in the war and fought side by side with the soldiers on the front line. Their activities and compositions had a significant

impact on the fighting of that time, the consciousness of the people and the future of music in China.

Key words:

Lu Xun Academy of Arts, representative composers, musical creativity

1. Великият майстор на хоровото пеене - Сиен Синхай

Кратка биография

Сиен Синхай (13 юни 1905 г. - 30 октомври 1945 г.) е композитор и пианист, роден в Република Китай. Преподавал е в Академията за изкуства „Лу Сюн“. През 1926 г. учи музика в Института за преподаване на музика към Пекиния университет и Националния колеж по изкуства. През 1928 г. учи цигулка и пиано в Шанхайската държавна консерватория. През 1931 г. е приет в Парижката консерватория и учи в класа по композиция в престижното училище „Скола Канторум“. През 1935 г. се завръща в Китай и се включва в Антияпонското певческо движение за национално освобождение. След началото на войната срещу Япония Сиен Синхай се присъединява към Шанхайската национална граматична група за спасение 2 и отива в Ухан, за да разгърне дейността на Антияпонското певческо движение. През 1938 г. отива в град Йенан, където става декан на музикалния факултет към Академията за изкуства „Лу Сюн“ и води курсове по музика в Женския университет. През 1939 г. става член на ККП, а през следващата година заминава за Съветския Съюз, за да учи и работи.

Музикално творчество

По време на обучението си в Шанхайската държавна консерватория Сиен Синхай публикува известното музикално есе „Универсалната музика“. По време на престоя си във Франция той композира над десет произведения, включително „Вятър“, „Песен на скитащия син“ и „Соната за цигулка в ре минор“. Докато участва в Антияпонското певческо движение за национално освобождение той композира голям брой масови военни песни и осигурява саундтракове за филмите „Възвишени идеали“, „Младежки марш“ и за театралните пиеси „Възраждане“ и „Буря“. От 1935 до 1938 г. създава редица вокални произведения, включително „Песен за националното спасение“, „Стига да няма съпротива“, „Партизанска песен“, „Ние прокаваме пътя“, „Необятният Сибир“, „Не споменавай“, „Любовта на Жълтата река“, „Гореща кръв“, „Нощна песен“, „Смело напред“, „Оран“,

„Децата на родината“ „Да отидем в тила на врага“, „Планина Тайхан“ и др.

По време на периода на Академията за изкуства „Лю Сюн“, в гр. Йенан той композира няколко кантати: „Жълтата река“, „Кантата за производството“, „Кантата за 18 септември“, „Жертване“ и др. По време на престоя си в Съветския съюз написва симфониите „Национално освобождение“ и „Свещената война“, симфонична сюита №4 „Ман Дзян Хун“, „Китайска рапсодия“ и пиесата за цигулка „Кизил Бигаи“. Сиен Синхай написва 35 научни статии, между които „Композиторът Ние Ар: основоположник на новата китайска музика“ и „За националните форми на китайската музика,. Награден е с престижното отличие „Народен музикант“.

2. Червеният музикант (революционният музикант) – Лю Дзи

Кратка биография

Лю Дзи (1909 - 2002) е композитор, критик, общественик и музикант. Той е пионер на новата музика в Китай, затова го наричам „червен музикант,. След 1930 г. три пъти записва да учи в Шанхайската държавна консерватория, където специализира вокална музика, пиано и теория на композицията. През 1945 г. води преподавателите и студентите от Йенан в освободената зона в Североизточен Китай, където служи последователно като заместник-ректор и ректор на Академията по изкуства и литература „Лу Сюн“, в Североизточния университет. През пролетта на 1948 г. той основава Североизточната музикална трупа и става неин ръководител. От 1949 до 1957 г. Лю Дзи е заместник-ректор на Централната музикална консерватория. Избран е за президент на Националния конгрес на Асоциацията на китайските музиканти през 1953, 1960 и 1979 г. През 1985 г. е избран за почетен председател на Четвъртия конгрес на Асоциацията на китайските музиканти. На 5 януари 2002 г. Лю Дзи почива на 92-годишна възраст в болница „Сиехъ“ към Медицинския университет в Пекин.

Музикално творчество в периода на Академията за изкуства „Лу Сюн“

В периода на основаването и развитието на Академията за изкуства „Лу Сюн“ в гр. Йенан Лю Дзи композира „Химн на Академията за изкуства „Лу Сюн“ (по текст на Ша Къфу), „Култивиране на пустошта“ (по текст на Тиен Лан), „Река Даган“ (по текст на Ван Джън), „Съпротива“ (по текст на Жън Байгъ), хор от четири части „Силните мъже отиват на фронта“ (по текст на Ли Богжао), финалът на операта „Селска песен“ и вокалната сюита „Нирваната на феникса“ (по поема на Гуо Можуо). През този период Лю Дзи се посвещава

на създаването на народна музика без непременно да търси народен стил в композициите си. Някои от произведенията му се основават на западни мажорни и минорни тонове и хептатонични гамии. Например в „Нирваната на феникса“, Лю Дзи заимства формата на европейските оратории и широко използва полифоничните техники на западните методи на композиране, което е нов подход в китайското музикално творчество по това време.

Теоретичните трудове на Лю Дзи включват „Перспективи на новата музика“, „Великото и слабото пеене“, „За музиката на националната отбрана“, „Музиката в движението за национална отбрана“ и други статии. В тях той разглежда общественото значение на масовите песни и важната им роля в националното музикално движение и служат като ръководство по теория на композицията. След пристигането си в Йенан той публикува статията „Разговор за кризата в певческото движение“, в която за първи път предлага „изучаването на научните методи на звукоизвличане и методите на пеене в китайската традиционна опера си чю“, надявайки се по този начин китайските певци да се поучат от опита на западните методи на пеене и звукоизвличане (метода белканто), за да се подобрят техниките на пеене.

Лю Дзи обръща голямо внимание на народната музика. Той е основател на Асоциацията за изследване на китайската народна музика и публикува първия брой на списание „Изследвания в народната музика“, както и монографиите „Колекция на жанра ян гъ“, „Първа колекция на народни песни от провинциите Шанси, Гансу и Нинся“, „Преглед“ и др. През 1941 г. той написва книгата „Как да изучаваме народната музика“, в която разработва целите, принципите, методите и обхвата на изследване на китайската народна музика. След 1945 г., когато Лю Дзи отива да ръководи екипа на Академията за изкуства и литература „Лу Сюн“ в Североизточен Китай, основната му работа е да ръководи развитието на литературата и изкуствата в целия Североизток. През този период той публикува „Колекция от народни песни на Североизтока“, и „Колекция от есета за народната музика“.

3. „Усвояването на целината“ – Ан Бо

Кратка биография

Ан Бо (1915-1965) е виден китайски композитор и музиколог. През 1938 г. той завършва Академията по изкуства „Лу Сюн“ в Йенан и остава там като преподавател по музика, сътрудник в отдела за преводи и редактор на академичното списание. През август 1942 г. става директор на Асоциацията за изследване на народната музика и отговаря за дейността на изследователския отдел. На 17.09.1945 г. Ан Бо заминава за Североизточен Китай и служи

последователно като президент на Драматичния клуб на победата на военния регион Жъхъ, ръководител на Литературно-художествената трупа на военния регион Дзинча-Жъляо и ръководител на Североизточната художествена трупа. След основаването на КНР през 1949 г. Ан Бо последователно заема важни ръководни длъжности в отделите по изкуство и култура на Североизточен Китай и става първият ректор на Китайската консерватория. На 18 юни 1965 г. Ан Бо умира от заболяване в Пекин на 49-годишна възраст.

Музикално творчество в периода на Академията за изкуства „Лу Сюн“

През 1942 г. Ан Бо си сътрудничи с Ма Къ и други композитори и заедно написват народната песен „В граничната зона през юли“, която се превръща в класика. Операта в жанр ян гъ „Усвояването на целината“, създадена от Ян Бо през 1943 г., е първото произведение на Движението ян гъ¹. Големият принос на Ан Бо се състои в това, че при тази опера той използва мелодии от народни песни и към тях добавя нови актуални за времето текстове. Неговите песни „Барабан от цветя за армията“, „Бродирана златна плоча“, „Ела на събранието“, „Осма армия усвоява целината“, „Песен за грамотността“ и др., създадени по народни мелодии, са добре познати на всички в Китай. В допълнение към операта и песните в стил ян гъ, Ан Бо е автор и на оперите „Паметник“ и „Ливаген огън“ и на редица театрални пиеси, филмови сценарии и поеми.

По време на работата му в Академията за изкуства „Лю Сюн“ в Йенан Ан Бо написва статията „Бележки към теорията на Максим Горки за народните песни“. През същата година в списание „Национална музика“ публикува статията „За партийните стереотипи в текстовете на песните“. Ан Бо има големи постижения в теоретичните изследвания на народната музика. Написал е монографии като „Традиционната местна опера чин кон в провинция Шаанси“, „Преглед на традиционната местна опера чин кон в Шаанси“, „Как да събираме народна музика“, „За музиката, акомпанираща разказването на истории в Северната част на провинция Шаанси“, „За народните песни в Източна Монголия“ и други влиятелни изследвания. След победата на Китай във войната срещу Япония през 1945 г. Ан Бо композира хоровите песни „Народът определено ще победи“, „Да победим Чан Кайшъ и освободим цял Китай“, детската песен „Песен и танц за есенната жътва“ и др.

¹ Движението ян гъ – музикално направление от 40-те години на миналия век, което започва в Йенан. На базата на стария жанр ян гъ композиторите добавят герои от нов тип и интегрират мелодиите и ритмите на масови песни и по този начин създават новата народна форма на музикално-сценично изкуство.

4. „Силни работници“ – Ма Къ

Кратка биография

Ма Къ (1918-1976) е китайски музикант и педагог. През февруари 1940 г. той пристига в град Йенан и се присъединява към музикалната трупа на Музикалния отдел в Академията за изкуства „Лу Сюн“. През 1943 г. се включва в кампанията по развиване на селско стопанство в Наниван и това го вдъхновява да напише известната творба „Наниван“. След победата в Антияпонската война Ма Къ последва Академията за изкуства „Лу Сюн“ в Североизточен Китай и работи в комитета на Втората североизточна художествена трупа. След основаването на КНР през 1949 г. той последователно служи като декан на Оперния факултет в Централната театрална академия, ректор на Китайската консерватория, директор на Китайската опера и главен редактор на сп. „Народна музика“. Почива на 27 юли 1976 г. едва на 58 години.

Музикално творчество в периода на Академията за изкуства „Лу Сюн“ в град Йенан

През 1936 г. Ма Къ написва дебютното си произведение „Без заглавие“ и започва творческия си път. През 1937 г. композира песента „Да защитим нашия Пиндзин“. През 1939 г. създава мащабната вокална творба „Кантата за планина Люлян“. Ма Къ е автор на над 200 песни, между които „Наниван“, „Изтокът е червен“, „Маршът на новата ера“, „Мобилизацията на хората“ и др. От всички тях най-представителна е песента „Наниван“. Ма Къ написва и няколко опери в стил ян гъ – „Ограмотяването на двайката“, „Джоу Дзъшан“, „Среща за намаляване на наема“, „Пътят на юг“ и операта „Белокосото момиче“.

През 1941 г. Ма Къ се връща на работа в музикалната трупа към Академията за изкуства „Лу Сюн“, където пише сборниците с народни песни „Народни песни от граничния регион Шанси-Гансу-Нинся“, „Рецензии“ и „Колекция от песни в стил ян гъ“. Написва статиите „Изследване на китайската народна музика през последните осем години“ (съавторство с Ан Бо), „Селските песни от Северната част на Шаанси по време на аграрната революция“, „Как творят масите“ и др.

Музикално творчество в периода на Академията за изкуства „Лу Сюн“ в Североизточен Китай

Ма Къ продължава творческия си път след пристигането си в Североизточен Китай. Неговите представителни произведения от този период включват

песните „Ние сме демократична младеж“, „Силни работници“, „Балада за труда“ и гр., кантата „Хорът на победата“, оперите „Кръвна венгета“ и „Див огън“, както и текста на песента „Изоставане“. През 1949 г. той композира сюитата за оркестър „Сюита от северната част на провинция Шаанси“, която за първи път творчески съчетава традиционния струнен инструмент банху и модерна оркестрова музика. В тази сюита Ма Къ добавя мелодиите на някои народни елементи от песните „Син Тиенйоу“ и „Майка ти те бие“. По този начин Ма Къ за първи път постига отлична комбинация между китайска и западна музика. Теоретичните творения от този период са представени от статиите му „Китайското общество за изследване на народната музика през последните осем години“, „Класови характеристики на театралната музика“ и „Няколко въпроса за литературата и изкуството във фабриките“.

5. „Лигерка на народната музика“ - Дзи Мин

Кратка биография

Дзи Мин (1917-1997) е известна композиторка и пианистка. Тя пристига в Йенан през август 1939 г. и се посвещава на революционната кауза. През 1941 г. служи като изследовател и преподавател в музикалния отдел на Академията по изкуства „Лу Сюн“ в Йенан. След победата в Антияпонската война Дзи Мин последователно преподава в Севернокитайския обединен университет и Академията по литература и изкуство „Лу Сюн“ в Североизточния университет. След основаването на КНР през 1949 г. Дзи Мин последователно служи като главен професор в Музикалния факултет на Академията за изкуства и литература „Лу Сюн“, заместник-ректор и ректор на Североизточната музикална академия. През август 1953 г. тя е преместена в Музикалния отдел на Централното филмово бюро към Китайското министерство на културата, за да се включи в създаването на нови филми. През август 1955 г. Дзи Мин е преместена във филмовото студио в Шанхай като филмов композитор. Работи и като заместник-директор в звукозаписното студио и ръководител на композиционния екип. Умира в Шанхай на 13 януари 1997 г. на 80-годишна възраст.

Музикално творчество

През 1946 г., докато преподава в Академията за изкуства и литература „Лу Сюн“ в Североизточен Китай, Дзи Мин композира пиесата за пиано „Селски танц“. По време на работата ѝ в Арт трупата „Мугандзян“ към Академията за изкуства и литература „Лу Сюн“, някои от по-значителните ѝ произведения

Включват североизточната песен в разказвателно-песенен жанр шуо чан „Пеещият Лю Хулан“, операта ян гъ „Добрата работа“ със сюжет и теми, близки до борбата на хората от Североизтока, масовата песен „Селяните пеят“, народната инструментална музика „Сюита от Северен Шаанси“ и др. Дзи Мин е посветила живота си на филмовата музика, но същевременно има и изключително голям принос в композирането на детски песни.

За да отговори на естетическите нужди на хората от Североизтока и тяхната борба за освобождение, Дзи Мин започва да изучава в дълбочина народната музика, особено народния жанр *бън бън*² и техниките за пеене-говорене в дует (*шуо чан*) и същевременно кани народни изпълнители да дойдат в Академията за изкуства „Лу Сюн“ за обмен и обучение. Дзи Мин публикува книгите „Колекция от североизточни народни мелодии“ и „*Бън бън музика*“. В предговора на „*Бън бън музика*“ тя подробно пише за връзката между жанровете *ар жън джуан* и *бън бън*, за произхода и развитието на *ар жън джуан*, както и за различните проблеми, които трябва да бъдат изправени, за да се запълни празнината в изкуството на *ар жън джуан* и да се постави сигурна основа за наследството на този народен жанр.

6. „Малкият червен войник“³ – Лю Чъ

Кратка биография

Лю Чъ (10 март 1921 г. - 23 октомври 1998 г.), композитор. През осемте години от януари 1937 г. до август 1945 г. Лю Чъ работи последователно като студент, аспирант, композитор и актьор в Антияпонския военно-политически университет в Йенан, Народното театрално общество на Червената армия, Академията за изкуства „Лу Сюн“ и трупата ян гъ. През 1937 г. 15-годишният Лю Чъ идва в Йенан и започва да учи в Университета на Червената армия (Антияпонския военно-политически университет). По-късно се премества в Народното театрално общество и започва актьорската си кариера. На 18-годишна възраст той е оценен от композитора Сиен Синхай и започва да учи при него в Академията за изкуства „Лу Сюн“. През 1940 г. завършва Академията. През февруари 1946 г. той и неговата художествена трупа са прехвърлени от Йенан в североизточния град Далиен. След освобождението Лю Чъ последователно работи в Централната театрална академия, Централната

³ Лю Чъ е най-малък на възраст в сравнение с останалите композитори от Академията за изкуства „Лу Сюн“. Включва се в армията едва на 15-годишна възраст. Затова и тук го наричам „малкият червен войник“.

експериментална опера, Операта на Ляонин и Арт трупата на Китайските въглищни мини.

Музикално творчество

Лю Чъ израства в пламъците на войната. Той е един от оригиналните автори на известната опера „Белокосото момиче“. Написал е музиката на оперите „Огън“, „Ашъма“, „Хребетът Червена слива“ („Жената на капитана“) и др. Има изключителен принос за развитието на китайската опера. Създал е десетки хорови песни, включително „Ога за рогината“, „Работническа кантата“, „Граничарска кантата“, „Ога за земята“, „Ога за бойното знаме“ и др. Създал е музика и интерлюдии за над десет филма, включително „Здрач в Северен Сайбей“, „Цветята на рогината“, „Шан Ган Лин“, „Герои и дъщери“, „Битката в града“ и „Река Дагу“. През живота си Лю Чъ композира над хиляда музикални произведения, много от които съпътстват раждането и развитието на Нов Китай. Той е един от най-представителните „композитори на народа“ в Нов Китай.

7. „Вървим по големия път“ – Ли Дзиефу

Кратка биография

Ли Дзиефу (1913-1976) е композитор и музикален педагог. През 1948 г. той пристига в Североизточен Китай и служи последователно като секретар на партийния клон и заместник-ръководител на Североизточната музикална трупа, заместник-директор на музикалния отдел на Североизточната академия за изкуства и литература „Лу Сюн“, ректор на Североизточния музикален колеж и ректор на Консерваторията в Шънян. През 1971 г. Ли Дзиефу е поставен под домашен арест по политически причини и умира от заболяване в Шънян на 17 декември 1976 г.

Музикално творчество

През целия си живот Ли Дзиефу е композирал над 2000 песни. Песните му са богати на теми и съдържание и съдържат силни характеристики на времето. Те могат да се разглеждат като картина на революционната история на Китай от Дългия поход на Червената армия (1934-1936) до Културната революция (1966-1976). Ли Дзиефу написва художествената песен „Спомен за Чин-ъ – Проходът Лоушан“, отразяваща подвизите на Червената армия по време на Дългия поход; „Песента на полка на Западната гара“, в която разказва

за Антияпонската културна трупа; в песните „Петте героя от планина Ланя“, и „Песента на овчаря“ възхвалява героите от Антияпонската война. В операта „Искра“ отразява героичната съпротива на хората от Североизтока срещу нахлуването на Съюзническите сили в Китай, а в песента „Ние вървим по големия път“ възпява бурното развитие на социалистическото строителство. Ли Дзиефу е автор и на песни за Културна революция. Той е композирал 57 творби по поеми на Мао Дзъгун, включително „Сняг – мелодия към поемата на Чин Юенчун“, „Изпращане на Бога на вирусите“ и „Проходът Лоушан“. През 1964 г. излизат от печат „Избрани песни на Ли Дзиефу“ от Издателство за литература и изкуство „Чунфън“ и се провежда Концерт на песни от Ли Дзиефу.

Песните на Ли Дзиефу могат да се считат за песни в китайски стил. През годините той натрупва голям брой материали от народната музика в Северен Китай (провинции Шангун, Северна Шаанси, Шанси) и Североизточен Китай и ги аранжира в оживени мелодии, като по този начин създава песни в типичен китайски стил. От над 2000 негови песни до днес са запазени едва около 600 песни. Музиката на Ли Дзиефу не само наследява творческите традиции на революционната музика на композиторите Ние Ар и Сиен Синхай, но също така допринася традиционният революционен песенен модел да получи ново развитие чрез социалистическия тип масови песни. Големите творчески постижения на Ли Дзиефу са истинско съкровище в съвременната китайска музика.

През периода на Академията за изкуства „Лу Сюн“ се изявяват редица изключителни композитори, които имат огромен принос за китайската музика. Всички те са пионери на тази епоха и водачи в историята на развитието на китайската музика.

Използвана литература:

- Лин Жуейлан История на съвременната музика в Североизточен Китай. Изд. за литература и изкуство Чунфън, 1998. 《东北现代音乐史凌瑞兰, 春风文艺出版社1998年
- Хао Жухуей. Академията за изкуства „Лу Сюн“ на Североизток. Изд. Ляохай, Шънян, 2000. 《鲁艺在东北》, 郝汝惠, 沈阳市, 辽海出版社, 2000年
- Ху Тиенхун & У Хоусин. История на музикалната консерватория в Шънян. Изд. за литература и изкуство, Шънян, 2008. 《沈阳音乐学院校史》主编: 胡天虹、吴厚兴 春风文艺出版社, 2008年
- Ван Пейюан. Академията за изкуства „Лу Сюн“ по време на антияпонската война. Изд. Гуанси педагогически университет, Гуйейлин, 1999. 《抗战时期的延安鲁艺》王培元 著 广西师范大学出版社, 1999年
- Ли Джътин. Обща история на Североизточен Китай. изд. Джунгуо гудзи, Джънджоу 2003
- 李治亭主编:《东北通史》,郑州:中州古籍出版社, 2003年.
- Хао Жухуей. Академията за изкуства „Лу Сюн“ в Североизточен Китай. изд. Ляохай,

Шънян, 2000. 《鲁艺在东北》, 郝汝惠, 沈阳市, 辽海出版社, 2000 年
Ван Гуочин. Взирайки се в Жълтата земя: История на литературата в Йенан. Народно
издателство Хубей, Ухан, 2003 г. 万国庆著. 凝眸黄土地 延安文学史论. 武汉: 湖北人民
出版社, 2003

За автора:

Дзуо Юнжън, тенор, е редовен докторант в АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ при
проф. г-р Тони Шекерджиева-Новак. Понастоящем работи в Консерваторията
по музика на Педагогическия университет в Шънян, Китай като преподавател
по вокално и оперно пеене.

About the author:

Zuo Yunzheng, tenor, a full-time doctoral student at the Academy of Music, Dance and
Visual Arts „Prof. Asen Diamandiev“ – Plovdiv, studying under Prof. Dr. Toni Shekerjiev-
va-Novak. He currently works at the Conservatory of Music of Shenyang Normal Univer-
sity in China as a voice and opera singing teacher.

ИЗСЛЕДВАНЕ НА ИЗГРАЖДАНЕТО НА ЗНАЧЕНИЕТО НА ЛАНДШАФТНИЯ ДИЗАЙН ВЪЗ ОСНОВА НА СЕМИОТИЧНАТА ТЕОРИЯ

Ду Сяокун

Резюме:

Понастоящем ландшафтният дизайн в Китай все още е в начален етап на проучване и развитие. Повече внимание се обръща на самата ландшафтна форма, която е повърхностна имитация на дизайна или така нареченият феномен на конвергенция. Чрез сортиране на статуквото и трудностите на развитие на градския пейзаж, черпейки от семиотичната теория, от гледна точка на характеристиките на ландшафтните символи и дизайнерски изрази, се предлага път за културно наследство и иновативен дизайн за градския ландшафт. Също така се обсъждат регионалните културни символи, както и приложението, и метода на изграждане на неговото значение.

Ключови думи:

Градски пейзаж; семиотика; регионална култура; културно наследство; ландшафтен дизайн

RESEARCH ON THE CONSTRUCTION OF THE MEANING OF LANDSCAPE DESIGN BASED ON SEMIOTIC THEORY

Du Xiaokun

Abstract:

At present, landscape design in China is still in the early stages of research and development. More attention is paid to the landscape form itself, which is a superficial imitation of design or the so-called phenomenon of convergence. By sorting the status quo and the difficulties of urban landscape development, drawing from semiotic theory, in terms of the characteristics of landscape symbols and design expressions, offers a path for cultural heritage and innovative design for the urban landscape. Also discussed are regional cultural symbols, as well as the application and method of building its significance.

Key words:

Urban landscape; semiotics; regional culture; cultural heritage; landscape design

В процеса на бързата урбанизация, планирането и изграждането на градския пейзаж е в разгара си. Всъщност, в началото на изграждането на градския пейзаж, много местни власти се надяват чрез него да създадат визитната картичка на града. Както и удовлетворяването и подобряването на качеството на живот на гражданите, се осъществява и подобряването на жизнената среда, същевременно подчертавайки културния фон и очарованието на града. Понастоящем, много градове енергично изграждат градски пейзажи, но поради липсата на регионални характеристики на повечето градски пейзажи, хората имат впечатлението за стандартни и еднообразни градски пейзажи. Следователно, как да се проектира и изгради градски пейзаж с регионални културни характеристики е въпрос, който заслужава задълбочено проучване и обсъждане.

1. Анализ на стойността на регионалната култура в гизайна на градския ландшафт

1.1. Концепцията за регионална култура

Регионалната култура се отнася до специална култура, която е маркирана регионално, след сливането на култура и околна среда в определена регионална среда. Това е култура с уникални атрибути.

В сравнение с етническата принадлежност, регионалността е по-тясна или изключителна и има определена степен на идентифициране. Много народни култури и произведения на изкуството са изключително регионални и са се развивали и еволюирали в състояние на изолация. Дори при ограничения обмен и взаимно общуване в миналото, степента на асимилация и отчуждение е била ограничена, така че нейната разпознаваемост е много ясна.

1.2 Приложна стойност на ландшафта на регионалните културни символи

Всички дисциплини и културни феномени всъщност принадлежат към символната система и регионалната култура не прави изключение. Чарлз Уилям Морис, като един от основателите на съвременната семиотична теория, базирана на семиотичната теория на Фердинанд го Сосюр и Чарлз Сандърс Пърс, предлага три клона на семиотиката: синтактична структура, семантика

и прагматика. Синтаксисът се отнася до начина, по който са конструирани символите; семантиката се отнася до значението и изразните средства, изразени от символи; прагматиката се отнася до връзката между символите и техните потребители. Съществува приобщаваща връзка между трите, като по този начин се формира основната рамка на семиотиката (Фигура 1), която също е теорията, която трябва да се използва в последващото обсъждане на тази статия (Чън Шънхао, 2007, с. 18-20)

Синтактична структура:	Семантика:	Прагматика:
Символ на природата	Символ на изображението	Интуитивен символ
Символ на факта	Индикаторен символ	Емпиричен символ
Универсален символ	Емблематичен символ	Аналитичен символ

Фигура 1 Основна рамка на семиотиката (източник: изготвено от автора)

Регионалният културен символ е специален езиков символ, който е маркиран с регионална марка, след интегрирането на културата и околната среда, в определена регионална среда и притежаващ уникалност. Градовете се развиват със социалния прогрес, материалният жизнен стандарт на хората се подобрява и те обръщат повече внимание на духовното търсене. Регионалните различия между градовете правят всеки град уникален по своята ландшафтна форма и структура. Създаването на регионални характеристики и различия в градските пейзажи за задоволяване на духовните нужди на обществеността и регионалността на градските пейзажи е актуален проблем, който трябва да бъде премислен и разгледан от всеки дизайнер.

2. Анализ на характеристиките на символите на регионалния културен ландшафт

Изтъкването на регионалните характеристики ни позволява директно да разграничим региона, в който се намира. Добрият дизайнер всъщност е в състояние да проектира характерен дизайн, подходящ за региона, според регионалните особености.

2.1. Културно изразяване

Изразът на регионалната култура в ландшафтният дизайн е главно чрез

пълно проучване и разкопки на местни исторически реликви и народни обичаи, така че градският пейзаж притежава регионална културна конотация и уникален чар.

2.2. Климат и околна среда

Разликата в климата е важен фактор за формирането на регионалните различия. Оказва определено влияние върху хидрологията, биологията и топографията на района, а също така е причина за различията в жизнените навици на хората в даден район. Конфигурацията на растенията в дизайна е свързано с климата на района. Приспособимостта към околната среда е важен критерий за оценка на целесъобразността на ландшафтния дизайн. Климатичните характеристики на различните региони оказват съществено влияние върху конфигурацията на ландшафтните растения.

2.3. Характеристики на епохата

Изразявайки регионалните културни символи, трябва да обърнем внимание и на съвременния характер на ландшафта. Развитието на всичко има характеристиките на времето и ландшафтният дизайн не е изключение. В комбинирането на местни природни и човешки елементи, изоставянето на тесния културен протекционизъм, е необходимо да се разбере регионалната среда и регионалните исторически и културни конотации. Интеграцията и усъвършенстването гарят ландшафта с нови дизайнерски концепции и дух, който се стреми да върви в крак с времето и да се адаптира, за да отговори на нуждите на духовния живот на съвременните хора.

3. Анализ на дизайнерски изрази на ландшафтните символи

Швейцарският лингвист Фердинанд де Сосюр смята, че така нареченият символ може да бъде разделен на две нива: знак и цел [Дай Джъджун, Шу Бо, Ян Сюн, Джао Йе.2006, с. 6]. Скрытият смисъл зад символа, дизайнът и семиотиката са тясно свързани. Думата дизайн произлиза от латински (Designare), което означава да нарисуваш знак. Изучаването и използването на символи в дизайна е важно средство за дизайнерите. Дизайнерските символи са когнитивни, универсални, ограничаващи и уникални.

3.1. Метафорични символи в ландшафтния дизайн

„Метафора“ е понятие в езика, което, преведено от гръцки, означава

„преобразуване на значението“ и се отнася конкретно до определено значение, което гумата е нямала първоначално. По този начин реториката на езика чрез метафора му придава значение, което не е имал. По-скоро целта е да се предаде изцяло ново речниково значение (Уън Дзин, Пан Дзие.2018, с. 73-78). Метафората в ландшафтния дизайн не е реторична техника. Това, на което набляга, е да обобщи цялата ландшафтна система и да открие приликите между различните неща. Подобните аспекти, посочени от авторите тук, се отнасят до сходството в структурата или представянето. Като цяло той предава по-абстрактен дух в значението на конкретни изрази, свързва полета, които нямат никаква връзка, и използва метода на планиране на метафоричните места, за да се оформят различни регионални паркови пейзажи. Той може да отразява различията в ландшафтната среда и архитектурните функции на различните градове. Метафоричният дух на мястото изразява уникалната конотация на регионалната култура чрез подчертаване на използването на модерен художествен език.

3.2. Графични символи в пейзажа

Символите на изображението се наричат още подобни символи и портретни символи. В трактата на Чарлз Сандърс Пърс иконографският символ е символ, който се отнася само и единствено до обекта, за който се отнася, чрез неговите собствени характеристики [Чарлз Сандърс Пърс.2014, с. 8-29]. С други думи, той предава значението зад него чрез сложни и интуитивни визуални символи, които се формират чрез симулиране на обекти или подобия на обекти. Формирането на регионални образни символи е повлияно от местните културни елементи като климат и народни обичаи в региона. Например стилът на арката на пълната луна в пейзажа на китайската градина има дълбоко и красиво значение на „съюз“, в традиционната култура.

3.3. Символи в ландшафтния дизайн

Символните знаци в пейзажа придават на символите специфични културни конотации на базата на конвенции чрез връзката между означаващото и означаваното. Например: „Тримата приятели на Суей Хан,“ – бор, слива и бамбук, са символи, произведени от хармонията на историята и обществото. Значението и наименоуването на съответните им символи се основават на определен исторически фон.

4. Анализ на специфичното приложение на ландшафтни символи в градския ландшафтен дизайн

Материалната култура на града е „грехата“ на града, докато духовната култура е неговата „гуша“. Характеристиките на градската култура са основните елементи на символите на градския пейзаж. Показването на градската култура трябва да се комбинира по различни начини и чрез различни ефекти. Регионалната култура на един град е важен фактор за неговото съществуване и развитие. Тя влияе върху вътрешния темперамент и конотацията на града, определя имиджа на града и редица явни и рецесивни фактори. Чрез теренни изследвания авторът анализира специфичните методи за приложение на пейзажните символи, като взема за пример крайбрежния парк Шълидзянуан в град Уху.

4.1. Анализ на крайбрежния парк Шълидзянуан в град Уху

Местоположението на парка Шълидзянуан е по поречието на река Янгзъ, в западната част на град Уху. Проектът за крайбрежния парк на Уху (Фигура 2) е изграден в три фази и през ноември 2011 г. Министерството на водните ресурси официално приема и връчва на живописния район звание „Специална зона за опазване на водното стопанство“. Първата фаза на парка започва изграждането си през 2005 г. и е официално открита за обществеността през 2009 г. Това е цялостен парков комплекс, интегриращ опазване на водите, борба с наводненията, почивка, туризъм и много други функции. Паркът е разположен по поречието на река Янгзъ в западната част на град Уху. Фазата на проекта започва от бившата корабостроителница Уху на север и завършва при моста Линдзян на юг. Включва бившия обект на корабостроителницата на Уху, Митническият парк, търговския коридор, площада Дзихъ и кулата Джундзян, формиращи двукилометровата живописна зона край реката. Кулата Джундзян и Сградата на митницата в живописния район показват културното наследство на парковия пейзаж. Втората фаза започва от моста Линдзян на север и завършва на моста Луган на юг. Строителството ѝ започва през 2016 г. и е официално открита през 2019 г. Фокусирана е върху изграждането на три ландшафтни пояса: ландшафтен пояс в ниската точка, „влажна„ зона и ландшафтна зона в стил „речен плаж“. Втора фаза на ландшафтният проект е органично свързан с първа фаза. В сравнение с първата фаза на проекта, Втората набляга на екологичното възстановяване и възстановяването на природата. В момента общата дължина е 9,5 километра. Трета фаза на проекта все още се намира в процес на изграждане.



*Фигура 2. Панорамен изглед на залива Шълидзян в първа и втора фаза на парка
(източник: личен архив на автора)*

4.2. Стратегии за проектиране за създаване на пейзажни символи в крайбрежния парк

4.2.1. Синтактично ниво на пейзажния език на знаците

Синтаксисът на пейзажния език се отнася до изследването на структурата, тоест композиционната връзка между пейзажните символи. Анализът на пейзажния език от гледна точка на лингвистиката е разделен на повърхностна структура и дълбока структура. Повърхностната структура е външната форма на изразяване, а дълбоката структура обръща повече внимание на изразяването на дълбокия смисъл [Джефри Бробенг.1991, с. 117-124]. В първата фаза на парка се намира кулата Джунгзиан – регионалната забележителност на град Уху, построена през 46-а година от управлението на Уанли от династията Мин и е служила за навигация на корабите. Град Уху е официално открит за външния свят през 1877 г. Новопостроената митническа сграда през 1919 г. е една от най-ранните му исторически сгради. Двуетажната структура от червени тухли съчетава класическите принципи на ос, симетрия и първичен и вторичен рег и в същото време възприема архитектурната тенденция от късния Ренесанс и е представител на еklektизма в модерната архитектура на Уху.

4.2.2 Семантично ниво на пейзажния език на знаците

Всичко в света има своя смисъл. Всяка смислена субстанция принадлежи на символи и всички субстанции са съставени от символи. Можем да разглеждаме ландшафта като нещо, съставено от много символи, такива като пейзажни символи, природни символи, човешки символи и гр. [Хъ Данни.2019, с 16]. Уху се намира в делтата на река Янгзъ. Благодарение на особеното си географско местоположение и удобен воден и сухопътен транспорт, Уху става първият от „Четириите пазара на ориз“ по време на периода Гуансю на династия Цин. В същото време Уху има благоприятна природна среда, която е подходяща за

отглеждане и производство на висококачествен ориз. Река Янгзъ също така има богати рибни ресурси и развито риболовно производство. Скулптурната група (Фигура 3), заснета от автора, е част от ландшафтния дизайн и има ефекта да подобри разпознаваемостта на града. Тя пресъздава пазара от онова време. Ясно представя развитието на град Уху на туристите. Създателите ѝ са извършили достатъчно проучване и теренна работа, анализирали и интегрирали са исторически данни, зачитайки процеса на историческо продължение, така че работата е призната от обществеността и е напълно успешна.



Фигура 3. Скулптурна група (източник: личен архив на автора)

4.2.3 Прагматично ниво на пейзажния език на знаците

Прагматичните изследвания обръщат повече внимание на източника на знаците и историческите въпроси. От гледна точка на прагматиката ландшафтните знаци са интерактивната връзка между ландшафта и хората. Изборът на място за целия ландшафтен проект на парка е неделим от цялостното планиране. Уху се намира в югоизточната част на провинция Анхуей, на пресечната точка между река Цини и река Янгзъ, в системите на река Цини и Шуейян, на десния бряг на река Янгзъ. Уху е бил важен град по поречието на река Янгзъ от древни времена. Може да се каже, че това е град, роден от реката, и неговата история е тясно свързана с нея. Цялостното планиране на крайбрежния парк, който се намира по поречието на река Янгзъ, наследява дългогодишната „култура на река Цини“ и в същото време е решен да подхранва по-висока конотация на културата на река Янгзъ, като се стреми да създаде уникално градско прераждане с характеристики на Уху. Цялостната среда на парка се върти около пейзажа на река Янгзъ и е много хармонично в град Уху да се интегрират крайбрежните сгради по поречието на река Янгзъ в пътя на речния пейзаж. Използват се висококачествени ландшафтни ресурси на историческите сгради, напълно се отчита въздействието върху околния

пейзаж и използва водната система на река Янгзъ и реалистична топография за създаване на нови сгради, създавайки хармоничната концепция за симбиоза между архитектура и околна среда.

На второ място, разумното разположение на маршрутите за движение подпомага маршрутите за разглеждане на забележителности и развлечение на туристите. Планирането на някои зони се придържа към концепцията за отклоняване на хора и превозни средства и защита на исторически обекти. Потъналият малък площад например, проектиран в района на площада на кулата Джунгзян, позволява на туристите напълно да усетят спокойствието, донесено от древната пагода и в същото време използват формата на скулптура, за да покажат на туристите местната култура на Уху. Тази погребба също така отразява общия принцип на дизайн, ориентиран към хората. Правилното разширяване на пътеките във важни ландшафтни възли в парка и приемането на различни форми и цветове на земната настилка позволява на пътната настилка, озеленяването и фасадите на сградите да образуват богати цветови нива. Мащабни хидрофилни площи, хидрофилни платформи, фонтани и конфигурации на растенията отварят зрительно пространство на туристите за общуване с реката. Съгласно предпоставката за изпълнение на функциите за контрол на наводненията на Уху, стената за контрол на наводненията е разумно реновирана чрез пълно използване на характеристиките на терена и околната среда. А дизайнът на хидрофилно пространство с голяма площ и много нива разширява дейностите на туристите до река Янгзъ, като гарантира, че туристите могат да видят водната повърхност навсякъде, постигайки свързаност с водните площи, като в същото време всичко това отговаря на изискванията за контрол на наводненията и защита, както и безопасността на туристите.

5. Заключение

В контекста на глобалната икономическа интеграция китайската и западната култури се сблъскват една с друга. Как ландшафтният дизайн трябва да изразява регионалната култура, за да подчертае местните характеристики? Развитието на ландшафта днес вече не се основава на чисто възприемане на пейзажа, а трябва да има богати културни конотации, правейки пейзажа регионален, исторически и атрибутивен, така че да бъде по-лесно приет и разпознат от хората. Това се превърна в тенденция на модерния ландшафтен дизайн. Културните характеристики на един град също са неразделна част от паметта на града и ключ към разграничаването му от другите градове. Влагането на богати регионални културни конотации в

ландшафтният дизайн ще помогне да се покажат характеристиките на града и да се популяризира неговата култура. Образът на града служи за оформянето на неговата индивидуалност. Град без индивидуалност е град без собствена жизнена сила. Без значение какъв е градът, причината, поради която хората могат да го идентифицират, е в самия него. Всеки град трябва има свой собствен стил. Чрез анализа и изследването на тази статия авторът очаква да предостави някои нови идеи и конструктивна помощ при изграждането на съвременния ландшафтен дизайн.

Използвана литература:

Чън Шънхао. Изследване на теорията на езиковите символи в ландшафтният дизайн [D] Ухански технологичен университет, 2007: 18-20
Дай Джъджун, Шу Бо, Ян Сюн, Джао Йе. Анализ на концепцията за архитектурно създаване [M], Пекин:Китайска преса за планиране, 2006: 3
Уън Дзин, Пан Дзие. Културна интерпретация на скритите символи [M].Пекин: Пекинско технологично издание, 2018: 73-78
Чарлз Сандърс Пърс, превод от Джао Синджъ. За знаците Лиск: Въведение в семиотиката на Пърс [M]. Чънду: Съчуанско университетско издателство, 2014: 8-29
Джефри Бродбенд, превод от Лъ Минчхън. Знаци, символи и архитектура [M]. Пекин: Китайска архитектурна и строителна преса, 1991:117-124
Хъ Данни. Ландшафтен език от гледна точка на семиотиката [D].Университет Нинся, 2019:16

За автора:

Ду Сяокун - докторант по Мултимедия и Виртуална реалност в Академия за музикално, танцово и изобразително изкуство „Проф. А.Диамандиев“, Пловдив. Преподавател по дизайн на околната среда, Катедра по визуални изкуства, Нормален университет Анхуй, Колеж Уонгжуанг. Изследователска област: ландшафтен дизайн, регионално културно наследство.

About the Author:

DU Xiaokun - PhD student in Multimedia and Virtual Reality. Academy of Music, Dance and Fine Arts „Prof. A.Diamandiev“, Plovdiv. Teacher of Environmental Design, Department of Visual Arts, Anhui Normal University, Wanjiang College. Research field: landscape design, regional cultural heritage.

**ЗНАЧЕНИЕ И СТОЙНОСТ НА ИНТЕГРИРАНЕТО
НА МЕСТНАТА КУЛТУРА В УЧЕБНАТА ПРОГРАМА
НА МУЗИКАЛНИТЕ УЧИЛИЩА**

Ke Yu

Резюме:

През 1999 г. професор Сие Дзясин изнася конферентен доклад, озаглавен „Гарантиране Всеки ученик да може да пее песни от родния си регион“ на Националния симпозиум по етническа музика. Документът разкрива феномен, който отдавна съществува в училищното образование, но все още не е получил достатъчно внимание: „Много ученици не могат да пеят песни от родните си региони.“ Професор Сие подчертава, че „ние сме силно засегнати от този вид културен дефицит“. След публикуването на статията нейната уникална перспектива оказва значително влияние върху областта на музикалното образование. Въз основа на това този документ основно анализира и изучава значението и стойността на интегрирането на местната култура в музикалната учебна програма.

Ключови думи:

Музикална учебна програма, местна култура, национални ценности

**IMPORTANCE AND VALUE OF INTEGRATING LOCAL CULTURE INTO THE
CURRICULUM OF MUSIC SCHOOLS**

doctoral student-Ke Yu

in the doctoral program „Methodology of Music Education“
AMDFA „Prof. Asen Diamanviev,“ – Plovdiv

Abstract:

In 1999, Professor Xie Jiaying delivered a conference paper titled „Ensuring Every Student Can Sing Songs from Their Hometown“ at the National Ethnic Music Education Symposium. The paper revealed a phenomenon that has long existed in school education but has not yet received sufficient attention: „Many students simply cannot sing songs from their hometowns.“ Professor Xie pointed out sharply that „we are deeply affected by this cultural deficiency.“ After the publication of the article, its unique per-

spective had a significant impact on the field of music education. Based on this, this paper mainly analyzes and studies the significance and value of integrating local culture into the music curriculum.

Key words:

Music school curriculum, local culture, ethnic values

През последните десетилетия се наблюдава разминаване между училищното музикално образование и наследяването на традиционна музика с регионален характер. Училищните музикални курсове обаче, поради присъщата им откритост и локалност, могат до известна степен да преодолеят ограниченията на курсовете по етническа музика. Те могат също така адаптивно да интегрират местната музикална култура в учебната програма и да я прилагат в преподаването. Въз основа на това, този документ анализира и изследва основно значението и стойността на интегрирането на местната култура в училищната музикална програма.

1. Конотацията и настоящата ситуация на местната култура

В Запада дефиницията за култура е въведена от английският антрополог сър Едуард Бърнет Тайлър. Той въвежда този термин в книгата си „Примитивна култура“, от 1871 г. и казва: „Културата или цивилизацията включва знание, вяра, изкуство, морал, право, обичаи и други способности и навици, придобити от човека като член на обществото.“ Тайлър смята, че културата е нещо, свързано със специфичното състояние на човека в социалния живот. Тази дефиниция влияе върху много социолози по това време, както и след това. Сложността на културата е подробно изследвана от учени в различни области по различни начини и от различни гледни точки. В Китай ученият Цю Уън Уей смята, че „културата е система от символи (предимно в писмена форма и в по-малка степен във форма на изображения) и звуци (където езикът играе основна роля, а ритъмът и нотите са като допълнение), създадени, споделяни и използвани от хората в процеса на непрекъснато опознаване и преобразуване на себе си и природата.“ По-кратко изразено, това може да се опрости като: „Културата е съчетание на езика и писмеността.“ [Оу Венуей, 2015, с.3] Според традиционните човешки перспективи културата е социален феномен, създаван в продължение на дълъг период от време от хората. Освен това е исторически феномен, натрупване на знанията на човешкото общество и история. По-точно

казано, културата е кондензирана в материалното, но го надхвърля. То може да бъде наследено и разпространено чрез моделите на мислене, ценностите, начина на живот, поведенческите норми, художествената култура, научните технологии и т.н. на дадена страна или етническа група. Това е призната идеология, която може да бъде наследена и предадена от хората, сублимация на сетивното възприятие и преживяване на обективния свят. Значението на културата може да бъде тълкувано в широк или тесен аспект. Най-общо казано, в широк аспект културата е сборът от материални и духовни богатства, създадени от хората в процеса на социална и историческа практика. В тесен аспект, културата е сборът от обществени духовни форми на живот, които възникват и се развиват въз основа на определени исторически начини на материално производство.

Местната култура не е традиционна култура; това е кристализирането на различни култури чрез етнически навици и начини на мислене, претълкуване на култура с уникалност, етническа принадлежност и чистота. Представява оригиналните културни форми на дадена местност. Културна форма, произтичаща от интеграцията и развитието на местната култура. Местната култура възплъщава основните характеристики на конкретен регион, показвайки значителни културни различия между различните региони. С други думи, културата се проявява предимно като регионална. Изучаването на културата започва с разглеждането на регионите. Същността на местната култура трябва да се състои от три нива: материално, институционално и философско. Материалната култура включва език, кухня, архитектура, облекло, прибори и т.н. Институционалните аспекти обхващат обичаи, ритуали, системи, закони, религия, изкуство и т.н. Философската култура се отнася до ценности, естетически предпочитания, колективни личности и т.н. Въпреки това тези елементите могат да бъдат анализирани и изследвани само теоретично, тъй като те са трудни за разделяне на практика. Например облеклото, като форма на материална култура, е важен маркер, отличаващ хората от различни етноси или региони, но също така отразява естетиката и ценностите на определени групи. Разликите в езика и неговите изрази също разкриват колективните личности на различните групи.

Макар и с размитите граници на географските ограничения, местната култура вече не е строго локализирана; тя постепенно се слива с обхвата на интернационализацията, образувайки неразделна част от глобализацията. Глобализацията обаче е нож с две остриета за местната култура. Въпреки че значително насърчава иновативното развитие на местната култура, то също така постепенно замъглява и намалява същността и способността за самообновяване на местната култура.

2.3.Значение и стойност на интегрирането на местната култура в учебната програма на музикалните училища

Новата реформа на учебните програми поставя силен акцент върху разработването и използването на ресурси за извънкласни курсове, а местната култура несъмнено служи като ключов ресурс за разработване на учебна програма, особено в контекста на разработването на такава в училище. „Ресурсите за извънкласни курсове включват главно външни библиотеки, музеи за наука и технологии, онлайн материали и местни ресурси.“ (Джу Муджу, 2002 а, с. 212) Междувременно „местните ресурси се отнасят главно до природните и културни екологични ресурси в общността, където се намират училищата, включително местна география, обичаи, традиционна култура, производство и житейски опит и т.н. Тези ресурси могат изборително да влязат в изпълнителния процес на местни курсове, училищни курсове и дори национални курсове, превръщайки се в платформа за учители и ученици за съвместно изграждане на знания.“ (Джу Муджу, 2002 б, с.212-213).

Съществува естествена и присъща връзка между учебната програма и културата. От една страна, културата създава учебната програма, действайки като матрица и определяйки нейните културни характеристики. Културата определя основните логически правила и произхода на категориите за учебната програма. Без да се съобразява с културата, учебната програма се превръща във вода без извор и в дърво без корен. От друга страна, учебната програма усъвършенства и оформя културата. Учебната програма, като основно средство за културно развитие, осигурява механизъм за културно развитие и иновации. Без учебната програма, културата не би се развивала толкова успешно.

Местната култура е културна форма, създадена от хора в определен регион, резултат от природните условия, дългосрочния труд и живот на хората в региона. Всъщност ежедневните учебни дейности в училищата се провеждат в определени региони, с изрични или неявни, временни или дългосрочни връзки с тези региони. Всеки учител и ученик, като част от този регион, е неотделим от своите уникални поведенчески системи, форми на живот, език, музика, икономика, социална организация, религиозни вярвания и ценности. Местната култура, като ценен ресурс за разработване на училищни учебни програми, трябва да бъде незаменима част от това развитие. Музиката е тясно свързана с живота ни и всяка музика идва от културата. Традиционното музикално образование е прекъснало връзката между музиката и културата, третирайки музиката като чисто техническо умение и губейки нейната основа. Тясната връзка между музиката и културата изисква да се фокусираме не само върху

структурата на музиката, но и върху културната структура на музиката. В обучението по музика трябва не само да предаваме музикални знания и да обучаваме музикални умения, но и да изучаваме музиката в културен контекст, за да култивираме цялостни хуманистични качества на учениците.

„Решението за реформа и развитие на основното образование от Държавния съвет“ и „Очертанията на реформа на учебната програма в основното образование (пробно)“ изрично посочва, че за да се осигурят и популяризират изискванията на различни региони, училища и ученици, трябва да се въведе система за управление на учебната програма на три нива: национално, местно и училищно. Също подчертава, че докато се гарантира прилагането на националната учебна програма, следва да се насърчава местното разработване на регионално адаптирани курсове и училищата трябва да разработят или приемат курсове, базирани на училища, които отговарят на техните характеристики. С това Китай преминава от централизирания модел на централно управлявана национална учебна програма към предоставяне на частични правомощия за вземане на решения в местностите и училищата по отношение на учебната програма. В областта на музикалното образование практиката за използване на местни ресурси за музикална култура за разработване на местни музикални курсове и училищни музикални курсове е получила значително внимание от много местни образователни власти и музикални преподаватели. Докато реформите в основното музикално образование в Китай продължават да се задълбочават, училищните музикални курсове ще играят все по-важна и незаменима роля. Следователно за преподавателите по музика е от съществено значение да се изяснят значението и стойността на училищните музикални курсове.

Училищните курсове, като основен компонент на системата за управление на учебната програма в Китай, имат значително практическо значение, което се отразява главно в няколко аспекта.

Първо, те помагат за преодоляване на недостатъците на националната музикална програма. Добре известно е, че Китай е огромен и разнообразен, с неравномерни нива на развитие в различни аспекти като общество, икономика, музика, култура, технологии и образование. Следователно разчитането само на национално предписаното съдържание на музикалната учебна програма не само не успява да постигне очакваните идеални ефекти, но също така оказва отрицателно въздействие върху ефективното прилагане на националната учебна програма. В тази ситуация е необходимо училищата в обхвата, позволен от националните политики и стандарти за макроучебни програми, да разработят училищни музикални курсове, които включват местните обичаи, училищните условия и способностите на учителите и имат местни

характеристики.

Второ, те допринасят за наследяването и продължаването на традиционната китайска музикална култура. През август 1999 г. професор Сие Дзяцин от Китайската музикална консерватория представя доклад на Националния симпозиум за етническо музикално образование, проведен в Хохот, Вътрешна Монголия, озаглавен „Гарантиране всеки ученик да може да пее песни от родния си регион“ (статията бе публикувана впоследствие в изданието от 2000 г. на „Китайска музика“). Документът разкрива феномен, който отдавна съществува в училищното образование, но не му се обръща достатъчно внимание: „Много ученици не умеят да пеят песните от родния си регион“. В него рязко се подчертава: „Изглежда, че сме силно засегнати от този културен дефицит“. След публикуването на статията нейната уникална перспектива оказва значително влияние върху областта на музикалното образование. През последните десетилетия се наблюдава разминаване между училищното музикално образование и наследството на местната етническа музика (традиционна музика с регионален характер). Училищните музикални курсове обаче поради присъщата им откритост и локалност могат до известна степен да преодолеят ограниченията на курсовете по етническа музика. Те могат да адаптират местната музикална култура към учебната програма, като я интегрират в преподаването. По този начин училищните музикални курсове могат да станат по-локализирани, да отговарят по-добре на специфични образователни нужди и ефективно да насърчават разпространението и наследяването на традиционната китайска музикална култура.

Трето, те са полезни за приспособяването на индивидуалните различия между учениците и допринасят за професионалното развитие на учителите. Националните стандарти за учебни програми са универсални за повечето ученици в цялата страна. Националната учебна програма обаче определя само минимални стандарти и основни изисквания за музикално образование, което прави предизвикателство да се вземат предвид индивидуалните различия между учениците и да се отговори на техните разнообразни нужди. Дори местните курсове може да се затруднят да отговорят на различните нужди на учениците. Училищните музикални курсове, от друга страна, се различават в това отношение. Чрез анализиране и оценка на нуждите на учениците на ниво училище или клас, като използват максимално местните ресурси за музикални курсове, училищата могат да разработят разнообразие от музикални курсове, от които учениците да избират. По този начин се предоставят възможности на различни ученици да постигнат относително справедливи шансове за учене и да преследват своите цели за обучение по музика. Като основни участници в разработването на училищни курсове, учителите на първа линия имат

значителна свобода при вземането на решения, превръщайки се в лидери в решенията за учебната програма. Това изисква учителите, ръководени от образователни теории, да разработят и прилагат училищни музикални курсове, които са в съответствие с техните характеристики. Те трябва да имат задълбочено разбиране на политиките и стандартите на националните учебни програми, внимателно да обмислят вътрешната и външната училищна среда и да приспособят учебната програма към различните образователни нужди на учениците. Несъмнено това има значителни последици за повишаване на професионалната компетентност на учителите и осигуряване на устойчиво развитие.

Стойността на училищното музикално образование се крие в ефективното разпространение на местната етническа култура чрез музика. Училищните музикални курсове са учебни програми, разработени независимо от училищата въз основа на национални образователни политики, политики за управление на учебни програми и планове. Тези курсове използват образователните предимства на училището, регионалните характеристики и интересите на учениците. Те използват нови, съвместни и практически методи на преподаване заедно с разнообразни учебни процеси, за да култивират интереса на учениците към ученето, да разширят техните перспективи и да подобрят тяхното възприемие за музика и естетически способности. Освен това учителите по музика, като разработчици на училищни курсове, консолидират професионалните си знания, обогатяват методите на преподаване и подобряват изследователските способности по време на процеса на разработване. Също така прилагането на училищни музикални курсове подчертава характеристиките на местните училища, повишавайки цялостната конкурентоспособност на училищата. Развитието на музикални училищни курсове е както необходимост за опазване и наследяване на нематериалното културно наследство, така и в съответствие с тенденцията на реформа в образованието. То има за цел задълбочаване на непосредствения опит на учениците с националните фолклорни изкуства и местната култура, насърчаване на чувството за гордост от Китай, повишаване на изследователските способности на учителите и задълбочаване на нови образователни концепции.

Като обобщение училищните музикални курсове са незаменим и жизненоважен компонент от китайската система за управление на музикалната учебна програма. Сред всички предмети музиката е най-ефикасната за разпространение на етническата местна култура, позволявайки на хората бързо да усетят и преживеят културната същност на своята страна, насърчава патриотичния дух и следователно музикалните курсове в училище играят важна роля.

Използвана литература:

Оу Венуей. „Събрани съчинения на Оу Венуей: Кратка беседа за културата“. Гуанджоу. Издателство Хуачен. 2015.3-3.

Джу Муджу. Навлизане в новата учебна програма: Диалог с изпълнителите на учебната програма [М]. Пекин: Beijing Normal University Press, 2002 г. а, стр. 212.

Джу Муджу. Навлизане в новата учебна програма: Диалог с изпълнителите на учебната програма [М]. Пекин: Beijing Normal University Press, 2002 г. б, стр. 212-213.

За автора:

Ке Ю, Китай, докторант в докторска програма „Методика на обучението по музика“, към катедра „Музикална педагогика и дирижиране“ в АМТИИ Пловдив.

About the author:

Ke Yu, China, doctoral student in the doctoral program „Methodology of Music Education“ at the Department of „Music Pedagogy and Conducting“ at AMTII Plovdiv.

**АНАЛИЗ НА ИДЕЯТА НА ВЕРДИ ЗА ОПЕРАТА
КАТО ОРЪЖИЕ НА ПАТРИОТИЗМА**

Ки Иксуан

Резюме:

През XIX в. Италия е раздирана от вътрешни противоречия и външни заплахи. Пред италианския народ стои неотложната задача да постигне национално единство и независимост. В такава историческа обстановка се ражда Великият оперен композитор Верди, чиито опери вдъхновяват патриотичния ентусиазъм на италианците и поддържат бойния им дух. В настоящата статия се прави опит за по-дълбоко вникване в идеята на Верди за операта като оръжие на патриотизма върху примера на операта „Набуко“.

Ключови думи:

Верди, опера, оръжие, Набуко, патриотизъм

**ANALYSIS OF VERDI'S IDEA OF THE OPERA
AS A WEAPON OF PATRIOTISM**

Qi Yixuan

Abstract:

In the 19th century, Italy was torn apart by internal contradictions and external threats. The Italian people face the urgent task of achieving national unity and independence. In such a historical setting, the great opera composer Verdi was born, whose operas inspired the patriotic enthusiasm of Italians and sustained their fighting spirit. In this article, an attempt is made to gain a deeper insight into Verdi's idea of opera as a weapon of patriotism on the example of the Nabucco opera.

Key words:

Verdi, opera, weapons, Nabucco, patriotism

През 19 в. Италия преживява тежък период, свързан с вътрешни брожения и потисничество от външни врагове. През тези години както литературните, така и музикалните творби изразяват възмущение и гняв към нашествениците. В този исторически контекст мнозина композитори, начело с Верди, обхванати от революционен подем, създават цяла плеяда чудесни романтически опери, в които убедително и правдиво отразяват патриотичния плам, героичния дух и емоционалната сила на италианския народ. По този начин те вдъхват нов живот на италианската опера. Рогените в такъв специфичен контекст оперни произведения представляват духовна опора за италианския народ през периода на изпитания.

1. Кратко представяне на Верди и оперното му творчество.

Джузепе Верди (1813-1901) е италиански композитор, роден в семейство на беден кръчмар близо до Бусето в Северна Италия. Когато е 13-годишен, започва сериозно да се занимава с музика, а през 1832 г. кандидатства в Миланската консерватория, но не е приет. По-късно започва да взема частни уроци при Винченцо Лавиня (1777–1837), композитор и чембалист в Ла Скала. След неуспеха през 1840 г. на втората му опера, „Мнимият Станислав, или крал за един ден“, през 1842 г. Верди композира операта „Набуко“. Тя постига огромен успех и младият ѝ създател е признат за един от най-добрите италиански композитори. По онова време Италия е залята от революционна вълна срещу чуждото владичество и Верди се включва в патриотичното движение на италианския народ срещу френската и австрийската окупация, като композира значителен брой опери с патриотичен характер. С тях той вдъхновява народа да се вдигне на борба, което му спечелва прозвището „майстор на италианската революционна музика“. Неговите опери предизвикват всеобщо възхищение и признание от страна на другите оперни композитори. Великият Росини възхвалява Верди като „единствения сред нас, способен да създаде мащабни опери“¹. Може да се каже, че Верди сам прави италианското оперно изкуство световноизвестно.

От хронологична гледна точка творчеството на Верди може да бъде разделено на три етапа: ранен, среден и късен. В ранния етап (преди 1850 г.) той композира предимно патриотични опери на исторически теми като прочутите

¹ Чен Сяо, 2003, стр. 13.

„Набуко“ и „Ломбардци“, базирани на библейски истории. През средния период (1850-1870 г.) Верди създава героични опери с главни герои силни личности, които движат напред сюжетното развитие. Тези оперни произведения (например „Сицилианска вечерня“, „Риголето“, „Травиата“, „Трубадур“) изобличават тираничните и брутални феодални владетели. В късния си творчески период (след 1870 г.) Верди се обръща с лице към действителността и опери като „Отело“ и „Фалстаф“ възплъщават неговия силен афинитет към реализма от национален тип. Както се вижда, патриотизмът преминава като лейтмотив през целия творчески живот на Джузепе Верди.

2. Анализ на патриотичните настроения в оперните творби на Верди върху примера на „Набуко“.

Самият Верди казва: „Същинската ми кариера започва с „Набуко“. Ако преди нея се борих с какви ли не трудности и лишения, то може да се каже, че тази опера бе родена под щастлива звезда. Всички фактори, които биха могли да ѝ окажат отрицателно въздействие, в крайна сметка имаха стимулиращ ефект“².

„Набуко“ е опера в четири действия, базирана върху библейска история. Либретист е Темистокле Солера. Сюжетът разказва за поробването на евреите от вавилонския цар Навуходоносор. Когато войските му атакуват еврейската столица Ерусалим, неговата най-малка дъщеря Фенена е взета за заложница. Тя е спасена от своя любим Исмаел, племенник на еврейския цар. Еврейската държава е завладяна от Навуходоносор и знатните евреи са заточени във Вавилон. Най-голямата дъщеря на Навуходоносор Абигайл (родена от негова робиня) също харесва Исмаел, но той не отвърща на чувствата ѝ. Абигайл знае, че винаги ще носи срама на незаконнородената дъщеря, и в озлоблението си решава да убие Фенена и Навуходоносор, като се възползва от случая, че временно замества на престола баща си. Освен това тя крои планове да убие пленените евреи. За да спаси Фенена, Набуко отправя молитва към бога на евреите и обещава да спаси всички евреи, ако откликне на молбите му. В крайна сметка Набуко спасява Фенена и освобождава целия еврейски народ, а Абигайл слага край на живота си, като изпива отрова, а преди да издъхне, се покаява.

² Л. Соловцова, 1957, стр. 57.

2.1. Значение на избора на либрето.

Верди избира за либрето текст, насочен срещу завоевателите и потисниците. Това придава на творбата му силен идеен заряд и дълбочина. Операта тематизира съпротивата на слабите и уязвимите срещу завоевателите и в този смисъл олицетворява патриотичния дух. Либретото на „Набуко“ стъпва върху библейската история за страданията на поробенения еврейски народ. Верди много проникателно долавя потенциала на тази история да послужи като препратка към тогавашна Италия, страдаща под чужд гнет. Изобразявайки тежкия живот на поробенения народ и копнежа му за свобода и независимост, Верди разкрива своите патриотични чувства и същевременно вдъхновява народната съпротива срещу нашествениците и разпалва патриотичните чувства на съотечествениците си. Патриотичният дух пронизва операта от начало до край. Роголюбиви мисли и чувства се откриват в цялата тъкан на оперното произведение. Например, в Първа сцена от Четвърто действие, когато Навуходоносор повдига духа на войниците:

Nabucco O prodi miei seguitemi,
S' apre alla mente il giorno Ardo di fiamma insolita ,
Re dell 'Assiria io torno!
Di questo brando al fulmine Gli empi cadranno al suolo; Tutto vedrem rifulgere,
Di mia corona al sol.
Andiam, andiam!

Примерен превод: *След мен, мои верни бойци! Сърцето ми е открито, тлялото ми цяло гори от безкраен възторг – царят на Асирия се завръща! Пред блясъка на мечовете предателят ще се свлече на земята и всичко пак ще заблести под светлината на моята корона. Да вървим, всичко пак ще заблести под светлината на моята корона, да вървим!*

2.2. Значение на мелодиката.

Операта „Набуко“ има красиви мелодии, заредени с героична емоционалност. Верди използва предимно скоковидни интервали с голяма амплитуда, за да придаде на мелодията широта, напрегнатост и размах. По този начин се подчертава драматичната динамика на музиката като цяло, изразяват се героичните чувства и идеята за съпротива. Същевременно се внушава особено усещане за скъсване с традицията и освобождаване от оковите в търсене на светлина.

Пример 1.

Ария на Набуко – Chi mi toglie il regio scettro

ALL. COME PRIMA

ciar..... di fiamme arden - ti! E di san - gue il ciel ver -

miglio sul mio ca - po si.... ver - so! ah!..... sul mio

Ранните опери на Верди са с относително правилен ритъм. Понякога той използва динамичен ритмически рисунок, за да стимулира развитието на мелодични теми, например синкопиране, точки за удължаване на нотата, триплети и други ритмични модели. Това спомага и за по-яркото изобразяване на героите в пиесата и по-специално на техните желания, характер и вътрешен свят. По този начин се засилва въздействието на патриотичните идеи.

Пример 2.

Ария на Фенена – O dischiuss'è il firmamento

ALL. COME PRIMA

O dischiuss'è il firmamento

2.3. Роля на хоровите изпълнения.

Истинската драматичност и изпълненият с патриотизъм дух на операта „Набуко“ не се крият в заплетения сюжет, а в обстоятелството, че главният герой на сцената всъщност е народът. Съответно в музиката на операта хоровите изпълнения имат важна роля и придават допълнителна дълбочина на внушението. Хоровите мелодии в „Набуко“ са семпли и изчистени. Чрез хоровото изпълнение, при което на сцената излиза колективният герой, се разкрива патриотизмът на народните маси, което е необичайна форма на музикално изразяване за дотогавашната италианската опера.

Един от най-въздействащите епизоди в „Набуко“ е хорът *Va', pensiero, sull'ale dorate* (Трето действие)³, изпълняван от взетите за роби евреи. Това е и сцената, привлякла най-силно Верди към либретото, заради която той се отърсва от мрачните си настроения, предизвикани от нещастни обстоятелства в личния му живот, и се залавя да сътвори нова опера. Впоследствие тази хорова мелодия заживява нов живот като изключително популярна патриотична песен, наричана с обич от италианския народ „Втори национален химн“.

В композиционно отношение хоровото изпълнение е просто и мелодично, с компактен ритъм и стройна структура. Семплият тонически акорд и доминантният септакорд в началото на произведението чисто и ясно очертават мелодичния многогласов унисон, създавайки наситена с трагичност атмосфера. Динамиката постепенно се променя от *pp* на *ff* и отново *pp* и на фона на динамичните промени майсторски е развита темата за сплотеността и патриотизма на еврейските роби. С оглед на музикалната история може да се твърди, че въвеждането на хор в оперната творба е революционно новаторство и същевременно едно от главните средства на Верди за внушително изразяване на духа на солидарност и патриотизъм⁴.

³ Превод на част от стиховете: „Летете, мисли мои, на своите златни криле, летете към далечни върхове!“.

⁴ Гао Гуанъан, 2022.02.056. стр. 2.

Пример 3.

S.
A.
T.
B.

Cantabile *unis, tutti sotto voce*

Va, pen-

Cantabile *p*

- sie - ro, sul-la - li do-ra - te. Va, ti

Успешната премиера на „Набуко“ дава началото и на „Верди“. Изпълнението на „Набуко“ е и своеобразно кръщение за активната съпричастност на Верди в национално-освободителното движение. С помощта на музиката Верди изразява съкровената си надежда родината му да се освободи от чуждия гнет и да постигне национална независимост и единство.

3. Идеята на Верди за операта като оръжие на патриотизма.

През 1901 г. Верди умира и цялата страна потъва в скръб. Представители на всички обществени прослойки участват в подготовката на грандиозното му погребение. Над 200 000 души го изпращат в последния му земен път. Огромен хор от 800 души пее величествената мелодия от операта „Набуко“ *Va', pensiero, sull'ale dorate*. Близкият приятел на Верди Ариго Бойто споделя: „Той си отиде тържествено, като боец, мъчалив и достолепен. Беше толкова смел, толкова фин до края на живота си. През живота си съм изгубвал мнозина от своите кумири и често съм се чувствал съкрушен. Но нищо не ме е накарало да мразя смъртта като в този миг“⁵.

⁵ Чен Сяо, 2003, стр. 67.

Патриотизмът е постоянна тема в оперите на Верди. В ранното си оперно творчество Верди се изразява главно в избора на сюжет и форма на изпълнение, която демонстрира силата на общността и укрепва колективното съзнание. В оперното творчество през средния и късния си период той се фокусира върху внушаването на патриотичния дух посредством проникновено музикално изграждане на вътрешния свят на героите. Най-очевидната проява на патриотизъм в оперното творчество на Верди се наблюдава в силната идейна основа на оперните му творби, потопени в политическата обстановка на епохата.

Верди влията патриотичните мотиви в оперното произведение и го изпълва с по-непосредствена емоционалност и дух на величие; придава му идейна мощ и го превръща в част от движещата сила на италианския народ по пътя към прогрес, национална свобода, независимост и възраждане. В това се състои идеята на Верди за операта като оръжие на патриотизма.

4. Влияние и значение на оперите на Верди.

В историята на световната музика оперните произведения на Верди заемат значимо място. Създадените от него блестящи творби въплъщават преломните моменти на епохата⁶ и бележат етапите от изграждането на уникалния композиторски стил на Верди. Създавайки многобройните си оперни творби, той вдъхва в тях националната си гордост и възторженост, които са част от причините творчеството му да бъде обичано в целия свят. Във време, когато Италия е разделена, великите опери на Верди вдъхновяват борбата на италианците и изразяват гласа на народа. Следователно творчеството не бива да се ограничава само с личните преживявания и воля, но също така трябва да отразява настроенията и идеите за по-добър свят през съответната епоха, за да вдъхновява и увлича хората. Само така художественото произведение ще бъде жизнено и с висока художествена и обществена стойност.

⁶ Ю Джъция, 2 015, стр. 89: „ Когато Верди се ражда, конските въпрягове са единственото средство за сухоzemно придвижване, а когато умира, земята е осеяна с железопътни линии. Когато той се ражда, Италия все още е разделена, а Европа – окупирана от армията на Наполеон. Единствените уреди за осветление са свещите и маслените лампи. Когато старият Верди напуска този свят, Италия е навлязла в периода на третия и последен крал на обединеното кралство и газените лампи са заменени от електрически... .

Използвана литература:

Пан И: Изразяването на житейски емоции в оперите на Верди, в: „Вестник за социални науки на Хунанския нормален университет“, 2021/бр. 4, 115-122.

Ян Хъ-пин: Националният дух в оперното творчество на Верди, в: „Вокално изкуство“, 2021/бр. 6), 19-26.

Джън Липин: За оперите на Верди и техния принос в италианската опера, в: „Северна музика“, 2017/ бр. 3, 107.

4 Гао Гуанюан: Изследване на патриотизма в оперите на Верди, в: „Гласът на Жълтата река“, 2022.02.056.

Джузепе Верди (превед Ли Дзифанг и др.): Избрани писма на Верди, Народно музикално издателство, 1978, стр. 144.

Любов Соловцова: Биография на Верди, Народно музикално издателство, 1957, стр. 57.

Чен Сяо: Верди – великият майстор на европейската класическа музика, Издателство Сиюан, 2003стр. 67, издателство Сиюан, 2003, стр. 67.

Ю Джъцян: Пътешествие из европейската опера, Пекински център за аудио-визуални изкуства, 2015,стр. 89.

За автора:

Ци Исюан, сопран, Китай, докторант по класическа вокална музика, направление 8.3 в Академията за музикално, танцово и изобразително изкуство „Проф. Асен Диамангуев“ - Пловдив, с научен ръководител проф. д-р Тони Шекерджиева-Новак.

About the Author:

Qi Yixuan, soprano, China, doctoral student in classical vocal music at the Plovdiv Academy of Music, Dance and Fine Arts. I study with Prof. Toni Shekerdzieva-Nowak.

ЗА НЯКОИ АСПЕКТИ НА ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ МЕЖДУ КЛАСИЧЕСКАТА МУЗИКА И ДЖАЗА

Левен А. Агрианов

Резюме:

В музикалната практика не се обръща особено внимание на родството между класическата и джазовата музика. Целта на статията е да разгледа органичната връзка между двата жанра и тяхното взаимно влияние. Обусловеността между класическата и джазовата музика е доказана чрез сравнителен анализ на музикално-изразните средства, които ги характеризират. Проследена е спецификата на определящите елементи в двете изкуства – трактовка на звука (класически или джазов), импровизация, аранжиринг и форма, хармония, мелодика, както и ритъм. Изводите подкрепят тезата за взаимовръзката между класическата музика и джаза.

Ключови думи:

Джаз, класическа музика, звук, фраза, импровизация

THE RELATIONSHIP OF CLASSICAL MUSIC AND JAZZ IN DIFFERENT ASPECTS

Leven A. Adrianov

Abstract:

In musical practice, not much attention is paid to the kinship between classical and jazz music. The purpose of the article is to examine the organic relationship between the two genres and their mutual influence. The conditioning between classical and jazz music is proven by a comparative analysis of the musical expressive means that characterize them. The specifics of the defining elements in both arts have been traced - the treatment of sound (classical or jazz), improvisation, arrangement and form, harmony, melody, as well as rhythm. The findings support the thesis of the relationship between classical music and jazz.

Key words:

Jazz, classical music, sound, phrase, improvisation

В музикалната практика не се обръща особено внимание на сродството между класическата и джазовата музика. Целта на статията е да анализира органичната връзка между двата жанра и тяхното взаимно влияние изхождайки от педагогическата и художественотворческата практика. За да се осветли сходството между двата жанра ще обърнем внимание на елементите, които ги характеризират.

Звук и фраза

Това, което отличава джаза от класическата европейска музика, е трактовката на звука. Разликата се изразява в следното: в симфоничния оркестър музикантите свирят партиите си възможно най-хомогенно. В биг бенда също се изисква еднаква звучност, но и усет за суинг! В соловото изпълнение, както и в оркестъра, всеки интерпретатор трябва да постигне трактовка на звука в съответствие със стила. Изискванията създадени в класическата традиция са възприети като норма, основен критерий за стилова интерпретация съответстваща на определени културно-исторически условия и музикално-естетически нагласи. Те водят до максимата, че инструменталистът трябва да има „красив“ звук в съответствие със стила на епохата и композитора.

За джаз музиканта, не е от особено важно значение да се придържа към общоприета концепция за звука, а да свири с тембър отговарящ на личната му естетическа нагласа и желание. По думите на американския съвременен джаз и Post bop саксофонист Дейвид Мъри (1955) най-висшата цел на джаз изпълнителя е да постигне „характерен звук“ – звук, който го прави безпогрешно разпознаваем. Критериите за този звук са обусловени от емоционалността и експресивността, характерни и за европейската класическа музика, но не се базират на определени стандарти. В джаза личната емоция и изразността са водещи, докато в европейската музика всичко е подчинено на гореописаните норми за формиране на звуковия материал.

При интерпретацията на класическо произведение от солист освен задължителните изисквания за стила на епохата, на автора и жанра, за постигане на характерен тембър, също се допуска известна доза естетическа волност. Всеки изпълнител има своя харизма, амплоа, емоционално-естетическа

нагласа, по която е разпознаем.

В по-старите форми на джаза звукът е с по-обрана, еднотипна (маршова) трактовка, отколкото в по-новите. В по-новата стилистика се добавя елемент, отсъстващ в по-ранните времена, а именно джаз фразирание. Американският тромбонист, джаз композитор и ръководител на оркестър „Киг Ори„ (1886 - 1973), свири фрази, които съществуват в цирковата и маршовата музика в началото на века, но те не са непременно джаз фрази поради ранния етап на развитие на джазовата музика. В този период това, което музикантът изпълнява, е прието за джаз и поради трактовката на звука му. Известният саксофонист Стан Гец (1927-1991) свири с тембър, който *„...изолиран от заобикалящите го елементи на фактурата, е близък до „класическия“ саксофонен звук, особено характерно за изпълненията му през петдесетте години. Фразирането му също е с класически привкус, но с концентрирано джазово чувство“* [Berendt, 2005, с.196].

Под влияние на класическата музика, поради факта, че много класически музиканти започват да свирят джаз (куул джаз), отчитаме култ към чистия, тембрист тон и уравновесеност при фразирането и импровизацията¹. Тези компоненти представят всичко важно в джаза до такава степен, че ако джаз музикант би изсвирил класическа пиеса, може да я трансформира в джазова – дори когато изпълнява даден нотен текст. В класиката това се осъществява в по-ограничен мащаб.

Импровизация

През цялата история на джаза, от Ню Орлиънс до днес, джаз импровизацията е осъществявана според същите техники, използвани в старата европейска музика – линеарно колективно или с помощта на хармонични структури. От друга страна, от началото на 19 век в европейската класическа музика импровизацията се трансформира и постепенно губи стойността си до такава степен, че впоследствие каденците към класическите концерти, при които изпълнителят е импровизирал и демонстрирал виртуозност, се разписват и заучават, за да бъдат интерпретирани. Концертните изпълнения днес се оценяват според автентичността, тоест дали музикалното произведение се изпълнява съобразно авторския замисъл и гореописаните критерии. При интерпретирането на произведение от бароквата епоха трябва да знаем, че творбата е разписана в най-общи рамки от композитора. Авторът е разчитал

¹ Терминът „куул“ произлиза от това, което журналистите възприемат като подценено или приглушено чувство в музиката на Майлс Дейвис, Modern Jazz Quartet, Гери Молигън, Лени Тростано и други. Цветовете на тоновете клонят към пастелни, вибратото е бавно или изобщо не съществува, а барабанистите свирят по-мек и по-малко интерактивно, отколкото в боп, хард боп и други модерни стилове, които съжителстват с куул джаз. Britannica, The Editors of Encyclopaedia.

на майсторството на изпълнителя да го украси, да интерпретира творбата, използвайки елементите на импровизацията характерни за епохата. „... именно музиката на разглеждания период (барок) изисква от изпълнителя да притежава не само знания, разбиране и индивидуална трактовка на авторския текст-инвариант, но и способност за непосредствена импровизация“ [Ясенов, 2013, с.77].

Импровизационната техника на орнаментиране, украсяването на мелодията, процъфтяваща през бароковия период, остава актуална и за джаза.

С развитието на джаза разликата между импровизация и композиция става по-диференцирана. Европейската класическа музика, която е нотирана, може да се възпроизвежда неограничено от всеки, който притежава инструментален, технически и концептуален капацитет за интерпретацията ѝ. Джаз музикантът съчетава в едно импровизатор, композитор и интерпретатор, както повечето композитори през бароковата епоха. За постигане на стойностен художествен продукт в джаза е необходима колаборацията на тези три компонента. В класическата музика те могат да бъдат разделени, без това да повлияе на качеството на музиката. Миша Менгелберг (1935-2017) – аранжор, пианист и импровизатор, говори за импровизацията като процес на „мигновено композиране“, изразявайки по този начин идентичността на импровизатор, композитор и интерпретатор.

Аранжимент и форма

Джон Луис (1920-2001), маестрото на модерния джаз квартет, при който аранжиментите и композицията са от решаващо значение счита, че колективната импровизация прави джаза уникален. Кларнетистът Тони Скот (1921-2007), експериментиращ в сферата на аранжимента и джаз композирането, по време на кръгла маса в Нюпорт през 1956 г. изказва мнение, че е по-вероятно джазът да напредва чрез импровизация, отколкото чрез писане.

Ясно е, че аранжиментът може да изпълни задачата си само когато аранжорът отговаря на изискванията изразени от американския саксофонист Джак Монтроуз (1928-2006) – трябва да е джаз музикант и импровизатор. В историята на джаза не се среща изключение от това основно правило. Показателно е, че не е възможно да се говори за аранжимент в джаза без да се обърне внимание на импровизация. Аранжорът трябва да е и импровизиращ джаз музикант. Трябва да отбележим, че разликата между аранжор и джаз композитор е минимална. Водещата роля на импровизацията в джазовата музика поражда факта, че в жанра се реализират предимно аранжименти, и по-

малко творби композирани изцяло.

Класическата музика от епохата на Романтизма насам е композиционно обоснована музика, при която практически липсва импровизация. В този смисъл джаз композиторът се явява парадокс. Джаз означава импровизация, а композиторът в класиката означава изключване на импровизацията. Парадоксът може да бъде плодотворен – джаз композиторът може да структурира музика в контекста на класическата традиция, но и с място за импровизация в джазов стил. Няма съмнение, че джазът възприема много от класическата музика, що се отнася до форма, хармония и т.н., и че обратният процес би обогатил класическото изкуство. Необходимо условие е да се използват всички елементи, определящи уникалността и характера на джаза – жизненост, мелодика, хармония, полиритмика, полиметрика, непосредственост на изказа, стилови особености, импровизация и гр.

От тази гледна точка определението на Стравински, че композицията е „селективна импровизация“, придобива много по-голямо значение за джаз композитора, отколкото за композитора в класическата традиция.

Всяка форма на композиция съдържа елементи на импровизация, съзнателно или несъзнателно. И обратно, всяка импровизация съдържа съставени структури. Разликата между композиция и импровизация е определена от начина, по който се композира, и как импровизираните елементи се свързват един с друг.

Дюк Елингтън (1899-1974), джаз композитор от средата на 20-те години на 20 век, е един от великите джаз импровизатори. Композиторът и аранжорът в джазовата музика приема себе си като организатор, който предоставя на изпълнителите идеи – ритмични модели, рифове, гами, хармонии, формални структури, звукови текстури и гр.

Хармония

Хармониите на стиловете рагтайм, диксиленд и джаз от Ню Орлиънс са идентични с функционалната последователност на полки, маршове и валсове. Те се основават на тониката, доминантата и субдоминантата. Бикс Байдербек (1903-1931) – американски джаз тромпетист, пианист и композитор, внася в джаза богати, наситени импресионистични акорди, подобни на използваните от френския композитор К. Дебюси (1862-1918), ефекти, изразени в хармонии, изградени на основата на целотонната скала. Великите суинг музиканти добавят шеста степен към мажорните тризвучия, а също обогатяват септакорда с нона (нонакорд) или ундецима (ундецимакорд). От стила бибоп насам проходящите акорди („заместители“) се поставят между основните

хармонии на произведението или основните хармонии се разширяват чрез алтерации (алтеровани акорди).

Джаз музикантите одобряват развитието на този елемент на жанра и водят много разговори касаещи хармонията, но трябва да отбележим, че тази проблематика търпи развитие породено от класическата музика. Малко от акордите съдържащи увеличени или умалени квинти и нони, характерни главно за модерния джаз, не се използват в класическата музика (изключваме авангардната музика).

Развитието на джаз хармонията от рагтайм към бибоп и куул джаз е инспирирано от класическата музика. То върви успоредно с еволюцията на елемента в популярната музика от Полката до елегантно оркестрираните звуци на холивудската филмова музика.

Според Андре Хогейр (1922-2021) – френски цигулар, композитор, аранжор и музиколог, хармоничния език на джаза е „до голяма степен заимстван“. Характерно за генезиса на джаза е, че той заимства и обединява най-доброто от две различни музикални култури: европейска и африканска. При първите афро-американци, които композират рагтайм, няма такива с музикално образование, което да се доближи до зрялата и богата хармонична изразност на класическата музика. От друга страна, класическата музика не може да се доближи до изразителната сила на архаичната джазова звучност и жизнеността на африканската ритмична традиция. И двете музикални изкуства допринасят със своята специфика и взаимодействат помежду си.

Европейската класическа хармония се асимилира от джаза, който я претворява, следвайки свои собствени правила. За разлика от класическата музика, в която хармонията създава структурна стабилност чрез разграничаване на големи формални сегменти, джаз хармонията се основава главно на бърза последователност от напрежение и разрешение.

Като цяло развитието на хармонията в джаза и класическата музика на 20 век показва много паралели. Умалената квинта (тритонус) играе съществена роля в музиката на П. Хиндемит, Б. Барток, И. Стравински, А. Онегер, и гр. Боп музикантите Ч. Паркър, Д. Гилеспи, Ч. Крисчън, Т. Монк и гр. са първите, които използват умалени квинти в джазовата музика. По собствен начин те стигат до решения, породени от гореспоменатите композитори и практиката им в класическата музикална традиция. Това явление се проявява не само в хармоничен аспект.

В изпълненията на пианиста Кийт Джарет, са вплетени едновременно, модалност, блус акорди, целотонни гами, подобни на Дебюси, както и следи от средновековни църковни песнопения, барокови и романтични елементи, фолклорни като арабски макам и цялата гама от хармонични възможности на конвенционалния и свободния джаз.

Мелодика

Ако се изхожда от предположението на съвременната музикална теория, че няма основна разлика между мелодия и хармония – мелодията е „хоризонтална хармония“, а хармонията е „вертикална мелодия“, почти всичко, което може да се каже за джаз мелодията, вече е изказано в предходния раздел. В ранните форми на джаза все още не можем да говорим за характерна джаз мелодия, с изключение на съдържащите „блу„ ноти. Мелодиите са фундаментално подобни на тези на църковата и маршовата музика и произведенията за пиано от края на 19 век до момента, в който фразирането в джаза придобива значение. Мелодичните линии започват да се развиват по логичен, задълбочен, обмислен начин на изказ, оформящ мелодичната мисъл, която вече може да се нарече джаз мелодия.

Мелодиката се отличава преди всичко със своя суингов характер. Мелодичното развитие в джаза се изразява най-ясно в импровизация, в която има по-малко повторения, каквито често се използват структурно в класическата музика. Повторенията са изключени в голяма степен, тъй като импровизиращият солист основно сглобява музикални елементи интуитивно и спонтанно и така не е в състояние да повтори големи части от това, което току-що е изсвирил. Рядкото повторение в импровизацията ясно показва, че джазът е по-тясно свързан с моментното състояние и времето на креация, отколкото с класическата музика. Феноменът суинг и други особености на джаза също сочат тази разлика. Музиката е изкуство, което протича във времето, но при джаза моментът на създаване на музикалната мисъл при импровизация съвпада с текущото време, което не може да се случи при композирането в класическата музика.

Джазът извлича една от своите уникални черти от факта, че е инструментално замислен. Андре Ходейр отбелязва, че *„...композиторите в европейската класическа традиция създават една фраза сама по себе си и след това я приспособяват към даден инструмент“* [Ходейр, 1975, с. 153]. Джаз импровизаторът твори в съответствие с инструмента, на който свири.

Една класическа мелодия може да съществува и абстрактно, но джаз мелодията е обусловена от инструмента и възможностите на музиканта.

Много от популярните мелодии и стандарти в джазовата музика се основават на хармонията на други теми. Такива например са пиесите „Оleo“, на С. Ролинс и „Антропология“, на Ч. Паркър, които са базирани на хармонията на песента I Got Rhythm на Дж. Гершуин.

Изкуството да се творят нови мелодични линии върху хармонии от съществуващи произведения става все по-диференцирано в хода на развитието

на джаза. Мелодичното развитие има ефекта на кадансирани тризвучия и септакорди. Това създава напрежение между вертикала и хоризонтала и така се подхранва старата джаз тенденция да се намират възможности за естественото структуриране на напрежение и релаксация.

Ритъм, суинг, груув

Всеки ансамбъл, свирещ тонален джаз, се състои от мелодична секция и ритъм секция, между които има напрежение. От друга страна, ритъм секцията поддържа мелодичната група. Това е основата, върху която се развиват мелодичните линии. В определени моменти съществуващото напрежение може да доведе до смесване на функциите на двете секции. Във фрии джаза тези функции са толкова преплетени, че разделението между мелодичната и ритъм секциите често остава неясно. Така се създава многопластова фактура, която кореспондира с полифоничната фактура в музиката на Йохан Себастиан Бах, например.

В джаза множеството от ритми е изразено в „пулса“, – равномерно акцентирано основно темпо. Джо Джоунс (1923-1985) американски джаз барабанист член на квинтета на Майлс Дейвис от 1955 до 1958 г. смята, че основната разлика между джаза и европейската класическа музика се изразява в суинг². В класическата музика музикантът интерпретира изключително точно нотния текст на произведението. При джаза не е достатъчно само наличието на музикален талант и музикално образование, нужно е чувство за суинг. Почти всички значими представители на модерния джаз са учили музика и това е неразделна характеристика на добрия музикант свързана с класическата традиция.

Суингът е специфичен начин на ритмизиране, пулсация изискваща от джазовия музикант особена прецизност и усет, която няма аналог в класическата музика. Диригенти и композитори на симфонична музика потвърждават тази разлика. Към суинга принадлежат, множеството слоеве на ритъма и напрежението между тях, определящи метроритмичната му природа, която в класическата музикална теория се нарича синкопиране. Синкопът представлява ритмична група, при която имаме ясно дефинирано метрично изместване, тон встъпил на слабо метрично време продължава да звучи в следващото силно. В джаза тази ритмична фигура вплетена в характерната пулсация се изпълнява интуитивно, по-свободно, по-гъвкаво и по-фино.

² В музиката терминът суинг се отнася до специфичен начин за интерпретация на ритъм, в който осмините се свирят като осминови триоли за създаване на вълнообразна пулсация. В музикалната нотация суинг ритмите се пишат като осмини ноти, но в действителност се изпълняват като триоли с пауза в средата. „What is Swing? The Basics of Jazz Rhythm Explained“, „LANDR Blog“.

Няма съмнение, че суингът е свързан едновременно с двете нива на времето: с измереното, обективно време и с изживяното психологическо време. По същата логика е свързан както с африканското, така и с класическото (европейското) усещане за време.

Чрез анализирането на връзката между класическата и джазовата музика разкриваме, че има много прилики между двата музикални жанра.

Проследявайки спецификата на определящите елементи в двете изкуства – трактовката на звука, импровизация, аранжираният и форма, хармония, мелодика, както и ритъм, достигаме до изводи, които подкрепят тезата за взаимовръзката между класическата музика и джаза. Подобни проучвания ще спомогнат за разширяване на познанията и компетентностите на музикалните педагози и изпълнителите в двете сфери и ще открият нови хоризонти за творчески търсения и синтез между стиловете.

Използвана литература

- Везнев Ангел, Начини за импровизиране в съвременната музика. Книга 1, Издателство Петрум КО, София 1994
- Ясенов Борислав, Импровизацията от Барока към джаза, Годишник, АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив, 2013, ISSN: 1313-6526
- Berendt Joachim E., The jazz book : from ragtime to the 21st century / Joachim E. Berendt and Günther Huesmann 7th edition, S. Fischer 2005. ISBN 978-1-55652-823-1
- Alexander Van, From Harlem to Hollywood: My Life in Music, Publisher¹: BearManor Media (June 2, 2009), ISBN-13²: 978-1593934514, стр. 11, 13
- Britannica, The Editors of Encyclopaedia. Arts & Culture, cool jazz, music
- Cool jazz | Description, Musicians, & Facts | Britannica
- Broadcast Music, INC (1961), Dave Brubeck, BMI 589 Fifth Avenue, New York 17, N.Y. BMI.pdf (davebrubeckjazz.com)
- DeVeaux, Scott. (1997), The birth of bebop : A Social and Musical History. Berkeley : University of California Press. ISBN: 0-520-20579-0, стр.200
- <https://archive.org/details/birthofbebopsoci00deve>
- Love, Alex. (2023) What is Swing? The Basics of Jazz Rythm Explained, <https://blog.landr.com/what-is-swing/>
- Rowe, Monk. 2003, Interview with David Murray, Clinton, NY. <https://www.youtube.com/watch?v=5zf0kh0gwGU>
- Hodeir Andre, (1975). Jazz, its evolution and essence, New York : Da Capo Press, стр. 153
- Jazz, its evolution and essence : Hodeir, Andre, 1921-2011 : Free Download, Borrow, and Streaming : Internet Archive
- Davisson, Katya. (2022) Improvisation as a Method of Composition: Reconciling the Dichotomy
- The British Journal of Aesthetics, Volume 62, Issue 3, July 2022, Pages 373–386, стр. 5
- <https://doi.org/10.1093/aesthj/ayac018>

За автора:

Лебен Антонов Адрианов 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 работи като преподавател по хор, теория на музиката и акомпанимент във Факултет по музикално образование при университета „Докуз Ейлюл“ – Измир, Турция.

About the Author:

Leven Antonov Adrianov graduated from NSA „Prof. Veselin Stoyanov“, Ruse with bassoon. He continued his studies at the State Conservatory at Dokuz Eylul University - Izmir, Turkey (1990 - 1997). In the period 1997-2001 he studied saxophone, bassoon, jazz harmony, composition and orchestration at the „Academy for Tonkunst Darmstadt“ – Germany. In March 2001 he specialized in bassoon at the Johannes Gutenberg University in Mainz. He has given solo concerts, as well as chamber, symphonic and jazz music in Germany, the Netherlands, Switzerland, Belgium, Poland, Greece and Italy. Participates in jazz rock and pop projects, gives concerts with his band E.T. Band. From 2002 to 2021 he worked as a solo bassoonist and saxophonist in the Dokuz Eylul Symphony Orchestra. He currently works as a lecturer in choir, music theory and accompaniment at the Faculty of Music Education at Dokuz Eylul University.

**РАЗВИТИЕТО, ПРОМЕНИТЕ И ВЛИЯНИЕТО
НА КИТАЙСКИТЕ И ЕВРОПЕЙСКИТЕ НАРОДНИ ПЕСНИ
В РАЗЛИЧНИ ИСТОРИЧЕСКИ ПЕРИОДИ**

Ли Нюанру

Резюме:

Фолклорните песни на европейските народи и Китай имат свои собствени музикални характеристики. Китайските народни песни са известни със своите красивомелодии, уникални ритми и изразителни техники на пеене. Те подчертават комбинацията от музика и поезия и се фокусират върху емоционалния израз и артистичната концепция. Европейските фолклорни песни, от друга страна, се характеризират със своята богата хармония, сложни ритми и разнообразни певчески форми, изявяващи структура, умения и новаторство в музиката.

При сегашната глобализация китайските и фолклорните песни на европейските народи продължават да се развиват чрез взаимен обмен и влияние. От една страна, китайските народни песни са усвоили някои музикални елементи и изразни техники от европейските, обогатявайки собствения си музикален език и изразителност; от друга страна, фолклорните песни на Европа също са повлияни от китайските, като постепенно се получава сливане на източно и западно влияние, водещо до един нов стил със свои музикални културни характеристики. Този културен обмен и интеграция вдъхва нова жизненост в развитието на китайските и европейските фолклорни песни и допринася за разнообразието и богатството на световната музикална култура.

Ключови думи:

Китайски народни песни, фолклорни песни на европейските народи, развитие на народните песни

**DEVELOPMENT, CHANGES AND INFLUENCE OF THE CHINESE AND
THE FOLK SONGS OF EUROPEAN PEOPLES IN DIFFERENT HISTORICAL
PERIODS**

Li Nianru

Abstract:

The folk songs of European peoples and China have their own features in the

music style. The Chinese folklore songs are famous for their beautiful melodies, unique rhythms, and expressive singing techniques. They emphasize the combination of music and poetry, focusing on the emotional expression and artistic conception. On the other hand, the European folklore songs are characterized with their rich harmony, complex rhythms and diverse singing forms, showing structure, skills, and innovation in the music.

With the globalization, the Chinese and the folk songs of European peoples still develop by mutual exchange and influence. On one hand, the Chinese folklore songs have embraced some musical elements and expression techniques from the European songs, enriching their own musical language; on the other hand, the folk songs of European peoples are also influenced from the Chinese songs. Thus, the Eastern and the Western influence gradually merge, leading to a new style with its own musical and cultural features. This cultural exchange and integration inspires a new vitality in the development of the Chinese and the folk songs of European peoples, and also it contributes to the variety and prosperity of the world musical culture.

Key words:

Chinese folklore songs, folk songs of European peoples, developments of the folklore songs

1. Историческите етапи на развитие на китайските народни песни и тяхното влияние

Китайските народни песни, като важна част от богатата и колоритна музикална култура на китайската нация, имат история на развитие, която може да бъде проследена до древни времена. От най-ранните примитивни религиозни ритуални песни до по-късната аграрна цивилизация феодалното общество и след това до съвременното общество китайските народни песни преминават през дълъг и богат процес на развитие, формирайки уникален музикален стил и характеристики.

В древността китайските народни песни съществуват главно под формата на устно пеене и съдържанието им е било свързано предимно с примитивни религиозни дейности като преклонение пред природата, преклонение пред тотеми и преклонение на предците. Тези песни имат прости мелодии, живи ритми и са пълни с оригинална жизненост и мистерия.

Навлизайки в периода на аграрната цивилизация, с развитието на социалната производителност и подобряването на стандарта на живот на хората, съдържанието и формата на китайските народни песни също се

променят. Народните песни от този период отразяват предимно живота на селяните, а текстовете им са богати на съдържание, включително възхвала на трудовия живот и критика на социалната действителност. В музикално стилово отношение те имат красиви мелодии, стабилни ритми и по-изявени национални характеристики.

През епохата на феодалното общество развитието на китайските народни песни навлиза в нов етап. Песните от този период отразяват не само живота на земеделците, но и живота и емоциите на образованото общество. Съдържанието на текстовете е по-богато и разнообразно, включва израз на лични емоции, дълбоко отразяващи социалната действителност. По отношение на музикалния стил народните песни от този период са с по-сложни мелодии и по-богати ритми, показващи висока степен на артистичност и новаторство.

Навлизайки в епохата на съвременното общество, развитието на китайските народни песни е повлияно от западната музикална култура и поема към нова посока. От една страна, модерните фолклорни песни абсорбират елементи от западната музика на базата на наследената традиция, образувайки уникален модерен стил. От друга страна, в тях се обръща повече внимание на дълбочината и широчината на лирическото съдържание, отразявайки идеите на съвременното общество и неговия жизнен статус.

Като цяло развитието на китайските народни песни е процес на непрекъсната еволюция. Този процес не само отразява историческите промени и културното развитие на китайската нация, но също така има дълбоко въздействие върху музикалната култура на китайското общество.

2. Исторически етапи на развитие и влияние на фолклорните песни на европейските народи

Европейските фолклорни песни, като важна част от европейската култура, имат богата и разнообразна история на развитие. От древни устни традиции до съвременни музикални форми европейските фолклорни песни също преминават през множество исторически етапи на развитие и промени и оказват дълбоко влияние върху европейската и дори световната музикална култура.

Ранните европейски фолклорни песни произлизат главно от устната традиция. Тези песни се предават от уста на уста сред хората и отразяват техния живот, вярвания и емоции. Съдържанието и формата им са повлияни от местната култура и среда и имат отличителни регионални характеристики. Те съществуват предимно под формата на поезия, с богати и разнообразни текстове и с прости и лесни за запомняне мелодии.

С изобретяването и популяризирането на печата европейските фолклорни песни започват да се разпространяват в писмена форма. Техните мелодии и ритми вече са по-добре установени, а текстовете започват да стават по-богати и по-дълбоки. В същото време поради популяризирането на книгопечатането разпространението им съответно се разширява и тяхното влияние нараства.

19 век е златният период за развитието на фолклорните песни на европейските народи. В тях започват да се появяват някои нови музикални елементи и изразни техники като хармония, контрапункт и др. В същото време поради влиянието на индустриалната революция създаването и разпространението им също претърпява значителни промени. Те оказват широко влияние не само в Европа, но и върху цялата световна музикална култура.

През 20 век европейските фолклорни песни навлизат в нов етап на развитие. С възхода на електронната музика и поп музиката формата и съдържанието им претърпяват дълбоки промени. Те се фокусират повече върху новаторството и експериментирането, както и върху изразяването на лични емоции и преживявания.

Историческите етапи на развитие на фолклорните песни на европейските народи отразяват промените и развитието на европейското общество и култура. От устната традиция през писменото предаване до новаторството на съвременните музикални форми тези песни не само отразяват европейската история и култура, но също така оказват дълбоко влияние върху световната музикална култура.

3. Влиянието на китайските и европейските народни песни в съвременната музика

С напредването на глобализацията влиянието на китайските и европейските фолклорни песни в съвременната музика става все по-значимо. Това влияние не се отразява само в музикалния стил, но и в културния обмен, художественото творчество и на други нива.

По отношение на музикалния стил уникалният чар на китайските и европейските фолклорни песни предоставя богат материал за съвременното музикално творчество. В процеса на композиране много творци черпят елементи от китайските и фолклорните песни на европейските народи като мелодия, ритъм, хармония и др., придавайки на произведенията си силни национални характеристики и регионални обичаи. Това сливане не само обогатява облика на съвременната музика, но и дава възможност за разнообразно развитие на нови музикални стилове. По отношение на културния обмен китайските

и европейските фолклорни песни, като културен носител, насърчават фолклорното влияние между Китай и Европа. Чрез разпространението на музика хората имат възможност по-добре да разберат историята, културата и националните обичаи на различните народи, като по този начин засилват взаимното разбиране и приятелство.

В допълнение представянето на китайските и фолклорните песни на европейските народи на международната музикална сцена също предоставя на публиката по света възможности да оцени, да научи и да насърчи този културен обмен.

По отношение на художественото творчество китайските и европейските фолклорни песни са източник на вдъхновение за съвременните творци. Много художници, скулптори, танцьори и т.н. са били вдъхновени от тези песни по време на своя творчески процес и са интегрирали своите уникални естетически концепции в своите произведения, обогатявайки ги с повече изразителност. В същото време тези песни предоставят и полезен ресурс за развитието на други форми на изкуство като грама и филм.

И накрая в областта на образованието китайските и европейските фолклорни песни, като важен образователен ресурс, са от голямо значение за култивирането на музикална грамотност и културна идентичност у учениците. Изучавайки тези песни, учениците могат не само да подобрят музикалните си умения, но и да придобият задълбочено разбиране на културните традиции на различните нации и да развият способността за общуване между културите.

4.Перспективи за бъдещото развитие на китайските и фолклорните песни на европейските народи

В контекста на глобализацията, като две музикални форми в различни културни среди, китайските и европейските фолклорни песни ще покажат тенденция на диверсификация, интеграция и новаторство в бъдещото си развитие.

На първо място, можем да очакваме, че бъдещото развитие на китайските и европейските фолклорни песни ще обърне повече внимание на разнообразието. Докато културният обмен между страните по света продължава да се задълбочава, тези песни могат взаимно да интегрират своите отличителни елементи и така да формират един уникален музикален стил. Например китайските народни песни могат да възприемат хармоничните техники и музикалната структура на европейските фолклорни песни, докато европейските също могат да черпят от богатите народни традиции и регионалните характеристики на китайските народни песни. Това разнообразно

развитие може да ги оформи като по-цветни и привлекателни.

Второ, бъдещото развитие на китайските и европейските фолклорни песни може да разкрие по-добре характеристиките на интеграцията. В контекста на глобализацията различни култури се смесват една с друга. Това важи и за китайските и фолклорните песни на европейските народи, които също могат да постигнат общо развитие в тази интеграция. Например китайски и европейски музиканти могат да комбинират съответните си музикални елементи в нови произведения чрез съвместно композиране, като по този начин създават нов тип песни с уникален чар. В допълнение тези песни също могат да бъдат обменяни и представяни чрез различни международни музикални фестивали, концерти и други дейности за по-нататъшно насърчаване на интегрираното им развитие.

И накрая бъдещото развитие на китайските и европейските фолклорни песни е тясно свързано с новаторството. В процеса на композиране китайските и европейските музиканти трябва постоянно да изследват нови музикални езици и техники за изразяване, за да се адаптират към променящите се социални нужди и естетически концепции. Например те могат да опитат да комбинират съвременни технологични средства с традиционна музика, като например използване на електронно музикално оборудване за симулиране на звуците на национални музикални инструменти или използване на компютърни технологии за създаване на музика. Тези новаторски подходи ще вляят нова жизненост в развитието на китайската и европейската фолклорна музика, правейки я още по-ярка на бъдещата музикална сцена.

Използвана литература:

- 赵蕴. 柴可夫斯基音乐之民族特征与国际化倾向[D]. 星海音乐学院. 院Джао Юн. Национални характеристики и международна тенденция на музиката на Чайковски // [D] Xinghai Conservatory of Music, 2020. DOI:10.27794/d.cnki.gxhyy.2020.000010
- 牛海洋. 欧洲藏学史 (16世纪-21世纪初) [D]. 陕西师范大学. Ниу Хайянг. История на тибетските изследвания в Европа (16-ти век-началото на 21 век) // [D]. Shaanxi Normal University, 2023. DOI:10.27292/d.cnki.gsxfu.2020.000092
- 张慧. 中国声乐教育沿革与美学研究[M]. 黑龙江人民出版社. Джан Хуей. Изследване върху историята и естетиката на китайското вокално музикално образование // [M]. Народно издателство на Heilongjiang:, 201901.329
- 丁超. 20世纪中国古代文化经典在中东欧国家的传播编年[M]. 大象出版社: 20世纪中国古代文化经典域外传播研究书系. Дин Чао. Хронология на разпространението на древната китайска културна класика в страните от Централна и Източна Европа през 20 век // [M]. Издателска къща Elephant: Изследователска поредица от книги за задграничното разпространение на древна китайска културна класика през 20 век, 201901.680

孔铂龙. “起源”、“隐喻”与“模仿” [D]. 武汉音乐学院. Конг Болонг. „Произход”, „Метафора” и „Имитация” // [D]. Музикална консерватория в Ухан, 2021. DOI:10.27385/d.cnki.gwyuuc.2021.000014

宋敏. 新时期以来《世界音乐》教材比较研究 [D]. 南京艺术学院. Сонг Мин. Сравнително изследване на учебниците по “World Music” от новата ера // [D]. Nanjing University of the Arts, 2021. DOI:10.27250/d.cnki.gnjyc.2020.000056

李亚芳. 透过文本：对西方传教士记录的鄂尔多斯音乐的历史民族音乐学考察与研究 [D]. 中央音乐学院. Ли Яфанг. Чрез текст: историческо етномузикологично изследване и изследване на музиката на Ордос, записана от западни мисионери // [D]. Централна музикална консерватория, 2012 г.

За автора:

Ли Нюанру е от Китайската народна република. Тя завършва Музикалната консерватория в Ухан с бакалавърска степен по вокално изпълнение и магистърска степен по вокална музика от Университета по изкуства в Гуанси. В момента е редовен докторант в АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ във Пловдив, България. Там тя изучава професионално класическо вокално пеене. Работи и като преподавател на пълен работен ден в Консерваторията по музика на университета Ханкоу в Ухан, Китай, в курсовете по вокално пеене, въвеждане в изкуството, музикална теория и гр. Тя има пламенна страст към вокалната музика и харесва операта. Участвала е в операта „Травиата“ и е изнесла много концерти в Китай. До днес продължава със своето обучение и постоянно се самоусъвършенства.

About the author:

Li Nian Ru is from China. She graduated Music Conservatory in Wuhan with bachelor degree of vocal performance, and master degree of vocal music in Art University in Guangxi. Currently, she studies as a regular PhD student in AMTII „Prof. Asen Diamandiev“ in Plovdiv, Bulgaria. She studies professional classical vocal singing there. She also works as a full-time teacher in the Music Conservatory in Hankou University, Wuhan, China, in courses of vocal singing, art introduction, music theory, and more. She has hot passion to the vocal music and likes opera. She has participated in the opera „Traviata“ and has performed many concerts in China. Until today, she proceeds her educatio.

В ТЪРСЕНЕ НА СТОЙНОСТ НА РАЗПАДА В АРХИТЕКТУРАТАНевена Вълчева, изследовател R1¹**Резюме:**

Настоящата статия проблематизира изграждането на по-пълнен разказ за съвременните руини, като разглежда стойността на разпада при процеса на съставяне на паметта. Потенциалът на фрагментите и загубата на материалност на културното наследство е анализиран, като са изследвани възможностите, които предоставя упадъкът при процеса на преизползване на изоставени пространства. Разгледаните съвременни тенденции при ревитализацията показват предизвикателствата, но и стремеж към цялостен разказ, без да се отхвърлят моменти от миналото на сградите.

Ключови думи:

Съвременни руини, преизползване, памет, разпад, изоставени пространства

IN SEARCH OF DECAY VALUE OF ARCHITECTURE

Nevena Valcheva, R1

Abstract:

The article explores and constructs of a more comprehensive narrative of modern ruins by examining the value of decay in the memory compilation process. The potential of fragments and the loss of materiality of cultural heritage is analyzed by exploring the opportunities provided by the decay in the process of reuse of abandoned spaces. The contemporary trends in revitalization exemplify the challenges, but also demonstrate a desire for a more holistic narrative, without rejecting moments of the buildings' past.

¹ Статията е финансирана по Национална програма „Млади учени и постдокторанти“

Key words:

Modern ruins, reuse, memory, decay, abandoned spaces

Изоставените и необитаеми пространства, създадени в епохата на модернизма, понякога биват оставени на произвола на съдбата, без статут на културни ценности и в състояние на разпад. Обременени от историческия контекст на тяхното създаване през дисонансно минало, но загубили първоначалния си замисъл и предназначение, сградите и монументите на двадесети век са изправени пред предизвикателството да бъдат преосмислени и оживени с нови функции. Културното наследство и паметниците, бивайки изоставени и забравени, са застрашени да бъдат разрушени, без да имат възможност за втори живот след смъртта. Повече от десетилетие насам се забелязва нестихващ интерес от страна на урбекси, градски фотографи, архитекти към пространствата и монументите от модернистичната епоха към състоянието им на съвременни руини [De Silva, 2014], [Woodward, 2012], [Dillon, 2011], [Hell, Schönle, Adams, and Steinmetz, 2020], [DeSilvey, 2013], [Garrett, 2013], [Иванов, 2013].

От друга страна инициативите за тяхното адаптивно повторно използване понякога заличават някои части от миналото, което се възприема като компрометирано или физическото им състояние се счита за по-малко приемливо, като широките обществени психологически възприятия и нагласи се проектират върху материалното наследство. Намерението за интегриране и на двете фази от жизнения цикъл на сградата - както етапа от нейното активно ползване, така и процеса на нейното изоставяне, може да доведе до по-цялостен спомен за „мястото“. Фрагменти от съвременните руини могат да послужат за ресурс за нов дизайн при използване и преосмисляне на изоставените пространства. Сградите и паметниците, които някога са били създадени в своя времеви и социален исторически контекст и според обществените нужди, могат да бъдат преориентирани отново в полезни и продуктивни, като тези промени могат да добавят нови измерения и слоеве в прочита на наратива за културното наследство. С изучаването на примери, които прилагат метода на „задръжан разпад“ и временно адаптивно повторно използване на пространствата, се изследват възможностите за изграждане на по-цялостен наратив за културното наследство от XX век. При процеса на предефиниране възниква предизвикателството как разказът за изоставянето на една сграда може да премине във фаза на адаптивния дизайн, където в новото си състояние на повторно използване условието за изоставеност не

е налично. Повторната употреба на пространствата, обвързана с историята на сградата, разглеждайки включително разрушените или по-малко приемливи състояния, може да предложи по-пълнен всеобхватен разказ за сградата. От етапа на изоставяне можем да извлечем нови характеристики, фрагменти, които предоставят набор от организационни принципи и възможности за изграждане на субективен наратив.

Етимологията на гумата, от латинското *ruina*, от *ruĭre*, което означава „втурвам се“, „сгромолясвам се“, „ускорявам“, разкрива променящата се същност на разрухата, която никога не е окончателен резултат от трансформираща динамика, предизвикваща разпад на формата, но също ново временно равновесие, което задава нови измерения. Разрухата въплъщава едновременно идеята за памет, метаморфоза и гранично състояние между минало и бъдеще. Понятието разкрива как под въздействие на времето и изоставянето се стига до „огледално обръщане на архитектурата“, която губи своята структурна логика, но също така как същото разпадане може да създаде нов набор от закономерности, организационни принципи, генерирайки, както твърди Георг Зимел: „съвършено нова формална единица, която е абсурдна, непроектирана, несвързана, чиято природа е резултат от закономерен процес“ [Simmel, 1959].

Интересът към изоставена архитектура и монументи във вид на руини завладява интернет пространството през последните две десетилетия, като *ruin porn* едновременно предизвиква обезпокоителни чувства на трагична загуба, но и ни провокира да забележим неизмерима красота. Твърди се, че терминът „*ruin porn*“ е въведен от блогъра Джеймс Грифин по време на интервю от 2009 г. за списание *Vice*, в което той критикува фотографии, изследващи западналия Детройт [Morton, 2009]. Десетилетия преди появата на тенденцията е съществувал терминът „*ruin value*“, който е въведен от немския архитект Алберт Шнеер, докато планира летните олимпийски игри. Той въвежда понятието в „Теорията за стойността на руините“, която описва стойността на сгради, проектирани така, че в упадъка си биха се превърнали в атрактивни руини, и могат да просъществуват през вековете, дори след като са изоставени и без поддръжка [Speer, 1969]. Въпреки че Шнеер твърди, че концепцията е негова, подобно на „*ruin porn*“, подобна идея е била популярна преди това. Тя всъщност датира от 18-ти век, когато същата естетика е била романтизирана и дори се изграждат изкуствени руини, потънали в зеленината на паркове и градини. За архитектите от 20-ти век като Лео Корбюзие и Луис Кан, от друга страна, изучаването на руините на Египет, Древна Гърция и Рим е средство за разбиране на атрибутите на архитектурата, издържала изпитанието на времето, и изследване на възможни различни подходи за организиране и възприемане на пространството [Adler, 2007], [Hartoonian,

2013]. В светлината на тези движения е лесно Ruin Porn да се разглежда като своеобразно продължение на тази траектория до известна степен - въпреки че същевременно допълнителните асоциации, свързани със съвременните руини, правят това скорошно явление по-уникален и сложен проблем от перспективата на архитектурата. В миналото манията на архитектурата към разрухата е била свързана с влиянието на природните процеси и изследване на пространствените форми. Ruin Porn, въпреки че съдържа елементи, които проследяват фокуса на тези минали тенденции, също носи перверзност, която го прави уникално явление за нашето време. Можем да схващаме тези съвременни руини като икони на провали от индустриални социално-икономически условия, като паметници на една отминала епоха, но същевременно те предоставят примамливи възможности за опазване, възстановяване и изграждане на стратегии за градско обновяване [Minkjan, 2019].

Във всички дефиниции на архитектурата се вижда симбиоза на утилитарното и естетическото (за подробно изследване на определенията преди епохата на модернизма вж. [Колев, 2018]). За мнозина руините са точно обратното – безполезното и грозното, но в същото време руините, които наследяваме, действат като портали към миналото, напомняйки ни за разрухата под влияние на времето. Често взаимодействайки си с руините, изграждаме разказ за миналото и участваме в процеса на създаване на спомени, които предизвиква паметта ни чрез разпада на материалното наследство. Така руините стават утилитарни. Културният географ Тим Едensor често използва термина „призраци“, за да антропоморфизира тези останки [Edensor, 2020], [Edensor 2018], [Edensor, 2005]. По този начин метафората акцентира върху присъщата връзка с миналото, която руините имат, и подчертава техните мнемонични характеристики. В досега си с тях ние съживяваме „призраците“ и изграждаме паметта на мястото. Съживяването на миналото под формата на памет също се обсъжда от Хел и Шонле, които изразяват идеята, че ангажирането с разрухата увековечава живота на сградата, дори след като е създадена и изоставена [Hell and Schönle, 2010]. Следователно потенциалът на руините да стимулират паметта е ключов за преформулиране на миналото и така се налага изводът за необходимостта да се култивира потенциалът на местата в състояние на руинизъм, вместо да се ограничават. Някои от съвременните методи на намеса при дефиниране на наследството спират тези процеси и следователно работят срещу потенциално създаване на памет.

Според Марк Оже съзерцаването на руини не е равностойно на пътешествие в историята, но означава съпреживяване на „чистото време“, което не може да се датира, защото не принадлежи на точна времева

хронология [Augè, 2004]. Виторио Юго нарича тази особеност на материалното „временност“ като качествена характеристика на архитектурата [Уго, 2007]. Архитектурата винаги е нещо „временно“. Всеки архитектурен обект „потенциално съдържа собствената си руина“. Разпадът материализира това състояние: „едновременно процес и резултат от този процес“. Поради тяхната времева и пространствена неопределеност и смисловата им нестабилност, руините стават място за изживяване на спирането на историческото линейно време. Както казва Зимел, „руините са в състояние да сричат временността. Те ни насърчават да съзерцаваме миналото по същия начин, по който са присъствали в миналото“ [Simmel, 1911]. Временността, от една страна, разкрива наслояването на различни времена, които съжителстват в руината, участвайки в непрекъснат метаморфен процес, свързващ различни разместени елементи в пространство, което се превръща в отправна точка за един разказ.

Процесът на запамятаване, който Егенсор категорично застъпва, е „изцяло социален и политически процес, сфера на оспорване и противоречия“, [McCarthy, 2012]. Кейтлин Десилви, изследовател в областта на културната география, в книгата си „Curated Decay: Heritage Beyond saving“, обяснява как „често очакваме от сградите, да действат като мнемонични устройства“ [DeSilvey, 2017] поради способността им да провокират паметта. Стремим се естествено да материализираме историята в настоящето, за да създадем връзка с миналото, да го направим достъпно и да се учим от него и за него. Има тенденция руините да се разглеждат през призмата на загриженост, особено в практиката на опазване на културното наследство, както можем да видим в отношението към паметника на Бузлуджа, разглеждайки ги като застрашени, уязвими и отчаяно нуждаещи се от защита. Конкретни фрагменти от изградената среда днес се избират и считат за значими, ако притежават способността да допринесат за споделена културна памет. Когато се разпознае потенциалът на една руина, те често се схващат като хранилища на важна информация за миналото, която трябва да бъде запазена, за да се учим от нея в бъдещето. Потенциалът на тези обекти да разказват истории от миналото е застрашен, тъй като паметта се счита за неразривно свързана с материалното им състояние. В България един такъв обект с огромен потенциал е паметника на Турна Тепе във Варна, за чието ресоциализиране се застъпваше дълги години Роберт Баръмов [Ялъмов, 2021]. Следователно в търсене на културното наследство се отдава първостепенно значение на оцеляването на материала, който задържа паметта на място. ДеСилви посочва тук, че обектите - културни ценности във вид на руини, се стремят да прекъснат естествените процеси на разрушаване, за да запазят физическата си цялост и дори да я възстановят до известна степен в първоначалното ѝ

състояние. Този стремеж изглежда отрича богатите процеси, включени в разрухата, и разглежда процесите на разпад единствено като заплашителни и унищожителни. Курмо Конса, изследовател в областта на културната история и антропологията, обсъжда научната намеса на реставрацията на културни ценности. Той застъпва тезата, че често при стремежа да се запази структурната цялост и обективното физическо състояние „могат да бъдат премахнати историческите следи от обекта“ [Konsa, 2018]. Това подсказва за проблемите, които произтичат от фокусирането върху материалния статус и стремежа да се предотврати продължаващия разпад, при който се заличават важни следи от миналото. Следователно, изглежда че конвенционалните подходи за запазване на материалността могат да работят срещу мнемоничният потенциал на руините.

Руината, двусмислен маргинален пейзаж на неуправляем разпад, се разглежда (в практиките на наследството) като съдържателно средство, изпълнено от колекция от обекти с богат мнемоничен потенциал. Съдържател, който е застрашен от изчезване. Паметта и материалът се възприемат като неразривно свързани помежду си, така че в тази мнемонична връзка унищожаването на физическия еквивалент би означавало унищожаване на културния смисъл и следователно на паметта. Това разчитане на физическата материя за култивирането на паметта води до намесата на конвенционалните практики за наследството до степен на практикуване на твърде много контрол, който, както беше описано по-горе, може да изкорени „призраците“, обитаващи тези руини.

Институциите за опазване на културното наследство подготвят и представят историята като поредица от разкази, които се използват за предоставяне на информация за миналото на дадено място като процес на културно запазване. Предоставени на разположение на обществеността, руините се разглеждат като видимо материално доказателство за разказите, които предават обективна информация за миналото. Снабдени с факти и възстановени изображения, ние често получаваме информация, за да си спомним миналото. Миналото в този случай е внимателно филтрирано, за да формулира поредица от истории, които капсулират усещането за конкретен момент от историята. И така, при третирането на руините, процесите на подбор, пресяване и филтриране се използват специално за събиране на обекти за пресъздаване на разказите. ДеСилви обсъжда директното третиране на местата на разпад в практиката на наследството като филтриране на информация [DeSilvey, 2017]. В България липсват гласове, които се застъпват за запазването на състоянието на разпад като особен разказ за миналото и тази статия има за цел да аргументира тази възможност и донякъде – необходимост.

Ролите, които изпълняват музеите и пространствата на културните ценности, са от перформативен характер. Те подготвят и представят разкази като акт на запомняне чрез мнемониката на историческите останки. Това наративно представяне обективно изобразява само част от историята на руините. Цялото управление на една руина я ограничава в рамките на една роля в селектиран предварително разказ, вместо да позволи на естествената мнемоника на руината да разкрие следите от самото минало. Българските музеи, особено *Музеят на изкуството от периода на социализма* често играят ролята на складове, а не на разказвачи.

Егенсор критикува културните практики, които „заличават безпроблемно неяснотата и множествеността на миналото„. По този начин, в стремежа си да представи разказ за посетителите си чрез „поредица от подбрани истории, които се опитват да уловят усещането за исторически период„ [Edensor, 2005], се ограничава както мнемоничния потенциал на руината, така и субективната ангажираност на посетителите. Егенсор подсилва тази идея, заявявайки че културните ценности „потенциално ограничават интерпретативните и изпълнителски възможности на посетителите.

Фокусът при традиционното консервиране и съхранение попада върху идеята, че паметта разчита на своя материален еквивалент в руините, за да оцелее. Изглежда, че нивата на контрол трябва да бъдат по-малко доминиращи в местата със съвременни руини, за да не се възпрепятства естественият мнемоничен резонанс, който притежават. Нивата на намеса трябва да бъдат подбрани по такъв начин, че да не прогонват „призраците“, които обитават руините. Следователно е редно да се търси подход, който следи за съхраняването на деликатната връзка между степента на контрол при интервенцията и потенциала за предизвикване на спомен.

Фрагментът съществува като част от предишно цяло. По своята същност той притежава вътрешна връзка в своята пристрастност към собственото минало. Процесите на изтриване, които е претърпял даден фрагмент, създават дихотомия на това, което е налице и това, което не е, това, което в момента е, и това, което е било. Тази присъща връзка с миналото предизвиква нашето любопитство и подтиква към съзерцание. Робърт Харбинсън в епиграфа на „Руини и фрагменти“ описва неизразимо привличане, което имаме към фрагментацията. Той поставя под въпрос естеството на склонността ни да сме привлечени по-скоро към „фрагмента“, отколкото към целостта. „Може би сме в състояние да намерим смисъл във фрагментарността, преди да има съдържание, което да я запълни“ [Harbison, 2015]. Харбинсън риторично задава въпроса дали самият фрагмент капсулира присъщото значение, преди да осъзнаем неговия минал разказ. Следователно може да се предположи, че

физическото състояние на фрагментите притежава свойството да подсказва за съществуването на предишно цяло. И така, частичността на руините като фрагмент насочва към нещо липсващо и следователно изразява вродена неяснота относно миналото.

Това отсъствие навигира вниманието ни през времето, предизвиквайки въпроси за миналото, и провокира субективно запомняне, което насърчава нашето въображение. В този случай процесът на разрушение, който довежда до фрагменти, създава възможности за тези, които търсят смисъл в своята незавършеност. Фрагментите ни карат да предприемем „въображаема реконструкция“ [Harbison, 2015]. Добрашчик изследва идеята за въображаема реконструкция. Признавайки че има предвид отчасти разрухата в голям мащаб, той посочва способността на разрухата като фрагмент, който ни позволява да търсим смисъл във въображаеми взаимодействия с руините. Като „съединява множество фрагменти заедно,“ [Dobraszczyk, 2017], той описва неограничено субективно взаимодействие с фрагментите, което бихме могли да предприемем, за да изследваме множествеността, която фрагментът предоставя за създаване на въображаеми проекции на бъдещето, за търсене на смисъл от миналото или за исторически разкази, използвайки частите, до които влизаме в съприкосновение.

Богатството на въображаемата реконструкция обаче може да се загуби, ако историческите разкази се конструират обективно за нас. Двусмислието и мистерията на руините са ценност, която хората търсят, когато искат да се противопоставят на доминиращите разкази, превръщащи руините в обекти на наследство. Според Добрашчик градските изследователи са привлечени от очарованието на руините, защото си поставят за цел да се „ангажират с историята според свои собствени условия“. Те се противопоставят на традиционните практики и предпочитат да следват собствен подход, който е силно „въображаем, смесица от реално и измислено“. И така, разрухата играе ролята да пренася нашето въображение в бъдещето. Според Дилън руините въплъщават „набор от исторически парадокси“: съществуват едновременно като „остатък от миналото и портал към него“, „насочват погледа ни към бъдещето, и освен това предсказват бъдещето, в което настоящето ще изпадне в разпад“ [Dillon, 2011]. Този исторически парадокс създава съзнание за временността и преходността на настоящето. То съществува моментно и следователно незабавно се превръща в минало [Dobraszczyk, 2017].

Изоставените пространства и паметници притежават невероятни мнемонични способности. Често се обръщаме към руините, за да се свържем с миналото като акт на припомняне. Конвенционалните взаимодействия с обекти в състояние на руинизъм обаче често са доста проблематични. Традиционните

механизми за съхранение на паметта на културното наследство често спират процесите, които осигуряват на руините мнемоничен резонанс. При формулирането на стойността на руините за паметта следва да се съхрани балансът на нивата на контрол при опазване на културното наследство, като се вземе под внимание деликатната природа на паметта, предизвикана от руините. Действията по опазване на паметта могат да не разчитат винаги на доминиращ контрол върху материалната цялост на руините, а да действат по-скоро като временно субективно взаимодействие с руините. Така се пренасяме в моменти на окупация на сградите, поддръжка и ред и изоставяне, безреגיע и хаос. Често конвенционалните практики по опазване пренебрегват по-новата история на руините, като предпочитат предписан наратив, който насочва единствено назад към времето, когато изоставените пространства са били използвани.

Един от възможните подходи за по-цялостен прочит на разказа за обектите на културното наследство и руините е „загържан разпад“, „съхраняване на място“, или „съхраняване, както е заварено“. Тази практика може да се счита за не толкова популярна, що се отнася до методите за опазване - терминът дори не е измислен до 1962 г., когато щатът Калифорния го използва, за да опише държавния исторически парк Bodie [DeLyser, 1999]. Това, което прави този подход уникален, е че разказва история за това как един архитектурен обект се е променял с течение на времето. Човек вижда откъси, наслоявания и намесите извършени от множество поколения при различни употреби на пространствата. Загържаният разпад може да показва, че облицовките няма да просъществуват вечно, но също така доказва устойчивостта на историческите структури.

Възстановяването и преизползването на изоставени сгради от хипстърското движение в Шордич и Бруклин от 90-те години на миналия век се свързва с ново поколение барове, студиа и бутикови хотели, които избират да изложат на показ запустнатите някога изоставени помещения, вместо да скрият този етап. Въпреки че е безспорно модерен, този вид „шаби шик“ остава както козметичен, така и внимателно търсен. Но през последните години се появяват нови и по-автентични проекти за обновяване, които обхващат много по-широко неконвенционалния подход на загържания разпад, като го включват както в тъканта, така и в характера на реставрираните исторически сгради. Уаби-естетиката, възхваляваща неправилността, грубите повърхности или дефектите [Saito, 2017], изглежда излага стойността на концепцията за разпада в архитектурата и следва метода на загържания разпад в сградите. Wabi sabi включва повече качества от стила шаби шик, тъй като обхваща всеки аспект от естествения цикъл: суровост/необработеност, местни

традиции и занаяти, преходност, упадък, износеност, самота, асиметричност и непропорционалност, незавършеност, анонимност, като ни напомня, че естественият цикъл е пълен, когато обхваща всички процеси и нито един от тях не може да бъде изключен в стремежа ни да следваме определени стандарти за красотата.

Повторното отваряне на театър „Александра Палас“ през 2018 г. е един от най-скорошните примери за тази тенденция [Ijeh, 2019]. Известният обществен център за развлечения и изложби в северен Лондон е до голяма степен възстановен след двата пожара през 1873 г. и 1980 г., но постоянният модел на частична окупация и реконструкция свидетелства, че малко исторически сгради имат толкова много доказателства за постепенното разпадане. Ето защо повторното отваряне на театър „Александра Палас“ създава толкова впечатляващ казус в концепцията за „загържан разпад“. Дизайнерският екип описва с този термин подхода си, при който се стремят да направят сградата адекватна на съвременните стандарти за обитаване, но също така гордо да носи белезите от своята зловеща история.

Мигълпортската фабрика за керамика има огромно историческо значение, тъй като е една от последните работещи викториански керамични фабрики в Обединеното кралство, построена през 1888 г. Нейните стеснени тухлени пещи имат значителна роля за характера на наследството на околния индустриален пейзаж на Стафордшир. За сътрудника на Feilden Clegg Bradley Studios Тим Грийнсмът философията на обновяването е повече за ремонт, отколкото за реставрация и реконструкция. Според него има повече характер в упадъка, защото той приканва хората да изградят собствено мнение за миналото, настоящето и бъдещето, като мръсотията и разпадът дават усещане за текстура и история, а при заличаването им има риск да отчужди хората.

Неотдавнашната джентрификация на Брикстън поставя началото на нарастваща вълна от подобрения в квартала на Южен Лондон. Именно тук отваря врати един от първите специално построени универсални магазини в Лондон през 1876 г. Пристройка от 1905 г. на универсалния магазин е отворена отново след прилагането на необичайна схема за обновяване, при която упадъкът заема централно място. Докато монументалният екстериор от едурдски стил е запазен, същото се отнася и за всички визуални доказателства за историческо износване в сградата, включително олющена боя, напукана мазилка и гори цветни графити от продължителния период на сградата, обитавана от заселници.

Разгледаните примерни проекти от практиката на загържания разпад показват зараждането на нова тенденция при ревитализацията на изоставени пространства, при която доминиращият контрол на традиционните

реставрационни дейности е преодолян, за да бъде съхранен балансът между разрухата и опазването на наследството, така че да не бъдат прогонени „призраците“, населяващи мястото. Този подход прави възможен по-цялостния прочит на дисонансното минало, без да отхвърля спорните исторически моменти и да налага набор от еднозначни разкази. Поставяйки си за цел да съхраним разпада на материалното наследство при процеса на неговото ревитализиране, ние не само запазваме следите от неговото изоставяне, но и осъществяваме неговата реализация извън рамките на определен минал момент от неговото използване. Състоянието на разпад прави посетителите и обитателите съпричастни към материалното наследство, като предизвиква сетивата им в субективен процес на запаметяване и реконструкция. Подходът на задържан разпад демонстрира множествени възможности за изграждане на цялостен разказ, без да приоритизира и налага еднозначно превъзходство на моменти от миналото.

Използвана литература:

- Adler, Gerald. The Quality of Ruins, 2007. https://kar.kent.ac.uk/11007/1/ruins_paper_for_publication_21_August_2007.pdf
- Augè, Marc. *Rovine e macerie-il senso del tempo*, (traduzione di A. Serafini). Bollati Borin-ghieri gennaio, 2004.
- De Silva, Shayari. Beyond Ruin Porn: What's Behind Our Obsession with Decay?, <https://www.archdaily.com/author/shayari-de-silva> (29.11.2023; 12:30 часа)
- DeLyser, Dydia. Authenticity on the ground: Engaging the past in a California ghost town. *Annals of the association of American geographers* 89.4, 1999, pp. 602-632.
- DeSilvey, Caitlin, and Tim Edensor. *Reckoning with ruins*. Progress in human geography, 2013.
- DeSilvey, Catlin. *Curated Decay: Heritage Beyond Saving*, Minneapolis London: University of Minnesota Press, 2017.
- Dillon, Brian. *Ruins*. MIT Press/Whitechapel Gallery, 2011.
- Dobraszczyk, Paul. *The Dead City: Urban Ruins and the Spectacle of Decay*, London: I.B.Tauris, 2017.
- Edensor, Tim. Creative engagements with the past, aesthetics and matter in ruined space. *The Post-Industrial Landscape as Site for Creative Practice: Material Memory*, 2018.
- Edensor, Tim. The Ghosts of Industrial Ruins: Ordering and Disordering Memory in Excessive Space. *Environment and Planning D: Society and Space*, 23(6), 2005, pp.829-849
- Edensor, Tim. *The Ghosts of Urban Stone. Stone: Stories of Urban Materiality*, 2020.
- Edensor, Tim. Waste matter-the debris of industrial ruins and the disordering of the material world. *Journal of material culture* 10.3, 2005, pp.311-332.
- Garrett, Bradley. *Explore everything: Place-hacking the city*. Verso Trade, 2014.
- Harbison, Robert. *Ruins and Fragments: Tales of Loss and Rediscovery*, 2015.

- Hartoonian, Gevork. Progress: Re-Building the Ruins of Architecture. Architecture Post Mortem: The Diastolic Architecture of Decline, Dystopia, and Death. Ashgate Publishing Limited, 2013, pp.121-138.
- Hell, Julia, Andreas Schönle, Julia Adams, and George Steinmetz, eds. Ruins of modernity. Duke Press, 2020.
- Ijeh, Ike. Ageing gracefully: restorations which retain historical decay. In Building,. <https://www.building.co.uk/buildings/ageing-gracefully-restorations-which-retain-historical-decay/5097377.article> (29.11.2023; 13:20 часа)
- Konsa K. Modern conservation: Connecting objects, values and people. Baltic Journal of Art History. 2015 Dec 28;10:53-84.
- McCarthy, Kieran. Broken Memories or Shards of the Past? Ruins and Identity in an Irish Pilgrimage Site. <https://aigne.ucc.ie/index.php/aigne/article/view/1500/1470>. (29.11.2023)
- Minkjan, Mark. Maybe modern ruins are just the kind of failure we need. <https://failedarchitecture.com/maybe-modern-ruins-are-just-the-kind-of-failure-we-need/> (29.11.2019; 13:30 часа)
- Morton, Thomas. Something, something, something, Detroit: Lazy journalists love pictures of abandoned stuff. Vice, 16 (8), 2009.
- Saito, Yuriko. The Role of Imperfection in Everyday Aesthetics. Contemp. Aesthet, 2017
- Schonle, Andreas, and Julia Hell. Ruins of Modernity, 2010, p.105.
- Simmel, Georg. Die Ruine in Philosophische Kultur. Gesammelte Essays 2, 1911.
- Simmel, Georg. The Ruin, in Wolff, Kurt H., ed., Essays on Sociology, Philosophy, and Aesthetics. New York, 1959.
- Speer, Albert. Erinnerungen, Frankfurt a. M.(Ullstein Verlag), 1969.
- Ugo, Vittorio. Architettura e temporalità, Edizioni Unicopli, Milan, 2007, p. 53.
- Woodward, Christopher. Learning from Detroit or 'the wrong kind of ruins'. Urban wild-scapes. Routledge, 2012, pp. 17-32.
- Иванов, К. Феноменът „Съвременни руини“. От Сборник научни публикации - Департамент Дизайн и Архитектура (Брой 3, стр. 27-35). София: Нов български университет. 2014
- Колев, Иван. Към дефинициите за архитектура. – В: Каприев, Георги (съст.), 2018. Sine ars scientia nihil est. София: Университетско издателство „Св. Климент Охридски“.
- Ялъмов, Т., Концептуализирането на художника в артист: иновации, игри и импровизации. Философия, 30(4), 2021. стр.413-422.

За автора:

Невена Вълчева е магистър по архитектура УАСГ-София 2014. Интересува се от процеси като ресоциализация, реанпроприация, преизползване на пространствата, адаптация, трансформация. Сътрудничи и работи по интердисциплинарни проекти с участие на визуални артисти, архитекти, гизайнери. Участва в проект aDOORable 2019 и ADOORABLE ACADEMY 2020

за градска дизайн базирана иновация с фокус ревитализация на недвижимото културно наследство в историческия център на града. През 2023 г. е млад учен към Стопанския факултет на СУ, а по-късно разработва изследователския проект COLive към инициативата на UniverCity за обществените нагласи към публичното изкуство във Варна.

About the author:

Nevena Valcheva is a Master of Architecture UASG-Sofia 2014. She is interested in processes such as resocialization, reappropriation, reuse of spaces, adaptation, transformation. She collaborates and works on interdisciplinary projects with the participation of visual artists, architects, designers. She participated in the aDOORable 2019 and ADOORABLE ACADEMY 2020 project for urban design-based innovation with a focus on of immovable cultural heritage in the historic city center. In 2023, she is a young researcher at the Faculty of Economics and Business Administration, Sofia Univercity „St. Kliment Ohridski,, and later implements the COLive research on public attitude towards public art in Varna within UniverCity project.

**ИНТОНАЦИЯ ПРИ ЦИГУЛАРЯ.
ПРОБЛЕМАТИКА В ИНТОНАЦИЯТА КАТО ФИЗИЧНО ЯВЛЕНИЕ**

Стефан Хубенов

Резюме:

В статията се разглеждат интонационни проблеми, с които се сблъсква всеки цигулар. Дискутират се питагоровият и равномерно темперираният строй, както и предимствата и недостатъците им. Показва се невъзможността за перфектна интонация и се дават примерни решения и технически упражнения върху тази проблематика.

Ключови думи:

Звук, обертонове, Питагоров строй, равномерно темпериран строй, раззвирване на слуха, реакция, първична интонация

**INTONATION FOR THE VIOLINIST.
PROBLEMS IN INTONATION AS A PHYSICAL PHENOMENON**

Stefan Hubenov

Abstract:

The article examines the problems that every violinist faces. The Pythagorean and Equal Tempered tuning are discussed, as well as their advantages and disadvantages. The impossibility of perfect intonation is shown and sample solutions and technical exercises are given on this issue.

Key words:

Sound, overtones, Pythagorean tuning, equal tempered tuning, warming up our hearing, reaction, primary intonation

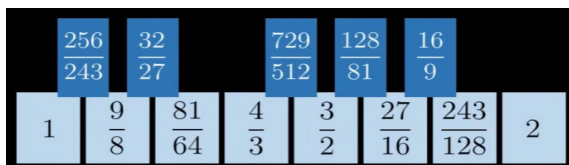
Интонацията е един от фундаментите в музикалното изкуство и като такъв е изключително важно да му бъде обърнато необходимото внимание. Всеки цигулар се сблъсква с тази проблематика и е много важно той да получи необходимите знания и да развие слуха си за нея още в началото на своето музикално развитие. Важно е да разбере, че интонацията не се контролира от пръста, а от слуховия апарат, който материализира звука чрез ръцете. Едва когато слухът е развит, музикантът трябва да започне да изгражда рефлексии чрез двигателната си памет, като отново е винаги в готовност да поправи евентуална неточност. Тази статия е предназначена както за музиканти в началния си етап на развитие, така и за техните преподаватели. Точно затова се постарях да обясня максимално опростено всички понятия, които използвам в нея.

Преди да започнем да говорим за интонация, първо трябва да разгледаме физическата ѝ същност. Нашият слухов апарат възприема трептенията на въздуха около нас и ако те са хаотични, ги наричаме шум, а ако са ритмични – звук. Едно от качествата на звука е неговата честота. Прието е да се измерват в херци (Hz), което представлява броят трептения в секунда. Например тонът Ла от 1-ва октава има честота от 440Hz.

Когато звучи даден тон, се наблюдава едно физично явление, наречено обертонов рег, идващо от немски (oberton-Ordnung), което в буквален превод означава надтонов рег. Примерно, когато свирим тона Ла от първа октава, се чува: La^1 440Hz La^2 880Hz Mi^3 1320Hz La^3 1760Hz $Do\#^4$ 2200Hz Mi^4 2640Hz sol^4 3080 La^4 3520 и т. н. Можем да забележим как обертоновият рег се получава, като за всеки следващ обертон се добавят херците на основния такъв. Тоест, ако приемем, че честотата на основния тон е равна на x , то честотата на първия обертон ще е равна на $x.2$, на втория $x.3$, на третия $x.4$ и т. н.

Това физично явление е налице и при флажолетите при струнните инструменти. Примерно на сол струна при цигулката основният тон е празна струна сол от малка октава, първият обертон (флажолет) sol^1 се намира точно на средата от дължината на струната, вторият - на първата и последната трета, следващият – на първата и последната четвърт, следващият – на първата и последната пета и т. н.

Разглеждайки естествените физични явления, Питагор създава Питагоровия строй, който е построен спрямо съотношенията на различните интервали (1 към 2 (октава), 2/3 (квинта), 3/4 (кварта), 4/5 (голяма терца), 5/6 (малка терца), 6/7 (голяма секунда) т.н.), тоест същите съотношения, които наблюдавахме и в обертоновия рег.



Питагоровият строй звучи благоприятно, като се слуша в единичен или двоен гриф в определената тоналност. Свирейки интервали, може да се забележи как обертоновете се застъпват и самият инструмент започва да звучи по-силно и по-плътно. Например при чистата квинта, която е в съотношение $2/3$, се наблюдава съвпадение на вибрациите, като всяко второ трептене на долния тон съвпада с всяко трето на горния.

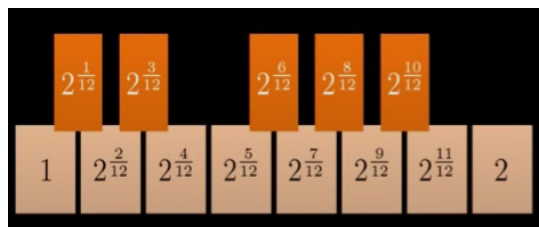
За жалост впоследствие с усложняването на музиката този строй се оказва неприложим в акордова фактура, тъй като е практически невъзможно всички интервали да запазят правилните си съотношения.

Това може най-лесно да се забележи в акорда сол – **ми1 – ла1**.



Ако тонът **ми** се сравни с празната струна сол, той следва да бъде интониран по-ниско, а сравнен с **ла** - по-високо. Затова старите композитори са били силно ограничени откъм тоналности и пълнота на акордите.

Този тип проблематика бива решен чак след появата на равномерно темперирания строй. Той изглежда по следния начин:



Както можем да забележим по-горе, отделните октавови групи са разделени точно на 12 равни части, като интервалите сами по себе си не

се интонират напълно точно. Това дава възможност за обхващане на всички тоналности и по-голям диапазон при композиционния процес, като всички интервали продължават да звучат (относително) чисто. Можем да кажем, че се прави лек компромис с интонацията на отделните интервали, за да може акордовата фактура да стане приложима.

Тук за музиканта възниква въпросът дали трябва да се лиши от красотата на Питагоровата интонация?

Отговорът на този въпрос е относителен спрямо фактурата и контекста на произведението. Има случаи, в които е напълно възможно и даже задължително да се възползваме от Питагоровата интонация, като например в произведения като „Балада“ от Изаи, „Речитативо и Скерцо“ от Крайслер, както и други произведения за соло инструменти. Там е възможно, защото произведението е написано за соло цигулка и няма очевидни интонационни конфликти. Дори Изаи на някои места използва четвърт тонове за да подсказва тежненятия на някои акорди. Той дори въвежда знак, който показва изменения с четвърт тон , като, ако точката е отгоре, то следва тонът да бъде повишаван, а ако е отдолу – понижаван.



Но в случаите, когато имаме повече гласове, следва да се използва равномерно темперираният строй (оркестрова музика, камерна музика или при свирене с друг равномерно темпериран инструмент като пиано, орган и т. н.). Затова ние трябва да упражняваме и двата вида интонация, за да можем да свирим с уместна интонация във всяка ситуация.

Но тогава как да се реши проблемът с невъзможния за интонирание акорд?

С този тип проблематика се сблъсках за първи път през 2015 година, на фестивала „Music Campus Balchik“. Там преподавателят ми по цигулка Alexandro Gavrilovich ми разказа историята на интонацията и как тя се е променяла с времето. Оказа се обаче, че въпреки комплексността в тази тематика, решението е много просто: струните на инструмента следва да бъдат настроени с малко по-стеснени квинти и тонът ми да бъде поставен точно по средата (нито по-високо, за да угоди на чистата кварта, нито по-ниско, за да угоди на голямата секста). Така проблемът се решава, но не напълно, защото се прави компромис с интонацията на отделните интервали. Този принцип следва да бъде прилаган, когато свирим в равномерно темпериран строй.

За да имаме точна интонация, трябва предварително да си представим как искаме да прозвучи дадения интервал. Също трябва да приемем, че е практически невъзможно всеки тон да стъпи на абсолютно точното място и трябва винаги да сме нащрек: в готовност да коригираме евентуална неточност. Следователно следва да тренираме не само първоначалното му точното стъпване, а и скоростта на реакцията при евентуална неточност. Основните положения по тази тема са разисквани и обсъждани в множество научни трудове, като подходящ пример можем да извлечем от учебника по методика на проф. Антон Хаджиатанасов: „Преди всичко е нужно да съществува ясна и точна представа за желаното звучене (вътрешно-слухова представа)... Вътрешно-слуховата представа трябва да предизвиква представата за движението, необходимо за нейната реализация....“ [Хаджиатанасов, 1983, с. 13-14].

Следващите технически упражнения не са за разсвирване на пръстите, а на слуха. Те следва да бъдат упражнявани както в Питагоровия, така и в добре темперирания строй. Също така трябва да се работи в две посоки: реакция и първоначална точност (да стъпи точно без нужда от допълнителна корекция) с ултимативната цел да станат своеобразна „втора природа“ на инструменталиста.

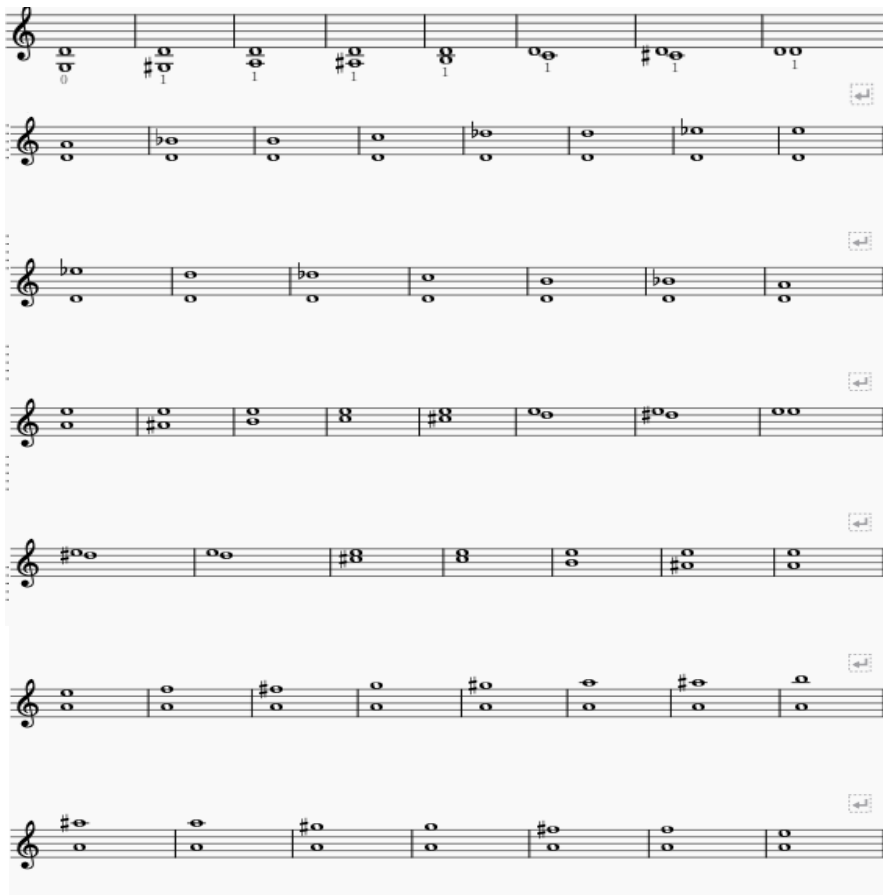
В дисертационния труд на българския цигулар и педагог Евгений Шевкенов намираме сполучливо сравнение, което можем да съотнесем към тренировките за придобиване на интонационни рефлексии, „аналог между механизма на музицирането и инстинктивните процеси, обуславящи човешкия говор... Музиката, като дори още по-висш тип метафизична форма на комуникация от речта, също се базира на подобни интуитивни формули...“ [Шевкенов, 2023, с. 57]

Когато човек се сблъска за първи път с толкова педантична интонация, първоначално той бива затруднен при някои интервали да прецени дали са интонирани правилно, или не. Чистите интервали като октава, квинта и кварта са по-лесни за интониране, но големите, малките, увеличените и умалените такива могат да се окажат доста по-предизвикателни.

Точно затова е редно да се започне с упражнения, които тренират критичността на слуха. Те целят да научат музиканта да разпознава различната вибрация на инструмента си при правилно интонирани интервали, спрямо Питагоровия строй. Упражнението е следното: Инструментът се настройва по Питагоровия строй (Сол 196Hz, Ре 233Hz, Ла 440Hz, Ми 660Hz).

С един пръст се свири хроматична гама, като всеки тон се сравнява със съседните празни струни. Движението на лявата ръка трябва да наподобява глисандо, което спира на всеки полутон. Това упражнение се работи много бавно и безмензурно. Не е важно колко време ще се отдели на всеки интервал,

а накрая той да бъде кристално чист.



След като ухото свикне и вече може да разпознава правилна от грешна интонация, е време да преминем към следващото упражнение. То използва пентахорди и всички пръсти, като е важно пръстите да стъпват умишлено пониско или по-високо и да се отведат до правилното място възможно най-бързо.



Следващото упражнение цели да научи музиканта на разликите при интонирането спрямо различните тонове(интонационни центрове).

Свири се хроматична гама на ре и ла струна, като всеки тон се сравнява със съседните празни струни. По този начин музикантът сам ще открие несъвършенствата на Питагоровия строй.



За да упражним и добре темперираня строй, същите упражнения се свирят още веднъж, но инструментът се настройва с малко по-стеснени квинти.

Целта е пръстите да падат точно по средата между двата интонационни центъра и да звучи относително чисто, без нужда от корекция при сравнение и с гвете съседни празни струни.

След като сме изградили слуха и реакцията, е време да преминем към упражнения, трениращи първоначалната точност. За целта отново повтаряме същите упражнения, като този път, ако тонът не стъпи правилно, нямаме право на корекция, а пръстът се вдига и поставя наново.

В заключение искам да наблегна на факта, че интонацията не е нещо, което се научава, а което се учи. Тя е като една битка, която ние ще водим цял живот и работата по нея никога няма да свърши. Техническите упражнения, които предлагам, са само бегла скица на упражненията, които можем да използваме. Държа да наблегна на факта, че те не могат да решат интонационните ни проблеми, ако просто се пресвирят без нужната концентрация и отдаденост. Целта ми е да дам една теоретична основа и чрез нея да насърча любопитството ви към същността на интонацията и експериментирането с нея.

Използвана литература:

Хаджиатанасов, Антон, „Основи на цигулковата методика“, ДИ „Музика“ 1983 с. 13-14
Шевкенов, Евгений, „Контекстуален анализ на Моцартовите цигулки концерти KV 207,211,216,218,219“, Академична библиотека АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ 2023, с. 57, ISBN: 978-619-7682-21-2
Benson, Dave, „Music: The mathematical Offering“, Cambridge University Press 2006, p. 1-26; 153-193, ISBN: 0521853877
Ricci, Rugiero, „Ricci on Glissando: The shortcut to violin Technique“, Indiana university 2007, p. 21-53, ISBN: 10.0253219337
Nov, Yuval, „The Mathematical Problem with Music, and How to Solve It“ – online source – <https://www.youtube.com/watch?v=nK2jYk37Rlg&t=21s> (25.11.2023; 20:30 часа)

За автора:

Стефан Хубенов е цигулар в IV курс в АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ в класа по цигулка на проф. Евгений Шевкенов. Първите си уроци по солфеж и пеене взема на 3-годишна възраст. По-късно започва да свири и на цигулка в НУМТИ „Добрин Петков“, където завършва в класа по цигулка на Евгения Ночева. Учил е също и при проф. Елисавета Казакова и при проф. Йосиф Рагионов в НМА „Проф. Панчо Владигеров“. През 2021 заминава да учи в САЩ в Michigan State University при Дмитрий Берлински, където има възможността да взимам уроци по оркестрови трудности и от Мони Симеонов. Там печели няколко конкурса за работа като оркестрант, като едн от тях е за позицията Artist in Residence в Kalamazoo Symphony Orchestra.

About the Author:

Stefan Hubenov is a senior student in AMDFA „Prof. Asen Diamandiev“ in the violin class of prof. Eugeny Chevkenov. He took his first solfege and singing lessons when he was 3 years old. Later he started to play violin in NSMDA „Dobrin Petkov“, where he graduated in the violin class of Eugenia Nocheva. He has also studied with prof. Elisaveta Kazakova and prof. Yosif Radionov in NMA „prof. Pancho Vladigerov“. In 2021 he went to study in USA in Michigan State University with Dmitri Berlinsky, where he had the chance to study orchestra excerpts with Moni Simeonov as well. There he won a several auditions for work as an orchestra player. One of them is for the position Artist in Residence in Kalamazoo Symphony Orchestra.

**ИДЕИТЕ И ТЯЛОТО СЕ ПРИПОКРИВАТ, МИСЛИТЕ И ЕЗИКЪТ
СЕ СЛИВАТ В СПЕКТАКЪЛА „ВОДА И ЛУНА“**

Сун Ксяофан

Резюме:

„Вода и луна“ е китайско модерно танцово произведение, създадено от Лин Хай-мин, основател на Cloud Gate Dance Theatre, първата модерна танцова трупа в Тайван, която се фокусира върху сливането на китайската и западната култура. Тази статия разглежда спектакъла „Вода и луна“ в три аспекта: хореография, танцова структура (композиция и танцова лексика) движение. Служи и за вдъхновение на последващи изпълнения.

Ключови думи:

Китайски модерен танц, „Вода и луна“, хореография, танцова структура, дишане.

**IDEAS AND THE BODY INTERTWINE, THE THOUGHTS AND LANGUAGE
MERGE IN THE DANCE WORK „WATER AND MOON“**

Sun Xiaofang

Abstract:

„Water Moon“ is a Chinese modern dance work choreographed and directed by Lin Hai-min, founder of the first modern dance company „Cloud Gate Dance Theater“ in Taiwan. In this work, it embodies the integration of Chinese and Western cultures. This article discusses „Water Moon“ from three aspects: the choreography, dance structure and movements, and performance inspiration.

Key words:

Chinese modern dance „Water Moon“ choreography concept dance structure breathing

Китайският модерен танц е нова форма, която интегрира китайски танцови елементи със западния модерен танц на базата на художествената колаборация. По този начин се запазва и демонстрира националният дух чрез творческо изразяване на емоционално ниво на чувствата в естетиката на традиционния китайския танц. Изпълнението му се характеризира с езика на тялото и техниките на движение на западния модерен танц, като същевременно се вдъхновява от китайския народен танц, класическия танц и други танцови стилове. Особено в композицията на заимстване и прилагане на китайски традиционни културни елементи, той е въвел и усъвършенствал изразния език на модерния танц, представяйки уникален китайски стил.

„**Вога и луна**“¹ е първата модерна танцова творба на Cloud Gate Dance Theatre, която съдържа елементи от традиционната китайска култура. От премиерата си през 1998 година тази творба получава голямо внимание, заради уникалните си хореографски концепции и подхода си към китайската и западната култури и се превръща в класическа творба в историята на китайския модерен танц. Докладът се фокусира върху изследване на произведението в три аспекта – хореография, движение и изпълнение/ практическото вдъхновение. Целта е да се изведат характеристиките на китайското модерно танцово изкуство и тенденциите за бъдещото му развитие.

Хореографията на „Вога и луна“

Хореографска концепция – представяне на китайската традиционна култура

Китай е една от четирите велики древни цивилизации в света и по време на хилядолетната си история и социално развитие е формирал уникална традиционна култура със системни характеристики, включващи поезия, музика, танци, калиграфия, живопис, бойни изкуства и т.н. В процеса на оформяне на концепцията и позициониране на стила на китайския модерен танц китайските хореографи се стремят да включат селективно и целенасочено традиционни китайски културни модели в конотация със западния модерен танц. Езикът на тялото се е превърнал в една от основните характеристики на художествения стил на китайския модерен танц.

В спектакъла „Вога и луна“ хореографът Лин Хай-Мин изцяло се придържа към творческата концепция за „популяризиране на традиционната култура и отличителния дух на китайската нация“. Той организира езика на танца в съчетание с уникалната естетика на традиционните бойни изкуства,

¹ Хореограф Лин Хай-Мин.

калиграфията и живописата. От друга страна, използва основните техники и движения на модерния танц във всички композиционни хореографски форми: соло, дует, трио, ансамбли чрез които асоциативно изобразява „цветя в огледалото“ и „цветя във водата“. Визуализира се темата за тишината и празнотата чрез образите на цветя в огледалото и луна във водата – поглед насочен нагоре към вселената. Следователно, от вложената концепция в хореографията може да се направи изводът, че тя произтича от философията на китайския даоизъм – „тишина и бездействие“ и китайския будизъм – „диалектика на празнотата и цвета“. Даоизмът и будизмът са двете водещи философии в развитието на китайската традиционна култура. Въпреки че съответните им мисловни полета и категории са различни, в крайна сметка всички те се стремят към духовно усъвършенстване и подчертават конотацията на „света на мира“. „Всичко това, което съхранява нашите емоции, чувства, мисли и съответните реакции – наричаме вътрешен свят. Вътрешният свят пази и съхранява нашата душа. Душата на човека е ядрото на душевния *мир*. Постигането му се получава, когато човек намери баланс между външен и вътрешен свят.“²

Първоначалната концепция на модерния танц е стремеж към показване свободата на ума и философията на реалния живот. Може да се предположи, че това са причините, поради които модерният танц се използва като форма на изразяване в съвременната китайска хореография, да се изгради свързващ и интегриращ мост между китайската и западната танцова култура. Концепцията на Айсегора Дънкан за „романтика и хармония“ и тази на Рут Сен Денис за „хармония“ и „усещане за живот“ е в хармония с концепцията и първоначалното намерение в хореографията на китайския съвременен спектакъл *„Вода и луна“*.

Произход на движението – съчетаване на китайската и западната танцова стилистика

Всеки танцов жанр има специфични техники на движение и езикови изрази.

С разширяване на танцовото изкуство в географски план, и с използването на различни иновативни хореографски концепции, става все по-необходимо даден танцов жанр да има свои собствени движения и езикови изрази, които се основават на комбинацията от китайската и западната култура. Китайският модерен танц е следствие на приемането и развитието

² <https://milichin.com/2010/kakvo-predstavlyava-va-treshniya-svyat-na-2/>

на западния модерен танц в Китай. През последните десетилетия западният модерен танц не може да бъде разбран само като трансляция или адаптация, от развитието на китайския модерен танц. Последният се е превърнал в нов танцов жанр, при който „новото“ се въплъщава в генезиса на танцовия език и се превръща в макросистема.

Във „Вода и луна“ всички видове движения се базират на основните техники от модерния танц, като по този начин се формира жанровата категория на творбата – китайски модерен танц. Второ, в процеса на работа хореографът обръща внимание на произхода на движенията, стиловите характеристики и концепцията, за да се впише в този стил. За да постигне целта си, хореографът възприема тезата, основана на „ръководство по тай чи“, вдъхновявайки се от философията на „удзъ ражда тай чи – тай чи ражда две форми, а двете форми създават четири образа“. И съчетавайки движенията на бойните изкуства, калиграфските щрихи и картините, свързани с тай чи, езикът на движенията е силно съгъстен от очарователната китайска култура. Произходът на движенията във „Вода и луна“, не са породени от сблъсъка на китайската и западната култура, а по-скоро отразяват висока степен на сливане между тях, което затвърждава концепцията за стила на китайския модерен танц.

Структура на танца и движения на „Вода и луна“

Основна структура на „Вода и луна“

Структурата на танца „Вода и луна“ е изградена според философията на китайското тай чи, спомената по-горе. На тази база може да се обобщи като „един живот ражда и създава два, два живота раждат и създават три, а три – раждат и създават всичко“. Следователно основната структура на произведението се основава на каскадната и прогресивната структура на соловия танц, дуетния танц, трио и груповия танц. От една страна, възприемането на тази структура възпроизвежда един от принципите на тай чи, а от друга, улеснява оформянето на образи и изразяването на емоции. По-специално, последователното представяне на горепосочените видове танц изразява прехода от индивидуалния живот към груповите чувства, така че тази танцова структура всъщност е процес на натрупване на емоции и създаване на подход към кулминацията.

На второ място, от гледна точка на стилистиката на хореографията, сценичният декор, изпълнен в студени цветове с пресечната точка върху реалността, и използването на вода на сцената създават един вид тиха красота, произтичаща от природата. Комбинацията между човешкото тяло

и природата представлява реалността и съзнанието, физическите обекти и фантома, човешкия силует и луната в огледалото и цветовете във водата. По средата, между тях – реалното и илюзорното е разделено от слой сън. Въпреки това човешките същества имат познание за живота и стремеж към бъдещето. Спокойният поглед към реалността не може да бъде измерен с конкретно разстояние. Във „Вода и луна“ последователното представяне на различни танцови стилове, концептуалният дизайн на хореографията и уникалната житейска символика на танцьорите образуват плътно подредена и неделима основна структура на произведението.

Използване на дишането за разработване на движенията

Дишането е основната техника на модерния танц и е ключът към научния и точен контрол на движението, като същевременно то може да играе положителна роля за контролиране и на емоциите.

Развитието на модерния танц в световен мащаб и формирането на техниката на Марта Греъм, на Хосе Лимон, техниката на релаксация и други са в много тясна връзка с точното схващане на дишането. В концепцията на тай чи от китайската традиционна култура ключът към изпълнението на физическото движение също се крие в дишането. В движенията на китайския модерен танц и основната техника на западния модерен танц има съвпадение. При проектирането на движението във „Вода и луна“ хореографът режисьор се съобразява с горепосочената съвместимост и заимства дишането при избора на танцовите движения, като по този начин получават уникално въображаемо и емоционално възхновение за художествено изразяване.

Ако вземем за пример груповия танц във „Вода и луна“, движението на всеки танцьор се основава на ръководството на дишането, което е основано на вътрешна дихателна практика. Когато танцьорите извършват отпускане се движение, в този момент телата им са в свободна и отпусната среда.

След завършване на действието те всъщност са завършили и процеса на дихателно действие, последвано от бавно придвижване, приклякване и бавно вдигане. Следващото движение с десния крак, стискане на юмруци и движението на ръцете с акценти отразяват процеса на издигане, което е поредица от бавни действия, показани последователно. Именно чрез поредицата от бавни движения и равномерно дишане се постига царството на спокойствие и душевен мир, което не само дълбоко показва образа на тай чи цюен на езика на външните движения, но и изразява същността на произведението.

Основната характеристика на това произведение е, че груповият танц включва ритмично па-дъ-дъо. Мащабните движения на танцьорите – ритане

с крака, катерене, скачане, плъзгане и други, създават призрачен артистичен ефект, който хармонира с почти статичния групов танц. Образува се силен контраст. Бързото и бавното дишане се преплитат и интегрират едно в друго. В комбинацията от движение и неподвижност се демонстрира някаква стремителна жизненост, пълна с вдъхновяваща сила.

Практическо вдъхновение на спектакъла „Вода и луна“

Качества, които притежават танцьорите

Модерният танц като форма на изкуство прониква в китайската култура и я интегрира със западната култура и изкуство, което го голяма степен очертава и качествата на изпълнителите. Китайските танцьори в модерния танцов стил трябва да имат разнообразни артистични качества и богата танцова култура. Съдейки по концепцията и тематичния замисъл, показани във „Вода и луна“, хореографският стил има черти на голяма абстрактност. Много аспекти от езика на действието имат специфика, която може да накара хората да се замислят и това, което е интегрирано в него, има много дълбок смисъл. В този спектакъл интеграцията на традиционната китайска култура като даоистката култура, будистката и тайгзи културата определят изпълнението на движението и емоционалното изразяване, които се основават на развитието на танцьора и разбирането му на източната философия.

Езикът на действието, използван в тази творба, е изразен като вода и луна, което е сравнително лесно за разбиране от обикновените хора. Въпреки това, по отношение на съдържанието в него се преплитат много културни модели и философски смисли.

Съдържанието на произведението е отразено главно в четирите гуми: „празно“, „тихо“, „илюзия“, „спокойствие“. За да се постигне изразяването на конотацията на горните четири гуми, танцьорът трябва да премине през „възприемането“ на живота и емоциите чрез перфектната комбинация от езика на движението и танцова тема. В този контекст „Вода и луна“ се определя като модерен танц по своята същност, основаващ се на движенията на танцьорите. По отношение на стила на движенията основните техники са заимствани от западните модерни танцови техники, но хореографът е възприел и уникален подход от традиционното китайско бойно изкуство тай чи.

Ето защо, за да реализират перфектно артистичния ефект на „Вода и луна“, танцьорите трябва да имат достатъчно добри съвременни танцови умения и да изучават задълбочено китайската тай чи култура.

Задачи на хореографа

От хореографската и изпълнителската практика във „Вода и луна“ задачата на хореографа се изразява главно в следните три аспекта:

- Хореографът на модерен танц трябва да овладее основните умения в процеса на създаване на произведенията, а те са - заложените в темата емоции да се *интегрират* в танцовата техника. Движения трябва да имат разпознаваеми характеристики и да бъдат по-артистично изразителни. От гледна точка на обучението по модерен танц студентите развиват предимно основните умения за придобиване на различни видове техники, но този аспект е лишен от емоционално изразяване в практиката. Следователно танцьорите трябва да се интересуват от представянето на собствените си емоции в движенията така, че да могат да отговарят на стандарта за художествена стойност на танца. На второ място, хореографът играе ролята на основен селекционер на интерпретираните теми и подбора на музикалния материал;
- Темите за хореографията в модерния танц се взима от ежедневието, но тези теми от реалния живот не могат да бъдат допуснати на сцената без художествена обработка. Това доказва, че хореографът трябва не само да включва движения от реалния живот в представлението, да следи за процеса на интерпретация, но и да бъдат изпълнявани в съответствие с естетиката на съвременния танцов спектакъл и емоция;
- Специфична особеност на цялостно представяне на темата е изборът на музика. Във „Вода и луна“ се използва „Сюита за соло-виолончело“, на бароковия немски композитор Йохан Себастиан Бах. Причината, поради която това произведение е избрано за музикален фон, е емоционалната изразителност, съответстваща на ритъма, танцовата структура и тематичния подтекст на хореографията във „Вода и луна“;

На трето място, като хореограф на модерен танц, той трябва да има не само творчески усет, но също така трябва да влияе положително върху изпълнението на танцьорите чрез собственото си възприятие, емоция и воля в процеса на съчиняване на хореографията. За много танцьори поради липсата на житейски опит е трудно да се интегрират в процеса на интерпретацията по време на репетициите. При тези обстоятелства хореографите и режисьорите трябва да насочват танцьорите в правилната посока – проследяване и коригиране на

танцовото изпълнение и най-важното е активно да мобилизират емоциите им при изпълнение. Това е една от причините, поради които спектакълът „Вода и луна“ все още да се радва на вниманието и признанието на публика от различни поколения. Успехът е тясно свързан с въздействието на изпълнението като резултат от възпитанието и изграждането на танцьорите от страна на хореографа.

Заключение

В историята на развитието на китайския модерен танц „Вода и луна“ може да се счита за класическо произведение. Основната причина за това е, че то има уникална хореографска концепция, като съчетава западния модерен танц с традиционната китайска философия и култура, вплетени в хореографията и изпълнението. Взимайки под внимание тези факти, може да се направи изводът, че художественото постижение на спектакъла поражда новаторско мислене, нова концепция и стил, които насърчават развитието на китайската модерна танцова хореография. В същото време хореографите трябва да съобразят значението на положителната роля на танцовото изпълнение. Трябва да се съсредоточат върху работата с танцьори, които могат да се адаптират към изпълнението на китайския модерен танц. Само чрез постигане на висока степен на интеграция между хореографията и изпълнението е начинът за дългосрочно развитие на китайския модерен танц.

Използвана литература

Йен Юци. Кратък анализ на влиянието на романтичните емоции върху модерното постмодерно изкуство - изрязване от сравнителния анализ на балета и модерния танц в романтизма и модернизма [J]. Съчуански театър, 2022 (11): 173-176.
Жън Уънхуей. Телесната практика на китайския опит: повторно разглеждане на противоречията на китайския модерен танц през 80-те години на XX век[J].Списание на пекинската танцова академия, 2020(12):7-14.
Тун Ян: Модернизация и национализация: изграждането и развитието на китайския модерен танц [J]. Вестник на Beijing Dance Academy, 2019 (06): 8-13.

За автора:

Сун Ксяофан, родена в Шънян, Китай, е преподавател в Танцовата академия към Консерваторията в Шънян. Завършила е магистратура в Хонконгската академия за сценични изкуства и в момента следва докторантура в АМТИИ „проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив, под научното ръководство на проф. д-р Желка Табакова.

About the author:

Sun Xiaofang, a native of Shenyang, China, is a teacher at the Dance Academy of Shenyang Conservatory. She completed her master degree at the Hong Kong Academy of Performing Arts and is currently pursuing her doctoral studies at AMTII „Prof. Asen Diamandiev“ - Plovdiv under the scientific supervision of Prof. Dr. Jelka Tabakova.

ИЗСЛЕДВАНЕ НА ХУДОЖЕСТВЕНИТЕ ФОРМИ И ПЕВЧЕСКИТЕ СТИЛОВЕ В КИТАЙСКОТО ОПЕРНО ИЗКУСТВО ОТ НОВАТА ЕПОХА

Сун Хайлу

Резюме:

Китайската национална опера от новата епоха¹ интегрира елементи от грамата, традиционния театър, народните песни, техниките на традиционното китайско оперно пеене и белкантото, формирайки уникална изпълнителска система и певчески стилове, които силно се различават от тези в други страни и национални опери. Настоящата статия изследва периода на новата епоха като времеви контекст, а художествените форми и ценностите – като пространствени параметри, на чиято основа прави задълбочен анализ на изпълнителското изкуство и стиловете на пеене в китайските оперни произведения от новата епоха, през призмата на теорията на изпълнението. В хода на изследването се анализират жанровете и културните характеристики на китайската национална опера от новата епоха, като същевременно се разглеждат и обсъждат конотациите на „китайския“ стил на пеене. Целта на настоящото изследване е да изгради по-задълбочено разбиране за местната адаптация и иновациите в комплексното оперно изкуство в Китай, което да послужи за основа и вдъхновение за по-нататъшни проучвания по темата.

Ключови думи:

Изпълнение на китайски оперни произведения от новата епоха, художествени форми, певчески стил

¹ Терминът „Нова епоха“ се отнася за периода от 2012 г. до наши дни, в който Китай устойчиво се развива и просперира във всички аспекти на икономиката, политиката, културата и изкуството. Източник на информацията: енциклопедия Баюгу: <https://zhidao.baidu.com/question/377046932806846164/answer/3893317105.html?fr=zywd> (последно посещение: 21.12.2023)

**STUDY OF ARTISTIC FORMS AND SINGING STYLES IN CHINESE OPERA
OF THE MODERN ERA**

Song Hailu

Abstract:

Chinese national opera of the new era² integrates elements of drama, traditional theatre, folk songs, traditional Chinese opera and bel canto vocal techniques,

forming a unique performance system and singing styles that differ greatly from those of other countries and national operas. This article explores the period of the modern era as a temporal context and the artistic forms and values as spatial parameters, on the basis of which it provides an in-depth analysis of the performance and singing styles in Chinese operas of the modern era through the lens of performance theory. In the course of the study, the genre and cultural characteristics of Chinese national opera of the new era are analyzed, and the connotations of the „Chinese“ singing style are examined and discussed. The aim of this study is to build a deeper understanding of local adaptation and innovation in the complex opera art in China, which can serve as a foundation and inspiration for further research on the topic.

Key words:

Performance of Chinese new age opera, artistic forms, singing styles

Операта е комплексно изкуство, което обединява пеене, музика, театрално изпълнение, танц, сценично представление и други сценични форми. Нейното раждане не само бележи развитието и зрелостта на комбинираните изкуства, но също така подчертава все по-високата степен на тяхното приемане и оценяване от страна на публиката. Същевременно, тези процеси непряко стимулират развитието на операта, като тя постепенно придобива наситен хуманистичен характер.

² The term „New Era“ refers to the period from 2012 to the present, in which China has steadily developed and prospered in all aspects of economy, politics, culture and art. Information source: Baidu encyclopedia: <https://zhidao.baidu.com/question/377046932806846164/answer/3893317105.html?fr=zywd>

След движението „Четвърти май“³ китайската национална опера започва активно да черпи влияние от западната опера, като тази тенденция напълно се разгръща в началото на XXI век и демонстрира пътя на осъществяване на национализация, традиционализация и локализация на оперното изкуство. В резултат на тези процеси се формират съвременните изразни форми в китайската опера, които я правят уникална на фона на световния художествен ландшафт. Ето защо настоящото изследване дефинира оперното изкуство в периода след четвъртомайското движение като китайска национална опера от новата епоха и анализира нейните изпълнителски форми и певчески стилове в широк смисъл.

I. Художествени форми в китайското оперно изкуство от новата епоха

1. Реалистична сценография

Значението на сценичния дизайн в оперното представление е неоспоримо. Неговата роля включва задаване на фона за развитието на сюжета, изразяване на състоянието на персонажите, насърчаване на развитието на сюжета и създаване на емоционална връзка с аудиторията. В известен смисъл той определя дали актьорите и публиката ще могат да пълноценно „да се пренесат в измерението на произведението“, и да получат най-реалистично изживяване⁴. Китайското оперно изкуство от новата епоха също така отделя внимание на популяризацията и разпространението към широката общественост, осъзнавайки, че реалистичната и жива сценография може да помогне на зрителите по-дълбоко да вникнат в съдържанието и емоциите на произведенията и да намалят психологическата дистанция между публиката, изпълнителите и сюжета. Освен това в сравнение с пеенето и актьорската игра сценографията има едно уникално предимство, а именно, че може да накара мимолетното представление да остане в сърцето на публиката за дълго

³ Движението „Четвърти май“ е патриотично движение, което избухва на 4 май 1919 г. в Пекин. Главните участници в него са студенти, а широката общественост, гражданите, индустриалците и бизнесмените също се присъединяват под различни форми, като демонстрации, петиции, стачки и насилствени сблъсъци с правителството. Тези действия прерастват в цялостно патриотично движение на китайския народ срещу империализма и феодализма, известно още като „Вятърът и гърмът от Четвърти май“. Източник на информацията: енциклопедия Baidu:

https://baike.baidu.com/item/%E4%BA%94%E5%9B%9B%E8%BF%90%E5%8A%A8/291670?fr=ge_ala#reference-16-14478-wrap

⁴ Джън Сюан. „Дискусия на художествените форми в съвременното китайско оперно изкуство“. В: „Колекция от изтока“, 2018 (4): 85 (郑玄. 现代中国歌剧表演的艺术形式探讨 [J]. 东方藏品, 2018 (4): 85).

време, а с течение на времето нейната художествена стойност може дори да остави по-траен спомен, отколкото майсторството на изпълнителите. От гледна точка на китайската развлекателна индустрия увеличаващият се брой мащабни спектакли на живо показва, че страната вече разполага с достатъчно мощ за изграждане на реалистични сцени и създаване на оригинална и зрелищна сценография, което значително засилва изразителността и привлекателността на оперното изкуство.

2. Въздействащо предаване на емоциите

Най-високото ниво на художествено изпълнение е постигането на съвършено съчетание между емоции и звук и в този смисъл оперното изкуство не прави изключение. Когато се възплащават в оперни персонажи, певците трябва не само да имат висока артистична школовка и професионално ниво, но и да умеят да интегрират личния си житейски опит в изпълнението.

Затова е особено важно дълбоко да разбират, осмислят и изразяват вътрешния свят на персонажите, така че успешно да разгръщат техните образи в хода на сюжета. Така например, класическата китайска национална опера „Необятни равнини“⁵ представя истинската история на монголското племе торгут, което преминава през множество трудности и неволи, за да се завърне най-накрая в обятията на родината. Арията „Любовна песен“, която се появява три пъти в цялото произведение, впоследствие се превръща в една от най-известните китайски оперни арии. Тя е не само израз на чувствата между главния женски персонаж Нарен и нейния любим Шеран, но е и символ на трансформацията на Нарен от младо момиче в героиня. При първото изпълнение на арията Нарен погрешно смята, че любимият ѝ Шеран е мъртъв и си припомня за безвъзвратно отминалите времена, затова я изпява с нежен и меланхоличен тон. Вторият път, когато Нарен и Шеран се събират отново след дълга раздяла, в сърцето на героинята се преплитат радост и желание за отмъщение за смъртта на близките, затова арията се изпълнява бавно и тежко, за да изрази противоречивите и заплетени чувства на Нарен. Третият път Нарен е жертва собствения си живот в името на оцеляването на цялото племе, затова арията се изпява от цялото племе на смесени гласове, с траурен и тържествен тон. Тези три изпълнения, преминавайки през различни етапи на емоционално развитие, довеждат сюжета до кулминация и обединяват

⁵ Операта „Необятни равнини“, е композирана от музикален колектив на Ляонинската опера. Премиерата ѝ е през 1995 г. (бел. авт.)

актьорите и зрителите в едно, илюстрирайки важността на емоциите в оперното изкуство.

3. Богати форми на вокално изразяване

Изразните средства в китайската опера от новата епоха са разнообразни, като сред тях гласът е с най-пряко въздействие. Соловото, двугласното, тригласното, многогласното пеене и други форми са широко застъпени, като всяко произведение обикновено комбинира два или три певчески стила.⁶ Например разгледаната по-горе ария „Любовна песен“, която се появява на три места в операта, се изпълнява както солово, така и хорово. В друга китайска национална опера от новата епоха – „Пустош“⁷, адаптирана по едноименния роман на драматурга и писателя Цао Ю, се разказва трагичната любовна история на главния мъжки персонаж Чоу Ху и главната героиня Дзин Дзъ.

Двамата използват гуетното изпълнение, а останалите главни действащи лица пеят в трио, като по този начин се създава дълбоко наситена с трагизъм атмосфера. В съвременните опери често се срещат и арии, изпълнявани от седем или осем певци със самостоятелни партии, както и смесено или асинхронно пеене. Такива певчески форми, които са обичайни за класическите западни опери като „Кармен“ и „Дамата с камелиите“, се прилагат и в съвременните китайски оперни произведения, предпоставяйки образец за създаване на по-разнообразни форми на вокално изразяване в националната опера.

4. Гъвкаво използване на езиковите средства

Първоначалното развитие на китайската опера е вдъхновено от традиционната италианска опера, но в по-късния ѝ етап на развитие езиковият проблем се превръща в основна пречка, най-вече поради факта, че италианският и китайският език се различават значително по отношение на произносителната структура и произносителните навици. Китайският език е сравнително сложен, затова чистото белкантово пеене в известна степен отслабва неговата изразителност. Оперните изпълнители от новата епоха вече не копират европейските оперни стилове, а по-скоро на тяхна основа

⁶Lei F. „Творчески модели в китайската национална опера и някои размисли върху тях“. В: „Китайска литература и изкуство“, 2017 (5): 25 (雷芬. 中国民族歌剧创作模式及反思 [J]. 中国文艺家, 2017 (5): 25).

⁷Операта „Пустош“ е композирана от Дзин Сян по адаптация на Уан Фан по едноименната пиеса на Цао Ю. (бел. авт.)

интегрират част от националните си техники, които в по-голяма степен съответстват на характеристиките на китайското произношение. Например в операта „Битка в древния град“⁸ главната героиня Чън Яо използва вокалните техники на поп пеенето, чиито езикови характеристики наподобяват ежедневната реч. По този начин акцентът не е върху разгръщането на проникновената сила на гласа, а по-скоро върху доближаването на певческия език до манталитета на публиката. Друг пример е известният китайски тенор Уей Сун, който притежава естествен белкантов глас, но специално променя позицията на пеенето си, когато изпълнява опери в родната си, с цел да подчертае националните характеристики на своя певчески стил.

5. Приемственост и развитие на традиционната опера

До навлизането на италианската опера китайското оперно изкуство се основава на традиционната китайска опера, която също представлява синкретична форма на изкуството, но с много по-дълга история. Това важи с особена сила за Пекинската опера, известна като „националното съкровище“ на Китай, която съчетава най-добрите елементи на различни оперни жанрове. В този смисъл може да се каже, че китайското оперно изкуство има богат опит в областта на артистичните иновации и интеграцията. Традиционната китайска опера съчетава в себе си театрални елементи като пеене, говор, актьорско майсторство, движение, поглед, жест, тяло, стъпване, размятане на косата и др. Например в операта „Онеправданата Доу Ъ“ изпълнителите заимстват множество форми от традиционната китайска опера: носят костюми с дълги бели ръкави и използват традиционни движения като придвижване със ситни стъпки или стъпване с опънати колена. В пеенето си също прилагат традиционни оперни техники като декламация, чрез което изразяват по-пълноценно емоциите на персонажите. Може да се каже, че традиционната китайска опера е направила оперните изпълнения по-формални и структурирани, а всички движения и модели са се превърнали в систематизирани техники. Предимството на това унаследяване от традиционната китайска опера е, че позволява на оперните певци да получат систематично обучение и по този начин да придобият задълбочени основни умения. След навлизането на западното изкуство, традиционната китайска опера получава по-голямо пространство за комбиниране, като усвояването на формите на изразяване

⁸ Оп. „Битка в древния град“ – адаптация по едноименния роман на известния писател Ли Инжу. През 2005 г. Китайската военна опера на Главната политическа администрация на Народоосвободителната армия преработва съдържанието на романа в произведение на съвременната национална опера. (бел. авт.)

чрез тялото, погледа и жестовете преминава от едностранен процес към взаимно обучение и обогатяване, което от своя страна оказва положително въздействие върху културното самочувствие на нацията.

II. Характеристики на певческите стилове в китайската национална опера

1. Съвместимост и взаимно допълване между разнообразието от национални стилове и европейския стил

Най-голямата отличителна черта на китайската национална опера от западното оперно изкуство е разнообразието на певчески стилове в нея. Трябва да се отбележи, че в историята на развитието на китайската национална опера се зараждат спорове относно това дали да се използват „местни“ или „западни“ стилове, и поради изкривения национализъм възникват тенденции за едностранно отхвърляне на белкантовото оперно пеене. Въпреки това обзорът на стиловете в китайската национална опера показва, че местните и европейските стилове на изпълнение винаги са били равнопоставени.

Националният певчески стил в китайската опера води началото си от операта „Белокосото момиче“⁹ и впоследствие се прилага и в други произведения, които съчетават елементи от фолклорните песни и традиционната китайска опера, като „Уан Гуи и Ли Сянсян“¹⁰, „Кака Дзян“¹¹, „Червеният корал“¹², „Дъщерята на партията“¹³, а също и в по-съвременни произведения като „Земя, покрита с цветове на османтус“¹⁴. Този вид оперни произведения отразяват прехода от народния певчески стил към новия национален стил. През 50-те години на 20 век, когато народните песни и традиционната китайска оперна музика все още стоят в основата на оперното композиране, е създадена китайската национална опера „Песен за степта“¹⁵, чиято музика е базирана на традиционни

⁹ „Белокосото момиче“ – операта е създадена през 40-те години на XX век от колектив на Института за изкуство „Лу Сюн“ в град Янан, либретото е написано от Хъ Дзинджъ и Дин И. (бел. авт.)

¹⁰ „Уан Гуи и Ли Сянсян“ – оперна адаптация по едноименния революционен епос, написана от композитора Ли Дзи през 1946 г. За пръв път е изиграна през 1952 г. на сцената на Работническия театър на Западен Шанхай от театралната трупa „Хуаюджу“. (бел. авт.)

¹¹ „Кака Дзян“ – оперна адаптация по романа на Ян Су „Червените скали“, композирана от Ян Мин, Дзян Чунян и Дзин Ша. (бел. авт.)

¹² „Червеният корал“ – опера, композирана от Уан Сиън и Ху Шъпин през 1960 г. Изпълнена е за първи път в Пекин в началото на 60-те години на XX век от Оперната трупa на военноморските сили на Китайската народоосвободителна армия. (бел. авт.)

¹³ „Дъщерята на партията“ – операта е написана от известния китайски писател Ян Су през 1964 г., представена е за първи път на 13 юли 2021 г. на сцената на Национални театър за сценични изкуства. (бел. авт.)

¹⁴ „Земя, покрита с цветове на османтус“ – опера, композирана от Лиу Хункуй в края на август 2015 г. и изпълнена за първи път през април 2016 г. по време на 24-тия международен фестивал на чаената култура в град Синян. (бел. авт.)

¹⁵ Операта „Песен за степта“ е композирана от колектив на Централната опера през 1953 г. и премиерно представена в Пекин през 1955 г. (бел. авт.)

фолклорни мотиви от провинциите Цинхай и Гансу. Въпреки това при нейното изпълнение не се използват стиловете на народното пеене, а е заимстван опитът от европейската опера и цялото произведение се пее с чисто и естествено белканто.

Впоследствие се появява и друга народна опера с малцинствена тематика – „Айгули“¹⁶ – която също като „Песен за степта“ използва мотиви от музиката на казаки, киргизи и уйгури, което придава силен етнически колорит на цялото произведение. Освен това в тази опера са приложени композиторски техники, характерни за европейската опера, чрез които богатата изразителност на вокалното изкуство спомага за по-пълноценното

развитие на главните персонажи. Изпълнителите на това произведение – тенорът Ху Сунхуа и сопраното Луо Сингзъ – са професионални белкантови певци, които правят опит за изграждане на китаузиран белкантов стил чрез пресъздаването на операта „Айгули“.

След 80-те години на XX в. чрез оперни произведения като „Скръб по миналото“¹⁷, „Легенда за бялата змия“¹⁸, „Марко Поло“¹⁹, „Необятни равнини“, „Пустош“ и „Гръмотевична буря“²⁰ се въвежда белкантовият певчески стил. На този фон, други оперни произведения от същия период като „Дъщерята на партията“ и „Песните на Мулан“²¹ се изпълняват в новия национален стил, което води до постепенното формиране на национализиран и европеизиран стил на оперно пеене. Тези процеси, от своя страна, развиват вокалните композиции на китайските национални опери – появяват се драматични тенори, лирични тенори, колоратурни сопрани, лирични сопрани и други гласове, което обогатява облика на гласовите персонажи в белкантото. През този период в Китай се появяват и изпълнители като Дилбер Юнус, Уей Сун, У Бися, Дай Юцян и др., които са обучени белкантови певци, но същевременно умеят да изпълняват и китайска национална опера.

¹⁶ „Айгули“ – опера с либрето на Хай Сяо и музика на композиторите Гуо Шъфу и Усман Дзян. Премиерно е изпълнена от трупата на Централния театър за опера и танц в Пекин през 1966 г. (бел. авт.)

¹⁷ Операта „Скръб по миналото“ е композирана от народния музикант Шъ Гуаннан през 1981 г., либретото е дело на Хан Уей и Уан Цюан. (бел. авт.)

¹⁸ „Легенда за бялата змия“ – опера, създадена през 2010 г. от известния съвременен американски композитор с китайско потекло Джоу Лун, със световна премиера в Бостънската опера през февруари 2010 г. и представяне на 27 октомври 2010 г. на Международния музикален фестивал в Пекин. (бел. авт.)

¹⁹ „Марко Поло“ – оперно произведение, написано от колектив на Големия театър на Гуанджоу, режисирана от Хортен с хореография на Уей Дзин и музика на германския композитор Енжот Шнайдер. Премиерата е на 4 май 2018 г. в Големия театър на Гуанджоу. (бел. авт.)

²⁰ „Гръмотевична буря“ – произведение на Шанхайската опера, създадено през 2001 г. Композиторът Мо Фан е автор и на либретото, адаптирано по едноименния роман на Цао Ю. (бел. авт.)

²¹ Операта „Песните на Мулан“ е композирана от Гуан Ся с либрето от Луу Лин. Премиерата ѝ е през 2004 г. (бел. авт.)

От историческа гледна точка в развитието на китайската национална опера се наблюдава допълващо се разнообразие и хомогенност по отношение на певческите стилове. Стилът на традиционната китайска опера и новият национален стил на оперно пеене се появяват в различни периоди от развитието на китайската национална опера и съответно стъпват на различни основи, което, от една страна, отразява доминиращия изпълнителски стил в определен период. От друга страна, от гледна точка на цялостната история, това са процеси на изграждане на многообразие от певчески стилове. За разлика от традиционната китайска опера, която се придържа към фиксирани вокални и артистични техники, китайската национална опера е много по-всеобхватна в избора си на певчески стилове. Китайските оперни певци често прилагат различни стилове на пеене при изпълнението на едно и също произведение, което поражда едно уникално явление в китайската национална опера, наречено „приемственост и заимстване“. Кално явление в китайската национална опера, наречено „приемственост и заимстване“. То представлява обновяване на певческите стилове с нови елементи въз основа на унаследяването на изпълнителския стил и характеристики, използвани от предишните поколения певци. Така например операта „Кака Дзян“ в течение на десетилетия е била изпълнявана с вокалните техники на традиционното китайско оперно пеене, докато съвременните певци използват нов стил, обединяващ белканто, народно и поп пеене. По този начин се формират многопластови новаторски стилове, в които различните вокални методи се допълват взаимно, което съдейства за разцвета на китайската национална опера и обединяването ѝ с темповете на естетическото развитие на епохата.

Трябва също да се отбележи, че в оперни произведения от един и същи времеви период се наблюдава интегриране на белкантовия и националния стил на пеене. Така например в операта „Битка в древния град“ образът на персонажа Ян Сяогун се интерпретира чрез белкантово пеене, докато другите два персонажа – Дзин Хуан и Ин Хуан – се представят чрез националния певчески стил. Това съчетаване на изпълнителските стилове отваря по-широки възможности за изграждане на образа и индивидуалността на персонажите посредством гласа, като в същото време насища музиката с драматизъм и завършеност.

2. Сблъсък и хармония на чуждестранните и местните певчески стилове

По време на развитието на китайската национална опера конфликтът между чуждестранните и местните певчески стилове се изразява още и по

отношение на т. нар. „декламативно пеене“. В европейските опери декламацията има различни функции, включително заместване на диалога на персонажите, разказване на сюжета, просто изложение, подсилване на драматизма на музиката и т.н. В музикално отношение декламативното пеене има подчертан речитативен характер и се отличава с относително свободно темпо, равни тонове, безформена структура и кратка дължина на фразите. Може да се каже, че декламативното пеене представлява музикално разширение, основано на ежедневиия език. Въпреки това поради разликата между китайските и западните езици китайската национална опера от създаването си до днес все още страда от „декламативния тон“, който е свързан с характеристиките на езика. Например в италианския език има пет гласни а, е, и, о, у, които се комбинират със съответните съгласни. Произношението на гласните е по-ритмично, така че колкото повече са гласните, толкова по-големи са възходите и спадовете на мелодията и толкова по-ритмична е тя. Но китайският език коренно се различава от тази фонетична система, особено по отношение на четирите тона в съвременния книжовен език, което създава проблеми при координацията между музиката и речта. Ето защо в по-нататъшното си развитие китайската национална опера се нуждае от структурна форма, подобна на тази на западната опера, в която пеенето е част от цялостната структура на произведението, а за разгръщането на сюжета спомагат още ариите, речитативите и декламативното пеене.

Въпреки обективните езикови проблеми, споменати по-горе, създателите на китайската национална опера продължават да правят опити за прилагане на „декламативно пеене“. Най-ранното произведение от този тип е „Уан Гуи и Ли Сянсян“, чиято музика е във фолклорния стил, характерен за северните части на провинция Шаанси. В операта е направен опит да се намали делът на театралните диалози и да увеличи делът на декламативното пеене, чрез които да се разгърне сюжетът и да се формира индивидуалността на персонажите, така че да се постигне по-добро съчетание на музикалната и драматичната част. Чрез този подход музиката на произведението придобива хомогенен и завършен вид, а декламативното пеене, което се доближава до естественото говорене, отваря нови творчески възможности пред китайските оперни композитори.

III. Отразяване на ценностите в изпълнението на китайски оперни произведения от новата епоха

1. Естетически ценности

По отношение на съдържанието китайските оперни произведения от новата епоха се характеризират с тенденция към представяне на прости и ясни теми. Оперите, адаптирани по исторически събития и истински истории, са „движещата сила„ на съвременния оперен пазар. Те позволяват на публиката лесно да навлезе в атмосферата на произведението и да се потопи в неговия свеж и неподправен художествен стил.²²

Мелодичните линии и ритми на този тип произведения се отличават с богатство и разнообразие, а височината и звукът са инструменти, чрез които композиторите изразяват идейния замисъл на операта, като същевременно отразяват гъвкавостта и разширяемостта на нейната структура. Тези промени в съдържанието и мелодията всъщност са знак за прехода на операта от високо изкуство към изкуство за масите. Китайците са майстори в използването на изтънчеността за изразяването на дълбоки конотации и за постигането на състоянието „перо, тежко като олово“. Чрез фини промени в езика на тялото и изражението на лицето, изпълнителите съумяват да интерпретират пълноценно сюжета на произведението и да отразят вътрешното състояние на персонажите. Така например в операта „Джън Хъ“²³ е достатъчно певецът, който изпълнява ролята на едноименния персонаж, само да застане прав на носа на кораба, за да предаде на публиката страстите, които бушуват в сърцето му. Това е висока степен на мълчаливо разбирателство между съдържанието на оперното произведение и публиката, една „невидима ръка“, която направлява съвременното оперно творчество към постигане на характеристики, съответстващи на естетиката на новото време.

2. Обществени ценности

Китайската опера от новата епоха изпълнява социални функции, следвайки ценностната ориентация и развитието на китайското общество. От традиционната до съвременната опера, тя преминава през дълъг процес на развитие, който ѝ предоставя достатъчно време да абсорбира полезните елементи, а след това чрез непрекъснати опити и усъвършенствания, да усвои достиженията на други националности, като същевременно запази собствената си традиционна култура. По този начин операта непрекъснато се обновява.²⁴ След навлизането в 21 век изискванията на публиката към оперното

²² Ан Шаоюен. „Художествени форми и отразяване на ценностите в съвременното китайско оперно изкуство“. В: „Изкуство, наука и технологии“, 2016 (9): 185(安晓燕. 现代中国歌剧表演的艺术形式与价值体现 [J]. 艺术科技, 2016 (9): 185).

²³ Оп. „Джън Хъ“ е композирана от Тан Дзиенпин, либретото е дело на Хуан Уейжуо и Уан Линюн. (бел. авт.)

²⁴ Хуан Дзини. „За уникалния чар на китайската национална опера“. В: „Дом на театъра“, 2017 (4): 70. (黄敬一. 谈中国民族歌剧的独特魅力 [J]. 戏剧之家, 2017 (4): 70).

изкуство се повишават и преминават от проста естетическа наслада към желание за гледане на по-разнообразни оперни произведения, отразяващи основните ценности на обществото. „Сун Ятсен“, „Песните на Мулан“ и други опери са създадени под влияние именно на това търсене, което позволява на зрителите не само да се насладят на изключително оперно изкуство, но и да получат исторически познания, да развият своята емоционалност и да подобрят моралното си поведение.

IV. Заключение

Въпреки че китайската национална опера има едва 70-годишна история от своето създаване през 1945 г. до днес тя през цялото време се стреми към създаване на нов път, различен от традиционната европейска опера, която използва само белкантовото пеене. От друга страна, операта на новата епоха черпи дълбоките си корени от плодородната почва на китайската национална музика по отношение на художествените форми, като същевременно възприема и се учи от стиловете на западната опера. В днешната ера на глобализацията родната национална опера с китайски характеристики продължава да се формира по плуралистичен и разнообразен начин. Изучаването на нейните художествени форми и певчески стилове несъмнено заема своето важно място в изследванията и създаването на китайското национално оперно изкуство. Но изкуството е свързано с многообразието и иновациите, ето защо китайската национална опера все още се нуждае от творци, които смело да черпят вдъхновение от чуждестранните музикални техники, непрекъснато да правят нововъведения във формите и креативно да прилагат елементи от китайската национална музика в оперното изкуство. Това ще даде възможност на по-голям брой зрители по света да опознаят и разберат китайската култура чрез операта и ще насърчи разбирателството и общуването в тази област, като същевременно ще обогати световното изкуство. За да постигне по-големи успехи в бъдеще, китайската опера трябва да запази традиционната си култура като неизменна душа, а еklektизмът и непредубедеността – като нагласи, които трябва да се поддържат. Този подход ще подхранва непрекъснато артистичната жизненост на китайското оперно изкуство.

Използвана литература:

Dallapiccola, Luigi. On Opera – Selected Writings [M], 1964.

A History of Opera – Milestones and Metamorphoses (Music Art Ebook) [M], 2001.

Джън Сюан. „Дискусия на художествените форми в съвременното китайско оперно

изкуство". В: „Колекция от изтока“, 2018 (4): 85 (郑玄. 现代中国歌剧表演的艺术形式探讨 [J]. 东方藏品, 2018 (4): 85).

Лей Фън. „Творчески модели в китайската национална опера и някои размисли върху тях“. В: „Китайска литература и изкуство“, 2017 (5): 25 (雷芬. 中国民族歌剧创作模式及反思 [J]. 中国文艺家, 2017 (5): 25).

Ан Шаоijen. „Художествени форми и отразяване на ценностите в съвременното китайско оперно изкуство“. В: „Изкуство, наука и технологии“, 2016 (9): 185 (安晓燕. 现代中国歌剧表演的艺术形式与价值体现 [J]. 艺术科技, 2016 (9): 185).

Хуан Дзини. „За уникалния чар на китайската национална опера“. В: „Дом на театъра“, 2017 (4): 70. (黄敬一. 谈中国民族歌剧的独特魅力 [J]. 戏剧之家, 2017 (4): 70).

За автора:

Сун Хайлу, китайски изследовател, докторант първа година в Академията за музикално, танцово и изобразително изкуство „Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив, специалност „Оперно пеене“. През 2018 г. печели втора награда на международния конкурс за вокална музика „Балканска романсиада“, проведен в Русия; през 2020 г. печели второ място на Конкурса за песни на Верги, организиран от Националната музикална академия.

About the author:

Song Hailu is a Chinese researcher, first year PhD student at the Academy of Music, Dance and Fine Arts „Prof. Assen Diamandiev – Plovdiv“, major „Opera singing“. In 2018 he won second prize at the International Vocal Music Competition „Balkan Romance“ held in Russia; in 2020 he won second prize at the Verdi Song Competition organized by the National Academy of Music.

ИСТОРИЧЕСКО РАЗВИТИЕ НА ЕВРОПЕЙСКАТА ХУДОЖЕСТВЕНА ПЕСЕН

Сяо Леи

Резюме:

В края на 18 и началото на 19 в. в европейските страни се издига вълната на романтизма. Изцяло новите художествени възгледи позволяват на тогавашните европейските композитори смело да отхвърлят религиозните догми и да вложат сили в художественото отразяване в своите произведения на мислите и чувствата на широките народни маси, реализирайки бурния подем на романтизма. Вследствие на тези уникални исторически обстоятелства възниква новият жанр на художествената песен. Европейската художествена песен е преминала през редица периоди – от религиозната музика на Средновековието през върховете постижения на романтизма до разнообразието на 20 век – и е била неразделна част от западната класическа музика с дълбокия си емоционален израз и силно развитата си музикалност.

Ключови думи:

Художествени песни; романтична музика; писане на песни; класицизъм.

HISTORICAL DEVELOPMENT OF EUROPEAN ART SONG

Xiao Lei

Abstract:

At the end of the 18th and the beginning of the 19th centuries, the wave of Romanticism rose in European countries. Completely new artistic views allowed the European composers of the time to boldly reject religious dogmas and put their strength into the artistic reflection in their works of the thoughts and feelings of the broad popular masses, realizing the violent upsurge of Romanticism. As a result of these unique historical circumstances, the new genre of art song emerged. European art song has passed through a number of periods - from the religious music of the Middle Ages through the

pinnacle of Romanticism to the diversity of the twentieth century - and has been an integral part of Western classical music with its deep emotional expression and highly developed musicality.

Key words:

Art songs; romantic music; songwriting; classicism

Художествената песен е характерен за течението на романтизма музикален жанр, създаден в края на 18 и началото на 19 в. В Германия песните на композитори като Шуберт, Брамс и Шуман, се наричат Lied (в множествено число: Lieder); Във Франция песните от същия тип като немската Lied са наречени Melodie, а Русия „романс“. В Китай този песнен жанр, който се различава както от оперните арии, така и от народните песни и съчетава по съвършен начин музика и поезия, е прието да бъде наричан „художествена песен“.

1. Художествената песен през класицизма.

От гледна точка на развитието на художествената песен като музикален жанр, трябва да се върнем още през 12 век, когато с възхода на трубадурите и бардовите в Южна Франция добиват популярност любовните песни и балади. През 14-15 в. те са развигнати в песните на немските минесингер (Minnesinger) и мејстерзингер (Meistersinger), а през 15-16 в. се появяват и пасторалите. Цялото това песенно творчество остава дълбок отпечатък и има съществено значение за високото естетическо ниво на художествените песни. Първите автори на немски художествени песни са композиторите Ханс Лео Хеслер (1564-1612) и Хейнрих Алберт (1604-1651). През 18 и 19 в. велики композитори като Хайдн, Моцарт и Бетовен създават блестящи художествени песни, заредени с емоции и драматизъм.

Художествените песни от периода на класицизма качествено се различават от музиката на средните векове. През дългото Средновековие музиката е била под влиянието и контрола на църковната култура. Така се е формирал сериозният и строг стил на църковната музика, който изисква постоянно техническо усъвършенстване. Благодарение на високото вокално техническо равнище се създават голямо количество чудесни вокални произведения, но в емоционално отношение те са сравнително монотонни. Класическата музика е тази, която отхвърля оковите на средновековната музика и дава повече духовна свобода. С течение на времето човешките емоции се изразяват все по-

свободно и се превръщат в бурен музикален поток, който все по-категорично отхвърля ограниченията, сковаващи човешката чувствителност, и се насочва към свободно и емоционално изразяване на вътрешния свят, предизвиквайки смайващи промени. Всеизвестно е, че музикалното изкуство е невидимо. Колкото и да изразява ново, епохално мислене, музиката си остава абстрактна по същността си, т.е. претворява определено мисловно течение, художествена концепция и естетическо съзнание в абстрактно звуково изкуство. В периода на класицизма мнозина музиканти са на висотата на историческото развитие и влагат в творбите си прекрасни художествени идеи и внушения, което води до комплексното развитие на художествената песен като жанр.

Моцарт, водещата личност на класицизма, композира над 40 художествени песни през различни периоди от творчеството си. Въпреки че те представляват незначително количество в безбрежния океан на музикалното му творчество, композиторският му гений и прекрасната лирическа изразителност ги нареждат сред най-забележителните художествени песни преди Шуберт. Песните на Моцарт органично сливат човешкия глас с инструменталния съпровод, постигайки художествено равнище, което напълно съответства на художествените песни през периода на романтизма. Моцарт притежава великолепен изострен усет за връзката между музика и текст, което му помага проникновено да изразява смисъла на текстовете. За художествените си песни той подбира текстове както на немски, така и на френски и италиански език. Същевременно песните му се отличават със стилово разнообразие, вариращо от народни песни до такива с по-театрален характер. Когато е на 29 години, Моцарт се запознава с поезията на Гьоте и веднага долавя финия подбор и съкровения смисъл на думите в тези текстове. Обзет от вдъхновение, композиторият създава класическата художествена песен *Das Veilchen*. На 37-годишна възраст Моцарт композира *Die Alte* и още осем художествени песни с жив и забавен инструментален съпровод. Без всякакво съмнение създадените от него песни имат дълбоко влияние и изиграват значима роля за превръщането на художествената песен в един от главните музикални жанрове по време на романтизма.

Песните на другите двама композитори първопроходници на немската и австрийската художествена песен – Бетовен и Хайдн, също като тези на Моцарт заемат незначителен дял на фона на другите музикални жанрове в творчеството им. Но пък Бетовен е първият автор в историята на немската и австрийската художествена песен, който я развива под формата на вокален цикъл. Неговото произведение „Към далечната възлюбена“ (*An die ferne Geliebte*) е признато за класически вокален цикъл.

Композиторите от периода на класицизма създават художествените си

песни по внимателно подбрани стихове на известни поети. Така се раждат *Das Veilchen* и *An Chloe* на Моцарт; *Adelaide* и *In Questa Tomba Oscura* на Бетовен; *The Mermaid's Song* на Хајдн и др. Тези чудесни творби свидетелстват, че песенното творчество в периода на класицизма представлява етап, когато се появяват кълновете на новия музикален жанр художествената песен. Великите му първомайстори постигат съвършено съчетание между музика и поезия, което представлява изключителен принос за възхода на художествените песни в следващия период на романтизма.

2. Художествените песни през ранния период на романтизма.

В края на 18 и началото на 19 в. Европа се заражда вълната на романтизма. Той се оформя като едно от двете главни направления в литературата и изкуството заедно с реализма. В сравнение с класицизма, романтизмът се характеризира с по-силна тенденция към освобождаване на Аз-а и изграждане на художествените образи с по-експресивен музикален език, повече фантазия и използване на методи като хиперболизация. В музиката от романтичeskия период се отделя повече внимание върху изразяването на лични емоции и на тази идейна основа жанрът на художествената песен придобива официален статут. Музикантите все повече отхвърлят ограниченията на религията и политиката и вдъхновени от романтичните чувства в поетичните творби, пламенно започват да търсят нова музикална форма, която съчетава по съвършен начин мелодия и стих. Тези предпоставки и идейно-естетически нагласи представляват фонът, на който се ражда жанрът на художествената песен.

Стриктно погледнато, художествените песни се превръщат в истински музикален жанр в началото на XIX в. През ранните години на развитие преобладава т.нар. „куплетна песен“ (*Strophelied*). Водещи композитори в този период са преподавателите по композиция в Берлинската певческа академия и Втората берлинска певческа академия Йохан Фридрих Райхард (1752-1814) и Карл Фридрих Целтер (1758-1832). Те подбират стихове на прочути поети за текстове на своите песни със сравнително семпла конструкция, в която хармонията и фактурата на клавирия акомпанимент имат само спомагателни функции по отношение на основната мелодия.

Един от най-знаменитите композитори романтици е Франц Петер Шуберт. Сътворените от него песни му носят световна слава и названието „цар на песента“. Шуберт има изключителен принос за развитието на художествената песен в световен мащаб. В Германия редовно се провеждат международни конкурси за изпълнение на Шубертовите художествени песни.

Той е първият композитор, който постига съвършено съчетание между вокалната музика и стиховете на прочути поети, в което се съчетава вокална партия и клавирен акомпанимент. Шуберт притежава безукорна композиторска техника. Откакто през 1814 г. създава първата си художествена песен *Gretchen am Spinnrade*, той композира още над 600 песни, сред които има и „куплетни песни“, но по-голямата част са т.нар. *durchkomponiert*, т.е. песни, които имат цялостна несегментирана и неповтаряща се мелодия. Сред най-известните от тях са вокалните цикли „Хубавата мелничарка“ (*Die schöne Müllerin*), „Зимно пътуване“ (*Winterreise*), „Лебегова песен“ (*Schwanengesang*), и художествените песни „Горски цар“ (*Erlkönig*), „Пъстървата“ (*Die Forelle*), „Аве Мария“ (*Ave Maria*), „Серенада“ (*Ständchen*) и гр. Текстовете на песните му имат висока литературна стойност и почти изцяло са подбрани от стиховете на велики поети като Шилер, Гьоте и Мюлер. Шуберт решително променя клавирния съпровод, придавайки му съвсем нова изразна форма. В неговите песни клавирният съпровод е също толкова важен, колкото и вокалите, а понякога дори поема доминираща роля. В музикалната интерпретация на стиховете Шуберт постига изразителен романтически музикален език и демонстрира богата композиционна техника, които не само засилват художественото въздействие на стихотворението, но и съдействат на изпълнителите да пресъздават смисъла му в по-голяма дълбочина и да породят по-дълбок отклик у слушателите. Оригиналният и новаторски подход на Шуберт към художествените песни оказва дълбоко влияние върху следващите поколения автори на художествени песни и има изключителен принос за развитието на жанра в световен мащаб.

Други велики композитори на немски и австрийски художествени песни са Шуман, Брамс и Волф, които, начело с Шуберт, стават прочути като „Четиримата майстори на художествената песен“. Шуман е пианист, а това е важен фактор за изключителното качество на клавирния съпровод в художествените му песни. През живота си той създава 259 художествени песни, дъва вокална цикъла и обикновено се определя като най-талантливия автор на художествени песни след Шуберт. В процеса на композиране той умело съчетава разнородни елементи, увеличавайки художествения елемент и въздействието. Стъпвайки върху унаследените от музикалната школа на класицизма безукорна хармонична логика и тонални функции, Шуман новаторски разгръща оригинално виждане за използването на хармониите, като подчертава промените в хармоническата оцветеност с помощта на технически прийоми като модуляция, тонизиране (*tonicization*) и размита тоналност. Неговите художествени песни имат дълбок подтекст, а най-представителните от тях са *Mondnacht*, *Diechterliebe*, *Frauenliebe und leben*, *Du bist wie eine Blume* и гр.

Тези произведения често имат мечтателен характер и изразяват субективни преживявания, което им позволява да изразят с необикновена убедителност художествените проекции на поетичния текст, сливайки в едно гуми и мелодия, интонация и художествен образ. Същевременно Шуман обича да използва подходящи музикални описания на емоционално-психически състояния, които пораждат мечтателен унес. Музикалните му образи са живи, ярки и носят специфичната за художествената песен изтънчена красота. Бихме могли да направим извода, че блестящите постижения на Шуман в жанра на художествената песен са неразривно свързани с факта, че той е израснал в семейство с наситена духовна атмосфера и през целия си живот е бил под влиянието на романтични поети като Ернст Теодор Вилхелм Хофман, Хайнрих Хайне и Жан Пол. Тази необикновена романтическа нагласа и емоционалност на Шуман имат решаващо значение за естетическите проекции на неговите песни.

3. Художествените песни в средния и късния период на романтизма.

С непрестанното развитие на художествената песен много композитори се обръщат към създаване на творби в този жанр. Сред тях са прочутият унгарски пианист Лист, немският композитор Брамс и австрийският композитор Волф.

Ференц Лист (1811-1886) е знаменит унгарски пианист, композитор и диригент и една от водещите фигури в романтическата музикална школа през 19 в. Той е доста плодовит композитор и освен инструментална музика създава много художествени песни с лирически и речитативни мелодични характеристики. Клавирният съпровод в художествените му песни има разнообразна фактура и много рядко дублира мелодията на човешкия глас. Творческият подход на Лист вдъхновява много други музиканти.

Отличителна особеност на художествените песни на Лист е, че музикалните и поетическите образи взаимно се допълват. Той използва най-различни мелодически и структурни форми и смело разчупва „класическата“ структура на художествената песен, като я променя в съответствие с траекторията на поетическото настроение. Лист отхвърля ограниченията на традиционните композиционни техники, разчупва логиката на „традиционните“ хармонии и тоналности и използва техниката на деформация на „тематичния мотив“ от симфоничната музика за създаване на художествени песни. Същевременно използва и голямо количество хроматически и хроматизирани линии, за да обогати в максимална степен структурната „оцветеност“ на хармонията. Художествените песни на Лист не само убедително демонстрират

неговата изключителна музикална гарба и поетически усет, но също така съчетават по блестящ начин вокалната партия и клавирния съпровод.

Йоханес Брамс (1833-1897) е известен немски композитор. Неговото творчество е много близко до духа на класицизма, като в това отношение отстъпва единствено на Шуберт. Брамс гарява художествените песни с красиви мелодии, разнообразна ритмика, ясна структура и богата фактура. Той създава общо над 200 художествени песни, което ги прави значима част от неговото творчество. Творческият му стил е тясно свързан с неговия житейски опит. Той предпочита формата на „куплетната песен“ и теми като любов, природа и смърт. Песните му имат изящна структура, кратка и стегната форма, богато съдържание и лееща се мелодия. Художественият стил на Брамс е изчистен и проникновен, с деликатна и изострена чувствителност. Представителните му творби включват *Meine Liebe ist grün*, *Sonntag*, *Vergebliches Ständchen*, *Der Schmied* и др.

Брамс притежава превъзходна композиторска техника. В повечето от неговите художествени песни са използвани разнообразни мелодически прийоми, които дават възможност за създаване на характерни дълги мелодични линии и ярки музикални образи. Той съобразява движението на мелодията със звукописа и римуването в поетическия текст и по този начин органично изразява емоционалното му съдържание. В повечето песни Брамс използва клавирен съпровод с оригинални хармонии и богата фактура. Същевременно той гържи особено на разнообразната ритмика и нотописът на художествените му песни изобилства с ноти с удължено време, синкопирани ноти, триоли, сменени акценти и т.н. Освен това близо деветдесет процента от художествените песни на Брамс са адаптации по народни песни, които той събира с голяма страст още от юношеските си години. Народните песни и танцова музика от различните области на Германия и Австрия стават неизчерпаем творчески източник за Брамс. Той съзнателно се опитва да изгражда музикалния стил на своя народ и преработва народните песни според собствената си художествена стилистика, която се характеризира с естествена и сърдечна мелодика и богата художествена образност. Освен родните немски фолклорни елементи Брамс включва и музикални елементи от Австрия, Унгария и други страни и така оформя оригинален национален творчески стил.

Австрийският композитор Хуго Волф (1860-1903) е един от значимите автори на художествени песни. Той е следващият след Шуберт и Шуман, чиито творчески способности в жанра на художествената песен са удивителни. Волф е убеден, че текстовете изграят изключителна роля, а високите литературните достойнства на текстовете в художествените песни са недостижими за текстовете в операта или другите видове песни. Той смята, че текстовете

на художествените песни трябва да бъдат дело на изтънчени поети майстори на словото, затова търси най-безценните перли в поетическата съкровищница на великите стихотворци. Творческият му метод се различава от този на романтическите композитори по отношение изграждането на идейно-емоционалното съдържание. Волф майсторски съчетава ритмиката на лирическия текст с музикалният ритъм, в резултат на което вокалната линия понякога придобива характера на речитатив. По отношение на съотношението между пеене и инструментален съпровод Волф държи на ясното им „разделение на труда“: докато вокалната линия се разгръща речитативно, то клавирият съпровод се стреми да разгърне емоционалния диапазон на стихотворния текст. Австрийският композитор вярва, че клавирият съпровод в художествените песни трябва да бъде независим от човешкия глас, но вътрешната му експресия трябва изцяло да следва идеята на текста. Затова Волф нарича своите творби „песни за глас и пиано“, и по време на творческия процес никога не разглежда човешкия глас като музикален инструмент. Неговият ръководен принцип е, че клавирият съпровод в никакъв случай не бива да „прикрива“ човешкия глас, и вярва, че посланието на художествената песен се поражда от мелодията на песента и хармонията на клавирият съпровод.

Първата си художествена песен Волф композира през 1876 г., а в периода 1888 – 1891 г. създава около 300 песни по стихове на поети като Гьоте, Гебел, Паул Хайзе, Едуард Мьорике и Йозеф фон Айхендорф. През 1877-1878 г. Волф създава „Дванадесет песни за младостта“, а през 1877-1897 г. – „Песни по стихове на различни поети“, (3 песни), „Песни по стихове на Мьорике“ (53 песни), „Песни по стихове на Айхендорф“ (2 песни), „Песни по стихове на Гьоте“, (51 песни), „Испанска песенна колекция“ (30 песни), „Италианска песенна колекция“ (в две части, общо 46 песни), „Песни по стихове на Келер“ и „Три песни по стихове на Мукелангело“. Много от тях са популярни и се изпълняват и днес, например *Ständchen*, *Abschied*, *Maria geht vorwärts*, *Vor seinem dunkelgrünen Korridor* и мн.гр. Клавирият съпровод в песните на Волф е оригинален и разнообразен, хармониите са богати, а емоциите им са предадени завладяващо и майсторски, с ярък драматизъм и изразителна сила. В клавирият акомпанимент на произведението Волф е силно повлиян от подбора на хармонии и хармоничните фактури на Вагнер, пред когото той се прекланя, което дава основание на следващите поколения да го нарекат „Вагнер на художествената песен“.

Густав Малер (1860-1911) е австрийски композитор и диригент. Той се отличава от другите композитори с това, че непосредствени включва в музикалното си творчество собствените си житейски преживявания, което му придава автобиографичен характер. Творбите му са силно фокусирани върху

философските размишления и поетичния музикален език. Художествените песни на Малер се характеризират с изящна оркестрация, подчертаваща изразността на човешкия глас посредством уелото комбиниране на различни инструменти, които обаче по никакъв начин не намаляват убедителността на вокалната линия. Малер създава около 50 художествени песни, симфоничната кантата *Das Lied von der Erde* (Песен за земята), вокалните цикли *Lieder eines fahrenden Gesellen* (Песни за странстващия калфа), *Lieder zu Des Knaben Wunderhorn* (Песни за Вълшебния рог на момчето“ и *Das klagende Lied* (Тъжна песен), а текстовете и на четирите песни от композирания през 1844 г. цикл „Песни за странстващия калфа“ са дело на самия Малер. Подредбата на тоналностите тук е особено впечатляваща, като и в четирите песни е използвана структурата на марш в дву- и четиригелен размер с използване на минорно звучене. Тоналността постоянно се променя в унисон с емоционалното състояние на странника по време на пътуването му и всяка песен започва и завършва с различна тоналност. Между 1892 и 1898 г. Малер внимателно подбира 12 народни песни от сборника с немски народни песни „Вълшебният рог на момчето“ (*Des Knaben Wunderhorn*) от Клеменс Брентаро и Ахим фон Арним и създава вокалния цикл „Песни към Вълшебния рог на момчето“. Тук Малер интерпретира по свой начин фолклорната стилистика и изразява проникновения смисъл на стиховете със сравнително семпъл музикален език.

Специално трябва да посочим симфоничната кантата „Песен за Земята“, чиито текстове са базирани върху седем стихотворения от великите китаЙски поети Ли Бай, Мън Хаожан и Уан Уей от сборника „Китайската флейта“, преведени на немски от Ханс Бетге. „Песента на Земята“ се състои от шест части: първа част: „Трапезна песен за горестите на земята“ (*Das Trinklied vom Jammer der Erde*), по стихове на Ли Бай; втора част: „Самотникът през есента“ (*Der Einsame im Herbst*,); трета част: „Порцелановият павилион“ (*Der Pavillon aus Porzellan*,); четвърта част: „Щастливи спомени“ (*Vonder Schönheit*), по мотиви на Ли Бай; пета част: „Пияният през пролетта“ (*Der Trunkene im Fruhl ing*) на Ли Бай, и шеста част: „Сбогуване“ (*Der Abschied*), по стихове на Мън Хаожан и Уан Уей.

Рихард Щраус (1864-1949) е прочут немски композитор и диригент, който композира първата си песен още на 6-годишна възраст. Щраус е плодовит композитор и през близо осемдесетгодишния си творчески живот проявява определено предпочитание към жанра на художествената песен, като композира 30 песенни цикла (с оркестров или клавирен съпровод) и над 200 художествени песни. Песенното му творчество може да бъде разделено на две групи според стила. Първата група включва по-традиционни произведения в романтично-лиричен стил, повлиян от Вагнер и Волф, т.е. вокални творби

с изящна мелодика и елегантен стил. Втората обхваща песни с повече речитатив и напевна декламация.

Творчеството на Щраус е ярко и самобитно. Мелодиите на песните му обикновено се развиват от някакъв кратък мотив и са съчетани със свежи хармонии, така че клавирният акомпанимент да „обяснява“ значението на текста. Творческият мотив при Щраус наподобява лейтмотива (Leitmotiv) на Вагнер и „натрапчивата идея“ (Idée fixe) на Берлиоз, като за постигане на възмущащо описание се използват музикална символика и вариации на мотива. Щраус много гържи на музикалното изразяване на поетическия текст, а по отношение на инструменталния съпровод споделя идеите на композитори като Вагнер, Берлиоз, Малер и гр. за елегантна оркестрация, която позволява на вокалната партия да се открие.

Художествените послания на песните на Щраус често са свързани с обстоятелства около личния му живот по време на тяхното създаване. Дългата и неравна кариера на композитора и опустошителните щети, нанесени от войните върху обществения живот и културното наследство, на които той става пряк свидетел, водят до това, че дори на преклонна възраст той е изгнанник в чужбина, без да може да се завърне в родината си. Покрусата и обезверението на композитора проличават в творби като „Здрач“ и „Четири последни песни“, които са безспорна част от съкровищницата на романтическата художествена песен. „Четири последни песни“ са за сопран и симфоничен оркестър и интерпретират вечни теми като сбогуването и смъртта. Премиерата е в Албърт Хол в Лондон през 1950 г. и още на нея става ясно, че става дума за истински шедьовър на художествените песни от късния период на романтизма.

В обобщение, в развитието на художествените песни през средния и късния период на романтизма се следва принципът музиката, а инструменталният съпровод да следва вокалната линия, като по време на изпълнение е налице хармоничен баланс между тях. Що се отнася до текста на песните, в неговия подбор се наблюдава развитие от по-кратките текстове през периода на класицизма до монументални поеми. Същевременно в значителна част от художествените песни оркестърът замества клавирният съпровод като инструментална интерпретация на лейтмотива в художествената песен.

4. Заключение

Като родно място и център на художествената песен, германо-австрийската художествена песен не само е поставила основите на художествената форма на песента, но е изиграла много важна роля за

развитието и усъвършенстването на художествената песен в бъдеще. В процеса на своето развитие австро-германската художествена песен използва характеристиките на различни страни, различни националности и различни художествени стилове и създава много шедеври, като обогатява ресурсите на художествените песни от различни националности и региони. Следователно австро-германската художествена песен е допринесла за формирането и развитието на художествените песни на други страни в хода на собственото си развитие.

Използвана литература:

Уанг Юхе, Моето мнение за художествените песни, Народно музикално издателство, 1999.

Лианг Маочун, Китайска съвременна музика, Издателство на Музикалната консерватория в Шанхай. 2004:33-34

Хан Джеун, Избрани китайски арт песни, Народно музикално издателство, 2003:89-90

За автора:

Сяо Лей е редовен докторант в АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив. Понастоящем е помощник на декана на катедрата по музика в колежа Уан Дзян към Анхуйския педагогически университет, ръководител на специалността „Музикология“ и заместник-директор на секцията „Преподаване и изследване на вокала“. Неговото научно направление е преподаването на вокална музика и пеене.

About the author:

Xiao Lei is a full-time doctoral student at the Asen Diamandiev Academy of Music, Dance and Fine Arts in Plovdiv. He is currently Assistant Dean of the Department of Music at Wang Jiang College of Anhui Pedagogical University, Head of the Musicology Department and Deputy Director of the Vocal Teaching and Research Section. His research field is teaching vocal music and singing.

**РАЗВИТИЕ НА КЛЮЧОВИ КОМПЕТЕНТНОСТИ
ПРИ ОБУЧЕНИЕТО ПО КЛАСИЧЕСКИ ТАНЦ**

Таня Стоилова

Резюме:

Научният въпрос (проблем) за развитие на ключови компетентности при обучението по класически танц произтича от необходимостта от разкриването на нови постановки, закономерности и подходи в обучението по класически танц, конкретно **класически балет**. Познавайки се на литературен обзор и предвид широкия спектър от възможности за научно-изследователска работа относно развиването на баланс, гъвкавост, издръжливост и координация, вниманието се насочва към модел за развитие на физически качества и двигателни способности на класическите балерини, като се изготви адекватна методика за развиване на физически качества и двигателни способности със средствата на класическия балет при ученички от начална училищна възраст.

Ключови думи:

Класически балет, изкуство, методика, инструмент.

DEVELOPMENT OF KEY COMPETENCES IN CLASSICAL DANCE TRAINING

Tanya Stoilova

Abstract:

The scientific question (problem) for the development of key competences in the training of classical dance stems from the need to discover new productions, regularities and approaches in the training of classical dance, specifically classical ballet. Referring to a literature review and considering the wide range of opportunities for research work on the development of balance, flexibility, endurance and coordination, attention is directed to a model for the development of physical qualities and motor abilities of classical ballerinas, by preparing an adequate methodology for development of physical qualities and movement abilities with the means of classical ballet in school-girls of primary school age. n classical music with its deep emotional expression and highly developed musicality.

Key words:

Classical ballet, art, methodology, instrument

Увод

Класическият танц носи в себе си грация и хармония, предоставя уникална възможност за развитие на ключови компетентности. Обучението по класически танци не е просто танцов урок; то представлява истинско пътуване, на което се усвояват ценни умения, които са от значение не само за тялото, но и за ума.

Защитаваме тезата, че обучението по класически танци е не само изкуство, но и инструмент за развитие на ключови компетентности. То формира не само виртуозни танцьори, но и характери със зрели и балансирани личности.

I. Класически танц – предмет и съдържание на обучение

Класическия балет е изкуство, което удовлетворява естетическите потребности на личността във всички възрасти, свързани с насладата от красивата музика, движения и хармонични взаимоотношения. Изключително полезен е за децата, тъй като от ранна възраст се определя правилната поза и постепенно се коригират различните случаи на гръбначни изкривявания. На уроците по класически балет у децата се изработва отговорност пред работата, с която се занимават, както и увлечение към изкуството [Попов, 2001].

Системата на танца е създадена на базата на официалните движения и позиции на ръцете, краката и тялото, насочени към осигуряване на танцьора способност да се движи с възможно най-голяма гъвкавост, контрол, скорост, лекота и грация.

Функционална характеристика включва среден анаеробен и аеробен капацитет. Двигателният капацитет се определя от сила и силова издръжливост на всички мускулни групи, отскокливост и добра обща издръжливост. Двигателният капацитет изисква сила и издръжливост на почти всички мускулни групи, подвижност на гръбначния стълб, тазобедрените и раменните стави. Съществува изискване за скоростно-силови качества – специална издръжливост и фина координация [Русев, 2005].

Психологическите особености включват зрително-двигателна координация, добра зрително-двигателна реакция, бързина на решенията, реактивност и сръчност, динамично равновесие и гр.

Изискват се типични и специфични антропометрични показатели – удебелени долни крайници, оптимална телесна маса, (6-10 kg по-малко от стойностите на ръста –100). Общата конструкция на състезателката по класически балет се характеризира с правилна стойка, съразмерни пропорции, подчертана грациозност. Костната система е лека, малки стъпала и длани, тесен таз и рамене. Грацилната конфигурация на ставите е нежна и е с удебелена мускулатура с подчертан тонус [Попов, 1996].

В специалност „Класически танц“ професионалното обучение по класически балет е базирано на методиката на балетната система Ваганова с обучение в репертоара на класическите балети [Попов, 2001].

В учебната програма са заложили [Попов, 1996]:

- Упражнения за физическо развитие на тялото - сила и издръжливост, координация и баланс.
- Упражнения за психическа устойчивост и ориентиране в пространството.
- Упражнения за изграждане и разширяване на емоционалния кръгзор.
- Упражнения за развитие на музикалността.
- Упражнения за развитие на творческия потенциал посредством интерпретация.

В широкия диапазон от цели и задачи на действащите учебни програми на МОН по физическо възпитание и спорт за първи-четвърти клас се акцентира върху комплексното развитие на двигателните способности на учениците. Това се осъществява чрез обучението в основните и допълнителните ядра. Съвременните тенденции в цялостния процес на обучение поставят нови акценти и изисквания по отношение на осъществяването на учебния процес по физическо възпитание и спорт в началното училище. На преден план се поставят въпросите за проучване и оползотворяване на възможностите за оптимизиране на двигателната подготовка на малките ученици. Необходимо е съсредоточено внимание върху взаимовръзката между работата на нервната система и тази на мускулатурата в изпълнение на една от най-сложните и същевременно така проста функция на тялото, а именно поддържането на равновесие, т.е. баланс.

3]

Клас	Станка	Среда	ALLEGRO
Първи	Постановка на корпуса с две ръце към станката	Запознаване с точките на залата	Запознаване с основни „пружинни“ движения – основно упражнение за краката, развива пружинното движение, както в коленните стави, така и в стъпалата, усилва и се закрепва емоционално-двигателната реакция

		в съответствие със звученето на музиката. Движенията се изучават първо с две ръце на станката.
I и III позиция на краката.	Усвояване позициите на ръцете – I и III.	Temps sauté в I позиция
Прегъване на корпуса назад и встрани.	Комбинации, включваща усвоените позиции на ръцете	„Трамплинни“ скокове на среда.
Упражнения за разтягане и гъвкавост	Упражнения на среда за развитие на гъвкавостта и пластиката у децата, за укрепване на различните видове мускули, за подвижността на ставите. Упражненията се изпълняват в седнало и легнало положение на пода.	
Releve	Усвояване на елементарни координационни движения – на главата, ръцете.	
	I port de bras	
	Положение epaulement croisée et effacée	
	Сценично ходене. Усвояване на различни видове походки – спокойна, сдържана; с високо повдигане на колене; бодра; с придвижване напред/ назад; плавна; на полупалци и на цяло стъпало; пружинираща; решителна и настъпателна, т.е. с различен характер.	
	Сценично тичане - леко; нетърпеливо; танцувално; стремително; пружинно; пружинно с подскоци	
	Поклон	

Втори	Усвояване на II позиция на краката	Усвояване на II позиция на ръцете	движенията продължават да се изучават с две ръце на станката. Последните две упражнения се изпълняват на среда
	Demi-plié в I и II позиции	Комбинации, включваща усвоените позиции на ръцете	Temps sauté в II позиция
	Relevé на полупалци в I и II позиции	II port de bras	Pas éshappé във II позиция
	Batttement tendu от I-ва позиция – встрани, напред и назад	Продължават да изпълняват упражнения на среда за развитие на гъвкавостта и пластиката, за укрепване на различните видове мускули, за подвижността на ставите. Упражненията се изпълняват в седнало и легнало положение на пода	Pas chassé
	Passé par terre	Усъвършенстване на основните ходове, усвоени в I клас	Pas полка
	Положение sur le cou-de-pied условно, отпред и отзад	Малки пози croisée и effacée напред и назад	
	Прегъване на корпуса назад и встрани с една или с две ръце на станката		
Трети	Усвояване на V позиция на краката	III port de bras	Temps sauté в V позиция
	Demi-plié в I, II и V позиции	Продължават да се изпълняват и се усложняват упражненията на среда за развитие на гъвкавостта и пластиката, за укрепване на различните видове мускули, за подвижността на ставите. Упражненията се изпълняват в седнало и легнало положение на пода	Pas assemblé
	Batttement tendu jeté от I-ва позиция – встрани, напред и назад	Pas de bourée suivi на полупалци – на място и с придвижване встрани	Sissonne simple

	Demi-rond de jambe par terre en dehors и en dedans	Demi-plié в I и II позиции	Changement de pied
	Passée от V в V позиция	Relevé на полупалци в I, II и V позиции	Pas éshappé във IV позиция
	Relevé на полупалци в I, II и V позиции		
	Battement retire без смяна на позицията		
	Pas de bourée simple		
Четвърти	Усвояване на IV позиция на краката	Temps lié par terre – напред и назад	през тази учебна година някой от скоковете се пробват и на среда
	Battement tendu jeté от I позиции	Relevé на полупалци в I, II и V позиции от опънати колена и от demi-plié	Changement de pied
	Battement tendu jeté c demi-plié в I позиции	Pas de bourée simple	Pas éshappé Pas glissade
	Rond de jambe par terre en dehors и en dedans		
	I и III port de bras, като финал на различни комбинации		
	Battement fondu встрани, напред и назад на земя		
	Battement frappé встрани, напред и назад на земя		
	Разтяжка		

II. Ключови компетентности при обучението по класически танц

Класическият танц е изкуство, което изисква не само гъвкавост и сила, но и изключителна контролираност върху своето тяло. През упражненията и позите, танцьорите усъвършенстват своето тяло като инструмент, развивайки физическа издръжливост и координация.

Най-подходящо е използването на разнообразни упражнения, които да водят до повишаване на двигателната култура и възможностите на двигателните анализатори. Основното изискване е непрекъснатото повишаване на координационните трудности, което е свързано с:

- Изисквания за точно изпълнение;
- Повишаване на координационната сложност;
- Постепенно ускоряване при изпълнението;
- Усложняване на обстановката;
- Стремение към икономичност на движенията [Крумова, 2014, с. 66 – 67].
Под натоварване в се разбира сумарното въздействие на приложените тренировъчни средства и методи върху организма на занимаващите се [Крумова, 2014, с. 67].

Приложното физическо натоварване въздейства върху организма на занимаващите се и като резултат се получава т.нар. срочен тренировъчен ефект. Той се изразява в умора и снижаване на работоспособността в следствие на активни дисимилационни процеси. Необходимият отгих за уморения организъм дава възможност да бъде възстановена неговата работоспособност. Чрез многократното повторение на физическите натоварвания се получава т.нар. кумулативен ефект [Минева, 2006].

За физическата подготовка в балета трябва да се работи най-вече за развитието на баланс, гъвкавост, скоростна издръжливост и координация, необходими за динамичното развитие на класическия танц. Тренингот, който работи с млади балерини, трябва да познава строежа на тялото функциите на системите на организма на човека. Темповете на растеж и развитие на организма като цяло и на отделните негови органи и системи е различен. Редуват се периоди на усилен и периоди на забавен растеж. В периодите на забавен растеж се извършват качествени изменения на структурата, състава и функциите на организма. Тогава се подготвят промените, които осигуряват ново количествено нарастване на структурните елементи. Тези закономерности на постепенно и неравномерно развитие на детския организъм трябва да се имат предвид особено при работа с подрастващи балерини [Минева, 2006].

Според К. Крумова-Цончева [2010, с. 1024 - 1027] игровият метод повишава емоционалността в балетните занимания. При изучаването на упражнения и движения във връзка с класическия танц се препоръчва използването на цялостния метод. Съчетаването на словесния и нагледния метод подобрява овладяването на учебно-тренировъчния материал. Крумова-Цончева смята, че възрастта 6-8 години е характерна с редица морфологични промени и затова се препоръчва в тренировъчните занимания да се използват дихателни и разтегателни упражнения. Движенията на класическия танц да се съгласуват с ритмично вдъшване и издъшване. Упражненията трябва да се подбират така, че да развиват мускулното равновесие.

Използването на игрови метод за подготовка, според К. Аладжов [2001]

освен като средство за технико-тактическа подготовка, има и друга важна особеност – чрез него се осъществява непринудено развитие на необходимите физически качества. Изгрите в тренировката поддържат висок емоционален тонус у младите балерини и спомагат да се усъвършенстват придобитите умения. Упражнения, изискващи скоростно-силови качества, координация и гъвкавост, се изпълняват в началото на основната част, упражнения свързани с баланс и издръжливост – в края на основната част. Предимство на упражненията за гъвкавост е, че те могат да се прилагат във всички периоди от подготовката на балерините. Когато се работи за издръжливост, първо се изпълняват упражнения за специална и после за обща издръжливост. За развитието на кондиционните качества се прилага кръгова тренировка. В началото на двата учебни срока се работи със 70-75% упражнения за развитие на баланс, качества гъвкавост и координация и скоростната издръжливост. При планиране на съдържанието се цели постигане на разностранно влияние върху ученичките [Русев, 2005].

По структура и динамика на движенията подбраните средства трябва да са близки до специалните двигателни качества и навици. Развиването на двигателните качества не може да се осъществи само чрез игра, нужно е използването на упражнения, които не намират приложение в класическия танц [Крумова, 2014, с. 68]. Съобразно спецификата на двигателната дейност на класическия балет в обучението на млади балерини намират приложение следните методи [Крумова, 2014, с. 69]:

1. Метод на максималните усилия – изисква се пределна мобилизация на силовите способности. Натоварването е над 80% от максимални възможности, а броят на повторенията е от 2 до 4 пъти. Използват се динамични, статични (изометрични) и комбинирани режими на мускулните усилия.

2. Метод на динамичните усилия – използват се неголеми натоварвания, но се изпълняват упражнения с пределно възможна скорост. Натоварването е от 20% до 50% от максималното напрежение. Сериите са 3-6 с повторения от 6 до 10 пъти.

3. Вариативен метод – използва се за развитие на скоростта на еднократните движения. В тренировката по класически танц за усъвършенстване баланса, гъвкавостта, издръжливостта и координацията се редува равновесна устойчивост, равновесие на пръстите с концентрация на вниманието и упражнения за моториката.

4. Ударен метод – използва се за развиване на взривна сила и реактивна способност на мускулите. Величината на ударното натоварване се определя от теглото на товара и височината на неговото свободно падане.

5. Методът на съчетано въздействие се състои в използването на

неголеми натоварвания при изпълнение на технико-тактически упражнения в класическия балет.

Таблица 2. Средства и методи в обучението по класически балет

Средства	Физическа подготовка	Техническа подготовка	Тактическа подготовка	Игрова подготовка
Общоподготвителни	Упражнения от други видове спортове	Имитационни и подготвителни упражнения	Упражнения за ориентировка	Комплексни упражнения; подготвителни игри
Специалноподготвителни	Упражнения по структура и усилия, сходни с движенията в играта	Изпълнение на похвата при промяна на условията	Индивидуални, групови и отборни действия	Двустранни игри със задачи, приятелски с постановка
Тренировъчни форми на състезателните структури	Упражнения, усиливащи натоварването в играта	Изпълнение на похвата в игрова постановка	Тактически действия в класическия танц	Контролни срещи
Методи	За развиване на двигателни качества	За изграждане на навици в движение	За взаимодействие между участниците	За съчетаване на видове подготовка
Методи	Игрови и състезателни методи			
Състезателни упражнения				

В литературата се очертават два основни подхода (стереотипен и вариативен), разглеждащи по различен начин проблема за формиране на двигателни умения и навици [Оррертманн, 2007]. В. Зимкин /1970/ разработва подход върху основата на условнорефлекторната теория и върху представите на така наречения двигателен (динамичен) стереотип [по Оррертманн, 2007]. Основава се на принципа за многобройните повторения на изучаваните движения, насочено към формиране на двигателен навик. Използва се методът на разчленено разучаване, т. е. разделяне на изучаваното движение на няколко опростени части. Смисълът е всяка част да се изпълнява като отделно упражнение докато се усвои, а по-късно се съединяват отделните упражнения [Желязков, 2002].

Системата от средства и методи на обучение при този подход е построен върху принципа за еднообразно повторение на изучаваната техника – свързва се общогигиеническите принципи за достъпност, нагледност, от лесното към трудното, трайност и гр. Стереотипният подход в обучението

има и някои слабости, като еднообразие и монотонност на учебния процес; по-бавно формиране на двигателното умение и респективно навика.

Вариативният подход е алтернативен на стереотипния, предполага разнообразяване и вариране на изучаваното движение. Много автори доказват необходимостта от разнообразяване, вариране при прилагане на средствата в процеса на обучение [Бъчваров, 1979].

От методична гледна точка са познати два подхода, свързани с вариативността при затвърдяване на двигателния навик: строго регламентиране на вариативността и условно регламентиране на условността [Крумова, 2013, с. 66 - 67]. При първия обучаемите изпълняват точно определени действия при наличието на предварително известни външни въздействия.

Различаваме два варианта:

- Изпълнението на действията не е свързано с изменение на външните условия. Спортният педагог има възможност за повишаване на изискванията по отношение на разстояние, скорост, посока, сила и т.н. Създават се у балерините умения за точно регулиране на своите движения и действия, възпитават се координационните способности.
- Изпълнението на действията е свързано с въздействието на външните условия. Тази промяна на външните условия се използва както за облекчаване, така и за усложняване на задачите по управлението и действията на младите танцьорки по класически танц.

Може да се използват средства като трамплини; тежести; упражнения с активен и пасивен противник; упражнения с точно регламентиран начин на противодействие и др.

При вторият подход (условно регламентиране на вариативността) можем да разграничим:

- Вариране, свързано с решаване на тактически задачи в игрови комбинации, без да са определени точно взаимодействията между партньорите. Стимулира се творчеството чрез прилагане на различни варианти на игровия метод.

- Вариране, свързано с използване в тренировката на необичайни условия на естествена среда на открито, при лоши атмосферни условия, зали с различни настилки, и др. [Крумова, 2013, с. 67 - 69].

При практическо прилагане на наученото при сценичното пресъздаване на класически балет се усъвършенстват артистични умения. Проявява толерантност към други мнения, интерпретации и умения. Проявява толерантност към танца и музиката. Постига се развитие на таланта и възпитание на чувството за красивото, за ритъм и поведение.

Класическият танц е изпълнен с изящество и елегантност. Този стил не само учи на техниката на движение, но и на изразителността и стиловете,

които правят изпълнението неповторимо. Такова обучение развива чувството за естетика и красота, което е от съществено значение във всяко общество.

Танцът, особено когато става дума за групови изпълнения, налага необходимостта от добро взаимодействие и комуникация между танцьорите. Това не само развива социалните умения, но и насърчава уважението и толерантността към другите.

В хода на учебната работа се изграждат уменията за работа в екип, самодисциплината и самоконтролът. Подпомага се изграждането на творчески личности с богата двигателна култура, стимулира се въображението и творческия потенциал, танцувалните и музикалните възможности на учениците. Като област на компетентност на класическия танц в синтез с другите изкуства се изгражда отношение да определя ролята на танцовото изкуство (класически танц) в синтеза му с другите видове изкуства (театър, опера, музика, изобразително изкуство, пантомима).

Заключение

Комплексното развитие на способностите на подрастващите, обогатяване на знанията и стимулиране на потребността от движение, са насоките, в които трябва да се работи за подобряване на ефективността на обучението по класически танц. Само по този начин то ще може да отговори адекватно на предявените към него изисквания за развитие на ключови компетентности.

Потвърждаваме тезата, че обучението по класически танци е не само изкуство, но и инструмент за развитие на ключови компетентности. То формира не само виртуозни танцьори, но и характери със зрели и балансирани личности.

Танцовата практика позволява изграждане на изпълнителски, познавателни, социални и граждански компетентности у ученика. Постига се умения за изразяване чрез творчество и изразяване на емоционално преживяване, свързано с умения за подкрепа на устойчивото развитие и за здравословен начин на живот и спорт.

Използвана литература

Аладжов, К. 101 реакции. С. изд. НИКС ПРИНТ, 2001.

Бъчваров, М. Спортно-педагогически научно-приложни изследвания. ЦС на БСФС, С., 1979.

Гаврийски, В. Двигателен навик и управление на движенията в гимнастиката. С., БСФС, 1983.

- Дончева, М., П. Димитрова. Сравнителен анализ на резултатите за състоянието на двигателните качества при 14 – 15-годишни ученици. – В: сп. „Спорт и наука“, С., 2005, изв. бр. 4.
- Желязков, Цв., Д. Дашева. Основи на спортната тренировка. С., изд. „Гера Арт“, 2002.
- Крумова, К. Издръжливостта като фактор в подготовката на подрастващи гимнастици. – В: сб. „Научно-приложни аспекти на физическото възпитание и спорта“. В. Търново, изд. „Фабер“, 2013, с. 66 - 70.
- Крумова, К. Функционално натоварване при подрастващи гимнастици (9-10 год. възраст). В: Сп. „Педагогика“, 2014, с. 66 - 69.
- Крумова-Цончева, К. Влияние на заниманията по спортна гимнастика върху двигателната реактивност на 7-8 год. деца. – В: сб. „Иновации в образованието“, Шумен, УИ, 2010, с.1024-1027.
- Крумова-Цончева, К. Заниманията с хореография като фактор за повишаване на физическата дееспособност на ученици 9-10 годишна възраст. С., Университетско изд. „Св.Климент Охридски“, 2013.
- Пирьов, Г. Педагогическа психология. С., изд. „Наука и изкуство“, 1975.
- Попов, Т. Аспекти на балетното образование. С., РИК-I-C, 2001.
- Попов, Т. Обучението по балет в предучилищната и началната училищна възраст. С., изд. „Просвета“, 1996.
- Русев, Р. Структурно-функционални модели на двигателната координация в спортната дейност. С., УИ „Св. Кл. Охридски“, 2005.
- Учебна програма по класически танц за специализирана подготовка за I – IV клас – специалност „Класически танц“. Утвърдена със Заповед № РД09-676/13.09.2016 г. С., Министерство на културата, 2016. Достъп на: <https://plovdivmusicsschool.files.wordpress.com/2018/01/33-programa-na-specialnost-klasicheski-tanc-1-4-klas-2016.pdf>.
- Янева, А. Българското в българския балет. – В: Европа 2001, година IX, бр. 6, с.50. Достъп на: http://www.euro2001.net/index.shtml?page=statia&file=issues/6_2002/stat_6br18.html.
- Oppermann, H.Schubert, R., Ehret,A. (2007): Handball spielen mit Schülern, Munster. <https://www.sportfachbuch.de/pdf/archiv/sportunterricht/2013/Sportunterricht-Ausgabe-Januar-2013.pdf>.

За автора:

Таня Стоилова работи като юриконсулт в Пловдивски университет „Паисий Хилендарски“. През 2023 година взема участие в IV международна научна конференция „Наука, образование и иновации в областта на изкуството“ с доклад на тема: „Технология за усвояване на програмна музика“ и в XI международна научно-практическа конференция „Управленски и маркетингови проблеми в изкуството“ с доклад на тема: Авторското право и сродните му права – основни проблеми на маркетинга в арторганизациите“.

About the author:

Tanya Stoilova works as a legal consultant at Paisii Hilendarski University of Plovdiv. In 2023, he took part in the IV International Scientific Conference „Science, Education and Innovations in the Field of Art“ with a report on the topic: „Technology for the acquisition of program music“ and in the XI International Scientific and Practical Conference „Management and Marketing Problems in Art“ with a report on the topic: Copyright and its related rights - main problems of marketing in art organizations“.

РОЛЯТА НА ЧИТАЛИЩАТА В РАЗВИТИЕТО НА ТАНЦОВОТО ДЕЛО В БЪЛГАРИЯ В СРЕДАТА НА XX ВЕК

Теогора Друмева

Резюме:

Стремежът на българското общество за знание до средата на XX век се характеризира с бурното развитие на читалищната дейност у нас. Открити са читални, организират се театрални и музикални състави. Организират се театрални вечери и оперетни спектакли. Обучението по танци започва с откриване на частни танцови школи, където се изучават фолклорни танци, а по-късно класически балет.

От средата на XX век са разкрити читалища в цялата страна. Броят им достига над 4500. Основната дейност им се характеризира освен с развитие на библиотечното дело, но и с разкриване на танцови школи към тях, които са изцяло държавни. Ежегодно се провеждат прегледи на художествената и творческа самодейност.

Професионалното обучение по танцово изкуство започва след 1951 година, когато се открива Държавното хореографско училище в София.

Ключови думи:

Читалища, библиотечно дело, народни танци, класически балет, Държавно хореографско училище.

THE ROLE OF COMMUNITY CENTERS FOR THE DANCE ART DEVELOPMENT IN BULGARIA IN THE MIDDLE OF XX TH CENTURY

Teodora Drumeva

Abstract:

The aspiration of Bulgarian society till the middle of XX-th century is characterized intense development of community center activities in our country. The dance education begins with the opening of private dance schools in the community centers, where folk dancing and later - classical dance have been studied. After the middle of XX-th cen-

ture a lot of community centers have been opened all over the country. Their number reached more than 4500. Their main activities have mostly focused on library activities and opening of dance schools that are entirely funded by the state. Many reading rooms have been opened, theater and musical groups have been organized. Theater evenings and mostly operetta performances have been organized. Theater ensembles have been formed. Each year Art Festivals of artistic self-activities have been performed.

The professional ballet education starts after 1951, when the National Dance School has been opened.

Key words:

Community center, library activities, folk dances, classical dance, National Dance School.

През XIX век, преди освобождението от Османско владичество, с възхода на българския възрожденки дух се разкриват читалища в цялата страна и това слага началото за развитието на читалищната дейтелност у нас. Работата им обхваща организиране на образователни дейности за децата, както и представяне на кратки театрални пиеси, литературни четения, образователни сказки. Рогени в тези трудни времена читалищата се разрастват до важен фактор за просветното и културно развитие на градското и селско население.

Читалищното дело след Освобождението

След Освобождението читалищното дело се разраства. Разкриват се библиотеки към читалищата, организират се танцови състави за български народни танци и фолклор. Формират се театрални състави и се представят пиеси по време на театрални вечери. Към читалищата функционират и читални. За това време липсват писмени сведения за провеждане на курсове по танци към читалищата. От 1870 година започва издаването на списание „Читалище“, в което се отразява системната културна работа. Като: „... до 1930 година системна културна работа и планова култура все още няма. Едно от най-ценните качества на обществените организации е тяхната самоинициатива. В устава на читалищата влизат следните цели - създава, организира и подпомага издръжката на театрална трупа, певческа дружба, оркестър и др.“¹ Отново интересни, но оскъдни факти, свързани с балета, са

¹ Дренков. Иван. С. Читалище година XI, Издание на върховния читалищен съюз. София 1930. кн. 5, стр. 136

отразени в специализираното списание „Читалище“ от 1934 година. В него се посочват мероприятия, осъществени в читалище „Театър“ в Стара Загора, „6 оперни, 13 оперетни представления и 3 балетни забави“². През следващите години в същото списание са публикувани отчети за проведените културни прояви и балетни изпълнения: 1935 година в читалище „Надежда“ - Горна Оряховица - един балет; 1938 г. в с. Койнаре, Белослатинско - „Оркестърът“ състоящ се предимно от учители с гражданския хор и балетната трупа от ученички от прогимназията под ръководството на г-жа Ценкова изпълниха за 4-ти път увертюрата първа хорова, боярски танц и казачок от оперетата „Наталка Полтава“³.

В списание „Читалище“ са отразени и други интересен събития, свързани с танцовото дело: гастролите и концертите на чуждестранни танцови състави, китайски младежки художествен ансамбъл, унгарски ансамбъл и съветски танцов ансамбъл. Българската публика е имала възможност да се запознае с бита и нравите на другите народи чрез изкуството на националните им танци.

В сходни източници, оскъдно или не съвсем, са отразени имената на учителите и хореографите, поставили балетните танци, чиято подготовка в този период определено е недостатъчна.

До средата на XX век читалищата са наброявали 2918, като в следващите 25 години броят им нараства на 4520. Разкриват се такива и в най-малките населени места. Дейността им се обогатява, като включва различни самодейни художествени колективи: танцови, естрадно-сатирични, театрални, хорови, ансамбли, оркестри, любителски оперетни и оперни състави. „Броят на самодейните художествени колективи надхвърля 10 000 с над 250 000 участници. Само при народните читалища в селата работят 1640 театрални трупи, 624 хора, 316 танцови трупи, 54 оркестъра и 2 оперети“⁴. Към читалищата са открити школи по балет, които вече не са частни, а държавни.

От средата на XX век художествената самодейност вече е важен дял от читалищната дейност на държавната политика. В началото на 50-те години читалищната художествена дейност включва разкриването на балетни школи, като ръководители и хореографи са квалифицирани балетни специалисти. Това издига качеството на представянето на любителските колективи. На местно

² Сп. Читалище. Дочев Г. Бележки по отчетите и пр. Издание на Върховния читалищен съюз, София. 1934. стр. 13

⁴ Читалищно дело. Сп. Читалище. Двуседмично списание за Нар. Култура орган на съюза на народните читалища. София. 1952, стр. 19

ниво читалищните сцени дават възможност за популяризиране народното творчество за представяне на танцовия и музикалния фолклор. В печата от 20 век в списание „Художествена самодейност“, съществувало от 1954 до 1988 година⁵, е отразено, че посоченият период е свързан с представяне на театрални сценки и описание на народни хора и фигури. Данни за други провеждани танцови прояви няма. Значима творческа инициатива, започнала от 1948-49г. е провеждането на ежегоден Национален преглед на художествената самодейност, който по мащаб и характер представлява своеобразен изпит за читалищната танцова дейност. Това съответно води до повишаване на качеството на изпълнение на участващите и привличане на нови попълнения. Основните задачи и цели на тези прегледи са обогатяване на репертоара на художествени колективи към читалищата и разширяване на масовата културно-просветна дейност. Ценни препоръки към колективите в посочения период дават руските хореографи Николай Холфин и Владимир Белий⁶.

Дейци на танцовото дело изиграли важна роля за израстването на танцовото изкуство у нас чрез частни самоинициативи и в различни гържавни структури.

През 1927 година Анастас Петров открива своя частна балетна школа, където подготвя кадри за трупата на Оперната гружба. В историята на българският балет името му се свързва с началото на професионалното балетно изкуство в България. Той има дълга, творческа, активна дейност, която продължава и през втората половина на 20 век. Въпреки сравнително кратките седмични занимания в школата, учениците му постигат достатъчно добро ниво и се представят на организирани от него ежегодни концерти, където освен тях участие взимат и артисти от Операта, като всички са възпитаници на Анастас Петров. Методът му на преподаване е заимстван от руската класическа балетна школа и от немския свободен изразен танц. В класовете му се спазва строга дисциплина. „В своите сравнително ограничени (четиридневни) занимания в школата той търси възможност да насочи вниманието на учениците към актьорското осмисляне на тяхната пластика.“⁷

Репертоарът на школата включва класически и характерни танци,

⁵ Издателство „Наука и изкуство“, София.

⁶ Сп. Читалище. Художествена самодейност. Кацарова. Райна, София. 1950/51, кн. 12, стр.19

⁷ Консулова. Виолета. Анастас Петров и българският балет, Наука и изкуство. София. 1976. стр.55

сюжетни и безсюжетни композиции, както и разнообразни етюди. Школата му съществува 17 години. „През 1947 година Анастас Петров създава школа за народни танци с цел да бъде попълнен съставът на оперния балет. Част от нейните възпитаници се вливат в балетния колектив на Операта. Останалите формират ядрото на ансамбъл „Филип Кутев“. От Оперната школа започва и първият стремеж да се създаде и български народен екзерсис, като се ползва за основа система от движения, близка до класическия екзерсис, но видоизменена според спецификата на народния танц.“⁸

От публикациите става ясна прилаганата методология на обучение в школата на Анастас Петров. Той поставя образованието по балет на по-високо професионално ниво. Часовете по класически танц се провеждат с ежедневен екзерсис, а по свободна пластика веднъж или два пъти седмично по преценка на преподавателя. Изучават се дуетен танц и поддръжки⁹. Изявени негови ученици са Елена Воронова, Нина Кираджиева, Лили Берон, Люба Колчакова, Асен Гаврилов, Асен Манолов и др. В по-новата ни история е организиран конкурс „Творческа среща на млади балетни изпълнители „Анастас Петров“, провеждан ежегодно от 1982 до 2019 година¹⁰.

След 1944 година се обособяват нови форми на обучение по класически балет. Започват да се организират школи и студиа към държавните читалища. „В продължение на няколко десетилетия, особено след 1944, почти не съществува форма на обучение по балет в частни школи или студиа.“¹¹

Ярък пример за развитието на танцовото дело е създадената през 1954 година балетна школа от балетмайстора Александър Манолов¹² в читалище „Съгласие 1869“ - Плевен. „Това е формацията с най-богата и стойностна история, първата читалищна балетна школа в страната. За изминалите 65 години в нея са обучени близо 7000 деца и със своите изяви тя далеч надхвърля рамките на читалищната дейност. Възпитаничките на школата изучават основите на класическия танц, модерен балет, исторически и характерни танци и палцова техника. През 1969 година към нея е създадено „Студио за класически балет“, в което се подготвят най-изявилите се таланти и се усъвършенства балетната им техника.“¹³

⁸ Музикални хоризонти 2,3/1996. Съюз на българските музикални и танцови дейци. София 1996. стр.136

⁹ По време на танца, мъжът придържа балерината или я повдига във въздуха.

¹⁰ <https://anastaspetrov.org/>

¹¹ Попов, Теодор. Сравнителна балетна педагогика. Образователна фирма РИК I - С. Sofia. 1998. стр. 19

¹² Александър Манолов е ученик на Пешо Рагоев за едно с Асен Манолов и Фео Мустакова.

¹³ Читалище Съгласие 1869. Юбилеен сборник. Плевен. 2019, стр. 229

Друга ярка личност в историята на българския балет е Фео Мустакова. Перфектна балерина, танцувала на сцени в Париж, Лондон, Германия, Швейцария, Бразилия и други. Натрупания богат сценичен опит по-късно тя прилага в работата си в откритата от нея частна балетна школа в България. В началото на Втората световна война – 1939 година, се завръща в България и изнася самостоятелни спектакли в София, Бургас, Свищов и Варна. В автобиографичната си книга „Живот в света на балета“ Фео Мустакова пише: „Не бях свикнала да не работя, затова по идея на баща ми реших да открия балетна школа. По този начин можех да реализирам познанията си. ... По това време имаше още две балетни школи. Едната на Анастас Петров, а другата - на Диги Спасова. Това беше през 1941 година.“¹⁴ Част от ученичките на школата участват в много пиеси на Младежкия театър, в които изпълняват танците. Освен класически балет в школата си Фео Мустакова води курс за отслабване (познания, придобити в Рио де Жанейро) и степ танц. През 1948 година Оперетният театър се преименува в Музикален театър с директор Стефан Македонски, а Фео Мустакова е поканена и назначена за балетмайстор до 1960 година. След прекъсване от 7 години отново постъпва като главен балетмайстор. През 1964 участва като член на журито във Варна на *Първия международен балетен конкурс* в света.

Фео Мустакова оставя значима творческа следа в балетното изкуство у нас чрез високото професионално ниво на преподаване в школата си както и на разнообразни танцови стилове. Тя подготвя висококвалифицирани балетни артисти. Нейни изявени ученички са Шони Георгиева и Милена Симеонова. Школата ѝ съществува няколко десетилетия, като заниманията се провеждали в нейния дом.

През 1944 година към Русенския театър е открита Детска балетна школа. Организатор и ръководител е Спасия Богатинова. „От 1944 до закриването ѝ през 1950 година тя предава своите знания, любов и всеотдайност към балета на възпитаниците. В уроците обръща внимание на основните елементи на класическия танц – от позициите на ръцете и краката до големи пози, арабески и атилюди. Изразителността, одахотвореността на ръцете е едно от основните ѝ изисквания. Годишните концерти се състоят от две части. В първата се извяват най-малките възпитаници, показващи екзерсис на станка, а във втората – по-напредналите, на които Богатинова поверява и изпълнението на вариации. Обръща особено внимание върху техническото усъвършенстване на своите ученички“¹⁵. От информацията следва да се

¹⁴ Мустакова, Фео. Живот в света на балета. Изд. Лук. София, 2001, стр. 51-52

¹⁵ Анчева, Деница. От балетите до балета: първи балетни школи в Русе. Изкуствоведски четения. София, 2008, стр. 267

направи изводът, че обучението в школата на Богатинова е на сравнително високо професионално ниво. Въпреки че е извън столична школа, постига успехи в педагогическо направление.

Друга значима дейност в историята на любителските школи у нас се свързва със създаването на **Национален дворец на пионерите** през 1949 година.¹⁶ Още същата година се открива балетно студио „Макове“, чиято история започва още през 1946 г. С отговорната задача на основателки и първи ръководителки на детския балетен състав се заемат Руска Колева, Маргарита Дикова, Цветана Касабова. По-късно към тях се присъединява Иван Дойчинов. Дълго време корепетитор е Валентина Зегова. След тях дългогодишен художествен ръководител на студиото за 40 години става **Евелина Петева** – специализирала в Санкт Петербург.

През годините Балетно студио „Макове“ се утвърждава като творческа лаборатория за приобщаване на децата към света на балетното изкуство. Особено място в репертоара заемат авторските постановки на Евелина Петева. Традициите на състава се поддържат с висок педагогически професионализъм, с обич и взаимно доверие, съвместно с музикалния ръководител и корепетитор Мариана Георгиева. Двете ръководителки създават истинска лаборатория за млади таланти.

Репертоарът на балетното студио е богат и разнообразен. В него, освен класическите, са включени и танци, изразяващи емоциите и преживяванията на съвременното дете. Хореографиите са реализирани с много настроение, жизнерадостни ритми и ярка модерна хореография. Биографията на БС „Макове“, е изпълнена с множество творчески търсения, с много емоционалност и красота, с упоритост, ентузиазъм и труд, с много любов, вяра и желание. Има положителните отзиви от публиката и от специалисти за изявиите на състава у нас и в чужбина, което е доказателство за високите художествени постижения на ръководители и възпитаници. БС „Макове“ е носител на златни медали от републиканските фестивали на художествената самодейност, от балетни конкурси у нас и в чужбина. Има отличия от „Радостта на Европа“ – Белград, „Невская радуга“ – Санкт Петербург, „Роза Ветров“ – Москва, а също и от Канада, Швейцария, Италия, Румъния, Гърция, Чехия, Австрия, Германия.¹⁷ Главна цел в работата с децата от студиото е тяхното приобщаване към балетното изкуство, благодарение на което те придобиват физическа, обща естетическа и танцова култура. Развиват своите музикални, актьорски

¹⁶ От 1990 се преименува в Национален дворец на децата – София.

¹⁷ Информацията за БС „Макове“ е получена от архива на Двореца на децата - София.

и танцови способности. За голяма част от възпитаниците на студиото балетното изкуство се превръща в съгба и професия.

През 60-те години се появява нова дейност в читалищата в София. В почти всички столични райони са открити балетни школи, в които децата от 5-6-годишна възраст до 13 години се запознават с азбуката на класическия балет. По-изявените сред тях продължават професионалното си обучение и образование за балетни артисти в откритото през 1951 година Държавно хореографско училище. То е създадено по идея на основоположника на българския балет Анастас Петров, но в първите години се ръководи от руския балетмайстор и педагог Владимир Белий. В него се преподава руската балетна школа по метода на Агрипина Ваганова.

През целия XX век работата в читалищата е многообразна. В този период частните и държавните инициативи се преплитат предизвикани от социално-политическите промени в държавата. По тази причина е доста трудно да се направи еднозначен анализ само по хронология или по творческите прояви на изявените творци, работили в тази област.

В заключение може да се отбележи, че развитието на читалищната дейност у нас е отворило пространства за организирано популяризиране на танцовото изкуство.

Читалищата стават център за формиране на национална танцова култура и популяризиране на европейското танцово изкуство, което е новост за България в началото на XX век. Те стават база и се превръщат в отправна точка за развитие на бъдещия професионален танц у нас – класически балет и модерен.

Българската публика се запознава с танцовото изкуство, моделирано по нов европейски стандарт. Създават се предпоставки за формиране на нов вкус и нови естетически критерии в обществото чрез художествените прояви на танцовите школи към читалищата.

Използвана литература:

Дренков, Иван. Сп. „Читалище“, година XI. Издание на върховния читалищен съюз. София 1930. кн. 5, стр. 136

Сп. „Читалище. Читалищно дело“. Двуседмично списание за народна култура, орган на съюза на народните читалища. София. 1952, стр. 19

Дочев, Г. Сп. Читалище. Бележки по отчетите и пр. Издание на Върховния читалищен съюз, София. 1934. стр. 13

Сп. „Читалище“. Културно просветни прояви в България. Издание на Върховния читалищен съюз, София. 1938. кн. 1, стр. 45

Кацарова, Райна. Сп. „Читалище“. Художествена самодейност. София. 1950/51, кн. 12, стр. 19

Банов, Банчо. Сп. „Читалище“. Двуседмично списание за народна култура орган на съюза на народните читалища. София, Година 31- 1952 стр. 30

Консулова, Виолета. „Анастас Петров и българският балет“, Наука и изкуство. София. 1976. стр. 55

Сп. „Музикални хоризонти“ 2,3/1996. Съюз на българските музикални и танцови дейци. София. 1996. стр.136

Попов, Теодор. „Сравнителна балетна педагогика“. Образователна фирма РИК I - С. Sofia. 1998. стр. 19

Читалище „Съгласие 1869“. Юбилеен сборник. Плевен. 2019, стр. 229

Мустакова, Фео. Живот в света на балета. Изд. Лик. София. 2001, стр. 51-52

Анчева, Деница. От баловете до балета: първи балетни школи в Русе. Изкуствоведски четения. София. 2008, стр. 267

За автора:

Теодора Делянова Друмева завършва училище по изкуствата „Добри Христов“ - Варна, през 1999 година със специалност „Класически танц“. Танцува в Опера Варна до 2007 год. като солист на балета. През 2005 година завършва магистратура в АМТИИ „Проф. А. Диамандев“, Пловдив, специалност „Балетна режисура“ През 2014 год. Завършва магистратура по „Европейска администрация“ към ВСУ „Черноризец Храбър“ – Варна. От 2007 година досега е част от трупата на ДБ „Арабеск“ – София. През 2022 и 2023 организира лятна балетна академия за любители и професионалисти в Кранево. Председател на Фондация „Денс Уингс“ за развитие на млади изпълнители в танцовото изкуство.

Понастоящем докторант към катедра „Хореография“ в АМТИИ „проф. А. Диамандиев“ – Пловдив. Научен ръководител проф. д-р Желка Табакова.

About the Author:

Theodora Drumeva - graduated from School of Arts „D. Hristov“- Varna 1999 - speciality - classical dance. She works in State Opera - Varna as a soloist. In 2005 - graduated master's degree from AMTII „A. Diamandiev“ - Plovdiv - dance choreographer. 2014 graduated master's degree „European administration“ from Varna Free University „Chernorizetz Hrabar“. From 2007 till now is a member of the State Ballet „Arabesque“ - Sofia. In 2022 and 2023 organizes Summer Dance Academy for non-professional and professional dancers in Kranevo. A President of „Dance Wings“ Foundation for development of young dancers.

Currently a doctoral student at the „Choreography“ department at AMTII „prof. A. Diamandiev“ - Plovdiv. Research supervisor Prof. Dr. Zelka Tabakova.

**ПЪРВИТЕ ОПИТИ ЗА СЪЗДАВАНЕ НА КИТАЙСКА ОПЕРА ЧРЕЗ
ИЗПОЛЗВАНЕ НА МОДЕРНИСТИЧНИ ПОХВАТИ
(върху примера на оперите „ДиВи поля“ и „Девет песни“)**

Тянзъ Тянь, докторант в АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“, Пловдив

Резюме:

От раждането си в началото на 20в. западната модернистична музика продължава да се развива вече цяло столетие. Авторите на китайски оригинални опери дълги години се придържат към класицизма и китайската национална стилистика, и нямат достъп до похватите на модернизма, така че да експериментират с интегрирането на модернистична музика в оперните си творби. Това се променя през 80-те години на 20в., когато започва реформаторската политика за отваряне на Китай към света. В настоящата статия се анализира използването на модернистични композиционни похвати в китайските оригинални опери въз основа на представителните за 80-те и 90-те години на 20 в. произведения „ДиВи поля“ и „Девет песни“ и се дискутират художественото значение и обществената оценка на тези „първи опити“ за създаването на опери в модернистичен стил.

Ключови думи:

Модернистична музика, китайски оригинални опери, първи опити, музикален анализ, влияние и отзвук

**THE FIRST ATTEMPTS TO CREATE A CHINESE OPERA USING MODERNIST
TECHNIQUES
(on the example of the operas Wild Fields and Nine Songs)**

Jiang Jiangzi, PhD student AMDFA „Prof. Asen Diamandiev“ – Plovdiv

Abstract:

Since its birth at the beginning of the 20th century, Western modernist music has continued to develop for a whole century. Authors of Chinese original operas have long adhered to classicism and Chinese national stylistics and have not had access to the concepts of modernism to experiment with integrating modernist music into their opera works. This changed in the 1980s, when the reform policy of opening China to the world began. This article analyzes the use of modernist compositional techniques in Chinese

original operas based on the works „Wild Fields“ and „Nine Songs“ representative of the 1980s and 1990s, and discusses the artistic significance and public evaluation of these „first attempts“ to create operas in a modernist style. School has been opened.

Key words:

Modernist music, Chinese original operas, first attempts, musical analysis, influence and response

Под влиянието на реформаторската политика за отваряне към света¹ през 80-те години на миналия век, китайската култура и изкуство проявяват тенденция към разностранно развитие в духа на призива „да разцъфнат сто цветя, да спорят сто школи“. В Китай навлиза вълната на модернизма, а в сферата на музиката нахлуват и постмодернистични тенденции, което влиза в рязък контраст с традиционната китайска музика и обогатява музикалното творчество с редица нови елементи.

Появата през 1987 г. на операта „Диви поля“ бележи началото на експериментирането с модернистични композиторски принципи за създаване на китайски оперни произведения. В ранния етап се срещат два основни типа творби: първият тип изцяло въвежда модернистичната стилистика, а при втория тип е налице плавен преход от класицизъм² и китайско национално звучене към модернистичен стил. „Диви поля“ е типичен пример за такова преходно произведение: макар тя да следва модела на западната класическа опера, в музикалната ѝ тъкан са вмъкнати доста елементи на модернизма, които я превръщат в творба на границата между класика и модернизъм. От своя страна, „Девет песни“ е образец за модернистична творба в пълния смисъл на понятието. В настоящия доклад се анализират и двата типа модернистични опери върху примерите на „Диви поля“ и „Девет песни“.

¹ Реформаторската политика за отваряне към света представлява серия от мерки за вътрешни реформи и отваряне към света, която Китай стартира през декември 1978 г. Основната ѝ цел е да развие родната икономика, да укрепи вътрешната инфраструктура, да подобри международния търговски обмен и да въведе напреднали чуждестранни технологии. Благодарение на реформаторската политика китайската икономика, наука, технологии, култура, образование и други области бързо се развиват и усъвършенстват, източник: <https://zh.wikipedia.org/zh-hans/%E6%94%B9%E9%9D%A9%E5%BC%80%E6%94%BE>, последно посещение на 01.11.2023; 10:10 ч.

² Понятието „класицизъм“ тук не се отнася до музиката от класическия период, а до традиционните западни оперни форми, т.е. до класическата жанрова атрибуция западна опера. (бел. авт.)

I. Използването на модернистични похвати за композиране в „Диви поля“.

„Диви поля“ следва класическите западни образци, но същевременно е и първата китайската опера, в която се използват принципи на западния модернизъм. В по-голямата си част музиката стриктно следва стандартите на класическата западна опера, но в цялата увертюра, както и във фрагменти от трето и четвърто действие са използвани модернистични похвати като атоналност, пантоналност и политоналност. Композиторът експериментира чрез съчетаване на микрохроматични пасажи, тонови клъстери³, алеаторика, от една страна, и политоналност, пантоналност и атоналност, от друга, реализирайки интересни трансформации в музикалните теми, използваните хармонии и оркестрацията. В това се изразява и композиционното новаторство на тази опера. Във финалния епизод „Призрачната гора“ са използвани изразните средства на сюрреализма: хористите в ролята на призраци произнасят тайнствени заклинания, примесени с ужасяващ смях, завършващ с изключително въздействащ хор в дисонантни хармонии. В следващите редове са представени специфичните модернистични похвати, включени в операта:

1. Използване на дисонантни интервали.

В структурата на акордите композиторът използва като основни интервали секунда квинта, като секундата се проявява в 3 вида: голяма, малка и увеличена секунда, а квинтата също е в 3 разновидности – чиста, умалена и увеличена. За хармоническа основа композиторът подбира дисонантни интервали, по-специално голяма секунда, малка секунда, увеличена секунда и увеличена квинта.

Същевременно концепцията за интервалите в операта също се различава от традиционното разбиране. Много оригинално се използват комбинации от насложени интервали, при което първоначалните интервали и техните обръщения се комбинират по различни начини, включително наслагване на интервали от един и същи вид (и техните обръщения) или наслагване на интервали от различен вид; еднократно или многократно наслагване; наслагване според височината, смесено наслагване или „съдържащо се наслагване„ (т.е., когато един интервал се съдържа в друг интервал). Различните видове

³ Тонов клъстер (от англ. cluster): комбинация от тонове с интервал полутон, цял тон или микротон в рамките на определен интервал. Характеризира се с изсвирването на всеки тон в интервала, за да се получи цялостен акустичен ефект, предизвикан от групата тонове, източник: <https://upimg.baikе.so.com/doc/4211873-4413067.html>, последно посещение на 01.11. 2023; 10:10 ч.

наслаждания имат различно по стил хармонично напрежение. Наслажданията от нехармонични (политонални) интервали разширяват значително експресивната сила и водят до промени в хармоничното „оцветяване“.

Постоянното делене на интервалите в инструменталния съпровод посредством обръщение и наслаждане позволява образуването на различни хармонически варианти с богата оцветеност, което значително разширява възможностите за хармоническа адаптация спрямо хода на действието и психологическите състояния на героите. Същевременно е постигнато ефектно съчетание между китайска и западна музика.



Фрагмент от инструменталната партия в „Диви поля“

2. Използване на микрохроматика.

Микрохроматизмът е една от композиционните техники на западните модернисти. Тя се характеризира с това, че 12-тоновият темпериран строй се подлага на допълнително раздробяване, за да се получат интервали, по-малки от полутон. По този начин модернистите не само разчупват 12-тоновия строй, но и освобождават музиката от изискването за строго фиксирана височина на тона, придвижвайки я към по-свободни и по-гъвкави модификации. В китайската традиционна музика микрохроматизмът всъщност е често срещан: в народните песни и инструменталната музика чрез техники на изпълнение като глисандо, тремоло или вибрато се нарушава 12-тоновия темпериран строй. Но в китайската традиционна музика микрохроматизмът е само като орнаментика, демонстрация на висше майсторство или за изразяване на крайни емоции.

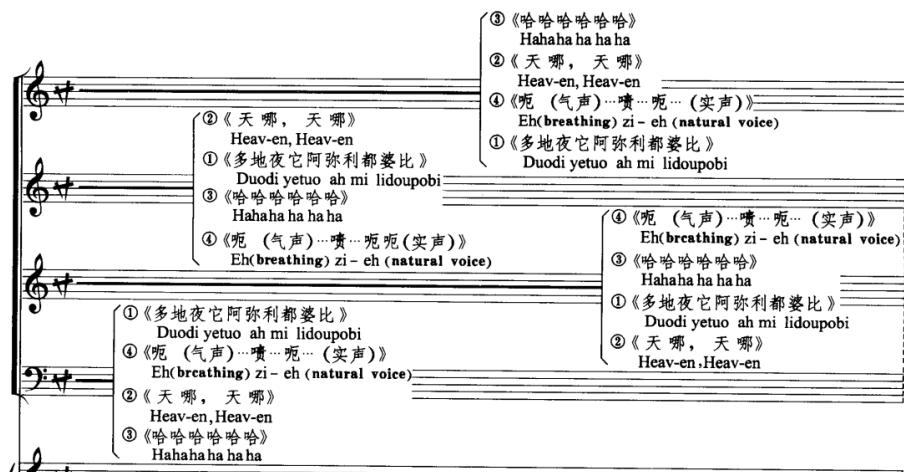


Дзин Сян, авторът на „Диви поля“, често използва микрохроматизъм.

Той използва 1/4 и 3/4 тонове, като разделя струнната музика на две секции, паралелно изпълняващи триоли с един такт закъснение и чрез свободно леещ се акордов поток се създава неспокойна, нестабилна акустична атмосфера, които изграят важна роля за емоционалната експресивност на персонажите и откликват на човешкия глас, пораждайки силен драматичен ефект.

3. Алеаторика.

Композиторът включва елементи на алеаторика в някои части на увертюрата, където изпълнителите изпълняват изцяло импровизирано своите реплики в рамките на определеното от композитора време. По този начин ритмиката и вокалните мотиви зависят изцяло от импровизационното изпълнение на певците. В струнната секция също се прилага принципът „определяне на същината, а не на количеството“: посочени са само няколко общи мотива от няколко ноти като , без определен тактов размер и тонови трайности. Тази техника разчупва традиционното музикално мислене и навици за пеене и свирене, придава на музиката непредвидима случайност и неконтролируемост, с които тя убедително сътворява груба, дива и зловеща сценична атмосфера. Този вид импровизация е израз на идеята за „случайна музика“ в западната модернистична музика. Така изпълнителите се поощряват сами да дават форма на композиторските идеи като им се предоставя художествено пространство, което свободно да изследват. Този вид импровизирано и интуитивно изпълнение е израз на идеята за „случайна красота“ в съвременната западна музика.



③ 《哈哈哈哈哈》
Hahaha ha ha ha

② 《天哪，天哪》
Heav-en, Heav-en

④ 《呃（气声）…啧啧…呃…（实声）》
Eh(breathing) zi - eh (natural voice)

① 《多地夜它阿弥利都婆比》
Duodi yetuo ah mi lidoupobi

③ 《哈哈哈哈哈》
Hahaha ha ha ha

④ 《呃（气声）…啧啧…呃呃（实声）》
Eh(breathing) zi - eh (natural voice)

④ 《呃（气声）…啧啧…呃…（实声）》
Eh(breathing) zi - eh (natural voice)

③ 《哈哈哈哈哈》
Hahaha ha ha ha

① 《多地夜它阿弥利都婆比》
Duodi yetuo ah mi lidoupobi

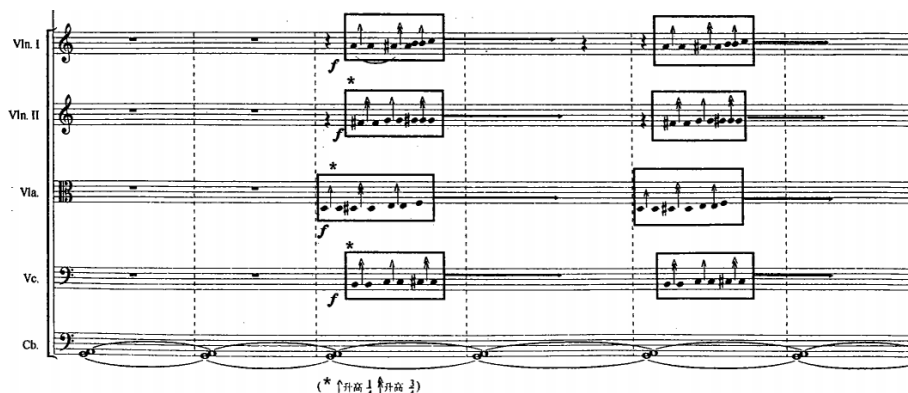
② 《天哪，天哪》
Heav-en, Heav-en

③ 《哈哈哈哈哈》
Hahaha ha ha ha

① 《多地夜它阿弥利都婆比》
Duodi yetuo ah mi lidoupobi

② 《天哪，天哪》
Heav-en, Heav-en

Фрагменти от увертюрата на „Диви поля“



Фрагменти от партитурата на симфоничния оркестър в увертюрата

4. Нестандартни техники на свирене в инструменталната музика.

Освен традиционните начини на свирене, в „Диви поля“ композиторът използва пълноценно различни нестандартни техники на свирене, за да обогати инструменталното звучене: например удар с глан на пианото ⁴, стържене по струните; в струнната секция се използва техниката „повдигане на струните и удар по грифа“⁴, „удар с грифа по струните“⁵ и гр. Освен това композиторът експериментира с „инструментализирането“ на човешкия глас: в сцената от Четвърто действие в двореца на Йен-уан – Владетеля на отвъдния свят, хорът изпява сричката „ца“, имитирайки ударни инструменти, като по този начин се получава оригинален звуков ефект. Освен това в инструменталния съпровод многократно се използват ритмичните характеристики на ударните инструменти от Пекинската опера, като ударната секция свири ритъм в забързващо се темпо със засилваща се динамика, която оформя пластове на драматичния конфликт.

II. Даряващата свобода на човешкия глас опера „Девет песни“.

Докато „Диви поля“ е творба, в която се наблюдава преходът от класическа към модернистична опера, то в „Девет песни“ традиционният модел на композиране е изцяло изместен от модернистичната визия. Отправна

⁴ „Повдигане на струните и удар по грифа“: т.е. първо струните се издърпват нагоре, след това с дясната ръка се удря по грифа. (бел. авт.)

⁵ „Удар с грифа по струните“: с гръжката на грифа се удря по струните, за да се възпроизведе сух и дрезгав звук. (бел. авт.)

точка за създаването на „Девет песни“ е претворяването в модерен стил на шаманския⁶ ритуал за прогонване на демони в древното китайско княжество Чу⁷, но също така и да се вдъхне нов живот на традиционната народна култура. Като уникална опера по мотиви от жертвоприношения, в „Девет песни“ лисва цялостен сюжет, използвани са атонална музика, многобройни модернистични композиторски похвати и разнообразен музикален материал. Оркестрацията и вокалните партии са изградени така, че да се претвори атмосферата на древните китайски жертвени ритуали. Текстовете в операта „Девет песни“ са подбрани от поемата на първия китайски поет Цю Юан⁸. Вокалните пасажи имат свободен, импулсивен, разхвърлян и дори причудлив стил: липсва фиксиран ритъм и височина на тоновете, мъжките и женските гласове пеят соло или ансамблово (без хор); използват се високи, пронизителни викове, декламиране или нисък грезгав реф. Получава се особена форма на вокално изпълнение с размити граници между напевно говорене и пеене, която възпроизвежда заклинанията на шаманите по време на жертвоприношение и в концентриран вид представя връзките между хора, демони, боговете и природа. Композитора се стреми да изрази непримиримия дух срещу ограниченията, преклонението пред природата и копнежа за волност. В този смисъл операта представлява осмислянето и представите на съвременния човек за древните войни и жертвоприношения.

Следвайки древната китайска класификация⁹ „Осемте звука“, композитора стриктно разпределя инструментите в оркестъра на осем групи: метални, каменни, глинени, кожени, копринени, дървени, кратунени и бамбукови. Съгласно стандартите на западната камерна музика от друга страна, всеки тип инструмент е представен с един изпълнител. „Операта „Девет песни“, изисква от инструменталистите и певците усърдно да разгръщат творческия си потенциал и да импровизират въз основа на певците да работят усилено, за да разгърнат собствения си творчески потенциал и да импровизират

⁶ Шаманската култура на царство Чу е един от най-древните обществено-културни феномени на народността хан. Характеризира се с множество религиозни ритуали: за почитане на божествата, за прогонване на демоните, за прекратяване на епидемиите и т.н. Вярванията на царство Чу се коренят в преклонението пред природата, тотемизмът и шаманизмът като светоусещане, източник: https://baike.baidu.com/item/%E5%82%A9%E6%96%87%E5%8C%96/1297916?fr=ge_al, последно посещение на 01.11. 2023; 10:10 ч.

⁷ Царство Чу: Васално китайско владение преди създаването на първата китайска династия през 221 г. пр.Хр. Разположено в земите на днешните провинции Хубей и Хунан, Чу процъфтява като могъщо царство през периодите „Пролети и есени“, (771 до 476 г. пр.Хр.) и Воюващи царства (475-221), източник: китайска онлайн енциклопедия Baiyu, https://baike.baidu.com/item/%E6%A5%9A%E5%9B%BD/950754?fr=ge_al, последно посещение на 01.11. 2023; 10:10 ч.

⁸ Цю Юан (340-278 г. пр.Хр.), гениален поет и знаменит държавник от царство Чу. (бел. авт.)

⁹ „Осемте звука“ е най-ранната класификация на музикалните инструменти в Китай (води началото си от династия Джоу, 1046-256 пр.Хр.). Според материала, от който са изработени, музикалните отделните инструменти се делят на метални, каменни, копринени, бамбукови, кратункови, глинени, кожени и дървени, източник: <https://baike.baidu.com/item/%E5%85%AB%E9%9F%B3%E5%88%86%E7%B1%BB%E6%B3%95/7940873>, последно посещение на 01.11. 2023; 10:10 ч.

според собствения си житейски опит, способности и интелект“ (Уан Джен-я, 1991, с. 2- 6). Оставени на собствената си преценка, за всеки от осемте инструменталисти е отделено място за изява. Освен това музикантите сменят по няколко инструмента, а понякога им се налага и да участват с виковете, крясъци и др. във вокалната партия. По този начин играят съществена роля за сценичното пресъздаване на произведението и музикалното превъплъщение на жертвените церемонии.

„Девет песни“ се различава от всички предишни китайски авторски опери по това, че в нейните вокални партии липсват ноти с определена височина и фиксиран ритъм, излизайки извън традиционните рамки на вокалната изява. Напевите са в свободна форма и включват виковете, вой, пронизителни крясъци, плач и т.н., за да се наподобят тайнствените заклинания по време на жертвоприношение. В партитурите на операта са използвани голямо количество точки и линии за изобразяване на свободни и произволни височини и ритмика. По отношение на динамиката също се търси хиперболизиран драматичен ефект: понякога се пее в *sfff*, а веднага след това – в *pppp*, което създава неимоверно ярък звуков контраст. Често мъжките и женските гласове в дует сякаш се надпяват или състезават кой ще прояви по-голямо майсторство и ще изпее по-висок тон. Още по-новаторско е решението диригентът не само да ръководи оркестъра, но и самият да участва в инструменталните и вокалните изпълнения. Например диригентът започва вокален фрагмент и към него последователно се добавят рецитиращи мъжки и женски вокал и в края на фрагмента трите гласа говорят едновременно.

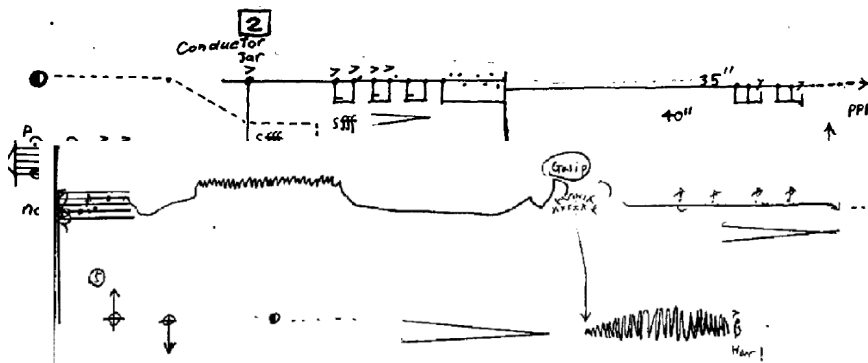


Схема за ритъма в един от пасажите на „Девет песни“¹⁰

¹⁰ Текстът на фрагмента е английският превод на стиховете на Цю Юан, а числата в кръговете са номерата на участващите музиканти. Композиторът използва точки и линии, за да представи възхода и спада на пеещите песнопения, както и текущия процес на височина и ритъм. (бел. авт.)

III. Художествено значение и обществен отзвук.

В края на 80-те и през 90-те години на 20 век някои автори на китайски опери започват да експериментират с модернистични композиционни похвати.

Въпреки че дълго време не са имали достъп до съвременната западна музика, западният модернизъм разширява кръгозора на китайските композитори и техните творби вече не се ограничават само с класическата оперна стилистика или характеристиките на китайската национална музика.

Опитвайки се да изнамерят нов музикален стил, значителен брой композитори се опитват да съвместят противоречията между традиция и съвременност, родно и чуждо, общо и индивидуално и т.н. Такъв е случаят с „Диви поля“: въз основа на класическата западна опера тя продължава традициите на традиционния китайски фолклор и същевременно черпи вдъхновение от западната модерна музикална култура в позиционирането си сред сблъсъка между класическите и модерните музикални тенденции. „Композиторът Дзин Сян споделя, че творческата му концепция е *да наблюдава съвременността, да се уповава на съвременността*“ (Дзин Сян, 2009, с. 4). „Диви поля“ в пълна степен въплъщава този специфичен дух на епохата: между идеите за наследственост и обновяване с поглед към бъдещето. Проявеното в операта новаторско художествено съзнание служи за пример и консолидира търсенията на мнозина други автори. Затова след „Диви поля“, се появяват редица оперни произведения в подобна стилистика. Например „Марко Поло“, в която се съчетават вокалните стилове на белканто и Пекинската опера, липсват основни музикални мотиви и широко се използват импровизации и нетрадиционни композиционни техники. Този вид преходни произведения също така позволяват на публиката да премине през своеобразен процес на естетическа адаптация: от познат музикален материал към непознати и новаторски художествени пространства. По този начин се откриват нови перспективи за бъдещето на китайската опера и дори на цялата китайска музикална култура.

Но трябва да отбележим, че в началото модернизмът не е особено рагушно приет на китайска почва. Доста от зрителите изпитват вътрешна съпротива и не могат да го възприемат. Това се дължи главно на огромната разлика между модернистичната музика и традиционната китайска култура: още от детските си години, китайските почитатели на музиката са повлияни от традиционното музикално образование, в което особено се набляга на хуманизма в произведенията на изкуството. Модернистичните произведения са по-индивидуалистични, изразяват мирогледа и художествените разбирания на композитора и са резултат от експерименти с всевъзможни странни звукови ефекти, което прави звученето им доста различно от това на творбите с лесни

за възприемане общочовешки внушения. Това поражда противоречие между модернизтичното музикално мислене и традиционната китайска култура. За разлика от западните общества, където модернизтичното мислене е навлизало в продължение на почти един век, отначало просто липсват материалните и културни предпоставки модернизмът да намери почва в Китай. Освен това през 80-те и 90-те години на XX в. икономическата и политическата база все още е на сравнително ниско равнище, което затруднява активното развитие на модернизтичното изкуство.

Ето защо, когато операта „Девет песни“ е поставена на сцената, някои музикални критици и част от зрителите ѝ реагират отрицателно. Според тях, макар творбата да е резултат от разнообразни композиторски похвати, твърде странно, понякога абсурдно звучене, я прави трудна за разбиране. Някои музикални критици дори обявяват музиката на „Девет песни“ за самоцелно и гротескно оригиналничене, единствено с идеята да се върви срещу правилата, вследствие на което се губи елементарният усет за красота. „Авторите не са успели да превърнат музиката в отглас на човешкото сърце, вместо това са я отдалечили от реалните хора“ (Гън Лей, 2010, с. 46).

След първоначалния период на експериментални композиции и интензивни търсения, част от авторите на опери в модернизтичен стил започват да обръщат повече внимание върху смисъла на самото произведение, неговите естетически качества и възприемането му от по-широка публика. Други композитори тръгват в обратна посока: те търсят вдъхновение в традиционните обичаи, религиозната култура и музикалните мотиви, опитвайки се да създадат модернизтични произведения, които дават нов живот на традиционните похвати за композиране. Така произведенията им се просмукват с особена „традиционна красота в модерен стил“, т.е. водят началото си от познат жанр, но се отдалечават от първоначалната му форма и постигат художествено внушение в изцяло нов стил. Така се прокарва по-тясна връзка между музиката и съвременния живот и вместо да бъде предназначена само за елитарна публика, творбата достига до по-широка аудитория и внася в китайската оригинална опера повече разнообразие, новаторство и експерименталност.

Използвана литература:

У Шуан. Музикалното претворяване на жертвените церемонии в царство Чу: изследване на съответствието между „Деветте песни“ на Тан Дун и жертвените церемонии на царство Чу. Академичен вестник на Тиендзинската консерватория, бр.1/2011 г., ISSN: 1008-2530, стр. 4,7;

Уан Джен-я. Въведение в музиката на операта на Тан Дун „Девет песни“. Академичен

вестник на Централната консерватория, бр. 3, 1991, ISSN: 1001-9871, стр. 2, 6;
Фън Джъпин. Западната модернистична музика и нейните особености. Академичен вестник на Джъдзянски педагогически университет, бр. 3/1995 г., ISSN: 1001-5035, стр.1;
Дзин Сян. Дзин Сян. Как написах операта „Диви поля“ – по повод 20-годишнината от нейното създаване. Сп. „Опера“, бр.2/ 2009 г., ISSN: 1672-3821, стр. 4;
Чен И-син. Изследване върху музиката на операта „Диви поля“. Списание „Китайска музикология“, Китайска академия на изкуствата, бр. 1/1988, ISSN: 1003-0042, стр. 8-9;
Сю Уънджън. Деформация и потискане, любов и омраза – анализ на композиционните особености в операта „Диви поля“. Академичен вестник на университета на Хъншуй, юни 2014 г., ISSN: 1673-2065, стр. 5-6;
Гън Лей. Постмодернизъмът в музиката и неговото въздействие върху Китай. Магистърска теза, защитена в Политехническият университет, ноември 2010 г., стр. 46.

За автора:

Тянгзъ Тян завършва Манхатънското музикално училище с магистърска степен по класическо пеене (белканто) и стипендия като член на Деканския списък. Печели Трета награда в професионалната категория на Международния Вокален конкурс на Парижката асоциация за изкуства The OPUS Paris през 2021 г., и Втора награда в китайската секция на Международния оперен конкурс в Ню Йорк през 2020 г. Изпълнявала е роли като Кралицата на нощта от оп. „Вълшебната флейта“ и Церлина от оп. „Дон Жуан“, Моцарт в Националната опера на Съединените щати, Делфийската опера в Берлин и Общинската опера на Виченца, Италия.

About the author:

Jiang Jiangzi graduated from Manhattan School of Music with a Master's degree in Classical Voice (belcanto). She earned a scholarship as a member of the Dean's List . Jiang Jiangzi was awarded the Third Prize in the Professional Category of the International Vocal Competition of the Paris Art Association The OPUS Paris in 2021, and the Second Prize in the China Region of the New York International Opera Competition in 2020;

She has appeared in the roles of Queen of the night in „Die Zauberflute“ and Zerlina in „Don Giovanni“ by Mozart at the National Opera of the United States, Delphi Opera in Berlin and the Municipal Opera of Vicenza, Italy.

**НОВИ ГЛЕДНИ ТОЧКИ КЪМ ТВОРЧЕСТВОТО НА СЪВРЕМЕННИТЕ
КИТАЙСКИ ХОРЕОГРАФИ**

Уенг Тинг

Резюме:

Благодарение на визията на китайската инициатива „Един пояс, един път“ за глобално развитие на всички, интеграцията на китайската и западната култура става все по-задълбочена. Интердисциплинарността се превърна в основна тенденция в развитието на съвременното танцово творчество в Китай. Взаимодействието и симбиозата между новите медийни изкуства и танците направи традиционното китайско танцово творчество още по-привлекателно и засили разпространението на танците по света. Високата степен на интеграция между танците и съвременните технологии позволява на традиционния танц да пресече историческата пропаст и да премине естетическата бариера в артистичните полета по света. Чрез филмите и телевизионните предавания танцовото изкуство въплъщава същността на китайската традиционна култура и изкуство и това оказва огромен ефект върху разпространението на китайското танцово изкуство по света.

Ключови думи:

Взаимодействие, китайската и западната цивилизация, интердисциплинарно, модерност, обмен, международни, арт проекти.

**NEW VIEWPOINTS ON THE WORK OF CONTEMPORARY
CHINESE CHOREOGRAPHERS**

Weng Ting

Abstract:

With China's Belt and Road Initiative, under the vision of global development based on win-win cooperation, the integration of Chinese and Western cultures is deepening. Interdisciplinarity has become the main trend of the development of contemporary dance choreography in China. The interaction and symbiosis between new media art

and dance has made traditional Chinese dance creation more attractive and this enhances the dissemination of dance around the world. The high degree of integration of dance and new technologies shown in the current new media dance works allows traditional dance to cross the historical gap and the aesthetic barrier in the artistic fields of different countries. Through movies and TV shows, the dance art embodies the essence of Chinese traditional culture and art, and this has had a huge effect on the spread of Chinese dance art around the world.

Key words:

Interaction between Chinese and Western civilizations, interdisciplinarity, modernity, international art project exchange.

1.Интердисциплинарно взаимодействие между китајската и западната култура.

Интердисциплинарноста е прегледна всичко основната тенденција во развојето на китајското современо танцово творчество. Современите китајски хореографи истражуваат различни културни средини и културни перспективи, вклучително такви теми како танцова естетика, танцова антропологија, танцови дигитални технологии, танцова археологија, танц и драма, танц и кино и телевизија и сл. Истражувањето и анализирањето на всички тези и други поврзани теми помага за проширувањето на идеолошкото мислење на китајските хореографи. Меѓународното распространение на китајски танцови произведения е значително подобро, а китајските танцорови сè повеќе са многу активни по светот.

1.1. Нови медиумски танцови произведения

Взаимодействието меѓу современите медиумски изкуства со танците овозможува користењето на технологиите во традициониот танц за создавање на нови произведения со нови идеи. Постига се непозната прегледна симбиоза. Сè повеќе така, технологиите помагаат на танцовото изкуство да создаде разнородни визионерски форми и да придобие комуникативни квалитети. Тоа задоволува хореографите да истражуваат животот на луѓето и да обърнат повеќе внимание врху општествените односи. Да откриваат нови уметнички теми како и да одразуваат информацијата во драматургијата на танците. Истражувањето на врските меѓу новите технологии и медиуми со танцовото изкуство од давна се е развило во Европа и САД, но во Кина првпат

започва да се изследва тази нова област в изкуството. А именно, по какъв начин технологиите могат да се намесят в танца, да разширят и обогатят съдържанието на произведенията на естетическото ниво. Да се изгради международен език, основан на традициите е тема, на която съвременните китайски хореографи обръщат особено голямо внимание.

Понастоящем в Китай основните форми на интеграцията между танца и новите медии се реализират най-вече в танцовите филми и телевизионни програми. Това включва пълнометражни филмови, телевизионни танцови грами и 2-3-минутни танцови видеоклипове и др. Танците в киното и телевизията разчитат на камерата, за да се завърши виртуалното създаване на реалните изображения, като използват монтаж и други средства за редактиране. По този начин танцът придобива пространствена перспектива, различна от традиционното сценично пространство. Танцовите изпълнения в медиите осигуряват удобство за публиката, защото на театралната сцена има ограничения за броя на публиката, докато на телевизионния и медийния екран това не е проблем и танците са достъпни за всички и могат да бъдат гледани от повече хора.

Пример 1: Телевизионният документален филмов сериал „Хилядолетните танци“, създаден съвместно от Пекинската танцова академия и централния ТВ канал на провинция Хънан, позволява на публиката чрез телевизионния екран да научи за четирите най-представителни културни епохи в китайската история и древните знания за музиката и танците на четирите китайски династии. Първата част на „Хилядолетните танци“ включва общо 8 епизода, всеки от които е с продължителност около 50 минути. Във филма се използват методите на снимане на филмови и телевизионни сериали и се разказват истории за танцовото изкуство в Китай. Включени са известните танци „Песента на Сян Хъ“ от династия Хан, „Бамбукови дъсчици“ от танцовата грама „Конфуций“, танцовото произведение „Огън“, разказващо за матриархалното общество в древен Китай и т.н.



Снимка № 1. Кадр от телевизионния филм „Хилядолетните танци“ снимка: интернет

Пример 2: Танцовият филм „Лунна сянка“ на режисьора Гуо Дзиюн и младия китайски хореограф и танцьор Уан Таожуей е с продължителност само 3 минути, но създаването му е отнело 8 месеца. То включва гмуркане във вода, филмови и телевизионни технологии, бойни изкуства и танци. Този филм веднага стана много популярен на пазара на изкуството. Идеята за „Лунна сянка“ идва от китайските енергийни упражнения за здраве тай чи (тай гзи чюан), които следват принципите на традиционната китайска конфуцианска и даоистка философия, концепцията за Ин и Ян, теорията за петте елемента и изразява характеристиките на тай чи чрез танцови движения на мекота, плавност, лекота и твърдост, а също и чрез подводни танци. Пресечната точка на танците с филмовите и телевизионните технологии насърчава създаването и развитието на танцовото изкуство, като по този начин се изгражда една нова ера в художествената естетика на бъдещите танцови произведения.



Снимка №2. Плакатът на новия видео танц „Лунна сянка“ е дело на Ван Таожуей

1.2. От Запад на Изток – съвременната хореография на класическия китайски танц

Условията на живот, историческата и културната среда на различните народи са създали своеобразни творчески стилове и специфично художествено виждане, а това е довело до голямо разнообразие в танцовите жанрове и естетическите ценности. Взаимодействието между китайската и западната култура никога не е изолиран акт. Интеграцията на модерните технологии в изкуството е важно средство за създаване на ново естетическо съзнание.

Западните съвременни танцови стилове и хореографски техники определено са оказали влияние върху създаването на съвременния китайски

класически танц в началото на XX век. Възникването на съвременния танц в Китай може да бъде проследено до края на династията Цин, когато китайската танцьорка и придворна дама Юй Жонлин (1882-1973), известна още под името Нели Юй, лично отдава почит на създателката на западния модерен танц Айседора Дънкан. Юй Жонлин изучава танци и е първата китайка в историята на съвременното танцово изкуство в Китай, която става специалист по европейски, американски и японски танци. През 1987 г., след като китайската танцьорка Ян Меичи въвежда майсторския клас по време на Американския танцов фестивал в Китай, тя провежда серия от класове по съвременни западни танци, които допълнително насърчават процеса на възприемане на западното танцово изкуство в Китай.

Сливането на техники от съвременния европейски танц и китайския класически танц позволява на танцовите произведения да подчертаят традиционните културни характеристики и същевременно в още по-голяма степен да съответстват на международната естетика. Например през последните години китайският класически танц Хан и Тан заимства езикови форми от западния модерен танц, а международният му образ също претърпява естетическа промяна. Така културният образ на класическия танц Хан и Тан постепенно изгражда сходство и единство с естетическия стил на западните танци.

Пример 3: Трупата за песни и танци на провинция Джъдзян (Ханджоу, Китай) създаде танца „Фучун“ под хореографията на класическия танцов хореограф Тиен Сян. Този танц пресъздава известна картина живопис от династия Цин, която представлява пейзаж от планината Фучун в провинция Джъдзян. Словесите на планината Фучун, реката Фучун, извираща се покрай планинските хълмове, мъглата, която се стели между планините и реката и усещането за пространствено изобразяване се постигнат чрез представяне на „вода между планините“. Всичко това носи типичните за китайската живопис характеристики – от една страна, ясни и твърди шрихи, а от друга, ефирност и лекота в пейзажа. По отношение на художествените характеристики танцът „Фучун“ въплъщава духа на китайската класическа естетика между твърдост и мекота. Контурите на планината са „твърди“, а нежността на водата е „мека“. Именно така се разгръща и изобразява контрастът в танца „Фучун“. Историята и културата са оставили ценно богатство на провинция Джъдзян. В основата на сюжета на танца лежи поемата „Фучун“ на поета У Жон от династия Тан. Съвременният хореограф Тиен Сян майсторски пресъздава образа на класическия танц Хан и Тан, включително сценографията, дизайна на осветлението и на танцовите костюми.

Използването на западния модерен танцов език и хореографски техники помагат на хореографите да водят диалог със света.

Въпреки че идеите на западното танцово изкуство се използват широко на Изток, художествените реализации на съвременните хореографи на класическия китайски танц все още следват традиционните китайски източници за основа и път за развитие на съвременната хореография в Китай, което съхранява тяхната самобитност.



Снимка № 3: Сцена от класическия китайски танц Хан и Тан „Фучун“ в изпълнение на Трупата за песни и танци на провинция Джъдзян

1.3. Китайската балетна хореография

Как да използваме западното балетно изкуство, за да разкажем истории от Изтока, е важна тема, която съвременните китайски балетни хореографи изследват задълбочено. Балетът произхожда от Западна Европа и се основава върху западните традиции в изкуството, създавайки хореографски съкровища като „Жизел“ и „Лебедово езеро“. В китайското балетно изкуство създаването на балетни произведения се извършва чрез извличане на елементи от традиционната китайска култура, но също така интегрира китайската и западната култура и възприема характеристики на западния балет. Ето защо китайският балет изобилства с художествени сцени от китайската и западната култура.

Пример 4: Мащабната танцова грама „Дунхуан“ съдържа характеристики на местните китайски етноси и показва очарованието на балетното изкуство и китайската култура в Дунхуан. Сюжетът разказва историята на жена музикант, учеща във Франция, която случайно се натъква на албум с изображения на гревните фрески от Дунхуан, в които великолепно изкуство, предавано през вековете я привлича и кара да посети пещерите в Дунхуан. В свещеното място на пещерите Дунхуан се разгръщат емоционални вълни между съвременните хора и гревното изкуство в Дунхуан. Танцовата грама

„Дунхуан“ ярко изразява емоциите на китайците и любовта им към родината, подхранвани от хилядолетната култура и будистките фрески на Дунхуан в пустинята Гоби.

Сливането на класическия балет и китайските танцови характеристики от Дунхуан отразява иновациите в съвременната китайска хореография, като това по никакъв начин не нарушава стандартите за художествено изразяване в балетното изкуство.



Снимка №4: Сцена от балета „Дунхуан“ в изпълнение на Националния балет на Китай

2. Развитие на международни арт проекти

Международната сцена продължава да предизвиква художественото наследство и професионалните умения на китайските хореографи. Чрез инициативата „Един пояс, един път“ през последните години редица китайски хореографи отидоха в различни страни по света, за да представят своите танцови произведения. Много китайски хореографи бяха поканени да работят в други страни. Например театър „Тао Данс Театър“ си сътрудничи с холандската компания NDT, младия китайски танцьор Ван Ябин има съвместни проекти с белгийския танцьор и хореограф Сиди Ларби Шеркауи. Има и други такива примери.



陶 身 体
TAO Dance Theater

От 2015 до 2017 г. в продължение на близо три години Уенг Тинг съвместно с холандското посолство в Гуангжоу, Китай работи като основател и директор на проекта „Китайско-нидерландски международен фестивал за танцово изкуство“. Този фестивал включва нови образователни дейности, като например уъркшоп по танци, на които се канят редица танцьори от нидерландската компания за танци NDT да изнесат лекции по време на фестивала в Гуангжоу, за да могат китайските студенти да усетят разликите между съвременните китайски и западните танци. Танцовият форум кани китайски и нидерландски хореографи да обсъждат танцовата хореография и преподаването на танци под формата на въпроси на живо, а секцията за културна признателност и представяне на различните традиции позволява на китайците да усетят очарованието на Нидерландия и красотата на холандските лалета.

Създаването на Китайско-нидерландския международен фестивал за танцово изкуство, от една страна, отразява бъдещото взаимодействие и интеграция на китайската и западната култура и изкуства, а от друга страна, представя актуалната ситуация в развитието на китайската и западната цивилизация.

Заключение

Съвременните китайски хореографи се фокусират върху създаването на реалистични теми и изследват танцовото изкуство през перспективите на богатия и колоритен реален живот на цялото човечество и смело гледат напред с широко отворено мислене. Взаимодействието между китайската и западната култура значително помага на съвременните хореографи в Китай решително да въвеждат иновации и нови концепции в своите танцови произведения.

Използвана литература:

Theoretical controversy and academic research on "dance video". Cheng Si: "Research on the Genre of Dance Images" [M], Beijing: Ph.D. dissertation, Peking University, 2020. Теоретична полемика и академични изследвания на тема „танцово видео“. Чън Съ: „Изследване на жанра на танцовите образи“ [М], Пекин: докторска дисертация, Пекински университет, 2020.

ZHAO Jie. On Lin Huaimin's aesthetic thought of integrating Chinese and Western cultures to create dance[J].Journal of Shanxi University of Finance and Economics (Higher Education Edition),2007,(S1):218+226. Джао Дзие. За естетическата мисъл на Лин Хуаймин за интегриране на китайската и западната култура в танцовата хореография. Списание на Шанси Университет по Финанси и Економика (Издание за висше образование), 2007, (S1): 218 + 226.

Institute of Dance, Chinese Academy of Arts. Dance Studies [M].Culture and Art Press.161-231 Институт за танца, Китайска академия на изкуствата. Танцови изследвания [М]. Изд. Култура и изкуство. 161-231

Указател на цитираните творци

У Жон е поет от династията Тан. Роген през 850 г. и умира през 903 г. на 54 години. „Фучун“ е известно негово стихотворение, оригиналният текст е следният: Водата изпраща планината да посрещне Фучун, а реката е живописна в слънчевата вечер. Облаците са ниски, приливът е студен и брегът е изпълнен с птици“.

Тао Данс Театър е първата компания за съвременни танци в Китай, която е поканена да пее на фестивала Lincoln Center в САЩ, Международния фестивал в Единбург в Обединеното кралство, Операта в Сидни в Австралия и Théâtre de la City в Париж. Sadler's Wells Theatre в Лондон, Англия, е поръчал пет последователни творби от компанията и е поканил компанията да изнесе шест представления в Лондон. Със своята ясна творческа концепция и естетика на тялото, Digital Series е обиколила повече от 100 различни фестивала за изкуство в над 40 страни на пет континента, привличайки широко внимание на хора от всички сфери на живота и се е превърнала в една от най-известните и съвременни китайски танцови компании на международната сцена.

Ван Ябин, млад китайски танцьор, завършва Пекинската танцова академия. През 2016 г. тя и белгийският хореограф Сиди Ларби Шеркауи създават танцовия театър Genesis и са поканени от Тамара Рохо, артистичен директор на Английския национален балет, да създадат нова танцова творба „Тя каза“. Ван Ябин става първият китайски хореограф, поканен да работи заедно с Английския национален балет.

Сие Син, ново поколение млад танцьор в Китай, участвал в над 25 национални фестивала на изкуствата. Работил е като инструктор в катедрата по танци на Шанхайския спортен университет и печели златен медал на 14-ия Международен танцов конкурс в Рим. Печели сребърен медал от 29-ия Международен хореографски конкурс в Хановер.

За автора:

Уенг Тинг, родена на 13 юли 1983 г., е млад танцов хореограф от Гуангун, Китай. Заместник-декан е на Факултета по танци в Музикалната академия към Политехническия педагогически университет в Гуангун. Основните ѝ изследователски направления са танцова хореография, преподаване на танци, межкултурен обмен на танцовото изкуство и антропология на танца. Носителка е на престижната награда „Лотос“ – най-високото отличие сред китайските танцови конкурси и има над 20 наградени танцови творби. Удостоена е с титлата „Изключителен танцьор на Гуангжоу“. Понастоящем е докторант в АМТИИ – Пловдив, под научното ръководство на проф. д-р Желка Табакова.

About the author:

Weng Ting, born July 13th, 1983, is a young dance choreographer from Guangdong, China. She is a Deputy Dean of the Faculty of Dance at the Music Academy at Guangdong Polytechnic Normal University. Her main research areas are dance choreography, dance teaching, intercultural exchange of dance art, and the anthropology of dance. She is a winner of the prestigious „Lotus“ award, which is the highest honor in the Chinese dance competitions, and has more than 20 award-winning dance works. She has been awarded the title „Outstanding Dancer in Guangzhou“. Weng Ting is currently a doctoral student at the Academy of Music, Dance and Visual Arts - Plovdiv under the scientific supervision of Prof. Dr. Zhelka Tabakova.

**ИЗСЛЕДВАНЕ И ИДЕИ ВЪРХУ „ЕСТЕТИЧЕСКА ФИЛОСОФИЯ“
В КИТАЙСКОТО МУЗИКАЛНО ОБРАЗОВАНИЕ ПРИ
МУЛТИКУЛТУРАЛИЗЪМ**

Фан Мин

Резюме:

С непрекъснатото развитие на глобалното многообразие и продължаващото разпадане на идеологията на „евроцентризма“ хората постепенно разпознават недостатъците на „естетическата философия“. Нужно е да се създаде разнообразна, отворена и силно приобщаваща философия на музикалното образование. Това изследване въвежда историята на развитието и причините за „естетическото“ музикално образование в Китай и отразява естетическата философия в музикалното образование. Предлага интегрирането на „философия на практиката“¹ и „естетическа философия“² и се стреми да подпомага следването на тенденцията на мултикултурализма, развивайки философия, която отговаря на китайското образование.

Ключови думи:

Мултикултурализъм, естетическа философия, китайско музикално образование

**RESEARCH AND IDEAS ON „AESTHETIC PHILOSOPHY“ IN CHINESE MUSIC
EDUCATION UNDER MULTICULTURALISM**

Fan Min

Abstract:

With the continuous development of global diversity and the ongoing dissolution of the „Eurocentrism“ ideology, people gradually recognized the drawbacks of „aesthetic philosophy.“ What we need is to establish a diverse, open, and highly inclusive philosophy of music education. This article, while introducing the development history and

¹Философия на практиката: Философска перспектива и метод, която акцентира върху практиката и действието.

²Естетическа философия: Философска област, изучаваща същността на красотата, естетичното усещане и изкуството.

causes of China's „aesthetic-centered“ music education, reflects on aesthetic philosophy in music education. It proposes the integration of „philosophy of practice“ and „aesthetic philosophy“ and hopes to help us follow the trend of multiculturalism, developing a philosophy that suits Chinese education.

Key words:

Multiculturalism, aesthetic philosophy, Chinese music education

1. Историческото развитие на китайското музикално образование с „естетиката като ядро“

Процесът на естетизация в китайското музикално образование е претърпял развитие, обхващащо повече от сто години. През 20 век, когато западната музикална култура става все по-разпространена в китайските училища, западните рационалистични и метафизични естетически мисли за музиката започват да заемат високо място в китайската професионална музикална култура, фундаментално полагайки основата за развитието на музикалната култура на Китай в съвременето и оказвайки дълбоко влияние върху висшето учителско образование в Китай.

През 1912 г. Цай Юанпей, заемащ поста на министър на образованието, предлага идеята за „замяна на религията с естетическо образование.“³. През юни 1923 г. Министерството на образованието издава „Схема на учебната програма по музика в началното училище“ и „Схема на учебната програма по музика в прогимназията,,“, подчертавайки значението на естетическото и емоционалното образование, насърчавайки „емоциите на красотата и хармоничния дух сред хората. Също така пеене на текстове, свързани със самоусъвършенстването, с акцент върху красотата и хармонията,,“ (Комисия за писане на стандарти за нов учебен план в Китай,1923,с.30). „След създаването на Китайската народна република през март 1952 г. образователната политика на Китай въвежда лозунга за „цялостно развитие на морала, интелигентността, физиката и естетиката,,. По време на Културната революция „естетическото образование“ отсъства от обучението на учители по музика, а образованието на учители по музика практически не съществува.“ (Музикално образование и методи на преподаване“, редактирано от Сие Дзясин и Ю Вену [М], Второто издание през октомври 2006 г, с.78) През

³ Естетическо образование: Образование, насочено към развиване на чувството за красота; Образование с естетиката като основа.

февруари 1979 г. Министерството на културата организира конференция по художествено образование в Пекин, на която експертите призовават за по-голямо внимание към въпросите на художественото образование, включително музикалното образование, в началните и средните училища. „Начертание за музикално образование в началните и средните училища (пробен проект)“ от 1979 г. посочва позицията и ролята на музикалното образование, както следва: „Музикалното образование е важно средство за провеждане на естетическо възпитание и незаменима част от култивирането на цялостното развитие на учениците в морала, интелигентността и физиката.“ (Ли Дълон, „Въведение в музикалната педагогика в нормалните университети“ [M], Shanghai Music Publishing House, 2004 г, с.31).

През 1985 г. тридесет и седем представители на музикалната индустрия издават съвместно „Препоръка за укрепване на училищното музикално образование“ до Централния комитет на партията и цялото общество.

Тази препоръка критикува проблемите в училищното музикално образование и предлага подобрения, като например „бързо установяване на правилната позиция и роля на естетическото образование в националното образование в политиките за образователна работа на Китай, ръководната идеология, законите и разпоредбите (като конституцията, универсален образователен закон)“ и „насърчаване и оценяване на естетическото образование.“ (Министерство на образованието: „Учебна програма по музика за начални и средни училища (пробен проект) за десетгодишни редовни училища,“ юни 1979 г.) Той изрично се застъпи за възстановяване на законната позиция на „естетическото образование,“ включването на музикалното образование в сферата на естетическото образование и подчерта положителното въздействие върху обществото. Така след 30 години „естетическото възпитание“ се завръща, заставайки редом с морала, интелигентността и физиката. Музикалното образование официално се съживява.

До 2000 г. развитието на новата музикална учебна програма започва да води до промени. Новата учебна програма по музика въвежда образователна философия: „Музикално образование с естетиката като ядро,“ Тази философия твърди, че „основната ценност на музикалното образование трябва да бъде естетическото образование. Това е идеалната цел на нашето музикално образование, така че както стандартите на учебната програма и учебните материали, така и целият процес на преподаване, трябва да отразяват тази философия.“ (Лу Джи.: „Предложения за укрепване на музикалното образование в училищата“, „Народна музика,“ [J], № 10, 1985). Новата учебна програма по музика също предлага принципи по отношение на съдържанието и методите за „Музикално образование с естетиката като ядро“. Музиката трябва да се

изживява и разбирането на психологическия принцип, че „цялото е по-голямо от сбора на неговите части“, позволява на учениците да усетят очарованието на музиката, да предизвикат емоционални реакции и да имат емоционални преживявания, вместо да разчленяват различните съставни елементи на музиката. (Дзин Йенуън: Нова учебна програма Метод на преподаване на музика в началните училища [М] Higher Education Press, 2003 г, с. 66.)

2.Появата на „естетическата теория“ в музикалното обучение

Като цяло естетизацията в китайското музикално образование през миналия век е резултат както от социални и исторически фактори, така и от развиващите се нужди на времето. Тя е повлияна от глобалната академична ситуация и също така е възникнала като вътрешно изискване на китайското музикално академично развитие.

От социална и историческа гледна точка, през миналия век китайското училищно музикално образование получава силна гържавна подкрепа поради влиянието на националната политика на „Замяна на религията с естетическо образование“. Музиката се разглежда като средство за трансформиране на нацията и се превръща в помощна част на естетическото възпитание, носеща очакванията за преобразяване на националния характер. Г-н Цай Юанпей обсъжда това в работата си „Естетическо образование“(Цай Юанпей, 1917), заявявайки: „Естетическото образование прилага теорията на естетиката към образованието с цел култивиране на емоции,“ (Цай Юанпей, 1917, с.294).

Цай Юанпей се застъпва за естетическо образование, основано на практическите нужди на социалната история на Китай. Той използва естетическото образование, за да замени влиянието на християнството и конфуцианството, като част от движението за нова култура. Цай Юанпей е бил по-загрижен за това „как да помогне на китайския народ да се освободи от невежеството и да събуди разумния си дух, освобождавайки се от апатията“. (Дзин Йенуън: Нова учебна програма Метод на преподаване на музика в началните училища [М] Higher Education Press, 2003г, с. 66) След основаването на Китайската народна република е настъпила фундаментална трансформация в политическия и социален пейзаж. Следователно проблемът „Замяна на религията с естетическо възпитание,“ получава ново развитие. Музикалното образование започва да се ръководи от нови политически директиви.

В края на 80-те години на миналия век известният музикален педагог и музикант Яо Сиюан признава, че музикалното образование е подчинено на морала, интелигентността и физическото възпитание. В отговор на тази ситуация той предлага „естетическото възпитание по музика да бъде в основата на училищното музикално образование“. Неговата цел била да пренасочи

музикалното образование обратно към произхода му в самата музика и да подчертае уникалната естетическа стойност на музикалното образование. Той въвежда историческото предложение за разглеждане на „естетическата стойност“ като уникалната стойност на музикалната дисциплина. Оттогава естетическата теория на музикалното образование е широко възприета и включена в националните политики за музикално образование на Китай.

Днес, когато разширяваме нашата перспектива за музиката, за да включим различни световни музикални култури, не само философията и естетиката на музиката показват своето разнообразие, но дори и самата концепция за „музика“ като техническа концептуална система (обхващаща музикални форми и техники) е разнообразна. Подходът към музикалното образование като „музиката като култура“ не означава просто добавяне на повече „културно“ или „музикално“ съдържание към музикалното образование, нито случайно интегриране на културно съдържание по време на музикалното обучение. Вместо това, призовава за разбиране на богатите постижения в областта на етномузикологията по отношение на изучаването на световните музикални култури и межкултурните изследвания (включително сравнителни философски изследвания). Също така изисква разбиране на промените в музикалния мироглед и културни ценности и промените в областта на философията и естетиката.

3.Размишление върху музикалното образование с „естетиката като ядро“

3.1.Възходът на практическата философия на музикалното образование

През 90-те години теорията на практиката отправя предизвикателство срещу естетическата философия. Теорията на практиката предлага, че значението и стойността на музиката не са абстрактни и отделени от контекста, а се формират от индивидите и обществото в практиката на ежедневния живот. „Практиката на музиката се простира отвъд изпълнението, композицията и слушането, включвайки всички дейности, свързани с музиката.“ (Томас Лигелски, „Музиката и музикалното образование като практика“ [М], преведено от Qin Jiangmei и груги, Suzhou University Press 2015.12 Първо издание, с. 211)

В дебата с естетическата философия, философията на практиката получава подкрепа от философията, антропологията и мултикултурното образование, като по-нататък се развива и укрепва. За разлика от това поради

присъщия недостатък на „дуалистичната опозиция“⁴ в епистемологията основа на естетическата философия в музикалното образование постепенно ерозира. Един от представителите на философията на практиката Люнквиск започва непрекъснато да критикува естетическата философия от 90-те години на миналия век, като посочва проблемите в теорията за „естетическия дискурс“. С възхода на мултикултурализма в световен мащаб, разпадането на „евроцентризма“ настъпва постепенно. „Естетическият дискурс“ в музикалното образование бе изоставен поради засилването на концепцията за „евроцентризъм“. Философията на музикалното образование с „естетиката като ядро“ се изправя пред въпроси и предизвикателства от различни гледни точки на фона на непрекъснатото развитие на тенденциите в мултикултурното музикално образование.

По отношение на различни философски гледни точки американският учен Раймър възприема перспективата на „интеграцията“: „Интеграцията е съжителство с плурализма, а не надхвърлянето му... Това обаче не е просто приемане, а опит за съвместно съществуване и сътрудничество с многообразието, стремежи се да постигнем това, което философската работа трябва да постигне... Интеграцията е начин на мислене, изследване и анализ на плурализма.“ (Гуо Сяоли, „Историческата еволюция на американските философски мисли за естетическото музикално образование“, „Китайска музикология“, брой 2, 2008 г, с. 133). Раймър предлага философия на музикалното образование, основана на „опита“. Той вярва, че философията на преживяванията обхваща цялата музика и всички начини за участие в музиката, като подчертава, че нито една философия не я възплъщава напълно. Очевидно е, че крайната цел на Раймър е да установи разнообразна, отворена и силно приобщаваща философия на музикалното образование.

4. Съвместимостта между „естетическата философия“ и „практическата философия“

Въпросът дали „естетика“ и „практика“ могат да бъдат съвместими, заслужава да се разгърне. В контекста на китайското гимназиално музикално образование конфликтът между тези две образователни концепции не е много очевиден. Малко са учителите, които се придържат стриктно към философското понятие „естетика“ в своята преподавателска дейност.

⁴ Дуалистична опозиция: Мисловен подход, който включва идентификация и разбиране на два или повече противоположни аспекта. Тези аспекти обикновено са относителни и съществуват в различни културни и философски системи, като например добро и зло, вярно и невярно, рационалност и чувствителност, светлина и тъмнина.

Напротив, някои изключителни педагози възприемат понятието „естетика“, но не са ограничени от него. Те често избират подходящи методи на преподаване въз основа на конкретно учебно съдържание и създават конкретни сценарии. Понякога се възприема „естетически“ стил на слушане, докато в други случаи учениците са включени в поредица от музикални дейности, за да изпитат радостта от музиката и да създадат свои собствени музикални дейности, за да разберат и изразят музиката. Атмосферата в класната стая е оживена, която до известна степен надминава абсолютисткия „естетически“ дискурс и прави значителна крачка към „философията на практиката“.

Въпреки това при преподаването на музикално образование в китайските висши учебни заведения, разликата между философските възгледи на естетиката и практиката е много очевидна. Например хармонията, музикалната форма, полифонията, оркестрацията, западната основна музикална теория и т.н. се считат за основно съдържание на музикалните курсове във висшето образование, докато темите по антропология, фолклор, религия, социология и т.н. са рядко или почти никога включени в съществуващата система от учебни програми по музика във висшето образование. Това също отразява централната позиция на „естетическата“, образователна философия в настоящите основни курсове по музика във висшето образование. Философията на практиката не е добре отразена в учебната програма по музика във висшето образование. Ако философиите на „естетика“, и „практика“ могат да взаимодействат и да се учат една от друга, е възможно да се допълват взаимно в системата на висшето музикално образование.

Чрез горния анализ можем да видим, че различните философски гледни точки показват откритост и приобщаване. Това предполага, че философията на музикалното образование с „естетиката като ядро“ също трябва да обхваща широка перспектива, приветствайки различни нови постижения в областта на международното музикално образование с приобщаващо отношение, извличайки същността, като същевременно изхвърля излишното. Освен това трябва да продължи да се допълва и подобрява с отворено и широко скроено отношение, готово да приеме и усвои нови мисли и гледни точки, които могат да възникнат при непрекъснатото задълбочаване на разбирането. Това е неизбежно изискване за хората в процеса на разбиране на нещата, за да избягват да бъдат сковани, изостанали в мислите си и да преследват прогреса в крак с времето.

5. Заключение

Философската основа на „естетическото музикално образование“ е остаряла. Днес, когато изместваме фокуса си върху музиката към разнообразния

свят на мултикултурната музика, не само философията и естетиката на музиката демонстрират своето многообразие, но дори самата концепция за „музика“ като техническа концептуална система (включително музикални форми и техники) е разнообразна. Прилагането на „музиката като култура“ в музикалното образование не означава само обмисляне дали да се добави повече „културно„ или „музикално“ съдържание; това е повече за включване на културни елементи в преподаването на музика. Това включва разбиране на промените в мировгледа на музиката и културните ценности, както и трансформациите, настъпващи в естетическото поле под чадъра на философията. Този подход има за цел да се адаптира по-добре към развитието и промените на времето и да отговори на предизвикателствата, породени от мултикултурализма.

Използвана литература:

Музикално образование и методи на преподаване“, редактирано от Сие Дзясин и Ю Вену [М], второто издание през октомври 2006 г, с.78

Ли Дълон, „Въведение в музикалната педагогика в нормалните университети“ [М], Shanghai Music Publishing House, 2004 г, с.31

Министерство на образованието: „Учебна програма по музика за начални и средни училища (пробен проект) за десетгодишни редовни училища“, юни 1979 г.

Лу Джи.: „Предложения за укрепване на музикалното образование в училищата“, „Народна музика“ [J], № 10, 1985 г.

Дзин Йенуън: Нова учебна програма Метод на преподаване на музика в началните училища [М] Higher Education Press, 2003, с. 66.

Дзин Йенуън: Нова учебна програма Метод на преподаване на музика в началните училища [М] Higher Education Press, 2003, с. 66.

Цай Юанпей. „Замаяната на религията с естетическо образование“ е публикувана първоначално в „Modern Students“ [J], том 1, брой 3, декември 1930 г.

Ду Уей: „Естетически утилитаризъм: Изследване върху теорията на съвременното китайско естетическо образование“ [М], People's Publishing House, издание от 2004 г., стр. 91.

Томас Лигелски, „Музиката и музикалното образование като практика“ [М], преведено от Qin Jiangmei и други, Suzhou University Press 2015.12 Първо издание, стр. 211

За автора:

Фан Мин, Китай, докторант в докторска програма „Методика на обучението по музика“ към катедра „Музикална педагогика и дирижиране“ в АМТИИ, Пловдив.

About the author:

Fan Min, China, doctoral student in the doctoral program „Methodology of Music Education“ at the Department of „Music Pedagogy and Conducting“ at AMTII, Plovdiv.

ЖЕНСКИЯТ ОБРАЗ В КИТАЙСКИТЕ ОПЕРИ ОТ ФОРМИРАНЕТО ИМ ДО НАШИ ДНИ

Фу Сяочин

Резюме:

Новата музика по време на Движението за нова култура „4 май“, разпространяването на „Училищни песни“, както и детските мюзикъли на Ли Дзинхуей в началото на 20 век полагат основата за зараждането на съвременната китайска опера в Китай. През 1941 г. се създава първата китайска опера по западен модел – „Чю гзъ“, която е в две действия. Започвайки с женския образ в „Чю гзъ“, развитието на китайската опера винаги е било тясно свързано с темата за жените. Настоящата статия разглежда историческата обстановка на развитието на китайската опера, представя накратко китайски опери според различните периоди и анализира женските роли в китайските опери. Целта на статията е да помогне на читателите да разберат повече за женския образ в съвременните китайски опери.

Ключови думи:

Китайска опера, женска роля, училищна музика, детски мюзикъли

THE IMAGE OF WOMEN IN CHINESE OPERAS FROM THEIR FORMATION TO THE PRESENT DAYS

Fu Xiaoqin

Abstract:

The new music concept of the May 4th New Culture Movement, the spread of school songs, and Li Jinghui's children's musicals in the early 20th century in China laid the foundation for the birth of contemporary Chinese opera. In 1941, Qiu Zi – the first Chinese opera based on Western model was created. Beginning with the image of woman in Qiu Zi, the development of Chinese opera has always been closely related to the theme of women. This article examines the historical setting of the development of Chinese opera, introduces the main Chinese operas according to the different historical periods in China, and analyzes the women's roles in Chinese opera. The purpose of

the article is to help readers better understand the image of women in contemporary Chinese opera.

Key words:

Chinese opera, image of women, school music, children's musicals.

Операта, като висша форма на изкуството, е музикално-сценичен жанр, който се появява за първи път във Флоренция, Италия, около 1600 г. и произлиза от театралната музика на древногръцките драми. Като част от традициите на западната класическа музика в развитието си от повече от 400 години, западната опера ражда стотици опери, които имат значително влияние върху духовния и културния живот на хората в световен мащаб.

1. Исторически фон при формирането на съвременната китайската опера

Под влияние на Движението за нова култура „4 май“ (4 май 1919 г.) западната музика и опера започват да навлизат в Китай. Концепциите, използвани в западното оперно изкуство, оказват значително влияние върху формирането на китайската опера. Възходът на „училищната музика“ в началото на 20 век дава основа за създаването на китайската опера и играе много важна роля в нейното развитие. Училищните песни и музика представляват един нов музикален жанр в Китай. Редица забележителни вокални творби на училищната музика дават тласък за развитието и обогатяването на китайската музика. Именно благодарение на пеенето и училищното музикално образование основите на западната музикална теория започват систематично и широко да бъдат преподавани в страната. Училищната музика допринася и за култивирането на първите професионални музикални таланти в Китай и поставя много важна основа за развитието на китайската опера.

1.1. Новата музика в Китай под влиянието на Движението „4 май“

Движението за нова култура „4 май“ от 1919 г. е период на конфронтация между новата и старата култура. Съответно това оказва дълбоко въздействие върху музикалното творчество в страната по това време. До появата на Движението за нова култура „4 май“ в Китай има само традиционни местни опери *си чю*¹,

¹ Си чю – традиционна китайска опера, която включва пеене, музика, танци, актьорско майсторство, бойни изкуства, специални костюми, грим и др. В различните райони на Китай са се обособили местни жанрове на си чю, като един от най-известните сега е Пекинската опера. Съществуват над сто разновидности на китайска опера. (бел. авт.)

създадени най-вече през династиите Сун и Юан. Уникалният стил на пеене в традиционната китайска опера *си чю* госта се различава от европейския метод на пеене белканто, и се характеризира с пеене, танци и диалог. Въпреки че съдържа в себе си елементи на музикално-драматично изкуство, все пак традиционните форми на китайска опера не може да се нарекат „опера“, според западните концепции за операта. В контекста на китайското Движение за нова култура „4 май“ идеите за нова култура и нова музика допълнително насърчават формирането на китайската опера.

Детските мюзикъли на Ли Дзинхуей възникват именно по това време.

1.2. Ли Дзинхуей и неговите детски мюзикъли

Ли Дзинхуей (1891-1967) е един от първите професионални композитори в Китай. На младини той задълбочено изучава китайската народна музика.

След като се повлиява от „Стодневната реформа“² и идеите за ново образование, започва да изучава традиционната китайска опера *си чю* и народния музикален жанр „пеене в диалог“ *шуо чан*³. Най-важният му принос е създаването на 24 детски песенно-танцови пиеси и 12 детски мюзикъла. Въпреки че тези детски мюзикъли не представляват опери в пълния смисъл на думата, те притежават някои от основните характеристики на западната опера. Например по отношение на формата на изразяване детските мюзикъли на Ли Дзинхуей съдържат сюжетни линии, портрети на героите, дуети, соло изпълнения и танцови сцени. При създаването им Ли Дзинхуей възприема методите на изразяване и оркестрация на някои западни музикални пиеси и мюзикъли. От гледна точка на сюжета той избира истории, които са типични за китайското общество преди и след Движението „4 май“. Развитието на детските мюзикъли на Ли Дзинхуей насърчава разгръщането на музикалното образование и има важно значение за създаването на съвременни опери и мюзикъли в Китай.

Детските мюзикъли на Ли Дзинхуей представляват нов жанр в музикално-сценичната култура в Китай. Създадени от китайски композитор, тези произведения ясно показват прилагане на методите на създаване на европейската опера и влагане на елементи от китайската култура. Може да

² Стодневните реформи – наричани още „Реформите Усю“ е реформаторско движение през 1898 г., представено от Кан Йоувей и Лян Чичао в края на династията Цин и предприето от младия император Гуан Сю, който се застъпва за реформи в политическата, военната, културната, икономическата и образователната система и призовава за прилагане на прогресивните ценности и идеи на Запада и разпространение на западната наука и култура в Китай.

³ Шуо чан – традиционен китайски музикален жанр, който се характеризира с художествено речитативно пеене, разказване на истории чрез пеене. Шуо чан е традиционно китайско сценично изкуство. (бел. авт.)

се каже, че това е най-ранният и влиятелен китайски оперен стил в страната по това време. Ето защо повечето изследователи твърдят, че детските музикъли на Ли Дзинхуей служат за прототип на съвременната китайска опера.

2. Създаването на женския образ в китайските опери

В началото на 30-те години на миналия век китайските композитори започват да търсят нови методи за съчетаване на западните оперни модели с китайската опера. Появяват се първите оперни произведения, сред които са оперите „Ван Джаогзюн“⁴ (1939 г., либрето: Сяо Мей, музика: Джан Шу) и „Си Шъ“⁵ (1935 г., либрето: Чън Дабей, музика: Чън Гъсин). Проф. У Лингзюн⁶ пише, че оперите „Ван Джаогзюн“ и „Си Шъ“ представляват официалното начало на създаването на съвременната китайска опера.

Започвайки с женските образи от „Ван Джаогзюн“ и „Си Шъ“, китайската опера навлиза в нов период на изследвания и творчески търсения. През 1941 г. операта в две действия „Чю Дзъ“ (композитор: Хуан Юанлуо, либрето: Ли Дзя и Дзан Юнъюан), написана по истинска история, е първата съвременна китайска опера, която използва класическия западен модел на голяма опера. Това е първата стъпка в развитието на западната опера в Китай.

Повечето китайски опери се фокусират върху оформянето на характера и съдбата на главните герои. По отношение на времето и характеристиките на героите могат да бъдат обособени най-общо четири етапа на развитие на женските образи в китайските опери.

2.1. Първи период (от 20-те до средата на 50-те години на 20 в.): Страданията на жените в китайското общество.

Операта „Белокосото момиче“, създадена от Института за изкуства „Лу Сюн“⁷ в град Йенан през 1945 г., се превръща в крайъгълен камък в развитието на съвременната китайска опера и се смята за класика в оформянето на образа

⁴ Ван Джаогзюн и Си Шъ – това са две от четирите красавици в древен Китай. Четирите красавици включват Ван Джаогзюн, Си Шъ, Ян Гуейфей и Дяо Чан. Всички те са живели през различни епохи във феодален Китай.

⁵ Си Шъ – една от четирите красавици в Древен Китай. Вж Бележка №4 (бел. авт.)

⁶ У Лингзюн. Изследване на женската тема в развитието на китайската национална опера, общ проект на Фонда за философия и социални науки на провинция Хунан, 2018, Чанша, Китай. 邬丽娟. 《中国民族歌剧发展中的女性主题研究》, 湖南省哲学社会科学基金项目

⁷ Институтът по изкуства „Лу Сюн“ е основан от Китайската комунистическа партия през 1938 г. по време на войната против японската агресия и представлява висше училище по литература и изкуство за култивиране на нови кадри в литературата и изкуството. След 1940 г. той е преименуван на Институт по изкуства и литература „Лу Сюн“, на кратко наричан „Лу И“.

на жените в оперите от този период. В началото на 20 век китайските оперни творби възприемат настоящето като важен фон и основно оформят образите на героите според реалния живот на бедните хора. Историята на „Белокосото момиче“ е взета от китайския фолклор. Това е история за селско момиче, което е било тормозено от местен владика и затова бяга в планината. Косата ѝ побелява, защото дълго време не се храни достатъчно. Накрая Китайската народно-освободителна армия я спасява. Тази история приема за своя тема потисничеството на жените, разкрива класовите противоречия в старото китайско общество, създава образа на трудещите се хора, представени от жени, и отразява трагичния живот на хората в стар Китай.

2.2. Втори период (от края на 50-те до средата на 70-те години): Образът на героичните жени в „Червената революция“

Краят на 40-те години на миналия век бележи победата на Китай във войната против японската агресия и основаването на Нов Китай през 1949 г. Повечето от оперите от втория период представят образи на героичните жени, които участват във войната против японската агресия и отбраняват родината. В резултат възникват редица опери, чиито сюжети се фокусират върху женски героини. Сред тях са оперите „Червена зора“, „Червен корал“, „Сестра Дзян“, „Червената гвардия от езерото Хунху“ и т.н. Тези така наречени „червени опери“⁸ пресъздават женските образи на революционни водачи героини. В политически контекст революционното съзнание на жените процъфтява и те се бият наравно с мъжете.

В операта „Сестра Дзян“ (1964) се разказва как по време на гражданската война в Китай сестра Дзян се отправя към района на революционната база в Северен Съчуан с инструкциите на провинциалния партиен комитет. По пътя тя научава за саможертвата на своя революционен другар и решително тръгва към планина Хуайин, за да се включи във въоръжената борба. Сред партизаните има предател и не след дълго сестра Дзян е арестувана. Въпреки мъченията в ареста тя остава непоколебима и умира героично. Операта „Сестра Дзян“ създава образа на героинята интелектуалка, която е безстрашна пред лицето на опасностите и смъртта, бори се със злото и вдъхва страхопочитание.

Операта в шест действия „Червената гвардия от езерото Хунху“ (1961) разказва истинската история на борбата на червената гвардия при езерото

⁸ **Червени опери** хун съ гъ гзю – опери на революционна и комунистическа тематика, характерни за периода на 60-70-те години в Китай.

Хунху. Действието се развива през 1930 г. по време на гражданската война в Китай. Местният владетел на село Пъндзягун се възползва от оттеглянето на Червената армия и заедно с полковник Фън от партията Гуоминган атакува базата Хунху на комунистите. Партийната секретарка Хан Ин (главната героиня в операта) и капитан Лю Чуан нахлуват в селото и изземат всички боеприпаси на армията на партия Гуоминган и така селяните са спасени. Операта се фокусира върху съдбата на Хан Ин, създавайки образа на героична и смела революционна лидерка.

Като цяло през този период женските образи в китайските опери предимно са на жени – герои от гражданската война и войната против японската агресия.

2.3. Трети период (от средата на 70-те години до началото на 21 век): Завръщане към човешкия образ в женското съзнание

През този период Китай навлиза в ново историческо време на реформи и отваряне към света. През 1977 г. китайската система за приемни изпити за университети, която е прекъсната по време на Културна революция, се възстановява и Китай отново поставя на преден план уважението към знанията. Най-очевидната промяна в китайската опера през този етап е трансформацията от революционна към човешка тематика. Тенденцията за изтъкване на героизма постепенно избледнява и обикновените хора стават главните действащи герои в операта. Едно от най-представителните произведения е лирично-психологическата опера „Скръб“, адаптирана от известния съвременен китайски композитор Шъ Гуаннан (1940-1990) по разказа „Скръб“ на известния китайски писател Лу Сюн. Главната героиня Дзъ Дзюн е образована жена. Тя е невинна и романтична и се бори срещу остарялата феодална етика в Китай, за да може по свободен начин да намери своята любов. Героинята Дзъ Дзюн е първият женски образ в съвременната китайска опера, олицетворяващ възраждането на женското самосъзнание в съвременен Китай.

2.4. Четвърти период (от началото на 21 век до наши дни): Триизмерните и сложни женски образи в операта „Ди́ва пустош“

Операта „Ди́ва пустош“ е създадена през 2001 г. от китайския композитор Дзин Сян и е адаптирана по едноименната пиеса на китайския писател Цао Юй. „Ди́ва пустош“ е първата китайска опера, поставена на чуждестранна сцена, и това показва, че китайската опера е навлязла в зряла фаза. Главната героиня в „Ди́ва пустош“ Дзин Дзъ според принципите на старото китайско общество трябва да е послушна, кротка и учтива, обаче тя е свободолюбива,

гува и предизвикателна. Тя има смелостта да показва любовта си към човека, когото обича; тя поема инициативата и не приема пасивно поднесеното от съдбата. Важното е, че тя вече не е един банален и едностранчив женски образ. Композиторът използва зрели музикални техники, за да направи този женски образ триизмерен и богат на множество емоции и мисли. Ариите на Дзин Дзъ са изключително драматични. Чрез комбинацията от китайска и западна музика, композиторът създава сложен и многолик женски образ от плът и кръв, който преследва свободата и себе си. В същото време тя отразява и представлява женските ценности на китайското общество през 21 век.

Заключение

Китайската опера се заражда благодарение на разпространението на идеите за новата музика, „училищни песни“ и Движението „4 май“ в началото на 20 век, а след това и чрез детските мюзикъли на Ли Дзинхуей. Китайската опера се развива в продължение на около сто години. С промените в общественото съзнание и нагласи през различните периоди се променят и женските образи в китайската опера. Това ясно проличава в китайските оперни произведения, създадени през различни периоди. Стогодишната история на китайската опера е създала множество женски образи с отличителен характер. По-горе са изброени представителните женски образи през четирите различни периода. Образите на жените в тези опери проникват във всяко кътче на китайското общество, които стават свидетели на развитието на Нов Китай, на развитието на китайската опера и освободението на китайските жени от остарелите догми и схващания.

Използвана литература:

- У Линдзюн Изследване на женската тема в развитието на китайската национална опера, общ проект на Фонда за философия и социални науки на провинция Хунан, 2018, Чанша, Китай. 郭丽娟《中国民族歌剧发展中的女性主题研究》, 湖南省哲学社会科学基金项目
- Дзю Чихун История на китайската опера и мюзикъли. Изд. Анхуей Въни, 2014. 居其宏《中国歌剧音乐剧创作历史与现状研究》安徽文艺出版社, 2014
- Дзю Чихун История на музиката в Нов Китай, Изд. Хунан Мейшу, 2002. 居其宏《新中国音乐史, 1949-2000》湖南美术出版社 2002
- Юй Пин История на развитието на съвременните китайски музикални пиеси Изд. Жънмин инюе, 2004 于平《中国现当代舞剧发展史》人民音乐出版社 2004
- История на китайската опера, колектив: Институт за китайската опера, Пекински университет. Изд. Джунгуо шудзи, 2018《中国歌剧》北京大学. 歌剧研究院, 中国书籍出版社 2018

За автора:

Фу Сяочин (Китай), докторант в АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив, с научен ръководител доц. д-р Пламен Първанов. Завършила бакалавър по музика в Университета Фуцжоу през 2013 г. и магистратура по музика в Педагогическия университет в Фуцзиен през 2017г.

About the author:

Fu Xiaojin (China), PhD student at AMDFA „Prof. Asen Diamandiev“ with PhD supervisor Assoc. prof. Plamen Parvanov. Received BA degree in Music major at Fuzhou University in 2013 and MA degree of Music at Fujian Normal University in 2017.

НАЙ-РАННИЯТ КИТАЙСКИ УЧЕБНИК ПО АКОРДЕОН

Хуанг Ин

Резюме:

Акордеонът навлиза в Китай от средата на 19 век покрай историческото развитие на културния обмен със Запада. Още в ранните етапи на акордеонното изкуство в страната са написани, преведени и публикувани книги, посветени на този инструмент. Тази статия провежда по-подробно проучване на най-ранния китайски „Учебник по акордеон“, предлагайки един обобщен поглед към специфичната ситуация в началото на развитието на акордеонното изкуство в Китай.

Ключови думи:

Акордеон, Китай, учебник

THE EARLIEST CHINESE WORKBOOK FOR ACCORDION

Huang In.

Abstract:

The accordion enters China from the middle of the 19th century during the historical development of the cultural exchange with the West. Many books dedicated to this instrument were written, translated, and published in the earliest stages of the accordion art in the country. This article researches the earliest Chinese „Workbook for Accordion“ in detail, offering a wide perspective to the specific situation in the beginning of the development of the accordion art in China.

Key words:

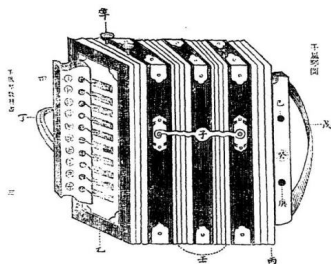
Accordion, China, workbook.

Според предварително проучване, много книги и партитури, свързани с китайското акордеонно изкуство са преведени, компилирани и публикувани в началото на неговото развитие. Първите три официално публикувани книги за акордеон са „Самостоятелно обучение по акордеон“¹, „Учебник по акордеон“ и „Пеене на акордеон“ (тази книга все още не е намерена във физически оригинал). Съдържанието на тези книги се основава главно на превода и адаптацията от японски и западни книги за акордеон, а степента на трудност е сравнително ниска. Въпреки това, те са продукт на инициативата на китайския народ да изучава чуждото за страната изкуство за акордеон. Тези книги изиграват пионерска роля в разширяването на музикалния обмен между Китай и други страни, както и в развитието на местното китайско акордеонно изкуство, и ни предоставят специфична основа за изследване върху въвеждането на акордеона в страната.

„Учебникът по акордеон“, който можем да видим днес (днес тази книга е в библиотеката на Тиенгзин) е непълно копие. Липсват корицата и последната ѝ страница, така че е невъзможно да се установи нейния автор и точната дата на издаване. Въпреки това, въз основа на съдържанието и стила на писане на книгата, може да се предположи, че тя датира приблизително от времето на късната династия Цин. От гледна точка на съдържанието, тази книга е по-подробна и по-богата от „Самостоятелно обучение по акордеон“, и спрямо нея има повече отзиви и информация.

Основното съдържание на книгата включва: схема на акордеона (фиг. 1) и рисунка на седнала поза (фиг. 2), кратко въведение в създаването, стойността и избора, свиренето и упражненията по акордеон, както и грижата за него, основна музикална теория, и т.н. След това книгата съдържа етюди, национални химни на различни страни, военни песни, маршове, партитури за източни и западни танци, полифонични музикални партитури и ансамблови музикални партитури и накрая „духаш орган“ (т.е.: Blow Accordion, кръстен на акордеона, но с по-проста структура), както и методи за свирене на напречна флейта. В „ключовите точки на тази книга“ авторът посочва: „Ако искате да си купите акордеон, първо трябва да знаете как да го изберете; ако искате да опитате акордеон, първо трябва да знаете как да свирите на него; ако искате да практикувате акордеон, трябва да знаете как да го правите; ако искате да цените акордеона, трябва да знаете как да го пазите. Книгата описва тези четири аспекта подробно, което улеснява начинаещите при научаването и използването ѝ.“ Следователно, тази книга е учебник, подходящ за начинаещи.

¹ „Самостоятелно изучаване на акордеон“ сега е в Столичната библиотека в Китай. Учебникът е публикуван на 28 март 1908 г. Автор е г-жа Джанг Чън Дзън, живяла по време на династията Цин. Животът ѝ е неизвестен. Тази книга представя по-подробно използването на акордеона и основните познания по теория на музиката, както и 40 музикални произведения, всяко с текст. „Самостоятелно“ в заглавието показва, че това е учебник за самообучение.



Фиг. 1. Схема на акоргеон

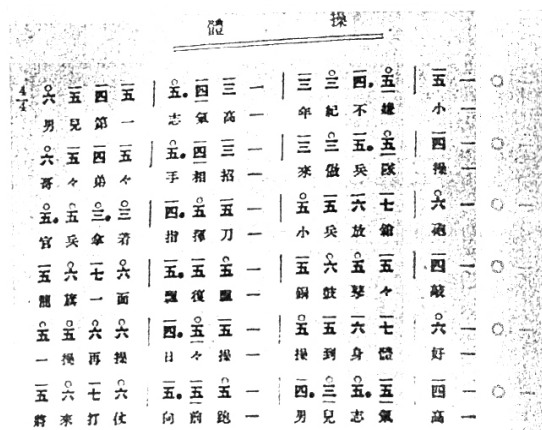


Фиг. 2. Седнала поза за свирене на акоргеон

Акоргеонът, използван в тази книга, е диатоничен, и е същият като този в най-ранния учебник по акоргеон в Китай „Самостоятелно обучение по акоргеон“. Разликата е, че в „Учебник по акоргеон“ се използва опростена музикална нотация, докато книгата „Самостоятелно обучение“, използва японска нотация за този инструмент. Авторът обяснява в „Тълкуване на опростена музикална нотация“ следното: „Музикалната нотация на акоргеон в западните страни използва системата с петолиние. Но тя е трудна за разбиране от начинаещите. Япония използва числа и добавя някои щрихи...“, Но недостатъкът на този метод е, че „въпреки че е лесен за разпознаване, той не е подходящ за пеење“. „Наскоро публикуваните учебници по орган в Китай обикновено използват опростени означения с арабски цифри за записване на ноти.“ (От това можем да направим извода, че когато авторът е редактирал тази книга, вече е имало учебник по акоргеон, публикуван в Китай, и неговата редакция и дата на публикуване не може да бъде по-рано от 1903 г.²). Ето защо, всички военни песни и танцова музика, преведени и редактирани от автора (фиг. 3), са отбелязани с „опростени музикални ноти“, отбелязани с арабски цифри. В допълнение авторът счита, че много китайски опери „кунцю“³, както и народни песни, могат да бъдат свирени на акоргеон. По тази причина той прибавя „Сравнителната партитура на музиката на Хан“ към таблицата с гамата в До мажор (фиг. 4).

² По-ранните учебници по орган в Китай включват: Глава 3 „Методи за практикуване на орган“ в джобната „Енциклопедия на музиката“, съставена от Дзън Джъмин от октомври 1903 г.; „Колекция за училищно пеење“, редактирана от Шън Сингонг от 1903 до 1907 г., също съдържа инструкции за свирене на орган.

³ Операта Кунцю, известна в началото и като „Куншан Цян“ (наричана още „Куниан“), е един от най-старите видове китайска традиционна опера. Произхожда от град Куншан, Суджоу, Китай през 14-ти век. По-късно е усъвършенствана от Веи Ляфу (1489-1566) и други, и се разпространява в цял Китай. Тази опера доминира на китайската театрална сцена в продължение на почти 300 години, от средата на династията Мин. Операта Кунцю съчетава пеење, скандиране, битки, танци и бойни изкуства. Тя е характерна със своите елегантни мелодии, мелодична дикция и деликатни изпълнения. Известна е като „прародител на всички опери“. Кунцю операта използва барабани и „дъски“, за да контролира ритъма на пеење, както и Цюю и Сансиен като основни инструменти за аккомпанимент. През 2001 г. е включена в списъка на ЮНЕСКО като „шедьовър на устното и нематериално наследство на човечеството“.



Фиг. 3. Ноти за акордеон към песента „Гимнастика“



Фиг. 4. Сравнителна партитура

В книгата авторът изчерпателно и задълбочено разглежда четирите основни предимства на акордеона:

Първо, акордеонът е семеен инструмент. Авторът казва: „Любовните песни в един дом и шумните звуци на реката не са семейна музика. Песните на акордеон обаче могат да забавляват роднини и гости, да събуждат емоциите на децата и да разчупват мрака на унилото настроение. Те могат да произведат

весели и жизнерадостни звуци. Въпреки че „граб като Вучън“ може да е студен като камък, „топлите песни,“ могат да го омекотят.“

Второ, акордеонът е подходящ за частни училища. „Днес древните златни шедьоври, инструменти, конфуцианство, музика и съответното обучение в тях са западнали, което е жалко. Частното училище е място за всеобщо образование, а не място на „скучен затвор“ за децата. От време на време рецитирането на поезия от епохата Танг може да донесе удоволствие. Но ако преподавателите и песни за акордеон, те могат да направят от една класна стая едно щастливо място за обучение. Няма да има деца, които бягат от ученето. И поддържането на това щастие също е много просто.“

Трето, акордеонът е подходящ за взаимно обучение на ученици. „Органът е пълен с енергия, пианото има мощ, но залите за пиано са ограничени, а в малките стаи няма как да се изучава от много ученици заедно. Акордеонът обаче дава тази възможност. Ако всички мои ученици и ученички си купят акордеон поотделно или заедно, те могат да се съберат заедно в една стая, да обсъждат ритми, да пеят теми, и така ще напредват бързо.“

Четвърто, акордеонът е подходящ за пътуване. Авторът смята, че акордеонът е добър приятел по време на път. „Самотното стреме на хана, самотната лодка под студената луна, е самотна като водата, без радост. Ако гържим акордеон в ръка, той може да бъде като забавен гост в самотата. Реката идва от далечната планина, но ние имаме близък, спокоен приятел и можем да се насладим на радостта да бъдем сами с него.“

Разделът „Предварителна практика“ на тази книга включва осем прости етюда, гами, детски песни и др. Някои от тях все още се използват в настоящите начални учебници по акордеон. Следват националните химни на Обединеното кралство, Япония, Русия, Съединените щати, Съветския съюз и Австрия. А след тях има японски военни песни, маршове и танцова музика. Освен това авторът е компилирал и някои ансамблови партитури, като японски полифонични творби (във вид на акомпанимент към песни като „Смелият моряк,“ и т.н.), състав от два или четири акордеона, партитури за индивидуален ансамбъл (две пиана, една камбана и един барабан), особено подходящи за използване от юношески музикални групи в Китай. Накрая редакторът споменава, че по това време в страната не е имало специален учебник по акордеон като причина за съставянето на тази книга.

Що се отнася до производството на акордеони, авторът казва: „Акордеоните са създадени в Германия, така че най-добрите акордеони са немските. В Япония има два вида, единият е японски стил, а другият е внесен стил. Цените са подобни, пет юана за голям и три юана за малък акордеон.“ Най-ценното е, че авторът успява да предвиди бъдещето на акордеона в Китай

В началото на 20 век и че той ще играе роля в популяризирането на музиката. Авторът посочва значението на националното производство на акоргеони. „Акоргеонът е мощен инструмент за популяризиране на музиката. Много е лесен за имитация. С постепенното развитие на музиката у нас се разширява и пазарът за продажба на акоргеони. В бъдеще акоргеонът ще се превърне в необходим инструмент за семейството. Ако той може да се копира, цената ще бъде по-евтина. Това не е бойкот. Това е губеща стратегия и се надявам нашите арт индустриалци да ѝ обърнат внимание.“

След анализ на представения по-горе учебник по акоргеон, може да обобщим следните негови приноси:

Първо, учебникът е от голямо значение за теоретичните изследвания на китайските акоргеони. Самата история на акоргеона не е много дълга, изминали са само малко повече от 190 години от раждането му през 1829 г. За Китай акоргеонът е чужд инструмент, а историята му в страната е още по-кратка. Съответно, по отношение на областта на китайската теория за акоргеон е особено необходимо да се съберат данни за задълбочени изследвания. В по-голямата част от академичната литература, публикувана в Китай се твърди, че датата на въвеждане на този инструмент в страната е през 1920 г. Всъщност ранните китайски ръкописи на акоргеони, открити досега, показват, че акоргеонът е въведен в Китай поне още в началото на 20 век. Няма съмнение, че гореспоменатите две музикални книги са важни китайски документи за акоргеон и са от голямо значение за историческите изследвания на ранното му въвеждане в страната.

Второ, този учебник отразява историческия факт, че Китай приема западната музика в началото на 20 век през Япония. Сборникът „Училищни музикални песни“, важен представител на съвременната китайска музикална култура, е създаден и популяризиран за първи път от китайски студенти, учещи в Япония. Авторът на „Самостоятелно обучение по акоргеон“ редактира този учебник в Япония и музикалните партитури в него заимстват японски мелодии, които са били популярни по онова време. Следователно той осигурява основа за изследване на произхода на китайските „Училищни музикални песни“.

Трето, този учебник въвежда основни познания за западната музикална теория, които изиграват роля в насърчаването на разпространението на тази теория в Китай. В първите дни на създаването на училища в нов стил, пеенето на „Училищни песни“, е почти единственото съдържание на китайското музикално образование и училищата, в които учениците могат да се учат да свирят на западни инструменти са много малко. За западните музикални инструменти, въведени в Китай, учебниците за изпълнение са едно от необходимите условия за тяхното развитие. Известна като „кралицата“ на музикалните инструменти

и с дълга история, цигулката се появява в страната още през 17 в., но въпреки това, до 1919 г. в Китай все още няма партитури за цигулка⁴. Акордеонът обаче, който е роден през 20-те години на 19 в. и някога е бил смятан за „недостоеен за усъвършенстване“⁵, разполага с учебник, написан от самите китайци още в началото на 20 век. Но в повечето монографии, посветени на изпълнението на западните музикални инструменти в Китай, за съжаление, дълго време не се обръща нужното внимание на истинската им история.

Използвана литература:

Джензиинг, Джан от династията Цин в Китай. Самостоятелно обучение по акордеон, 1908

Зикай, Фън. Здравият разум на музиката, Шанхайска библиотека Ядун, 1926, с.73

Renping, Quian. Китайска музика за цигулка, Hunan Literature and Art, 2001, с.72

За автора:

Хуанг Ин е докторант при проф. г-р Людмил Петков в АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив.

About the author:

Huang Ying is doctoral student under prof. Lyudmil Petkov at Academy of Music, Dance and Fine Arts „Prof. Asen Diamandiev“ – Plovdiv.

⁴ „Учебникът по цигулка,, съставен от Xiao Youmei през 1927 г., е първата книга за цигулка, написана от китаец. Вижте „Китайска музика за цигулка,, от Qian Renping, страница 72, издателство Hunan Literature and Art, 2001.

⁵ „Акордеонът, както и хармониката, е непрофесионален, прост инструмент, използван и като детска играчка,, Вижте страница 65 от „Common Sense of Music“ от Фън Дзъкай (9 ноември 1898 г. – 15 септември 1975 г.), публикувана от Shanghai Yadong Library през 1925 г.

ПРЕПОДАВАНЕ НА ПИАНО ПО СИСТЕМАТА НА УЕЙ ДАНУЕН

Цуй Минмин

Резюме:

Г-н Уей Дануен в момента е директор, професор и ръководител на катедрата по пиано на Централната музикална консерватория. При преподаването си той подчинява всички технически изисквания и музикалната обработка на сценичното представяне. Само изпълнение, което издържа теста на сцената, може да се счита за успешно. Неговата систематична, всеобхватна и научна теория по методика на пианото, както и практическото ѝ приложение, осигуряват солидна теоретична основа на китайската клавирна школа.

Ключови думи:

Клавирна методика, Цели и концепции на обучение, Специфични изисквания към преподаването.

TEACHING THE PIANO ACCORDING TO THE WAY DUNWAN SYSTEM

Cui Mingming.

Abstract

Mr. Wei Danwen is currently Director, Professor and Head of the Piano Department of the Central Conservatory of Music. He believes that in teaching, all technical requirements, as well as musical processing, should be aimed at stage performance. Only a performance that passes the test on stage can be considered successful. Its systematic, comprehensive and scientific theory of piano teaching as well as its practical application provides a solid theoretical foundation for the Chinese piano school and even for the world training in this instrument.

Key words:

Piano teaching method; Objectives and concepts of piano teaching; Specific requirements for piano teaching.

Г-н Уей Дануен в момента е професор, директор и ръководител на катедрата по пиано в Централната музикална консерватория. Започва да свири на четиригодишна възраст и прави първото си публично изпълнение на деветгодишна възраст. На дванайсет години постъпва в прочутото средно училище към Централната музикална консерватория и учи при професор Ли Цифан. Печели първо място в Националния конкурс за пианисти „Купата на Перлената река“. Завършва известното музикално училище Juilliard в САЩ с магистърска степен. Докато се обучава там два пъти печели първа награда в конкурса за пиано Gina Bachauer. След дипломирането си печели наградата „Хелън Фей“ за „Изключително постижение и специален темперамент“. Най-яркото преживяване в кариерата му на обучение е когато става близък ученик на майстора на пианото Владимир Хоровиц.¹ Въпреки че периодът на обучение при Хоровиц е сравнително кратък, този ценен опит оказва важно влияние върху клавирните способности на Уей Дануен.

Г-н Уей Дануен става изтъкнат професор в Консерваторията по музика в Шънянг през 2003 г. и преподава в Международния център за музикално образование. Авторът на тази статия има привилегията да бъде негов асистент и магистър. През последните няколко години на обучение при него, методите му на преподаване ми позволиха да установя изцяло нов набор от концепции за клавирното изпълнение и преподаване в съзнанието ми. Чрез изпълнението на няколко самостоятелни концерта и наблюдавайки целия процес на неговото преподаване, аз придобих задълбочени познания и разбиране, оформяйки свой собствен метод на преподаване. Сега аз го интегрирам и обобщавам, надявайки се да бъде полезна и да вдъхновя колеги, които обичат пианото.²

Като пианист с дългогодишен професионален опит, Уей Дануен вярва, че при преподаването всички технически изисквания, както и музикалната обработка на текста, трябва да са насочени към сценичното представяне. Само изпълнение, което издържа теста на сцената, може да се счита за успешно. В миналото някои учители, като че ли се фокусираха повече върху изучаването на методите на свирене, като например дали пръстите трябва да бъдат закръглени, дали китката трябва да е стабилна и други сравнително незначителни проблеми, като същевременно пренебрегваха основната посока в изпълнението на пиано, която е „Какво?“ Уей често казва, че целта на свиренето е да впечатли публиката. На сцената изпълнителят има емоции,

¹ Гуо Вайге. Зеленото произлиза от синьото, но се различава от синьото - Уей Дануен, китайски ученик на легендарния майстор на пианото Хоровиц. Пиано изкуство, 2002(03)

² Сонг Ин Руи. Не забравяйте защо учим пиано - интервю с Уей Дануен, професор по пиано в Централната музикална консерватория. Цин Тонг, Дзянси, Китай, 2018 (07)

които да изрази, а публиката усеща и разбира тези емоции, които докосват сърцата. Това според него е успешното изпълнение.

Ако крайната цел на изпълнението е просто да представи музика на сцената, тогава то трябва да бъде напълно различно от гледна точка на конкретни спецификации и изисквания. Сцените могат да бъдат големи или малки, а публиката може да се състои от двеста или две хиляди души. Как да се гарантира, че тези двеста или две хиляди души могат не само да чуят, а и да разберат нашето изпълнение? Това е най-важният проблем, който трябва да бъде решен в преподаването на пиано. Сценичното представяне е различно от ежедневното свирене. Всичко, което е поставено на сцената трябва да бъде преувеличено и усилено. Например, при рецитиране на реплики от поеми и драми, гласовете на актьорите очевидно са многократно по-високи, отколкото когато говорят в реалния живот, а изражението им е многократно преувеличено. Така и свиренето на пиано, като сценично изпълнителско изкуство, също изисква обучение в драматични контрасти по отношение на техническите изисквания и изразяване на музикални емоции и не може да се приравни със свиренето с цел самозабавление.

Уей Дануен често казва: „Счупеният часовник може да бъде настроен два пъти на ден.“ Това означава, че техниката на свирене на пиано не трябва да се счита за единствена и абсолютна. Няма абсолютно правилно или грешно. За всеки метод може да се намери подходящо приложение. Независимо дали пръстите ви са повдигнати или притиснати към клавишите, дали китките ви са отпуснати или напрегнати, дали върховете на пръстите ви са изправени или плоски, това не са въпроси, които могат да бъдат поставени в категории „правилно,“ и „грешно“. Какъв вид техника се използва зависи от това какъв е вашият темперамент и как бихте желали да го изразите. Например, когато един изпълнител изсвири мелодична фраза със силна динамика, той или тя трябва да сплеска пръстите си така, че площта на силата на пръста да е по-голяма при докосване на клавишите. Това обаче може да попречи на ясното и отчетливо изсвирване и така да загруби цялата мелодия. Когато свирите някои „бягащи,“ пасажки, подобни на етюди, трябва да изправите върховете на пръстите си и да докосвате клавишите по-бързо, за да получите равномерно и леко качество на звука. Това показва, че техниката на свирене трябва да бъде въпрос на избор, а не черно и бяло.

При обучение за пръстова техника, г-н Уей Дануен винаги повдига пръстите си, докосва бавно клавишите и възпроизвежда звука дълбоко и продължително. Той прави това като част от неговите най-основни методи и изисквания за обучение, така че учениците да могат да извлекат максималното от тона на един клавиш. Колкото по-голяма е амплитудата в динамиката на звука, която

може да се контролира от самите пръсти (по-специално от предната става на пръста), толкова по-добър драматичен ефект ще се получи при свирене. Уей Дануен смята, че „Етюдите на Шопен“ са особено подходящи за това обучение. Той изисква от учениците да практикуват всеки етюд на Шопен в продължение на три до шест месеца като основна цел. Голяма част от тях са в по-бавно или средно темпо. Негово специфично изискване е учениците да държат китките си стабилни и да повдигат пръстите си, за да издават дълбоки и продължителни звуци с точен ритъм и равномерни звуци.

Г-н Дануен отдава голямо значение на упражненията за китката. Китките на много ученици стават твърди и негъвкави, когато свирят, поради липса на необходимото обучение. Това не само влияе на качеството на звука и промените в тембра, но също така намалява силата на ръката поради продължителната скованост на китката.

Уей Дануен сравнява пръстите, китките и ръцете с три ключа с различни размери и форми. Той казва, че ние можем да използваме различни позиции, за да се справим с различни технически изисквания, точно както използваме различни ключове за отваряне на различни ключалки. Ако използваме грешен ключ, не само няма да можем да отворим ключалката, но това ще попречи на използването и на другия ключ. Най-общо казано има две посоки на движение на китката: нагоре и надолу. Когато тонът, който трябва да изсвирим, е много дълбок и продължителен, докато китката помага на пръстите да избутат енергията надолу, пръстите трябва да забавят по подходящ начин скоростта на докосване на клавишите, така че да се получи ефект на пеење с продължителен звук. Китката е като регулатор, способен да контролира тази енергия в точното време и да получи звука, от който се нуждаем. Когато искаме да получим много мек звук можем да го постигнем, като преместим китката си нагоре и докоснем клавишите по-нежно. Освен това движението нагоре и надолу на китката може да образува цикъл на силово движение. Повтарящите се движения са подходящи за свирене на множество единични ноти или акорди, които изискват непрекъснат дълбок звук.

В допълнение, този метод може да се използва и при възпроизвеждане на два или три тона в легато. Например, при двойка тонове в легато в сонатите на Моцарт, можете да преместите китката си надолу, когато свирите първия тон, и да вдигнете китката си, когато свирите втория. Движението на китката може също да контролира и скоростта на натискане на клавишите. При бавно темпо можем да получим мек пеещ звук и обратното, когато китката е леко стегната можем да възпроизведем бързо кратък и мощен звук. Когато свирим модерни произведения, като относително кратките и бързи непрекъснати акорди в „Соната“ и „Токата“ на Прокофиев, трябва да стегнем

кичките и предмишниците си, за да получим силен, метален звук. Уей Дануен казва, че ако кичката е пасивно стегната в процеса на свирене не само тонът ще бъде скован, но мускулите на ръката също ще бъдат претоварени и болезнени поради факта, че силата не може да бъде освободена за дълго време.

Според Дануен ръката също е важен „ключ“. Функцията на ръцете е главно с цел да ни помогне да постигнем по-голям обем при свирене на мощни акорди. За да се адаптират към нуждите от свирене в по-големи пространства, съвременните пиана са постигнали голям напредък в обема и изразителността. На концертната сцена мощността е незаменимо и важно условие при изпълнението на пиано. В обучението по пиано при 2-н Дануен упражнението на тежестта също е много важно. Той изисква от учениците да разчитат на тежестта на ръцете си и дори на горната част на тялото си, когато свирят мощни акорди. Дори да превърнат центъра на тежестта на тялото си в сила и да го „бутат“ в пианото, така че струните да могат да вибрират колкото е възможно повече.

Учителят Уей Дануен често задава на учениците въпроси като: „Какво казва това музикално произведение?“ „Трагедия ли е или комедия?“ и т.н. Когато изучават ново музикално произведение някои ученици често го свирят без да знаят нищо за него. Те не четат музиката внимателно, не изучават синтаксиса и не усещат емоционалните промени. Те просто изсвирват нотите, които виждат, като пишеща машина. Уей Дануен би казал, че това, което те правят по този начин, не е докосване до музика. Ако искаме да впечатлим другите, първо трябва да впечатлим себе си. Преди наистина да изсвирим едно музикално произведение трябва да направим известно количество „домашна работа“. Първо, музиката трябва да се „прочете“. Когато изучават ново музикално произведение разбирането на много ученици за четене на музика е просто да разпознаят нотите и да ги изсвирят според техните стойности. Въпреки това много важни знаци, които ни помагат да разберем и почувстваме музиката, като символи за изпълнение - включително знаци за динамика, знаци за ударение, стакато и т.н., и изразни знаци като динамични символи, изразни термини и т.н., биват игнорирани. А именно от тях изпълнителят може да разбере творческото намерение на композитора. Дали музиката е лека и ефирна, дълбока и пееща, или вълнуваща и страстна? Тези отговори могат да бъдат получени чрез изучаване на всичко отбелязано в партитурата. Уей Дануен често казва на учениците: „Всичко, на което ви уча, е в партитурата. Ако можете да разберете партитурата, можете да се научите да свирите на пиано.“ Много е важно партитурата да се чете внимателно.

Обучението на учителя Уей Дануен относно ритъма, фразирането и тембъра е много строго и много ефективно. У много ученици се наблюдава

неразбиране спрямо ритъма. Те смятат, че ритъма е просто отмерване. Ако отмерването е точно и ритъмът е точен. Но ритъмът, който имаме предвид, е свързан с вътрешната пулсация на самата музика. В основния курс по музикална теория всички сме научили правилата за силните и слабите времена при различни размери, като например в 2/4 имаме силно и слабо време, в 3/4- силно, слабо и слабо време и т.н. Това са основни правила при размерите. Въпреки това много ученици напълно пренебрегват този важен аспект, когато свирят на пиано, което води до това, че силните времена не са силни и слабите не са слаби. В резултат музиката става безжизнена при свирене.

През периода на барока (предкласиката) ритъмът е най-важното изразно средство в различни старинни сюити, полифонични произведения, немски и австрийски класически сонати и други. Те имат сравнително опростена хармония и не изискват твърде много използване на педал, и съответно на пръв поглед изглеждат лесни за свирене. Но именно понеже изразните знаци, които те могат да използват за „изразяване“ не са изобилни, ритмичната динамика става по-важна. Може да се каже, че ритъмът е пулсът и душата на този тип творби. Без силата и движещата енергия на ритъма музиката губи своя блясък.

Относно фразирането: ако обучението върху ритъма е ключът към решаването на вертикалната форма на музиката, тогава изучаването на фразирането трябва да реши проблема с хоризонталната форма на музиката. Така наречената хоризонтална форма на музиката се отнася до посоката на музикалната фраза или изречение. В процеса на преподаване г-н Уей Дануен обобщава три основни типа развитие на фразата. Първият вид е кратка фраза, обикновено един до два такта, или кратък откъс. За този тип Уей обикновено изисква наблягане на началото на фразата, докато края я затваря естествено. Вторият тип е фраза с по-голяма дължина. За този тип фрази той изисква наблягане в средата на фразата, докато началото и края трябва да бъдат по-меки. Третият тип представлява дълги изречения. Този тип фраза понякога е част, която не може да бъде ясно разделена на изречения. В такива случаи учителят Уей обикновено начертава няколко свързващи линии върху партитурата според изражението и посоката на цялата творба и ги разделя на няколко малки фрази, улеснявайки процеса по този начин. След като усвоят тези основни методи за възпроизвеждане на музикални фрази учениците могат по-добре да разберат и значението на самите фрази. Разбира се има и много други типове фрази, но тук авторът е обобщил само няколко от тях, с цел да изясни основни правила свързани с фразирането.

В своите класове по пиано г-н Уей Дануен често сравнява фразирането с изрязване на греха и сравнява тона с тъканта на грехата. Качеството на

материята определя качеството на грехите. Следователно, ако учениците искат фундаментално да подобрят нивото си на представяне, обучението по тембър е от основно значение. Стремeжът към „изпяване“, към меко и дълготрайно звучене е най-важното изискване за тембър при Уей Дануен.

Както всички знаем пианото е клавишен инструмент по произход. Но от гледна точка на принципа на звукоизличане това е ударен инструмент. Следователно на пианото не е лесно да се произведе „пеещ“ звук. Г-н Уей Дануен винаги подчертава в своето обучение, че когато се свири мелодия, звукът трябва да е възможно „най-пеещ“, а натисканията на клавишите трябва да са дълбоки и бавни, за да се избегне „сухата нота“, която се получава, когато чукчето удря струните. При „пееене“, звукът трябва да е „легато“ и да е близък до експресивното пееене, тонът трябва да е „силен, но не шумен, слаб, но не тих“, особено когато се свирят силни акорди. Стремeжът към мощ не трябва да бъде за сметка на стремежа към тембър. В допълнение музиката трябва да звучи триизмерно, да бъде многослойна. Триизмерният ефект трябва да е налице независимо дали динамиката е силна или слаба. Мелодията винаги трябва да изпъква над акомпанимента. Дори когато свирим с много тиха динамика трябва да оставим публиката да чуе мелодията. „Когато свирим трябва да поставим ушите си на последния ред в концертната зала така, че публиката дори и на последния ред да може да чува ясно“, казва Уей Дануен. Можем ясно да видим, че преподаването на пиано при Учителя винаги възприема сценичното представяне като крайна цел и принцип.

В процеса на изучаване на музика „слушането“ е много важен компонент. В клас Уей Дануен често пита учениците: „Защо се оглеждате в огледалото след като сте се облекли сутрин?“ Това, което той има предвид е, че оглеждането в огледалото е начин на самопроверка, за да се прецени дали грехите са спретнати, прилични и красиви според признат естетически стандарт и да се погледне човек „през чужди очи“. При изпълнението на пиано „оглеждането в огледалото“, се извършва чрез „слушане“. Уей изисква от учениците да използват слуха си, за да запомнят правилното изпълнение и обективните стандарти по време на упражненията по пиано, като следват тези стандарти стриктно. Ако приемем за цел „самоудоволствието с красива музика“ това ще ни отдалечи от реалната преценка на възприятието на другите хора спрямо нашето изпълнение.

Г-н Уей Дануен се ангажира да помага на учениците да установят пространствена концепция за звука. Тъй като пространството, в което учениците се упражняват и вземат уроци, е много малко в сравнение с концертна зала, те лесно могат да пренебрегнат драматичните контрасти в обема, тембъра и емоциите. Изпълнения, които често звучат добре в стаята с пиано

не звучат достатъчно силно, когато се пренесат на сцената. Следователно „трябва да имате пространствено въображение за звука“. Това е, което Уей Дануен постоянно съветва своите ученици. Освен това той взема предвид, че за много хора слушането в повечето случаи е пасивно и несъзнателно. Но за тези, които изучават пиано, слушането трябва да бъде активно и съзнателно. Например трябва активно да слушаме дали звукът при свиренето е балансиран, дали ритъмът е точен и дали взаимодействието на двете ръце е добре приложено. Трябва съзнателно да чуваме гръха между фразите, трябва също така съзнателно да търсим проблеми и решения в свиренето. Активното слушане може не само ефективно да помогне на изпълнителите да подобрят представянето си и да усетят фините промени в музиката, но също така да помогне за подобряване на тяхната чувствителност към промените в хармоничните цвятове. Освен това, когато свири камерна музика или съпровод с други инструменти, изпълнителят трябва активно да се вслушва в общия ритъм и дишане с други инструменти и да интегрира собственото си изпълнение и сътрудничество с другите чрез слушане.

Периодът на създаване на произведенията, които всеки квалифициран пианист изпълнява в категорията „класическа“, или „сериозна“ музика, вероятно обхваща около триста години, тоест от 17-ти до 20-ти век. Теорията за преподаване на пиано на Уей Дануен е много точна и стриктна в изследването и преподаването на стила на работа. Произведенията от бароковия период, които учениците най-много изпълняват, са двата тома на „Добре темперирано пиано“ създадени от Й. С. Бах. За да могат те да разберат точно стила на изпълнение на произведенията на Бах, Уей често представя творческия произход на религиозната музика и им помага да разберат звуковите характеристики на органа. По отношение на сонатите на Моцарт той препоръчва повече слушане на неговите оперни творби. Когато учениците изучават сонатите на Бетовен той предлага да се слушат повече от неговите симфонични произведения, тъй като в произведенията му за пиано се откриват твърде много следи от симфонична оркестрация. Ако насочим мисленето си към имитиране на тембрите на различни инструменти, промените в тембрите, които свирим на пиано, ще бъдат по-ярки и отчетливи. При изучаване на романтични произведения, той препоръчва на учениците да научат повече за живота на композитора и контекста, в който е написана музиката. Това е защото романтичните произведения се фокусират върху изразяването на личните вътрешни емоции и промените в мисленето на композиторите. По този начин разбирането на собствения емоционален житейски опит на композитора ще ни помогне да открием деликатните емоционални промени в творбата.

Освен всичко това г-н Уей Дануен отдава голямо значение на вдъхновяването

на учениците от други гледни точки, като религия, литература, история и т.н. Езикът му е хумористичен, изпълнен с мъдрост и той често ги въвежда в реалистичните картини на музикални произведения.

Периодът от 80-те години на миналия век до края на 20 век е важен етап в развитието на китайската клавирна школа. Горното описание на теорията за преподаване на пиано на Уей Дануен е само част от основните изисквания и най-често срещаните принципи на процеса на неговата преподавателска дейност. Най-възбуждащите моменти в неговата преподавателска практика не могат да бъдат описани точно с думи. Неговата систематична, всеобхватна и научна теория на преподаване на пиано, както и практическото ѝ приложение осигурява солидна теоретична основа за китайската школа по пиано и дори за световното обучение по този инструмент.

Използвана литература:

宋璎芮.《勿忘我们为何学琴——访中央音乐学院钢琴教授韦丹文》, [J].琴童, 江西, 2018(07) Сонг ИнРуи. Не забравяйте защо учим пиано - интервю с Уей Дануен, професор по пиано в Централната музикална консерватория. Цин Тонг, Дзянси, Китай, 2018 (07)

郭维德.青出于蓝而不同于蓝——记传奇钢琴大师霍洛维兹的中国学生韦丹文. [J].钢琴艺术, 2002(03)Гоу Вайде. Зеленото произлиза от синьото, но се различава от синьото - Уей Дануен, китайски ученик на легендарния майстор на пианото Хоровиц. Пиано изкуство, 2002(03)

За автора:

Цуй Минмин понастоящем е докторант в Академия за музикално, танцово и изобразително изкуство „Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив. Едновременно с това работи като университетски преподавател по пиано в Китай.

About the Author:

Cui Mingming from China is currently a PhD student at the Academy of Music, Dance and Fine Arts „Prof. Dr.Sc.(Econ.) Asen Diamandiev“ – Plovdiv, previously worked as a university piano lecturer in China.

КРАТКА ДИСКУСИЯ ВЪРХУ ЛЪКОВИТЕ ТЕХНИКИ ЗА ЦИГУЛКА

Цю Съ

Резюме:

Много композитори изучават техники за лък и ги комбинират с уменията за изпълнение на гревни китайски инструменти, за да създадат музика за цигулка с китайски национални характеристики. Това изследване разкрива накратко лъковите техники за цигулка от гледна точка на развитието на този инструмент.

Ключови думи:

Цигулка, свирене с лък, техники.

**SHORT DISCUSSION ON THE BOW PLAYING METHODS
FOR VIOLIN**

Qu Si

Abstract:

Many composers learn bow skills and combine them with skills for ancient Chinese instruments performance to create violin music with Chinese national features. This research focuses shortly on bow methods for violin from the violin development point of view.

Key words:

Violin, bow playing, methods

Как да се оформи най-добрият метод на звукоизвличане, да се постигне очарованието на съвършения тон и да се задоволи естетическият вкус на

публиката – това се е превърнало в основен приоритет в развитието на цигулковото изкуство. В този материал ще се съсредоточим върху анализа на лъковите техники за цигулка и професионално оптимизираното използване на пръстите и лъка в процеса на звукоизвличане, така че да се намалят до минимум техническите грешки, по пътя на разкриването на красотата на цигулковата музика.

Лъкови техники по отношение специалните точки на възбуждане на звука при свиренето на цигулка

Важността на владеенето на щрихите като основен компонент на артикулацията при струнните инструменти е подчертана от много специалисти в техните трудове. В своя дисертационен труд изтъкнатият цигулар и педагог д-р Евгений Шевкенов пише: „*Артикулацията при струнните инструменти е технически в пряка връзка с възможните щрихи и овладяването на лъковата техника като цяло.*“¹

Как можем да опишем техническия процес на звукоизвличане?

Специалната точка на възбуждане се нарича още артикулационна точка. Тя е важен компонент от съвременната техника на лък. Традиционните техники включват свирене в полето между магаренцето и грифа, докато при модерните техники са налице много нови артикулационни точки (точки на възбуждане) на струните, като свирене зад столчето (магаренцето), свирене върху него, свирене върху струнника, завъртане на ключовете на струните, свирене върху главата на цигулката, удряне по корпуса ѝ и т.н. Методът на свирене зад столчето (магаренцето) включва няколко характеристики. В тази зона е много по-трудно да се постигне ясна недвусмислена височина на тона. Това представлява специфично предизвикателство за изпълнителя. Ако целта на композитора е да се постигне ефект на неопределена височина чрез тази техника, изпълнителят може лесно да го постигне. А ако група цигулки произвежда различни неопределени височини, това вече може да произведе уникален ефект. От друга страна, определен интензитет на триене на струните зад магаренцето може да произведе специален шумов ефект. Неговата особеност се състои в това, че шумът, генериран от свиренето зад столчето, е по-концентриран и интензивен, като по този начин се добавя един много специфичен тембър с уникален нюанс.

Методът на свирене върху магаренцето означава, че с лъка се свири

¹ Шевкенов, Е. „Контекстуален анализ на Моцартовите цигулковы концерти KV 207,211,216,218,219“, Академична библиотека АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ 2023, стр. 71, ISBN 978-619-7682-21-2

директно върху него. Тъй като лъкът трие не само струните, но и гърбеното столче, звукът при този метод е много сух и по-слаб.

При свирене върху струнника се премества лъкът към тази принципно несонорна част на цигулката. Съвременният немски композитор John Amark често използва този метод в своята творба *For-lie*. Силното триене с лък върху струнника обичайно произвежда нисък бръмчащ звук, различаващ се по тембър при различните видове струнници.

1.Техника на натискане на лъка със сила при цигулката

След като описахме методите, свързани със специфични точки на артикулация, следващото нещо, за което трябва да говорим, е техниката на силно натискане на лъка. Този метод произхожда от Китай и е употребен за първи път през 70-те години на миналия век. При изтеглянето на лъка изпълнителят трябва да използва напълно силата на китката и ръката, така че да натиска струните в максимална степен. С това могат да се постигнат две цели. Едната е да се вземе предвид височината на звука при натискане и тази височина да се адаптира към шумовия ефект, който се получава. А втората цел е насочена към тембъра – тя изисква пълно отчитане на тембровия ефект при натиска, така че да се получи шум без определена височина. При първата цел, за да се получи определена височина на звука, колкото по-голям натиск прилага изпълнителят, толкова по-бърза трябва да бъде скоростта на лъка. Що се отнася до втората цел, това обикновено е тясно свързано с позицията на лъка по време на процеса на изтегляне, особено частта на основата на лъка, чрез която може напълно да се постигне шум без определена тонова височина. Причината е, че лъкът е естествено по-тежък на това място.

Така наречената техника на натискане с лък всъщност се основава на силното натискане с лък, което прибавя специфичен интензитет. Тази техника се постига чрез силно притискане на лъка към долната струна и продължаване на натиска до пълно издърпване. За да се произведе постоянен кратък, стържещ звук, ръката на изпълнителя трябва да осигурява постоянен натиск. Въпреки това, след като се приложи твърде голям натиск на лъка, той все още може бързо да разтрепти струните, за да произведе определена тонова височина. Тази техника изисква преместване на най-тежката част от лъка, без да се преминава отвъд средната му част. Освен това в случая височината не е най-важното нещо, а трябва да се обърне внимание на разликата в тембъра.

Всички съвременни прийоми трябва задължително да са приложени на базата на правилна постановка на дясната ръка.

2. Някои основни положения относно държане и движение на лъка

При свиренето на цигулка държането на лъка е основната част от лъковата техника. Когато изпълнителят държи лъка, той трябва да се опита да поддържа спокойно и естествено състояние и удобна позиция. За начинаещи държането на лък може да бъде трудно. За да се овладее техниката на държане на лъка, могат да се прилагат и упражнения без използване на лявата ръка. Можете дори да се използват по-леки предмети, като моливи и химикалки, на които да се практикува.

В допълнение цялостната постановка на инструмента при свирене е от голямо значение за добрия художествен резултат. Тя помага и на гясната ръка да контролира скоростта и силата на лъка, така че да се получи по-красива и вълнуваща музика. Най-общо казано, в ръцете на професионален цигулар, музиката е красива и вълнуваща, защото лъкът е използван умело за постигане на определена динамика и гъвкавост в звукоизличането. Всеки професионалист трябва да има отлични познания за различните лъкови движения – легато лъкове, геташе, мартеле, различни лъкове с отскачане, различни удари с лък и смесени методи на лъкови движения при цигулката. Разделянето и разпределението на лъка, овладяването на разнообразни щрихи са задължителни за всеки професионалист.

3. Анализ на изпълнението на някои специфични виртуозни лъкови техники

Съществуват някои специфични методи за лъководене с известна степен на трудност при свирене на цигулка. Те често се използват в концерти или творби с висока степен на трудност. Това би объркало начинаещите, а за истинските професионалисти би било предизвикателство. Но изпълнителите не трябва да се страхуват от трудности.

Следва кратък анализ на три от най-срещаните виртуозни лъкови техники.

3.1. Твърдо стакато (*Solid Staccato*)

Това е вероятно най-широко използваното виртуозно движение на лъка при специфичните техники. То се използва умело и ефективно в почти всички произведения на Виенявски. Друг пример е Паганини. Той не само демонстрира блясъка на този метод в концерти и солова музика на високо техническо ниво, но също така се фокусира върху него в своите 10-и, 15-и и 21-ви капризи, като тяхна характерна черта. Благодарение на умението и жизнеността, представени

чрез тази лъкова техника, както и на удивителния чар на великия цигулар Яша Хайфец в прилагането на това ненадминато умение, много съвременни цигулари стават „почитатели на стакатото,“ под негово влияние. Не всички изпълнители могат да овладеят добре този щрих и дори някои първокласни майстори не са в състояние да постигнат задоволително ниво в този метод. Известният цигулар Зино Франческати споделя фундаментални мисли по въпроса: „Способността за реакция, мускулната тъкан и нервната система на човек до голяма степен определят качеството на неговия непрекъснат лък.“

Ще си позволя да коментирам някои основни положения относно този виртуозен щрих. Космите на лъка трябва да притискат струните и да има добър контрол на ритъма. Когато ръката се движи нагоре, китката може да бъде леко повдигната, а гръжката на лъка е леко наклонена навън. Китката се натиска леко надолу, а пръчката на лъка е леко наклонена навътре. Красивото стакато носи ясна артикулация, еластичност и разчита на инерцията на движението на гясната ръка. Интензивността и темпото на всяка нота могат да бъдат постигнати равномерно и точно, като в същото време трябва да се координират безпроблемно с бързото движение на пръстите. Тази очарователна лъкова техника може да варира при различните изпълнители в зависимост от различните им мускулни състояния, чувствителност и способност за контрол. Струва си да се отбележи, че интензивното упражнение не трябва да е твърде продължително, за да се избегнат мускулни спазми и сковаване на ръката.

3.2.Летящо стакато (Flying Staccato)

Докато публиката е обсебена от непрекъснатия лък, летящият лък (летящо стакато), друга специфична лъкова техника за свирене на цигулка демонстрира още по-удивителен чар. Тази техника всъщност е разработена от непрекъснатия лък. При едно движение на лък може да се възпроизвеждат над десет и дори десетки тонове. Въпреки това тези две техники имат различни характеристики по отношение на начина на изпълнение и неговите ефекти. По-горе споменахме за изпълнението на непрекъснатия лък, който разчита главно на напрегнатата вибрация на ръката. Изпълнението на летящото стакато (летящ лък) не само изисква движенията на ръката да поддържат непрекъснатост, но в същото време изисква китката и пръстите да намалят по подходящ начин натиска между всеки тон и да направят движенията по-леки и гъвкави. Лъкът при първия метод никога не напуска струните по време на движение, докато при втория това е едно от изискванията. За да завърши един тон, лъкът трябва да напусне струните еластично. Затова ефектът на летящия лък звучи спокойно и в същото време по-динамично. Това движение

се прилага най-вече отгоре надолу. Това е така, с цел ръката и китката да контролират лъка по-лесно. Именно по този начин летящият лък може да се овладее по-лесно. Привлекателността му се състои в това, че изпълнителят може да го прилага както пожелае между бързо, бавно темпо, силни и слаби тонове, според нуждите на музикалното изпълнение на творбата. Много цигулари прилагат този метод в концертите на Паганини, както и в откъси от известното техническо произведение „Спомени от Москва“ и други. Тази техника придава особен чар на тези произведения, те изглеждат прекрасни, деликатни и безкрайно интересни.

Срещат се обаче и някои трудни примери. Например в първите части на Първия и Втория концерт на Виенявски има няколко мелодии с летящ лък, спускащи се от високи позиции, които са изключително красиви, свободни и лесни. Но някои изпълнители не могат да се адаптират към тях и вместо това прилагат общ скок с лък. Този вид произволност и опростяване на изпълнението на произведението всъщност отнема от смисъла на самото произведение. Когато става въпрос за свирене с летящ лък, качеството на звука при Франческати несъмнено е най-високо. Това е защото той наистина разчита на еластичността на самия лък, способността му да се контролира и резултатите от дълготрайното и лесно използване. Това е, което много от нас, цигуларите, трябва да научат.

3.3. *Pukowe (Ricochet)*

Това е специфична лъкова техника, широко приложена от Паганини. Естествено, той се използва много в неговите произведения и предизвиква добри ефекти, като например музикалния образ на „Кампанела“ и втората половина на известния Каприз №9. Във всички тях има големи фрагменти на много стриктно и прецизно използване на рикоше с четири тона. В няколко от неговите изключително трудни теми с вариации има фрагменти с рикоше и отскачане на лъка надолу. По онова време това магическо и превъзходно умение силно удивлява публиката, оставяйки на бъдещите поколения още един очарователен и специален лъков метод в изкуството на свиренето на цигулка. Изпълнението с отскачане на лък се основава на естествената еластичност на пръчката на лъка. Всъщност основният акцент е върху първия тон. След като първият акцент падне върху струната, останалите тонове следват неговата сила и текат надолу естествено, но все още са под контрол. Важното е, че тъй като лъкът отскача бързо и тоновете са плътни, трябва да се обърне специално внимание на тясното взаимодействие с пръстите на лявата ръка. Лека некоординираност в движенията ще превърне най-великолепната и

красива фраза в бъркотия. Когато се практикува рикоше, трябва да се обърне внимание на неговата подходяща височина и най-добрата позиция на точката на падане върху струните. В същото време трябва да се обърне внимание на посоката на напречната повърхност на лъка. В противен случай ще се получи дисбаланс или лъкът ще падне така, че да блокира движението.

Трябва да се избере най-еластичният участък на лъка и да се регулира правилно стегнатостта на космите му. Освен това четирите пръста на лявата ръка трябва да се държат върху струните и да се повдигат и спускат точно и чувствително според скоростта на лъка на дясната ръка, за да се постигне тясно сътрудничество между двете ръце. Това не трябва да се пренебрегва, когато се практикува рикоше. Упражненията за рикоше обикновено трябва да започват с упражняване на един и същ тон на една струна и след това да се премине от два, четири, шест, осем тона... от бавно към бързо, така че изпълнението да може наистина да следва определена последователност.

Заключение

Лъковите техники за свирене на цигулка всъщност са много разнообразни по приложение в зависимост от нуждите на музиката и собственото усещане на изпълнителя. Тяхната специфика е свързана и със стиловете на различните епохи. В Годишника на АМТИИ за 2022 г. д-р Шевкенов пише за бароквата виртуозност при Бах, като отбелязва, че: *„В същината на бароковия (а и не само на бароковия) виртуозитет е залегнал **принципът на владеенето на възможно най-богат арсенал от технически средства**, които обаче да послужат за фино и изтънчено музициране, за максимално смислено, ефективно, а не просто ефектно, пресътворяване на заложените от автора послания.“*² Подобна тема в същия сборник е засегната и относно клавирния виртуозитет от д-р Стефан Чапликов, коментирайки употребени технически прийоми на пиано по отношение на музикалните им функции, като *„подобна **тривиалност** на един чисто технически елемент бива трансформирана и интегрирана в макро мащаба на Баховата композиционна практика“*³.

Специфичните цигулкови техники, разгледани по-горе, са свързани с по-скоро с романтичен репертоар, и е необходима практика, за да се овладеят до съвършенство. Защото в крайна сметка те са важна част от използването

² Шевкенов, Е. „Специфики на композиционната многопластовост и Баховата барокова виртуозност в Presto из соната за соло цигулка в сол минор BWV 1001“ // Годишник 2022 АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“, Пловдив 2022, ISSN 1313-6526 (Print) ISSN 2738-7712 (Online), стр. 104.

³ Чапликов, С. Голдберг Вариациите на И. С. Бах и барокови концепции за виртуозност, Годишник АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив, 2022, ISSN1313-6526 (Print), ISSN 2738-7712(Online) стр. 112 .

на лъка при цигулката. Съвременните композитори непрекъснато изследват и разработват нови изпълнителски техники. Въз основа на традиционната музика, съчетана с характеристиките на съвременната музика и различни нови методи, те до голяма степен задоволяват естетиката на съвременната публика. Тъй като съвременните изпълнителски умения продължават да се развиват, от една страна, е необходимо да се вземе предвид носталгията на по-старото поколение към традиционната музика. От друга страна, характеристиките на съвременната музика трябва да бъдат интегрирани на базата на традиционната музика, за да задоволят естетиката на младите хора. Само по този начин слушателите могат истински да се влюбят в музиката, а тя да постигне дългосрочно и ефективно развитие.

Използвана литература:

- Yang Liqing, Метод на оркестрация [М]. Пекин: Издателство за народна музика
- Wang Kan, Wang Hongsheng. Изследване на техниките за изпълнение и лък на Концерта за цигулка „Liang Shanbo and Zhu Yingtai“ [J]. Journal of Qilu Normal University, 2013 (1): 150-155
- Шевкенов, Е. „Контекстуален анализ на Моцартовите цигулкови концерти KV 207, 211, 216, 218, 219“, Академична библиотека АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ 2023, ISBN 978-619-7682-21-2
- Чапников, С. Голдберг вариациите на Й. С. Бах и барокови концепции за виртуозност, Годишник АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив, 2022, ISSN 1313-6526 (Print), ISSN 2738-7712 (Online)

За автора:

Цю Съ изучава пиано от тригодишна възраст, а на 15 години учи цигулка при учителя Ли Фенг от Harbin Normal University. През 2009 г. е приета в Консерваторията по музика в Шенян. През 2013 г. е приета във висшето училище по музика към Harbin Normal University, за да продължи да изучава музикално изпълнение. През 2017 г. е приета като концерт-майстор във Филхармоничния оркестър в Циндао. В момента учи цигулково изпълнение в Академията за художествена и танцова музика „Проф. Асен Диамандиев“, гр. Пловдив, България.

About the author:

Qu Si: She studies piano from three-years old, and from 15-years old age studies violin at the teacher Li Feng's class in Harbin Normal University. In 2009 she enters Music Conservatory in Shenyang. In 2013 enters the High School of Music at Harbin Normal

University to proceed studying music performance. In 2017 she starts working as a concert-master in the Philharmonic Orchestra in Qingdao. Currently, she studies violin performance in the Academy of Art and Dance Music „Prof. Asen Diamandiev“, Plovdiv, Bulgaria.

**РОЛЯТА НА ПИНИН ПРИ ИЗПЪЛНЕНИЕ НА ПЕСНИ
НА КИТАЙСКИ ЕЗИК****Анализ от гледна точка на песента „Кагифено цвете“**

Миншин Чан

Резюме:

Настоящият доклад е част от задълбочено изследване върху прилагането на китайския пинин при изпълнение на вокални творби. По отношение на връзката между пинин в китайския език и пеенето, използването на италиански научни методи за вокализация при пеене на китайски песни може не само да изрази точно и ясно значението на китайските иероглифи, но и да реши много проблеми, които възникват при пеенето на тези песни. Тези методи се прилагат в няколко стъпки: китайските иероглифи в песента се изписват в транскрипция на латиница (пинин) и във всяка сричка се маркират основните гласни. Китайският пинин трябва да се произнася точно, като основните гласни в сричките се изпяват, следвайки мелодията, според италианския метод на произношение. Пеенето чрез пинин може да бъде толкова красиво и вълнуващо, колкото пеенето на италиански песни. Настоящата статия разглежда приложението на китайския пинин при пеене.

Ключови думи:

Пинин, съгласни, гласни, пеене.

**THE ROLE OF PINYIN IN THE PERFORMANCE OF CHINESE LANGUAGE
SONGS****Analysis from the point of view of the song „Velvet Flower“**

Mingxin Zhang

Abstract:

This report is part of an in-depth research on the transcription of the Chinese language based on the Latin alphabet. Regarding the synthesis between Chinese Pinyin and singing, the use of Italian scientific vocalization methods when singing Chinese songs can not only accurately and clearly express the meaning of Chinese characters, but also solve many problems that arise when singing these songs. These methods are

applied in several steps: the Chinese characters in the song are written in Latin (pinyin) transcription and the main vowels are marked in each syllable. Chinese pinyin should be pronounced accurately, with the main vowels in the syllables sung following the melody, according to the Italian pronunciation method. Singing through Pinyin can be as beautiful and exciting as singing Italian songs. This article examines the application of Chinese pinyin in singing.

Key words:

Pinyin, consonants, vowels, singing performance.

Китайският пинин¹ може да се окачестви като мост между китайския и италианския език в процеса на изучаване на китайски песни. Както за китайския пинин, така и за италианските букви се използва латинската азбука. И гласните, и съгласните имат много прилики, като китайският пинин представлява транскрипция на китайските иероглифи. При изследване на връзката между китайския пинин и пеенето се забелязва, че пеенето на китайски с прилагане на италиански научни методи за вокализация може не само да изрази точно и ясно значението на китайските иероглифи, но и да реши много проблеми, свързани с пеенето на този език. Тези методи се прилагат в няколко стъпки: китайските иероглифи в песента се изписват в транскрипция на латиница (пинин) и във всяка сричка се маркират основните гласни. Китайският пинин трябва да се произнася точно, като основните гласни в сричките се изпяват, следвайки мелодията, според италианския метод за произношение. Необходими са упражнения с приплъзване на гласа от звуците преди основната гласна към самата основна гласна, и след това – към звуците след нея. По този начин може да се осъществи правилно пеене на китайски иероглифи чрез пинин и в резултат на това да се изпее цяла китайска песен със съответната емоция.

Китайските иероглифи в песните са точно маркирани с транскрипция на китайски пинин, като основните гласни във всяка сричка са специално отбелязани.

В бъдеще биха могли да се приложат различни методи и похвати при пеене на китайски песни чрез точното маркиране на произношението на китайските

¹ След дългогодишни проучвания на няколко езиковедска, сред които Джоу Йоугуан, е създаден набор от фонетични инструменти, които са едновременно практични и ефективни и в съответствие с международните стандарти – китайска фонетична схема, използваща латинска азбука. В Китайската народна република пинин е признат като официална система за транскрибиране на китайските иероглифи на основата на латинския език. (бел. авт.)

йероглифи в песента, използвайки пинин. Това е необходимо условие, за да може публиката да възприеме ясно текста.

Заслужава да се отбележи, че в китайския пинин има три специални сложни гласни: *iu*, *ui* и *un*. Те са съкращения съответно на *iou*, *uei* и *uen*. Изписват се по този начин с цел опростяване. Но при писане или пеене трябва да се следват *iou*, *uei* и *uen*, за да се получи ясно и правилно произношение. Това е така, понеже основните гласни на *iu*, *ui* и *un* са съответно „о“, „е“ и „е“, а не *i* или *u*. Въпреки че се пропускат при изписването на транскрипцията, те трябва да се добавят при пеенето, за да се възпроизведат коректно китайските йероглифи. Много китайски певци в наши дни все още пренебрегват този детайл, в резултат на което публиката не може да чуе ясно съответния словесен текст. Следователно, когато тези три вида срички се изписват с помощта на китайски пинин, към тях трябва да се добавят пропуснатите гласни.

Таблица на често срещаните съответстващи китайски йероглифи в песните:

秋	qiu	qiou	柳	liu	liou	朽	xiu	xiou	久	jiu	jiou
牛	niu	niou	秀	xiu	xiou	丢	diu	diou	...		
水	shui	shuei	追	zhui	zhuei	悔	hui	huei	归	gui	guei
回	hui	huei	灰	hui	huei	虽	sui	suei	...		
昏	hun	huen	浑	hun	huen	顺	shun	shuen	村	cun	cuen
轮	lun	luen	纯	chun	chuen	春	chun	chuen	...		

Важно е да се отбележи коя е основната гласна при наличието на две гласни в една сричка. Дори китайците понякога правят грешки в преценката си. Например: в 花 *hua*, основната гласна не е „u“, а „a“. Простият начин за преценка е следният: гласната, маркирана със символ за интонация (тон) във всяка сричка на китайски пинин, е основната гласна (с изключение на *iu*, *ui* и *un*). Според „Китайския стандарт за пинин“, „символите на тоновете (интонацията) се отбелязват върху основните гласни на сричките.“ Основната гласна е тази, върху която има ударение при произношението на думата.

В китайския пинин обикновено се отбелязват четири тона (интонации), които се използват за изразяване на различни значения. Всяка сричка има само един тон и без значение кой е тонът, той се отбелязва върху основната гласна. (Забележка: Ако срещаме „a“, не бива да пропускаме тази гласна; ако няма „a“, се търси „o“, „e“ и т.н.).

След като се определи точно основната гласна във всяка сричка, тя трябва да се отбележи със специфичен знак. Например може да се използва различен цвят или гласната да се подчертае. След поставянето на такива

обозначения може да се види нагледно, че основните гласни букви във всяка сричка при китайския пинин са почти същите като петте гласни букви в италианския език.

Да вземем за пример песента „Кагифено цвете“². Тази песен е използвана като тематична мелодия във филма „Малко цвете“ по текст от Лиу Гуофу и Тиен Нонг, музика – Ванг Мин. На третия конкурс „Награда на стотите цветя“ филмът печели „Награда за най-добра музика“; печели и наградата за отлични постижения за любима радио песен на публиката. В песента се описват годините на войната, когато младите хора „цъфтят като цветя, давайки живота си,. Мелодията е лирична, а музиката е чиста и красива. По-долу е представен откъс от „Кагифено цвете“.

10 *mp*

世 上 有 朵 美 丽 的 花.
世 上 有 朵 英 雄 的 花.

p

世 上	有 朵	美	丽 的 花
Shi shang	you duo	mei	li de hua
世 上	有 朵	英	雄 的 花
Shi shang	you duo	ying	xiongde hua

1.Точно изписване на китайски текстове с пинин

Сричката в китайския пинин обикновено се разделя на две части, а именно начални съгласни и окончания. Началната съгласна е тази, която се намира преди първата гласна, а цялата останала част след нея се нарича финал. Винаги трябва да има поне една гласна след началната съгласна, за да се образува самостоятелна сричка. Финалите най-общо се делят на начало, среда и край. Началото във финала е гласна (но не основната гласна), краят също е гласна

² Извадките от партитури са подбрани от: „Избрани песни за преподаване на вокална музика“, от Дзин Твелин. Главен редактор Дзин Твелин. Издателска къща People's Music. 2017.8.12

(но отново не основната гласна) или съгласна, а между началото и края на финала е средата (която всъщност е основната гласна). Някои срички нямат начало или край, а само една гласна и в този случай тя е основната. Казано по друг начин, сричките в китайския пинин се състоят от съгласни и гласни в различна последователност, но винаги има поне една гласна и само една основна гласна. Това многообразие е формирало цялостна езикова система, която отговаря на нуждите на хората да общуват помежду си и да изразяват своите мисли и емоции.

Китайският пинин обикновено съдържа процес на свързване на звуците при произношението от съгласни към гласни или от съгласни към гласни и пак към съгласни. Също така това е и процес на приплъзване от начална съгласна към финал в една сричка, като в окончанието се съдържа и основната гласна. В процеса на изписване се прави следното:

1. 1. Основната гласна в сричка на китайски пинин, т.е. частта в окончанието, която е преди последната гласна или съгласна, трябва да се загържи при произношение. Това трябва да стане контролирано, в същото време бързо, леко и кратко, а не произволно или грубо. В действителния процес на изговаряне произнасянето на началната съгласна трябва да бъде точно, защото това може да повлияе на цялостното значение на сричката. Древни артисти сравняват този процес с „улавяне“ и казват, че думата „улавяне“ е като „улавяне на тигър“, което означава, че когато началните съгласни се произнасят, това става контролирано, точно като голям тигър, който държи малко тигърче, докато прескача планински поток. Ако го държи твърде силно в устата си, малкото тигърче ще умре; ако го държи твърде хлабаво, малкото тигърче ще падне. И така, произнасянето на началните съгласни не трябва да бъде твърде стегнато или твърде разхлабено. Ако е твърде стегнато, произношението ще стане тромаво. Ако е твърде разхлабено, произношението ще стане неясно. В допълнение, препятствието за въздуха, образувано от началните съгласни, също може да попречи на въздушната струя. Следователно контролираното изговаряне на началните съгласни е много важно за произношението на цялата сричка. Началните съгласни, които са същите или подобни на тези в италианския език, трябва да се произнасят с помощта на италианските научни методи за произношение.

1.2. Фонемата в сричката на китайски пинин трябва да се произнася точно. Всяка сричка трябва да има гласна фонема, която се състои от основната гласна (или комбинация от гласни) в китайския пинин. Без такава фонема няма как да се произведе звук и да се образува сричка. Това е тази част от сричката, която има най-голяма продължителност и определя качеството на

звука. Устната кухина има голям пространствен отвор и богат резонанс. Тя създава усещане за разтягане във времето и пространството. За да стане звукът по-изразителен, пълен с богати емоции и по-красив, произношението трябва да бъде съчетано с пълноценно и гладко дишане. Фонемите, които са идентични или подобни на италианските фонемите, трябва да се произнасят по италианските научни методи за произношение.

1.3. В сричка на китайски пинин гласната, която се намира преди основната гласна, трябва да е по-слаба и премерена. Частта след основната гласна, която е в края на сричката трябва да бъде завършена леко и кратко, и звукът да бъде прекратен в подходящ момент. Това се нарича „гуйейюн“ в китайския пинин. Трябва да се внимава звукът да не се прекрати твърде рано или твърде късно, в противен случай няма да може да се изрази смисъла на думата както трябва, точно и ясно.

1.4. Упражнение на процеса на свързване от основната гласна, т.е. средната част на фонемата, към произношението на нейния край. Това упражнение се прилага, както е показано по-долу върху примера от песента „Кауифено цвете“:

Изписване	Произнасяне
上 shang	a _ ng
美 mei	e _ i

„a“ и „e“, трябва да се задържат за определен период от време, „ng“ и „i“, трябва да се произнесат леко и кратко, в точния момент.

1.5. Упражнение на процеса на свързване на звуците от тази част, която е преди гласната към основната гласна във фонемата:

Изписване	Произнасяне
上 shang	sh-a _
美 mei	m-e _

„sh“ и „m“ трябва да са кратки, леки и бързи, „a“ и „e“ трябва да се задържат за определен период от време. Процесът на свързване на двата звука е по-кратък от този между основната гласна и окончанието.

1.6. Упражнение за цялостния процес на приплъзване в сричка:

В този процес преминаването на въздушната струя е непрекъснат и съгласуван процес, който се извършва наведнъж.

Изписване	Произнасяне
上 shang	sh-a _ng
美 mei	m-e _i

Чрез описаното в горните шест точки се демонстрира правилното прилагане на китайския пинин спрямо китайските иероглифи.

2.Изпяване на основните гласни във всяка сричка според мелодията чрез използване на италиански научни методи за вокализация

При пеенето на италиански песни се озвучават предимно гласните. Същото важи и при пеенето на китайски песни. Трябва да се отбележи, че в китайското пеене „захапването“ се отнася до „захапването“ на гласните (фонемите) на една сричка, а не на съгласните (началото) на сричката, както погрешно се възприема от много китайски певци. Това би променило значението на сричката. Когато се пее, трябва да се „захапе“ основната гласна във всяка сричка. Основните гласни се произнасят в една определена позиция и тя е унифицирана, както и тембърът, а дишането трябва да е равномерно. Разбира се, позицията на езика, степента на отваряне на устата и формата на устните при различните фонемите са различни, съответно и произношението на отделните гласни в тях също може да е различно. Трябва да се имат предвид характеристиките на всяка гласна. По тази причина е необходимо при обучение по пеене да се наблегне на изпълнението на основните гласни (т.е. средата на фонемите) във всяка сричка според мелодията, за да се постигне точно произношение. Това напълно съвпада с италианските научни методи за вокализация. Подходящи за упражненията са основните гласни, отбелязани в червено в песента „Кагифено цвете“ към мелодията ѝ.

3.Упражнения за свързване на звуците според мелодията

Според мелодията, първо трябва да се упражнява процесът на свързване на звуците от основната гласна към окончанието. След това трябва да се упражнява процесът на свързване от частта преди основната гласна към основната гласна; и накрая – свързване на звуците от фонемата към края на окончанията, ако има съгласни след тях, за да се завърши произношението според пинин и съответно пеенето на китайски иероглифи.

Например в песента „Кагифено цвете“, когато се изпява китайският

йероглиф „shang“, изписан на латиница чрез китайски пинин sh-a—ng, както бе посочено по-горе, звукът преминава от „sh“ към „a“ — и след това към „ng“. Този метод не само подчертава основната гласна „a“, а също така прави китайския йероглиф „жив“, и красив. Ако обаче този китайски йероглиф се произнася без наблягане на основната гласна, сричката звучи „безжизнена“, с усещане за скованост и ограниченост. Но именно чрез разбиране на принципите на китайския пинин тези йероглифи могат да „оживеят“.

Настоящата статия е посветена конкретно на подобряване пеенето на китайски песни чрез използване на италиански научен метод за произношение при разчитането и пеенето на китайски пинин. Тези методи трябва да се прилагат стъпка по стъпка. Китайският пинин трябва да се интерпретира коректно, като основните гласни трябва да се произнасят на точното им място. При пеене чрез китайски пинин трябва да има последователност от звука преди основната гласна до самата основна гласна и след това към звука след основната гласна. Това се постига чрез свързване на звуците, като упражненията за постигането му трябва да се прилагат поетапно. Считам, че този подход е ефективен за постигане на емоционално въздействащо изпълнение на песни на китайски език, които в бъдеще биха могли да бъдат достъпни по целия свят.

Използвана литература:

- 应尚能 . 以字行腔. 人民音乐出版社. 1981-12. 第37页 Инг Шаннънг. Думи и ударения. People's Music Publishing House. 1981-12. Стр. 37
- 赵娜. 普通话语音和播音发声. 平顶山学院. 2021-12. Джао На. Реч и произношение на Мандарин. Университет Pingdingshan. 2021-12.
- 黄启高. 现代意大利语语法(2012). 商务印书馆. 2012-4. 第17页 Хуанг Цигао. Modern Italian Grammar (2012). Commercial Press. 2012-4. Стр. 17
- 马腊费奥迪著. 郎毓秀译. 卡鲁索的发声方法. 人民音乐出版社. 2000-7. 第59页 (Италиански) Написано от P.M. Malafeudi. Превод от Ланг Юсиу. Вокалният метод на Карузо. People's Music Publishing House. 2000-7. Стр. 59
- 金铁霖. 金铁霖声乐教学曲选. 金铁霖主编. 人民音乐出版社. 2017.8.12
- Джин Тиелин. Избор и преподаване на вокална музика, Джин Тиелин. Главен редактор Джин Тиелин. Издателство за музика на народа. 2017.8.12

За автора:

Чан Миншин: Завършва музикалната консерватория в Шенянг, Китай, с бакалавърска степен, дипломирана е с магистърска степен в Римската консерватория в Италия, в момента се обучава в АМТИИ „Проф. Асен

Диамандиев“ – Пловдив, за придобиване на докторска степен. Задълбочено се интересува от изучаване на вокална музика и пеене, като постоянно се учи и усъвършенства.

About the author:

Zhang Mingxin graduated from the Conservatory of Music in Shenyang, China, with a bachelor's degree, graduated with a master's degree from the Rome Conservatory in Italy, and is currently studying at AMDFA „Prof. Asen Diamandiev“ - Plovdiv, to acquire a doctoral degree. She is deeply interested in learning vocal music and singing, constantly learning and improving.

**ИЗПЪЛНИТЕЛСКИ И ИНТЕРПРЕТАЦИОННИ ПОДХОДИ
КЪМ ВОКАЛНИЯ ЦИКЪЛ „ЛЕТНИ НОЩИ“ НА ЕКТОР БЕРЛИОЗ**

Гао Янан

Резюме:

Вокалният цикъл на Ектор Берлиоз „Летни нощи“ („Les nuits d'été“, op. 7, 1841) е забележителна творба, създадена по шест поеми от Теофил Готие. Първоначално създаден за съпровод с пиано, но впоследствие оркестриран, „Летни нощи“ е исторически първият песенен цикъл с оркестров съпровод. В този текст представям историята на създаването на цикъла (в контекста на френския романтизъм) и личния ми опит в изучаването и изпълнението на шестте му части. Целта ми е чрез този анализ и изследване да допринеса за по-доброто усвояване и интерпретиране на творбата.

Ключови думи:

Романтизъм, вокален цикъл, Франция, „Летни нощи“, изследване върху пеенето.

**PERFORMANCE AND INTERPRETATION METHODS
TO THE VOCAL CYCLE „SUMMER NIGHTS“ OF HECTOR BERLIOZ**

Gao Yanan

Abstract:

Hector Berlioz's vocal cycle „Summer Nights“ („Les nuits d'été“, op. 7, 1841) is his remarkable work, based on 6 poems by Théophile Gauthier. Originally composed for piano accompaniment but later orchestrated, „Summer Nights“ is historically the first song cycle with orchestral accompaniment. In this text I present the history of the creation of the cycle (in the context of the French Romanticism) and my personal experience in studying and performing its six parts. My aim is, through this analysis and research, to contribute to a better understanding and interpretation of the work.

Key words:

Romanticism, vocal cycle, France, „Les nuits d'été“, research on singing.

Възходът на Романтизма е тясно свързан с европейското общество и култура след Френската революция и повлиява и композиторите от европейските страни. В музиката на Романтизма много важна характеристика е изразът на субективните емоции. Създават се форми и жанрове, базирани на проза, поезия, драма, живопис, танц. Към тези жанрове могат да се споменат симфонични поеми, увертюри, балади, рапсодии, скерца, кратки инструментални или вокални произведения, вокални и инструментални сюити и гр. Дори на традиционните жанрови форми, като симфонията или сонатната форма, е придаден романтичен характер. Композиторите през този период са пристрастни и към програмната музика.

От програмна симфонична музика към симфонична поезия

През 30-те и 40-те години на 19 век Париж е център на европейската мисъл и култура. Музикантите се интересуват живо от литературата, поезията, драмата и живописата на своята страна. Те „превеждат“ творби на Шекспир, Байрон, Гьоте и Хофман на езика на музиката. В резултат създават нов вид музика, наречена „програмна“, която внася нови и непознати емоции, възбуждайки насочено въображението на публиката. В историята на западната музика феноменът „програмна музика“ се появява много по-рано, но специфичната програмна симфонична музика и симфонична поезия с истински романтичен дух процъфтява едва през 30-те години на 19 век и всъщност е дело на френския композитор Берлиоз [Hemmings 2011, стр. 244]. След него тя е най-ярко застъпена в творчеството на Лист.

Появявайки се под формата на „симфонична поезия“, тя получава подкрепа от различни национални музикални школи през 19 век. През 1830 г. „Фантастична симфония“ на Берлиоз печели наградата за композиция [Berlioz 1935, стр. 3], след което започва един процъфтяващ творчески период за композитора. Той пише симфонията „Харолд в Италия“ (за соло виола и оркестър), драматичната симфонична поема „Ромео и Жулиета“ и „Погребална и триумфална симфония“ и други. Така той става един от най-бележитите композитори във Франция.

Художествени песни

Периодът на развитие на френските художествени песни е характерен с развитието на художествените песни в Европа като цяло. Шуберт първи създава ново движение на немските художествени песни. Характеристиките, които той придава на тези песни, включват: симетрия на музикалната форма, поетичната структура и наблягане на езиковите особености в текстовете

[Лист 1962, стр. 185]. Целта е да се постигне определено балансирано съотношение между мелодия и поезия. Характеристиките на акомпанимента се фокусират върху взаимния баланс, а текстът и мелодията изразяват художествената концепция. Истинското начало на френските художествени песни е поставено от Берлиоз, майстора на романтичния период във Франция. Той е сред първите композитори, които наричат песните си „мелодия“ [Mélodie, Article from Wikipédia], за да ги разграничат от немските художествени песни. Ранните му творби, като *La dépit de la bergère* (?1818-22) все още имат традиционна романтична структура. Ще спомена и неговите *Neuf mélodies irlandaises* (1829), *Je crois en vous* (1834), *La captive* (1832) и др.

Вокалният цикъл „Летни нощи“

Вокалният цикъл „Летни нощи“ е с голяма стойност във френската, европейската и световната музика. Най-напред защото е първият вокален цикъл с оркестров съпровод в историята на музиката [Clarson-Leach 1983, стр. 153] – след оркестрирането му от Берлиоз през 1843 г. (първата песен) и 1856 г. (останалите пет песни). Някои от песните са транспонирани и за контраалт и за баритон. Първоначалният вариант е бил за глас (мецосопран или тенор) в съпровод на пиано.

Неоценен във времето си, през 20 век цикълът добива все по-голяма известност и става една от най-популярните, изпълнявани и обичани творби на композитора, като вариантът с оркестровия съпровод е много по-често изпълняван, отколкото оригиналният с акомпанимент на пиано.

Обединяващата тема в цикъла е любовта: от невинната младост до загубата ѝ, след това и възвръщането ѝ. Сътворен е в любовно-кризисен период от живота на Берлиоз, в залиняващите му чувства към жена му Хариет Смитсън (Harriet Smithson, която е причината за написването на „Фантастична симфония“) и новите му чувства към мецосопраното Мари Рьосио (Marie Recio), която ще стане втората му съпруга. Вероятно цикълът вътрешно е бил посветен на нея.

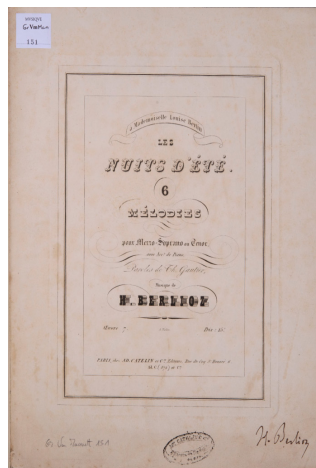
Първият интегрален запис на „Летни нощи“ е направен през 1951 г. от сопраното Сюзан Данко (Suzanne Danco) в съпровод на симфоничния оркестър на Цинцинати, под диригентството на Тор Джонсън (Thor Johnson) [Les nuits d'été, Article de Wikipédia].

Вокалният цикъл на Берлиоз „Летни нощи“ (Les nuits d'été, op. 7, 1841) е композиран по шест поеми на Теофил Готие¹ от сборника му „Комедията на

¹ Pierre Jules Théophile Gautier, 1811 –1872, поет, граматург, романист, журналист, литературен критик и изкуствовед.

смъртта“ (*La Comédie de la mort* 1838). Готие и Берлиоз били съседи и приятели. Първоначалният вариант на Берлиоз бил за глас и акомпанимент на пиано.

Готие казва за Берлиоз: „Берлиоз представлява романтичната музикална идея /чрез/ неочаквани ефекти в звука, бурна и Шекспирова дълбочина на страстта.“ [Blakeman 1989, стр. 3, по *Les nuits d'été*, Article from Wikipedia]. Берлиоз започва работата си върху цикъла през 1840 и го завършва през 1841 г. Името на цикъла „Летни нощи“, дава самият Берлиоз, макар че не са ясни основанията му за точно това наименование – особено при първата по-скоро пролетна песен в него.



Заглавната страница на оригиналното издание за глас и пиано (Catelin, 1841)
[*Les nuits d'été*, Article de Wikipédia]

Вокалният цикъл „Летни нощи“ се състои от 6 песни: 1) „Пасторална“ (*Vilanelle*), 2) „Душата на розата“ (*Le Spectre de la rose*), 3) „На лагунама. Елегия“ (*Sur les lagunes. Lamento*), 4) „Раздяла“ (*Absence*), 5) „В гробищата“ (*Au cimetière. Clair de lune*), и 6) песен „Безименният остров“ (*L'Île inconnue*). Оригиналът е написан за мецосопран или тенор, а впоследствие Берлиоз прави аранжирменти и за баритон, контраалт и сопран, пак в съпровод на пиано. Обичайната практика е целият цикъл да се изпълнява от един-единствен солист. [*Les nuits d'été* – 1 и 2]

С песента си за глас и оркестър „Пленницата“ („*La Captive*“, 1832-34, за контраалт или мецосопран, по поема на Виктор Юго), както и с цикъла си „Летни нощи“ Берлиоз създава жанра „мелодия/песен с инструментален ансамбъл/

оркестър“ (Orchestral Song, Orchesterlied). Този жанр се поема и развива от други романтични и по-късни композитори. Във вариант „цикъл“ творят френските композитори Анри Дюпарк, Ернест Шосон, Морис Равел, Едгар Варез, Оливие Месиен, Пиер Булез, Анри Дютийо и др., както и композитори от други страни Ференц Лист, Рихард Вагнер, Густав Малер, Албан Берг, Арнолд Шьонберг, Рихард Щраус, Бенджамин Бритън, Карол Шимановски, Бохуслав Мартину, Витолд Лютославски, Игор Стравински, Дмитрий Шостакович, Уолт Уитман и Торо Такемицу. А сред композиторите, творещи във вариант „отделна песен“, в този жанр, можем да споменем Жан Сибелиус, Албер Русел, Макс Регер, отново В. Лютославски.

Изслушах някои версии на „Летни нощи“ за пеене на сопрано и мецосопрано в YouTube. Една от тях беше изпълнение на френското сопрано Вероник Генс със Симфоничния оркестър на Франкфуртското радио в Старата опера във Франкфурт на 15 ноември 2013 г. [Gens 2013]. Друг пример беше изпълнението на Валери Айкхоф със Симфоничния оркестър към университет „Роберт Шуман“, Дюселдорф, на 22 юни 2022 г. – спрях се на този запис и защото е студентска продукция [Eickhoff 2021]. Сравнението на двете изпълнения беше важно, най-вече от гледна точка на произношението на текста, а също така и на различията в културата и националността на двете изпълнители. Докато Генс пее на родния си език песни, които са от нейната собствена родина, Айкхоф е германка, с различен роден език и различна култура.

Изследвах и версия, изпята от тенора Майкъл Снайърс (Michael Spyres, Strasbourg Philharmonic Orchestra дирижиран от John Nelson, 13 октомври 2021 г. в Palais de la musique et des congrès) [Spyres 2021]. Малобройни са изпълненията на „Летни нощи“ от тенор. В интерпретацията на Снайърс ми направиха впечатление сравнително по-бавното темпо и по-голямата широта на звучене в сравнение със сопраното. Пеенето на Снайърс внася различни цвятни нюанси в творбата, което допълнително обогатява възможностите за намиране на най-подходящ метод на пеене, според особеностите на тембъра на всеки отделен изпълнител.

Повремена настоящото си изследване изучавах някои от характеристиките на френската художествена песен, представени в този цикъл. С цел по-добро пеене на този жанр, осъзнах, че трябва да науча повече за френската култура, така че в статиите в Wikipedia: [Music of France], Музикална библиотека към Университета в Торонто [Nineteenth Century Music 2023], както и във Vugeo то в YouTube [18 Best Places to Visit in France 2023] изследвах много френските обичаи и национални характеристики. В резултат на това, обобщих следното:

1. Вокалният стил

Френските художествени песни се характеризират с деликатност, изтънченост, елегантност и други стилистични характеристики. При изслушване на много френски сопрани и мои практически упражнения открих, че в процеса на пеене гласът трябва да бъде строго контролиран и в съответствие със стила на произведението, не трябва да бъде твърде необуздан. Трябва да се обръща внимание на контраста между силни и слаби тонове, а разделянето на фрази и по-големи структури трябва да бъде много ясно. Най-добре е да се пее с лиричен глас. И тъй като аз самата съм лиричен сопран, мога да разбера по-добре стила на песента, докато пея.

2. Изисквания към езика

Имам богат опит с италианските художествени песни, но малък с френски песни. Ето защо, за да пея по-точно, научих предварително и произношението на френски. Например буквата „r“ не се изговаря твърдо, а с език, разположен по-назад в устната кухина, при което „твърдото трептене“ се губи. Така полученият звук е напълно различен от италианските песни, които съм изпълнявала преди. В същото време текстовете на този цикъл са в поетична форма. Поради тази причина трябваше да се упражнявам, рецитирайки текстовете многократно, за да овладее ритъма и тона на поезията. В резултат пеенето стана по-естествено и последователно.

3. Роля и употреба на дишането

Когато пеете тези песни, трябва да оформите определена основа на звука, като обърнете сериозно внимание на изразителната му сила. За тази цел е необходимо да демонстрирате определени умения. За да интегрирате напълно гласа си в музиката, „дишането е най-добрата движеща сила за пеене“. Дишането и вокализацията са тясно свързани и се допълват. Възходящите и низходящи мелодии, динамиката и темпото на гласа изискват методично и активно сътрудничество на дишането. При пеенето на „Летни нощи“ често се използва полутоново и пианисимо пеене, което изисква по-добро дишане, за да се поддържа свободен и последователен глас и музикалният стил на песента да се демонстрира по-добре. Трябва да се вдишва с подходящ дъх. В резултат гласът може да донесе красиви чувства и наслада както за хората на сцената, така и за публиката.

4.Пресъздаване на картина

Пеенето на френски художествени песни е като рисуване на картина чрез музика. Тази картина е колоритна, богата и деликатна. Това зависи в голяма степен от различното културно наследство и различните музикални стилове, въплътени в песента. „Летни нощи“ на Берлиоз са като една изящна изложба от импресионистични картини. Тяхната емоционална интензивност се изразява в светлия и тъмния тон на гласа. Всяка фраза и сричка може да разкрие напълно емоциите и художествената концепция с деликатност и красота.

Заключение

Вокалният цикъл на Берлиоз „Летни нощи“, първоначално написан за съпровод с пиано, но впоследствие оркестриран, е исторически първият художествен песенен цикъл с оркестров съпровод (след оркестрацията от автора на първоначалния вариант за мецосопран или тенор в съпровод на пиано). „Летни нощи“ открива нова ера в жанра на френските художествени песни, издига традиционните френски песни на ново ниво и се превръща в крайъгълен камък за френския романтичен период. Изучаването и овладяването на вокалния цикъл „Летни нощи“ на Берлиоз и добрата му интерпретация изискват подходящите специални културални и вокални подходи: опознаване на френските традиции, обичаи, характеристики, опознаване на Романтизма и Романтизма в музиката, овладяване на френското произношение, достигане до подходящо по характер пеене за всяка от шестте пиеси на цикъла.

Използвана литература:

18 Best Places to Visit in France – Travel Video, available from <https://www.youtube.com/watch?v=Jtl1KuorKog>, last viewed November 24th 2023.

Berlioz, Hector. *Memoirs of Hector Berlioz* (1878), Tudor Publishing, New York, 1932.

Clarson-Leach, Robert. *Berlioz, His Life and Times*, New York, Hippocrene Books, 1983.

Dahlhaus, Carl. *Nineteenth-Century Music*, trans. J. Bradford Robinson. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1989

Hemmings, F. W. J. *Culture and Society in France 1789-1848*, Bloomsbury Publishing, New York, 2011.

Les nuits d'été, Article de Wikipédia, l'encyclopédie libre, https://fr.wikipedia.org/wiki/Les_Nuits_d'été, last viewed November 11th 2023.

Les nuits d'été, Article from Wikipedia, the free encyclopedia https://en.wikipedia.org/wiki/Les_nuits_d'été, last viewed November 11th 2023.

Mélodie, Article from Wikipedia, the free encyclopedia, available from <https://en.wikipedia>.

org/wiki/Mélodie, last viewed November 21st 2023.

Michael Spyres, Tenor: Hector Berlioz, „Les Nuits d'été”, Strasbourg Philharmonic Orchestra, John Nelson, Conductor, Palais de la musique et des congrès, 13 october, 2021, available from <https://www.youtube.com/watch?v=has1WfXyTnc>, last viewed December 4th 2023

Music of France, Article from Wikipedia, the free encyclopedia, available from https://en.wikipedia.org/wiki/Music_of_France, last viewed November 23rd 2023.

Nineteenth Century Music. In: MUS4899: Music History and Theory Bibliography, Article from Music Library, University of Toronto, available from <https://guides.library.utoronto.ca/c.php?g=714726&p=5096015>, last viewed November 24th 2023.

Valerie Eickhoff, Mezzosopran, Hector Berlioz, „Les Nuits d'été”, Sinfonieorchester der Robert Schumann Hochschule, Düsseldorf, DirigentInnen: Lea Katharina Fischer, Leh-Qio-ao Liao, Maria Keller, Sejoon Park, 2021, available from <https://www.youtube.com/watch?v=G1VOlrm0q2g&t=43s>, last viewed December 1st 2023.

Véronique Gens, Sopran, Hector Berlioz, „Les Nuits d'été”, hr-Sinfonieorchester (Frankfurt Radio Symphony Orchestra), Lionel Bringuier, Dirigent, Alte Oper Frankfurt, 15. November 2013, available from <https://www.youtube.com/watch?v=3HrRrTl88FM&t=372s>, last viewed November 20th 2023.

Лист, Ференц, „За Берлиоз и Шуман”. Превод: Джан Хонгдао, Музикално издателство, Пекин, 1962 (李斯特, 費倫茨, 《论柏辽兹与舒曼》, 张洪岛译, 音乐出版社, 北京, 1962年).

Ю, Рунянг. „Обща история на западната музика” Музикално издателство, Шанхай, 2001 (于润洋《西方音乐通史》上海音乐出版社2001年版).

За автора:

Гао Янан е от Китайската народна република. Понастоящем е докторант в Академията за музикално, танцово и изобразително изкуство „Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив, с научен ръководител проф. Явор Конов, г-р, г.н.

About the author:

Gao Yanan is from People's Republic of China. Currently, she is a PhD in the AMTII „Prof. Asen Diamandiev“ – Plovdiv, with research supervisor prof. Yavor Konov, PhD, ScD

ГОДИШНИК
академично издание

Главен редактор:
доц. д-р Жан Пехливанов

Редакционна колегия:
проф. д-р Тони Шекерджиева-Новак
проф. д-р Галина Ларгева
доц.д-р Рада Славинска
проф. д-р Валдемар Гурски (Полша)
проф. д-р Милен Киров (САЩ)
проф. д-р Гергана Панова (Германия)

Анонимно рецензиране:
проф.д-р Милена Шушулова-Павлова

Изданието се финансира от Фонд „Научни изследвания“
Фонд „Научни изследвания“ не носи отговорност за съдържанието на
разработките, представени в изданието

© Графичен дизайн: доц. д-р Александър Гьошев, 2024

Коректор: Димитрина Вакрилова
Оформление и печат:
МЕНИДЖМЪНТ БИЗНЕС МАШИНИ ООД

M&BM[®]

www.artacademyplovdiv.com

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