

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

ФАКУЛТЕТ „МУЗИКАЛНА ПЕДАГОГИКА“

КАТЕДРА „КЛАСИЧЕСКО И ПОП И ДЖАЗ ИЗПЪЛНИТЕЛСКО ИЗКУСТВО“



ИВАЙЛО ТРИФОНОВ МИХАЙЛОВ

АВТОРЕФЕРАТ

на тема:

**Песенното вокално творчество на Рейналдо Ан
и прилагане на френската фонетична транскрипция
при интерпретация на френски, за сметка на практическата
транскрипция и транслитерацията на български език**

за присъждане на образователна и научна степен
„Доктор“

по професионално направление 8.3. Музикално и танцово изкуство
научна област на висше образование 8. „Изкуства“
Докторска програма „Музикознание и музикално изкуство“

Научен ръководител:
проф. д-р Тони Шекерджиева-Новак

**гр. Пловдив
2022 г.**



Дисертационният труд е обсъден и предложен за публична защита на заседание на Катедра „Класическо и поп и джаз изпълнителско изкуство“ към АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“, гр. Пловдив, състояло се на 29.11.2021 г.

Дисертационният труд съдържа общо 187 страници, които включват Увод, Три глави, Заключение, Ползвана литература, Приложения, Приноси на дисертационния труд, Списък на авторски публикации по темата на дисертационния труд, Декларация за достоверност и оригиналност на дисертационния труд.

Данни за дисертационния труд:

Брой страници:	187
Брой таблици:	19
Брой снимки:	7
Брой нотни примери:	14
Брой източници:	91
Брой публикации:	3

Материалите за защита са на разположение в библиотеката на АМТИИ, Централна сграда, ет.1, ул. „Тодор Самодумов“ № 2, гр. Пловдив.

Публичната защита на дисертационния труд пред Научно жури юе се състои на.....
в Заседателна зала на АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ – гр. Пловдив.

СЪДЪРЖАНИЕ:

I. ОБЩА ХАРАКТЕРИСТИКА НА ДИСЕРТАЦИОННИЯ ТРУД	3
1.1. АКТУАЛНОСТ НА ТЕМАТА	3
1.2. ОБЕКТ И ПРЕДМЕТ НА ИЗСЛЕДВАНЕТО.....	3
1.3. ИЗСЛЕДОВАТЕЛСКА ТЕЗА	3
1.4. ЦЕЛ НА ДИСЕРТАЦИОННИЯ ТРУД.....	3
1.5. ХИПОТЕЗА, ЗАДАЧИ И МЕТОДОЛОГИЯ НА ИЗСЛЕДВАНЕТО	3
1.6. ОБХВАТ НА ИЗСЛЕДВАНЕТО	4
1.7. СТРУКТУРА НА ИЗСЛЕДВАНЕТО	4
1.8. ПРИЛОЖИМОСТ НА РЕЗУЛТАТИТЕ ОТ ИЗСЛЕДВАНЕТО.....	5
II. ОСНОВНО СЪДЪРЖАНИЕ НА ДИСЕРТАЦИОННИЯ ТРУД.....	5
2.1. ГЛАВА I. ПЕСЕННОТО ТВОРЧЕСТВО НА РЕЙНАЛДО АН.....	5
2.2. ГЛАВА II. ТРАНСКРИПЦИЯ НА ТЕКСТА ПРИ ВОКАЛНАТА ИНТЕРПРЕТАЦИЯ	11
2.3. ГЛАВА III. ПРИЛАГАНЕ НА ТЕХНОЛОГИЯТА НА ФОНЕТИЧНАТА ТРАНСКРИПЦИЯ ПРИ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ НА ФРЕНСКИ ЕЗИК НА ВОКАЛНИ ТВОРБИ НА РЕЙНАЛДО АН	16
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	27
ПОЛЗВАНА ЛИТЕРАТУРА	28
ПРИЛОЖЕНИЯ.....	33
ПРИНОСИ НА ДИСЕРТАЦИОННИЯ ТРУД.....	33
СПИСЪК С АВТОРСКИ ПУБЛИКАЦИИ ПО ТЕМАТА НА ДИСЕРТАЦИОННИЯ ТРУД.....	33
ДЕКЛАРАЦИЯ ЗА ДОСТОВЕРНОСТ И ОРИГИНАЛНОСТ НА ДИСЕРТАЦИОННИЯ ТРУД.....	34



I. ОБЩА ХАРАКТЕРИСТИКА НА ДИСЕРТАЦИОННИЯ ТРУД

1.1. Актуалност на темата

Актуалността на темата на настоящия дисертационен труд се изразява в няколко аспекта. Най-общо може да се аргументират следните:

- композиторът, чието творчество е посочено по-долу като обект, представя индивидуален стил, в който се вплитат творческите нагласи, свързани с епохата и личните виждания на отделни творци (в т. ч. и поети);
- същевременно годините, в които твори композиторът, обхващат период, свързан с различни течения в изкуствата – футуризъм, кубизъм, символизъм, модернизъм и др., които довеждат до развитието и отражението им в съвремението;

1.2. Обект и предмет на изследването

Обект на настоящия труд е *песенното творчество на Рейналдо Ан (Reynaldo Hahn, 1875 – 1947)* – френски композитор, пианист, музикален критик, диригент. Той е един от най-ярките представители на Бел Епок (*Belle Époque* – Красивата епоха). Творбите на Ан оставят ярка следа и след края на този период.

Предмет на изследването е *необходимостта от прилагане на френската фонетична транскрипция при интерпретация на френски*. Проблематиката се проектира върху текстовете на песните на Рейналдо Ан. Анализът е насочен към правилното им разчитане, свързването на думите (т. нар. „лиезон“), носовките и редица други проблеми, които затрудняват певците, които не говорят френски език, при осъществяване на изпълнителската им дейност.

1.3. Изследователска теза

В дисертационния труд се защитава научната теза, че за успешното песенно вокално представяне на творби на френски език следва да се прилага френската фонетична транскрипция за сметка на практическата транскрипция и транслитерация на български език. Изследователската теза се базира на езиковедски анализ и персоналния ми опит във вокалното представяне на творби на френски език.

1.4. Цел на дисертационния труд

Да се докаже необходимостта от въвеждането на френска фонетична транскрипция за пеене на френски език, като за целта се използват и анализират творбите на Рейналдо Ан.

1.5. Хипотеза, задачи и методология на изследването

Хипотеза

Въвеждането на френска фонетична транскрипция допринася за бързо „справяне“ с текстовете при пеене на френски и може да намери практическо приложение в оперните театри и при камерните изпълнители, като замени вече съществуващата практическа транскрипция и транслитерацията с български букви, която се практикува от години.

Задачи:

Задачите на изследването се проектират върху песенното творчествона *Рейналдо Ан (Reynaldo Hahn, 1875 – 1947)* – френски композитор, пианист, музикален критик, диригент, един от най-ярките представители на Бел Епок (*Belle Époque*) и по конкретно:

1. Извеждане (в теоретичен аспект) съществената разлика между практическата транскрипция и транслитерацията от една страна, и транскрипцията на френски от друга, за да се докаже необходимостта от транскрибирането на френски;
2. Да се направи сравнителен анализ на сега съществуващата система в оперните театри на практическа транскрипция и транслитерация на кирилица от една страна, и френската фонетична транскрипция от друга;



3. Да се изследва и представи песенното творчество на **Рейналдо Ан** в контекста на епохата и възгледите му за вокалното изкуство, във връзка с предмета на изследването - френската фонетична транскрипция;
4. Да се докаже необходимостта от отпадане на практическата транскрипция и транслитерацията, като средство за пеене на френски;
5. Да се обоснове необходимостта от въвеждането на френската фонетична транскрипция, като метод, насочен не само към по-бързо разчитане на текстове, но и като такъв, даващ възможност на изпълнителя да бъде конкурентноспособен и на международния пазар с перфектно произношение.

Методология

В методологически план е конструирана следната изследователска постановка:

- базиране на лична методика за професионална реализация и опит от присъствието ми на сцената като вокален (оперен и камерен) изпълнител и интерпретатор на различни роли на френски език;
- анализиране на връзката с практиката ми като вокален педагог и практиката ми като музикално-сценичен режисьор при изпълнението на творби на френски език;
- верификация на научната теза чрез анализ на творчеството на малко познатия у нас френски композитор Рейналдо Ан;

В методически план е формулиран алгоритъмът и значимостта от владеене на четене на чужди езици и постигане на добра дикция в произношението при пеене чрез теоретичен анализ в областта на езикознанието; приложени са още исторически анализ, музикален анализ и анализ на примери от практиката.

1.6. Обхват на изследването

Темпоралният обхват на изследването е „Бел епок“ – а именно годините между френско-пруската война от 1871 г. до смъртта на Рейналдо Ан през 1947 г. От този темпорален план са анализирани два цикъла творби на Рейналдо Ан, а именно: „Сиви песни“ и „Венеция“ в подкрепа на научната теза.

1.7. Структура на изследването

Дисертационният труд е структуриран в увод, три глави, заключение и приложения.

Първа глава представя личността, възгледите и творчеството на композитора Рейналдо Ан. Разглежда се и се представя по-обстойно песенното му творчество, което представлява самия обект на изследването.

Втора глава поставя теоретична основа на труда.

С цел достигане на практическа приложимост на фонетичната транскрипция на френски език, достъпна при интерпретация на вокални произведения от френски композитори, а също и на такива, които пишат на френски език и за творби, преведени на френски, тази глава от дисертационния труд представя таблично френските букви и фонемите и начините на транскрибиране.

Трета глава разглежда вокални творби и цикли от творчеството на Рейналдо Ан. Текстът съдържа и музикални формално-структурни и естетически анализи на творбите, които обуславят цялостната им художествена интерпретация:

- преминаване през техническото овладяване на нотния текст в изпълнението, при което се обръща специално внимание върху словесния текст – ясна дикция, артикулация, прозодия, фразировка, агогика и ритмическо осмисляне;
- познаване и прилагане на особеностите в стилово отношение;
- динамичност и внушителност в изграждането на художествения образ;
- високо ниво на разбиране и лично отношение към творбите.



1.8. Приложимост на резултатите от изследването

Приложимостта на резултатите от изследването се състои в това, че чрез дисертационния труд се доказва необходимостта от въвеждане на френска фонетична транскрипция, която допринася за следното:

- Адекватно произношение при пеене на френски език;
- По-бързо овладяване на текстовете при пеене на френски;
- По-лесно разчитане на текстовете на вокалните творби като цяло;
- Повишаване на качеството на вокалното изпълнение, по отношение на връзката между текст и музика и като цяло – при пресъздаване на образността на творбата.

II. ОСНОВНО СЪДЪРЖАНИЕ НА ДИСЕРТАЦИОННИЯ ТРУД

2.1. ГЛАВА I. Песенното творчество на Рейналдо Ан

Рейналдо Ан – френски композитор, пианист, музикален критик, диригент е един от най-ярките представители на Бел Епок (от френски: *Belle Époque* – Красивата епоха).¹

За Бел Епок – „хубавото време, прекрасната епоха“ – период от европейската история, който датира между края на Френско-пруската война (1871 г.) до началото на Първата световна война (1914 г.)² – често се говори носталгично, като за „изгубения рай“. Точно този период – края на XIX и началото на XX век, се определя и като „златна епоха“ в много области, която „винаги омайва със стил, красотата и прогреса“.³ Това са години на политически мир и благоденствие, на научен и технически прогрес, икономически растеж, възход на науката и изкуствата.

Характерните черти на Бел епок особено ярко се проявяват преди всичко във Франция и Великобритания, където „това е златната епоха на автомобилостроенето и въздухоплаването, малките кафенета и кабарета, време на разцвета на фотографията, зараждането на киното, значителни успехи на науката, археологията и модернизма в изкуството.“⁴

Характерен за Бел Епок е стилът *Ар Нуво* (на френски: *artnouveau*, „ново изкуство“) или Модерн (от фр. *Moderne* – „съвременен“) - стил в архитектурата, изящните и приложни изкуства, който е най-разпространен през последната декада на XIX и началото на XX век (до началото на Първата световна война). Ар нуво достига своя връх през 90-те г. на XIX век (особено периода 1890 – 1905). Това е движение, което е много широко в обхвата си. За много европейци то обхваща един цял начин на живот.

Във Франция Ар нуво задържа популярността си най-дълго.

Тъй като стилът рококо възниква в тази страна през XVIII век и логично бележи завръщането си през XIX век, то неговото влияние върху *Ар нуво* е неизбежно и значително.⁵

Стилът *Ар нуво* се свързва с името на Алфонс Муха – невероятен чешки художник, озарил се със световна слава като най-популярния представител и създател на този стил. Всъщност той носи и неговото име – „Стилът Муха“.

От края на 1894 година, в продължение на десет години, Муха свързва творческия си път с великата актриса Сара Бернар⁶, по същото време, когато с нея се запознава и Р. Ан.

¹Композитора е много малко познат у нас, макар да има значителна роля за облика на този изгубен период от европейската история. Виж: Михайлов, Ивайло „Рейналдо Ан (ReynaldoHahn) – един непознат автор.“ Доклад на Втора международна научна конференция, АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив, 24-27 октомври 2019 г., с. 190-202.

²<https://duma.bg/hudozhnikat-izmisilil-stila-bel-epok-n149731> (28.09.2020 г.; 16:30 ч.)

³[http://www.danybon.com/interesno/dobroto-obstestvo-na-paris-v-belle-epoque/\(05.06.2021 г.; 10:30 ч.\)](http://www.danybon.com/interesno/dobroto-obstestvo-na-paris-v-belle-epoque/(05.06.2021 г.; 10:30 ч.))

⁴<https://duma.bg/hudozhnikat-izmisilil-stila-bel-epok-n149731> (28.09.2020 г.; 18:50 ч.)

⁵Енциклопедияна изобразителните изкуства в България. Том I-II. Българска академия на науките: София, 1981.

⁶ Алфонс Муха пристига през 1887 г. в Париж. за да продължи учението си. В края на 1894 г. прави услуга на своя приятел печатар Брунхов, който се обръща към него с молба да изпълни плакат за „божествената



Бел епок е и една от любимите епохи на французите. Не е случайно, че в *Dictionnaire du français* (Hachette, Paris, 1992) Бел Епок е дефинирана така: „*Годините около 1900-ната, години на удоволствия и безгрижие*“.⁷ Творбите на Рейналдо Ан оставят ярка следа по време и след края на този блажен период.

Рейналдо Ан печели известност като композитор със своето песенно творчество.

Вписването на творчеството на Рейналдо Ан в Бел епок – епохата, определяна като „пътър и многолик културноисторически феномен, сложен за анализиране и неподвластен на категорични констатации“⁸ е факт, който отваря врата към ново изследователско поле, а именно извеждането на „транспозициите“ на духа и менталността на това време в музикалните произведения, създадени от композитора като перспектива за отделно, самостоятелно изследване.

В настоящия труд, в заключение на общия преглед на жизнения и творчески път на Рейналдо Ан, се поставят само някои основни акценти, насочени главно към неговото вокално творчество.

В творчеството на Рейналдо Ан се „оглежда“ многоликото лице на Бел епок. На първо място, важен факт е връзката му с Париж – център на френската култура, който през краевековието (XIX–XX век) е лице на социалната и социокултурна динамика; център, свързан с „производството на места“ с „буколически/удоволствени характеристики.“⁹

Видян през очите на един от „предтечите“ на модерната френска поезия – Пол Елюар – Париж е „...прекрасен град, по-остър от игла, по гъвкав от рапира“, „трептящ като звезда, като надеждата безсмъртен.“¹⁰

Париж фокусира важни за времето на Бел епок тенденции. В рамките на градското пространство и в покрайнините му – предградията, близки „идилични“ селца, се обособява мрежа от „места“ – нови удоволствени локуси. А „удоволствените локуси“¹¹ на новата хедонистична култура на мегаполиса, са свързани с „локусите на модерността, с новите функции на словото, живописистта, танца и музиката (и като високо изкуство, и като забавление, т. е. като феномени на културната индустрия)“.¹²

В цялото творчество на Рейналдо Ан може да се открие и безпокойното, и меланхоничното, и ироничното, и екстатичното, и хладното, и дистанцираното, и естетски носталгичното, както и интелектуалната игра с традицията. Изборът на жанровите области, в които той твори, като цяло, излъчва импулси към духа и менталността на времето.

Сара Бернар” и той използва повода да революционизира жанра. Ефектът е невероятен! Плакатът е толкова популярен сред парижката публика, че колекционерите използват всички средства, за да се сдобият с него. Великата актриса е очарована. Сара Бернар предлага на Муха петгодишен договор - не само да бъде неин плакатист, но и дизайнер на сценичните ѝ костюми. През следващите 10 години Муха се превръща в един от най-популярните и успешни парижки художници. Стилът Ар Нуво е често имитиран, много художници подражават на Муха. Вж.: Кларк, Галя. Художникът, измислил стила Бел Епок. // в-к Дума, вторник, 25 Юли 2017 / брой: 143 <https://duma.bg/hudozhnikat-izmislil-stila-bel-epok-n149731> (21.05.2021 г.; 3:35 ч.)

⁷ Johnston, Roy. *Parisian Architecture of the Belle Epoque*. Great Britain by Wiley-Academy, John Wiley & Sons Ltd1, 2007 [Johnston:2007, p. 6-7]. Превод на автора.

⁸ Николова 2018: Николова, Дияна. *Транспозиции на пасторалното в Бел епок*. Пловдив, Университетско издателство „Паисий Хилендарски”, 2018, с. 372.

⁹ Пак там.

¹⁰ Пол Елюар – „Смелост“ (прев. К. Кадийски). В: Антология на модерната френска поезия. С., ИК „Нов Златорог“, 2000, с. 7.

¹¹ Към „удоволствените локуси“ препраща и заглавието на книгата на Марсел Пруст „Удоволствия и дни“, публикувана през 1896 г., в която са описани моменти на общуване (приятелски и творчески, както и идейни) между Пруст и Рейналдо Ан:

¹² Николова, Дияна. *Транспозиции на пасторалното в Бел епок*. Пловдив, ПУ „Паисий Хилендарски, 2018, с. 186, 378.



Жанровият кръг е „по-широк“ около музикално-сценичните (опери, оперети, балети, пантомими, музикални комедии и музика към спектакли) и вокалните творби (песни, вокални цикли), а „се стеснява“ по отношение на инструменталните жанрове.

Много са доказателствата за това, че духът и менталността на „хубавата епоха“ могат да бъдат „прочетени“ чрез музикалните произведения на Рейналдо Ан. Живненият и творческият му път са свързани със специфичните за Бел епок „културни локуси“. Конкретни доказателства за това се откриват дори в посвещенията на творбите му. Например, цикълът от три песни, озаглавен *„Любов без крила“ по текст на Мери Робинсън* (1904 г.), е посветен на „г-жа **Емил Дюкло, която държеше салон в Пари.**

Интерпретирането на песенното творчество на Рейналдо Ан е свързано с проблема за необходимостта от въвеждането на френска фонетична транскрипция за пеене на френски език – метод, който обезпечава не само по-бързо разчитане на текстове, но и дава възможност на изпълнителя да бъде конкурентноспособен и на международния пазар с перфектно произношение. Този метод заслужава специален интерес и очертава едно ново изследователско поле.

Личността, музикално-професионалното изграждане и възгледите на Рейналдо Ан се формират в условията на време, което се характеризира преди всичко с динамика. Динамика, обусловена от общественото и културното развитие във Франция на границата на XIX и XX век и след Първата световна война, в което и самият композитор участва.

В края на XIX и началото на XX век френската литература и изкуство, ставайки признати законодатели на новите течения, заемат едно от водещите места в западноевропейската художествена култура. Именно тук започват своя път литературния натурализъм, поетическия символизъм, а също и импресионизма (в живописистта и музиката). След Френско-пруската война 1870-1871 година и разгрома на Парижката комуна Франция навлиза в период на така наречената Трета република. В края на столетието тя става една от водещите колониални държави, в която се обострят социалните противоречия. Наред с това, в тези години Франция продължава да издига в литературата и изкуството ярки творчески дарования, способни, независимо от усиливащите се социални противоречия, да създават забележителни художествени ценности – Емил Зола и Ги дьо Мопасан, Ромен Ролан, Анатол Франс, братята Гонкур и др. През 90-те години завършва пътят на френските поети-символисти, започнали своите творчески търсения още през 60-80-те години.

Главна роля в това движение играе Пол Верлен (когото наричат „краля на поетите“) и теоретикът на символизма, поетът Стефан Маларме.

Основните линии в музикалноисторическия процес в Западна Европа във времето, в което живее и твори Рейналдо Ан, са подчинени на „сложно преплитане на различни нива на връзки между множество явления.“

За еволюцията на музикалния език по това време Ж. Кокто пише:

„Музиката се развива, прогресира, изменя с такава бързина, че слушатели, критици, ако и да не са се изморили, остават в края на пътя; изведнъж започват да мислят, че те присъстват на резки изменения и предричат революция“.

Едновременно с това музиката остава вярна и на традицията. В своите „Етюди“, като разсъждава върху развитието на френската музика, Дариус Мийо отбелязва:

„Една и съща традиция, същият този идеал, който е вдъхновявал трубадурите във Франция през XVII век, вдъхновява и най-младите френски музиканти, като Орик, Пуленк или Сого.“

Тази традиция ние откриваме в Косли или Купрен през XVII век, у Рамо или Глук през XVIII, у Берлиоз, Гуно, Бизе, Шабрие, Дебюси, Форе, Сати през XIX. (...) Характерните черти на френската музика следва да се търсят в определена яснота, строгост, непринуденост на стила, в съблюдаване на чувство за мярка при обръщане към романтичен прием на писане, в пропорцията на рисунка и структурата на произведението, в стремежа към отчетлив, прост, сбит изказ.“

Една от тенденциите в творчеството на младите френски музиканти, за които пише Мийо е влечение към „леките мелодии, истинските мелодии, подобни на мелодиите на Гуно...“. На някои от тях (напр. Макс Жакоб) „превъзходно им се отдава леката музика, оперетата, песента“



Повлиян от тази тенденция е и Рейналдо Ан.

Възгледите на Рейналдо Ан за музиката безспорно се основават на влиянието на традициите на емблематичното учебно заведение – Парижката консерватория. През годините 1885-1890 той се формира като музикант и композитор в забележителна образователна и колегиална среда, в която присъстват големи имена – Гуно, Сен-Санс, Масне и други, а негови състуденти са Равел и Корто.

Обучението по композиция при Жул Масне го среща с композитор, чийто стил се отличава „с мек лиризъм, поетичност, изящност на мелодиката, ритмическа изобретателност“ – черти, от които е повлиян и неговия творчески почерк. Между учителя и ученика Рейналдо Ан се поражда близост; Жул Масне остава приятел и наставник на Рейналдо Ан за цял живот.

Чрез Масне Ан се запознава с Камий Сен-Санс, с когото се занимава допълнително – към уроците в Консерваторията (Хардинг, 1965, стр. 201). Интересен факт е, че през 1896 г. двамата едновременно напускат Парижката консерватория.

Френските изследователи причисляват Ан към групата на „неокласиците“; по-точно „традиционалисти“, както отбелязва Г. Филенко. Оказва се, че музиката на Рейналдо Ан отразява една отличителна черта на френската музика, която е „много и много консервативна и традиционна: подборът и кристализирането на новото се случва в нея извънредно бавно, независимо от пъстрата смяна на модата“. В статията на И. Глебов (Б. Асафьев) се отбелязва още, че във всяко, даже изискано модно, „по последния вик“, френско изкуство винаги присъства живото минало и вечно младия, практически *Le sens commun* (здрав разум), наред с *esprit* – (блестящо остроумие, духовитост - фр.)

Неокласицизмът – това, според Ханс Айслер, е музикален стил на „порядъчното общество“; „освободен и студен по отношение на малкия човек.“ Също така Айслер говори за немското обнародване на неокласицизма – „наслада от свиренето (*Spielenfreudigkeit*)“, т. е. – наслада от музицирането. Присъствието на Ан в елитните салони е свързано и с тази хедонистична страна на музикалното изпълнение и безспорно – с приоритета на песенния жанр в неговото творчество.

Изключително влияние върху възгледите и творчеството на Ан като цяло оказва общуването му с видни преставители на френската литературна и поетична мисъл. Пътят на неговата известност започва от първите романи по стихове на Виктор Юго (1888-1889). Вокалните му съчинения стават модерни, изпълнявани в най-известните салони на Париж, на които композиторият е един от постоянно присъстващите гости – като изпълнител на своите творби, а също и на други композитори.

Ан се среща и общува с Алфонс Доде, Пол Верлен, Маларме, Едмонд Гонкур, Марсел Пруст, Сара Бернар и др.

През 1894-1896 г. Рейналдо Ан и Марсел Пруст посещават салона на мадам Льомер и замъка Ревейон. Много преживявания от това време Пруст описва в романа „Жан Сантъой“:

„В онези безкрайни коридори, нескончаемите галерии на замъка“ и сред „самодоволно кадифени бели рози“ и „цъфнали люляци“ в парка на шато Ревейон, те се срещат с представителни личности на светския и културен живот във Франция по това време

В общуването и близкото приятелство с Марсел Пруст се вписват някои общи стремежи към търсене на „книжовен еквивалент“ на музикалната фраза.

Интересен е следният факт: Рейналдо Ан твърди, че Пруст не познава музиката, но той се интересува от нея, посещава концерти, слуша квартетите на Бетовен, а когато Рейналдо идва в дома му, „да пее стари френски песнички“ и да свири, Пруст го кара да повтаря – „по двадесет, по сто пъти да свири фразата, от която Пруст иска да извлече целия смисъл и която е *senza ridore* на музиката.“

Възгледите на Ан са повлияни и от участието му в Първата световна война. През 1914 г. Ан пише:

„Никога няма да мога да се съглася с това, че съм направил нещо изключително патриотично. Живял съм в Германия, в Англия, в Италия, в Русия и на други места. Тук-там, другаде, обичах, страдах, работих, мислих. Там видях и чух възхитителни неща и не мога за кратко време да залича това, което възпах. Нека борбата срещу Германия е с всички възможни сили-впрочем това не се прави, а това е дълг. Но да се осмива, да се посрамва и да се забравя нейното интелектуално величие и всичко, което е направила за света, това е недостойно и ме



отвращава, тъй като свободата на духа е единствената, с която човек наистина може да се гордее. Ако утре станем неприятели на англичаните не бих обичал по-малко Дикенс и Шекспир. Но ние сме доведени до пропастта от хора, които се заклеха да стигнат до края, докато стоят в креслото си. Какво зло щеше да причини много лоялният, много достойният за уважение и много простоватият Дерулед (Déroulède) почтен човек, отвратителен поет, неумел и злополучен патриот, прекарал живота си като голямо, кротко дете, събирайки плодовете на хвалебствията, не на бойната тръба, а на корнета, починал преди да види резултата от трицветното си самодоволство.“

Рейналдо Ан е автор на редица критически материали, които публикува в периодичния печат. В тях се отразяват различни страни от възгледите му за музиката и музикалното изкуство. През 1899 г., следвайки дългата традиция на френските композитори, допълващи доходите си, като пишат музикални отзиви, той става критик на La Presse (Пресата).

В „Равносметката на Веckmesser“ се проектират разбиранията на Ан за истинските стойности на оперната творба и вокалното изпълнение – „грижата за съвършенството, за равновесието, за нюансите, за стойностите, за безупречността на детайла...“.

Гуно придава огромно значение на „ясното произношение на словото при пеенето“; на Гуно принадлежи мисълта, че „посредством произношението словото се заставя да изразява мисли, чувства, страсти, обвивка на които то се явява“

На позиция за „единението“ между поезия и музика във вокалното изкуство застава и Хектор Берлиоз.

Шарл Гуно оказва силно въздействие върху Жул Масне (1842-1912) – учителят по композиция на Рейналдо Ан. Според М. Друскин, Жул Масне „с още по-голямо основание може да бъде причислен към „школата на нервната чувствителност“, но Масне е „по-изтънчен, по-елегичен, по-субективен.“ През периода 1878-1896 г. той води композиция в Парижката консерватория. Освен Рейналдо Ан, негови ученици са и Алфред Брюно, Гюстав, Шарпантие, Флоран Шмит, Шарл Кьоклен – композитори, спечелили по-късно известност във Франция, класикът на румънската музика Джордже Енеску и други. Друскин специално отбелязва, че „дори онези, които не са учили при Масне (например Дебюси) попадат под въздействието на неговия нервно-чувствителен, гъвкав по изразителност, ариозно-декламационен вокален стил.“ Масне успява рано да намери това, което съответства на неговата индивидуалност; „намерил своя тема, той не се страхува да се повтаря“, успява да „пише леко, без размисли и е готов заради успеха да направи творчески компромис с господстващите вкусове...“ Тези констатации могат да бъдат основание за паралел между Ан и неговия учител.

Изследователите на творчеството на Рейналдо Ан изтъкват влиянието на Габриел Форе за формиране на възгледите му.

Габриел Форе (1845-1924) – френски композитор, органист и педагог – е професор по композиция в Парижката консерватория от 1896 г. (също и неин директор – от 1905 до 1919 г.). Основни области в неговото творчество са инструменталната (преимуществено – камерно-инструменталната) и камерната вокална музика. Поради романтичния и лиричен характер на творбите му често го наричат „френският Шуман“. Музиката му се отличава с висока поетичност, тънък художествен вкус, пластична мелодика, ясна, изящна форма. Творческата, педагогическа и критическа дейност на Форе оказват значително влияние върху развитието на френската музикална култура в края на XIX – началото на XX в.

Рейналдо Ан, чийто музикални възгледи са оформени през 19 век, смята Форе за последния велик композитор (Кумбс, Стивън, 2004), а музикалните анализатори отбелязват влиянието на по-стария композитор в няколко камерни произведения на Ан.

В пиано квинтета (написан през 1922 г. и публикуван на следващата година) има стилистични и тематични отзвучия на Форе, особено в минорно (smoll) бавно движение, въпреки че в анализ от 2001 г. Франсис Пот отбелязва също и влиянието на Дворжак (Пот, Франсис, 2001).

В Соната за цигулка (1926) има допълнителни отгласи от музиката на Форе в началното движение („пропито с галска съдържаност и еластична експресивност“, според коментатора Джереми Филсел), но Ан се отклонява от конвенцията, като прави голяма част от последното движение нежно и меланхолично, а не буйно (Филсел, Джеръми, 2004).



Възгледите на Ан са значително повлияни от общуването с поетите-символисти. Пол Верлен и Маларме изтъкват „първостепенното значение на музикалния образ, който разпределя ключовете за разчитането на кодовете на символистичната поезия.“

Поезията на Пол Верлен оказва силно въздействие върху композитора. Това не е случайно: „Верлен обогатява поетическия инструментариум чрез богатството на нюансите и духа на музиката. Като разтваря лирическите картини в отекващи и сугестиращи (внушаващи) звуци, той подчертава силата на нееднозначното, на неопределеното, което с размиването на своите контури се стреми да подчини всяка вещ, която се намира в близост до него.“

„Музикалността“ на стиховете на поета-символист провокира създаването на цикъла *Chansons grises* (Сиви песни) през периода 1887 – 1890 година.

Възгледите на Рейналдо Ан намират проекция в неговата книга „За пеенето“, в която той излага своите схващания за певческото изкуство. Съдържа три основни структури: Предговор, девет (9) параграфа и Заключение.

В „Предговор“ авторът пояснява, че книгата представлява сборник от девет беседи, които той изнася през 1913 и 1914 година в Университета „Анали“, основан през 1907 г. от г-жа Ивон Брисон (по баща Сарсе), съпруга на Адолф Брисон, който заедно с баща си Пиер издава седмичника *Les annales politiques et littéraires* („Политически и литературни анали“).

Отделните параграфи в книгата са номерирани с римски цифри. Заглавията им насочват към основните теми и проблеми, върху които се съсредоточава авторът:

- I. Защо пеем [с. 11–36];
- II. Как пеем [с. 37–72];
- III. Как да се изказваме, пеейки [с. 72–98];
- IV. Какво наричаме да имаш стил [с. 99–124];
- V. Как да движим гласа [с. 125–144];
- VI. За упадъка в пеенето [с. 145–162];
- VII. Изразителното пеене в старата музика [с. 163–184];
- VIII. Описателното (дескриптивно) пеене в модерната музика [с. 185–204];
- IX. За вкуса (в пеенето) [с. 205–218].

Рейналдо Ан не чете лекции, а говори, „импровизира“ – нещо, което може да си позволи „пред младата и добронамерена аудитория“.

С това той обяснява „допуснатите повторения, разговорни изрази, може би и неточни термини...“ и аргументира оставените препратки към примерите за пеене, с които илюстрира тезите си. Думите на Ан в началото на встъпителната беседа – „Защо пеем“ са показателни за това, че той поставя композирането на първо място в своето дело и категорично го характеризират като творец, особено отговорен към певческото изкуство, което той поставя на една твърде висока позиция:

„Аз не съм нито певец, нито преподавател по пеене, нито физиолог; аз съм композитор и имам само относителен авторитет да говоря за изкуство, което е толкова комплексно и трудно, че дори специалистите, които цял живот са изследвали задълбочено тайните му, често изказват противоречиви твърдения. Давам си сметка до каква степен познанията ми са недостатъчни.“ Тук отново подчертава, че структурира своите беседи върху „свободния изказ, съчетан с музикални илюстрации... с които бих могъл да се отдам, както когато съм с приятели, на смели брътвежи, на полет на въображението без определена цел и посока, като сядам да свиря на пианото, за да подкрепя с практически пример думите си.“

В изложението се откриват акценти върху проблема за връзката на музиката и словото в певческото изкуство, които ще бъдат предмет на разглеждане в следващата Втора глава (2.1.) на настоящия труд.



2.2. ГЛАВА II. Транскрипция на текста при вокалната интерпретация

Феноменът „единството между поезия и музика“ в камерната песен е само „частна“ проява на едно явление, иманентно присъщо на вокалните жанрове. В тях връзката между текст и музика е обективно заложена, поради факта, че те се изграждат върху основата на текст – от либрето – словесен текст в музикално-сценичните жанрове (опера, оперета, мюзикъл) през пространните текстове (често – върху Библията) в крупните вокално-инструментални творби като оратории, меси, кантати, до поетичните текстове в основата на хоровите песни и камерните солови вокални творби – песни, романси, балади.

В основата на изграждането на камерната песен са заложили „органични“ връзки на две нива – между текст и вокал (мелодия) и между мелодия и акомпанимент. Същността на тяхната проява обаче е различна. Например, инструменталният съпровод в песента, който е в неразривна връзка с образността и има важната роля в изграждането на драматургията, може да прояви в известен смисъл „еманципация“. За клавирият съпровод в камерната песен и проявите му като „контрапункт“ със „солидна самостоятелност, независимост“, пише Вера Баева.

По повод на това, че „пианото заявява своята значимост“ тя проследява проявите на пианото като „двигател в песенното творчество на композиторите“ и дава ярки примери от творчеството на Мануел де Файя, Модест Мусоргски, Любомир Пипков („Конници“), Франц Шуберт („Горски цар“) и др.

При проследяването на поетичния текст като „двигател“ в конструирането на жанра „камерна песен“ и връзката между мелодия и текст, П. Жеков пише:

„Това са два равностойни компонента, които взаимно се допълват в хармонично единство. Затова от особено значение е словото да се поднесе така, че да се разбере от слушателя, възприемащ мелодията на създадената песен.“

По отношение на връзката между мелодия и текст в интерпретаторски аспект, той посочва, че за певица, интерпретатор на песента, е неимоверно важно да внуши на слушателя, че „пеейки разказва и разказвайки – пее.“ Такъв, който въпреки вокалните си дадености и добра техника на пеене не успява да представи текста, е свършил едва наполовина своята работа и е „осакатил“ художествените качества на произведението, защото „Художествената песен представлява най-съвършено съчетание на поезия и музика.“

В контекста на въпроса за „синтез между текст, музика и изпълнител“, този автор акцентира върху „перфектността в поднасянето на текста.“ Според него, възхищение заслужава уменията на камерния певец „да извайва певческата фраза, съпроводена с перфектна дикция, в името на търсения синхрон между музика и текст. Така музикалното произведение може да достигне комплексното си представяне, до преценката на публиката, чието аплодиране е мерило за постигнатото“; добавя също, че „камерната музика е благодатен, но много труден терен“.

Неразривната връзка между музика и слово в песенните жанрове „поражда много въпроси и е от огромна важност за истинския певец артист.“

В контекста на проблематика, свързана с „правдивост на музикалната изразност“, Елена Киселова, като се позовава на Аспелунд, акцентира върху „въпросът за взаимоотношението между елементите на музиката и словото, който привлича отдавна към себе си вниманието на философи, психолози, физиолози, педагози и до днес продължава да бъде жив, актуален въпрос.“

Изпълнителските изисквания към певица, свързани с текста, се основават на усвоени здрави познания по постановка на гласа, правилно дишане и усвояване на необходимо число вокализи.

При пиесите с текст вниманието вече се раздвоява и първоначално трудността е голяма, защото певецът трябва да мисли и за постановката.

Познанията и създаването на навици в областта на дишането, дикцията и постановката на гласа са свързани и с работата на актьора върху обладаването на техниката на говора. Необходимостта от осмисляне на текста е свързана и с развитието на „художествен вкус, на творчески елементи, на изпълнителски навици.“ Като цитира Станиславски („Пеене без думи никому не е нужно“), авторката подчертава, че „за да изрази правилно разучената вече пиеса, певецът трябва да владее отлично дикцията си.“

Проблемът за връзката между слово и музика има многопосочни измерения при изграждането на образите в музикално-сценичните жанрове. Проф. Свилен Райчев поставя този въпрос, като разглежда постройката на сценичния образ в класическата оперета:



„Затова оперетният герой в неговата класическа форма е самостоятелен „продукт“, защото е изграден по строги правила. Словото, музиката и танца са органично свързани с драматургията и само заедно изграждат образа на героя.“

Освен в този аспект, Св. Райчев разглежда проблема и във връзка с жанровата специфика на оперетата като последователност от слово–музика–танц в едно непрекъснато изграждане. „Словото на принципа на наслагването (среща, харесване, предложение) трябва да подготви скока в иреалния свят - в света на музиката. Това стъпало, този скок на чувствата, възникнали между героите (например между Ана и Данило във „Веселата вдовица“), вече се измерват в други измерения: по-широки, по-всеобхватни, по-емоционално заразителни чувства, в които активна роля играе фантазията на зрителя, тотално запленил от силата на музиката.“

Специално внимание се насочва към значението на вникването в текста при вокално-постановъчната работа:

„Като изхождаме от закономерностите на говоримия език, подробното и задълбочено вникване в текста подпомага извънредно много правилното пресъздаване на вокалния образ и неговото вокално - техническо и художествено оформяне при интерпретация.“

На „симбиозата между музика и текст“ авторът акцентира във връзка с постигане на оптимални резултати при работата върху вокално-постановъчния процес:

„Творческата задача на певеца е да постигне органическо единство между вокалната техника и убедителното художествено изпълнение.“

Като разглежда „художествената песен като педагогическо средство във вокално – постановъчния процес“, на първо място Св. Райчев изтъква:

„Освен техническите упражнения като педагогическо средство във вокално - постановъчния процес е необходимо и използването на художествената песен, тъй като вокалното майсторство е симбиоза между музика и текст.“

Авторът изтъква също важноста на това да се обръща специално внимание и да се полагат усилия за овладяването на дикционната техника–съществен елемент при художественото интерпретиране на произведенията. Не трябва да се забравя да се взема винаги под внимание сложността на процеса художествено овладяване при изучаване на ария, песен или друго вокално произведение. Художествено-естетическият вкус на певеца се оформя в най-голяма степен при работата с жанра художествена песен.

В исторически план, развитието на вокалното изкуство се свързва с развитието на отделни науки – физика, анатомия, акустика, фонетика. Характерно за вокалните педагози, които работят през XIX век е, че те се позовават на това развитие. Така вокалното изкуство, израствайки от емпириката, постепенно се опира на научните обяснения, свързани с разрешаването на различни проблеми, включително и на тези, които касаят текста.

В това отношение, съществено за френската вокална школа е, че още през XVIII в. нейните представители вече се занимават с научно обяснение на звукообразуването (Берар, „За изкуството пеене“, 1755 г.). Трудовете на Гароде, Дюпре, и особено Мануел Гарсия-син през XIX век имат съществено значение и роля за развитие на вокалното изкуство.

Новите школи през XIX век – италианска, немска, руска – са повлияни от методическите принципи на френската вокална школа на Мануел Гарсия-син (1805-1906). В книгата си Елена Киселова обобщава основните разлики между италианската и френската школа, като основателно подчертава, че по-голямата част от италианските композитори са били и певци. Вследствие на това „Италианската мелодия е винаги вокална, винаги удобна по интервали и мелодически рисунък за вокализиране“. И обратното – при французите вокалната партия е равностойна на инструменталната, като често не се взимат предвид възможните затруднения при образуването на вокала. Не случайно в голямата френска опера задължително има балет, което е показателно за инструменталния характер на мисленето на френските композитори. Положителното на този вид мислене е създаването на методика, която „е насочена към научно обяснение на процеса на гласообразуване, докато у италианците това не се наблюдава.“

Е. Киселова се спира и на други разлики:

„От друга страна, френският речитатив няма естествеността на италианския. Италианците говорят за два регистъра, а французите за два в мъжките гласове и три в женските.“ Според нея при французите като нововъведение закриването е способ за развиване горните тонове на тенорите.



Този метод е въведен във Франция от френския педагог и певец Жилбер Дюпре (1806 – 1896) като механизъм за защита на гласа при захождане към високите тонове. За първи път французите започват да говорят за задържане на дъха. „Гарсия се спира на този въпрос и дава за тази цел упражнения за дишане, което впоследствие се разработва от новата италианска школа под името „аподжо“ – опора на гласа. Манщайн и Микш отправят звука към твърдото небе, от където се установява понятието „маска“ при пеенето.“

Появяването и характеристиката на различните национални певчески школи се обуславя от различни фактори. Сред тях са фонетиката и говорната интонация на съответния език, които изиграват роля при формирането на певческия глас. Този проблем поставя Лили Леман в труда си „Моето певческо изкуство“.

Известната със своя педагогически „метод на Леман“ изтъкната певица пише:

„Предимствата на езика, на който певецът пее трябва да бъдат използвани за образуването на пълноценния певчески тон.“

Л. Леман е принципно против „едностранното принудително насаждане на някои специфични особености от фонетичен характер на даден език (например от френски – носовостта, от немски – гърлеността на съгласните)“, водещи до „всякакви специфични езикови извращения в гласовата постановка, които неминуемо повлияват и на вкуса, и на стила на изпълненията на певица.“

Леман твърди следното: „Всички вокали трябва да се преливат един в друг“ – „Италианецът смесва всичките си вокали. Той ги доближава и гъвкаво ги оцветява. Върху това се изгражда голяма част от жизнеността на певческото изкуство, която трябва да се упражнява във всеки език, независимо от неговите особености.“

С многостранното си творческо дело – като композитор-песенник, вокален изпълнител и публицист – Рейналдо Ан също внася своя принос към развитието на вокалното изкуство в края на XIX и началото на XX век. Възгледите си за певческото изкуство излага в „За пеенето“ – записки на деветте беседи, изнесени в Университета „Анали“ през 1913 и 1914 година. В тях се откриват многократни акценти върху връзката между текст и музика в песента. Един от тях е свързан с „тайната на пеенето“:

„Не е лесно да се определи в какво се състои тайната на пеенето; то свързва тясно говора и песента. Разбира се, красивият звук е нещо много красиво; има красота в самата пълнота, в нежността, богатството, гъвкавостта и диапазона на красивия глас. В миналото италианците придавали толкова голямо значение на тази красота, че често пренебрегвали всички останали елементи, съставлящи красотата на пеенето; (ще разгледаме това по-подробно, когато говорим за „белканто“). Да, красивият глас, подчинен на волята и придобил или притежаващ по природа характеристиките, които ще опиша по-нататък, е нещо много красиво, дори когато интелектуалният елемент, който трябва да бъде присъединен към него, е недостатъчен или липсва. Това обаче не е достатъчно; той може да породи приятно усещане, но то няма нищо общо с истинската красота на пеенето.“

Убедителното изтъкване на „истинската красота на пеенето“, според Р. Ан изисква още веднъж да се подчертае: „Ще повторя – тази красота идва от идеалното съчетаване, от амалгамата, от мистериозната сплав от пеене и говор или, по-точно казано, от мелодия и думи.“ И продължава: „В пеенето, мелодията е онзи свръхестествен елемент, който придава на речта, на думите, повече интензитет, сила, изтънченост, поезия, чар или странност, по начини, които убягват донякъде на анализа и чието очарование изпитваме, без да сме способни да си го обясним добре.“

Речта, от друга страна, заредена с чувства и мисли, придава на мелодията смисъл, кара я да въздейства пряко и точно върху ума и върху сърцето. Ако трябва да се определи кое от двете – речта или мелодията – има преимущество, то без съмнение това би била речта; налага го както здравият разум, така и художественото чувство.“

В подкрепа на своите мисли Рейналдо Ан цитира Виктор Кузен и Дидро. На първо място привежда мисълта на В. Кузен (по „трактата за пеенето на г-н Иснардон“): „Великият закон на изкуствата е изразяването“ – как е възможно изразяването да не бъде ръководен закон на едно изкуство, чиито изразни средства са словото и гласът? Вагнер отправя към музиката следните думи: „Направихме те толкова красива, само за да те подчиним!“



Ти няма да бъдеш, никога не трябва да бъдеш нещо повече от съпруга, а словото, твоят вечен господар, ще властва вечно над теб.“

След това Ан обобщава:

„Както виждате, вече не става дума за равноправно сътрудничество, а за подчиняване на музиката от словото.“ И отново цитира: „По-рано, Дидро е изразил тази идея, като е написал: „Лирическата декламация трябва да се разглежда като линия, а песента – като друга линия, която се увива около първата.

Колкото по-вярна е декламацията, образец за песента, толкова пеенето, което се съобразява с нея, я пресича в голям брой точки: толкова по-вярна и по-красива е песента.“

Рейналдо Ан е „...противник на пеенето, което се интересува единствено от виртуозния глас“ и категорично заявява: „не мога да приема, че някой глас, колкото и да е красив и добре насочен, може да се лишава дълго време от интелектуалния или сантименталния елемент“.

Като проследява развитието на възгледите си по този въпрос, той обобщава:

„... и в крайна сметка започнах да разглеждам пеенето като нещо, не бих казал осезаемо, но пластично, в което звукът и думите са еднакво важни, допълват се взаимно чрез едно съвършено усилие, едновременно естетическо и механично, постоянно си помагат и си сътрудничат в едно общо действие.“

Изказаните мисли от Рейналдо Ан за единството между поезия и музика във вокалното изкуство, кореспондират със съвременните постановки по този проблем.

Връзката музика-текст във вокалното изкуство трябва да бъде осъзната от певеца-интерпретатор в дълбочината на нейната проява в спецификата на жанра. Така, както и „създаването и артистичното оформяне на гласа не трябва да се извършва принудително, а при пълно съзнателно участие“ на певеца, тъй като:

„Пеенето и художественото слово се своеобразна и единствена у човека психофизиологична, музикалноестетична проява, каквато не се наблюдава в същия вид при музикантите и инструменталистите.“

Актуалността на проблема за връзката между музика и текст се обуславя от поставянето му в съвременни научни изследвания в областта на вокалното изкуство. В труда на проф. д-р Т. Шекерджиева-Новак „Вокалната лирика на Фредерик Шопен, оп. 74. Фонетични проблеми във връзка с изпълнителството“ (2009) се разглежда „Словесният текст като елемент на вокалното изкуство“ и се извеждат основните параметри на сложния органичен синтез между слово и музика.

Разглеждането на тези три страни на звуковото явление от фонетична страна води до извода, че „фонетиката спомага за изработването на правоговорни (ортоепични) норми, улеснява изучаването на живите чужди езици, защото дава възможност да се съпоставят особеностите на звуковата система на родния език и особеностите в звукова система на чуждия език.“

Като се опира на редица изследвания в областта на фонетиката, вокалното изкуство и педагогика, проф. Шекерджиева-Новак извежда основни положения, свързани с този проблем:

- говорът и пеенето, в системата на изграждане, усъвършенстване и постигане на вокално майсторство, участват като прости елементи, които трябва да се опознаят и диференцират;
- необходимост от отделяне на елементите гласна-съгласна, до усъвършенстването им и преминаването към сричка, дума, фраза;
- достигане до пълноценно художествено сливане на двете звукови системи, което ни дава право да говорим за постигане на вокално-говорна техника;

Специален акцент се поставя върху проблема за изпълнението на вокална литература на чужд език, за което е необходимо познаването на учленителната основа на българския език и съпоставянето ѝ с учленителната основа на чуждия език.

Изводите в този труд имат особено важно значение за съвременната вокална изпълнителска и педагогическа практика, както и в частност – за настоящото изследване.

Обобщение:

Като една от основните характеристики, иманентно присъщи на камерната песен, феноменът „единството между поезия (текст) и музика“ се проявява на различни нива: на ниво съдържание, образни характеристики, музикално-изразни средства, естетика, както и чисто



технологично – във връзка с технологията на процеса на звукоизвличане при вокалното изпълнение.

Понятието транскрипция в езикознанието има значение на: 1. „Предаване на звукове или писмени знаци на един език с условни букви и знаци; 2. Предаване на думи и текст с фонетични знаци за по-лесно произношение“.

По-общо и обстоятелствено разглеждане на понятието транскрипция се открива в „Граматика на съвременния български език, Том 1 – Фонетика“ (С., БАН, 1982): „Предаването на собствени имена на лица или на географски обекти от писмената система на един език в писмената система на друг език се нарича транскрипция (презаписване). Обект на транскрипцията са освен лични и географски имена, названия на автомобили, самолети, кораби (морски, речни и космически), на периодични издания, на фирми, на спортни отбори и др.“

Понятието транслитерация (по транс- + лат. *littera* „буква“) означава „предаване на буквите от една азбука с букви на друга азбука независимо от техния изговор“.

Фонетичната транскрипция е графичен способ за записване на речта, за да се получи по-пълно и по-ясно съответствие между звукова реализация и писмен белег.

В българския език между фонетичната и графичната система не винаги има пълно съответствие, т. е. не винаги изговорът на даден звук в рамките на думата се отбелязва с отделна буква.

Сегидия на Кармен е една от емблематичните страници в операта. В нея се откриват показателни за стила на композитора Жорж Бизе похвати – използване на отделни мотиви – мелодически и ритмически, характерни за испанската музика. Един от тях е каденцовото подчертаване на V степен, както и съпоставянето в рамките на седемстепенен лад на мажорен и минорен тетраорди, при което крайният тон на първия съвпада с началния тон на втория. Героите в операта са обрисувани „сочно“, темпераментно, с цялата психологическа сложност на характерите. Сред тях се откроява главната героиня – Кармен – темпераментна и смела, свикнала да властва над всички. С голямо майсторство е пресъздаден националният испански колорит и обстановката, в която се разгръща драмата.

Сегидия на Кармен из първо действие на едноименната опера е и ярък пример за използване на този танц в цялата световна оперна литература.

Доказването на необходимостта от замяната на транслитерацията на кирилица с френската фонетична транскрипция се основава на един конкретен пример от практиката.

В началото на този опит да се възпроизведе френското произношение се вижда, че носовката *ñ* в думата *remparte* директно изписана с „o“. Целта е била да се наподобят това което чуваме, но българското „o“ е далеч от френското носово „a“, което следва да се изпише „ã“. Веднага след това виждаме фрапантна замяна на нямно „e“ отново с българско „o“: *Seville* става *Севийо* вместо *Sevjə*. Текстът продължава що-годе добре и практическата транскрипция се „справя“ с няколко думи, а транслитерацията с две собствени имена, но веднага се натъкваме на следващото подвеждане на певеца, където в *Seguedille* нямното „e“ този път е заменено не от „o“, а от грубо звучащото „bo“. Оттук нататък следва да се изписва *vm. Segədjə*. Веднъж предадено емпирично произношението на нямно „e“ следва да бъде повтаряно по същия начин.¹³

Приведеният пример от практиката ясно показва необходимостта от въвеждане на френска фонетична транскрипция, която да измести практическата транскрипция и транслитерацията на кирилица при пеене на френски.

Извод:

Сравнителният анализ на двете системи за транскрибиране (с добри и лоши примери) доказва, че макар и даваща най-много възможности за изписване на чужди думи, кирилицата не е в състояние да предаде адекватно всички фонемни припеенето на френски език.

¹³ Виж: Николов, Божил. Френска фонетика. С., Наука и изкуство, 1970. [B. Nikolov. *Manueldephonetiquefrançaise*. Naoukaiizkustvo. Sofia, 1970].



2.3. ГЛАВА III. Прилагане на технологията на фонетичната транскрипция при интерпретация на френски език на вокални творби на Рейналдо Ан

Идеята за вокалния цикъл *Chansons grises* („Сиви песни“) по поемите на Пол Верлен се заражда в периода 1887 – 1890 г. Композиторият е чест гост в дома на Алфонс Доде и в присъствието на поета и сопраното Сибил Андерсон се формира концепцията за създаването на цикъла.

Отделните части са записани през периода 1890–1891 г.:

1. *Chanson d'automne*, composée à Münster, le 16 juillet 1891, parue en 1900 pour *l'Exposition Universelle*;
2. *Tous deux*, dédiée à Louis Montégut;
3. *L'allée est sans fin*;
4. *En sourdine*, composée à Hambourg, le 15 septembre 1891;
5. *L'Heure exquise*;
6. *Paysage triste*, composée à Münster, le 24 juillet 1891;
7. *La Bonne chanson*.¹⁴

Периодът, през който е замислен и създаден цикъла „Сиви песни“ е изключително плодотворен за младия автор. Редица успехи и постижения в обучението, в извявите като изпълнител и композитор съпътстват Ан през 1887–1891 година. Това е времето, когато учи при Дюбоа, Лавиняк и Масне, има отлични изяви като пианист (бронзов медал през 1888 г.); това е времето и на многобройни пътувания (Германия, 1889 г.), а през 1890/91 г. - на спечелване на златен медал по солфеж в Консерваторията, на утвърждаването му като композитор и висока оценка от страна на Масне, с препоръка да се представи за Наградата на Рим.

След първите две песенни творби по текстове на Виктор Юго, издадени в Париж от Хартман през 1889 г.¹⁵ следват още 12 произведения, осъществени за кратко време – през периода 1891-1892 година.

Интересно е да се проследи хронологичната „рамка“ на цикъла „Сиви песни“:

- 1891 година:

Три от песните, издадени от Хатман, Париж, 1891 г. са по поезия на Сали Прудом (*Ressemblance* и *Naïo*) и Франсоа Копе (*Mai*); *две песни, композирани през април-май 1891 - Adoration et Hymne à Cléo* (Paris, Heugel, 1891).; *Aimons-nous* mélodie sur une poésie de Théodore de Banville (Paris, Quinzard, 1891)

- 1892 година:

L'Enamourée poème de Théodore de Banville, composé au printemps 1891, dédié à Miss Sybil Anderson. Paris, Heugel, 1892.; *Offrande à vous* sur un poème de Verlaine. Paris, Heugel, 1892; *Paysage* mélodie avec piano, sur un poème d'André Theuriet Paris, Heugel, 1892 (с версии за други състави (малък оркестър, саксофон и др.). Три от композициите, датирани от 1892 г. са без издателски данни: *Lied* sur un poème de François Coppée; *Hymne* sur un poème de Victor Hugo; *Le Bon repos* mélodie composée le 15 septembre 1892.

- 1893 година:

През годината, в която е издаден цикълът „Сиви песни“ Ан пише още два песенни опуса: *–Fleur fanée* sur un poème de Léon Dierx, dédiée à Edouard Risler. И *Le Cimetière de campagne* composé en octobre 1893, à Balcombe Place, sur des paroles de Gabriel Vicaire.

¹⁴ Виж: Таблица №1 в Първа глава (Общ преглед на песенното творчество на Рейналдо Ан) на настоящия труд.

¹⁵ „*Si mes vers avaient des ailes* sur un poème de Victor Hugo, piano et chant“ и „*Réverie* sur un poème de Victor Hugo, piano-chant“ (Hartmann, Paris, 1889, издадени включително с варианти за пиано и малък оркестър, а също и за акордеон (Paris, Heugel, 1914). Вж: Таблица №1 (Първа глава) на настоящия труд.



Тяхното издаване обаче е осъществено през следващата година: Paris, Heugel, 1894.¹⁶

Таблица № 1. „CHANSONS GRISES“ („Сиви песни“) по стихове на Пол Верлен от Рейналдо Ан – хронология на създаване (хронологична рамка)

11.	<i>Есенна песен (Chanson d'automne)</i> – композирана в Мюнстер на 16-ти юли 1891 г., вижда бял свят през 1900 г. на 5-тото изложение в Париж;
22.	<i>Двамата (Tous deux)</i> – посветена на Луи Монтегю;
33.	
44.	<i>Алеята е безкрайна (L'allée est sans fin);</i> <i>Потайно (En sourdine),</i> композирана на 15-ти септември 1891 в Хамбург;
55.	
66.	<i>Блаженият час (L'Heure exquise);</i> <i>Тъжен пейзаж (Paysage triste),</i> композирана в Мюнстер на 24-ти юли 1891 г.;
77.	<i>Добрата песен (La Bonne chanson)</i> Paris, Heugel, 1893, преиздадена от Alphonse-Leduc.

Вокалният цикъл „*Chansons grises. Recueil de 7 mélodies avec accompagnement de piano, sur des poèmes de Verlaine.*“ е издаден в Париж (Heugel) през 1893 г. Преиздаден е през 2001 (Paris, Alphonse-Leduc).¹⁷

Изводи от проследяването на хронологията на създаване „Сиви песни“:

- „Сиви песни“ е втората песенна творба на Рейналдо Ан по стихове на Пол Верлен, след *Offrande à vous sur un poème de Verlaine*, Paris, Heugel, 1892 (по реда на издаването им);
- Отделните части на цикъла са създадени по различно време, като цялостното му конструиране се осъществява преди издаването му през 1893 година;
- Цикълът е създаден в един изключително интензивен и продуктивен творчески период на композитора.

Рейналдо Ан е изключително възискателен към текстовете, по които пише своите вокални творби. Песните му са по стихове на изтъкнати френски автори: Виктор Юго, Пол Верлен, Алфонс Доде, Франсоа Копе, Алфред дьо Мюсе, Мари Легранд, Жан Море и др. Пише песни и по стихове на изтъкнатия представител на немската поезия и литература Х. Хайне. Проявява специален интерес и към „движението на парнасите“. „Парнасианството“ е френски литературен стил, възникнал в средата на XIX век, който достига своята зрялост между 1866 и 1876 г., повлиян от френския автор Теофил Готие и философията на Артър Шопенхауер. Влиянието на този литературен поток се разпространява в цяла Европа и особено в модернисткото движение на Португалия и Испания. Името на движението Парнас произлиза от поетичната антология *Съвременният Парнас* (1866). Той е кръстен на планината Парнас, която в гръцката митология е домът на музите. Най-характерните представители това движение са: Leconte de Lisle и *José Maria de Heredia*. [55, 21.12.2019]. Рейналдо Ан пише песни по текстове на Хосе Мария де Ередиа, Теодор де Банвил, Съли Прудом и др.

Интересът му към парнасианството съвсем не е случаен: в тях се открива линия на експериментиране с метри и стихове и се поражда възраждането на сонета.

¹⁶Вж: Таблица №1 (Първа глава) на настоящия труд.

¹⁷Съществува и преиздаване на цикъла в Америка, Флорида: Hahn, Reynaldo. CHANSONS GRISES for voice and piano by REYNALDO HAHN (1875-1947). Master Vocal Series, Masters Music Publications, Inc. P.O. Box 810157, Boca Raton, Florida 33481-0157, p. 6, 23. Настоящият анализ е осъществен по това издание. (бел. авт.)



През 1900 г. Ан пише *Les Etudes latines* върху поеми на един от неговите най-характерни представители – „recueil de 10 mélodies sur des poèmes de Leconte de Lisle.“¹⁸

Специално трябва да се отбележи, че Рейналдо Ан се вдъхновява от поезията на Пол Верлен, вероятно изключително повлиян от „самородната и чувствена музикалност на неговия стих“, „непостигнат от другото във френската поезия“ [Гофет, 2004, с. 78]. И не случайно С. Хаджикосев (по повод на „Стихотворение за агънце“ от книгата на Блейк „Песни за невинността“) пише, че то вече предвещава „виртуозните песни на символиста Пол Верлен, писани 80 години по-късно, чиято музикална сугестия е наистина непреводима.“¹⁹

Пол-Мари Верлен (на френски: *Paul-Marie Verlaine*) е един от най-великите френски поети, сред основателите на литературния импресионизъм и символизъм.

Пол Верлен (1844 – 1896) е роден в Мец през 1844 г. Учи в Париж в гимназия Бонапарт (днес Кондорсе), взема матурата през 1862г. и става чиновник в кметството. Това му дава възможност да се посвети на една стара страст - поезията. Близък е с кръга Парнас (Сюли Прюдом, Анатоли Франс, Франсоа Коле). През 1863 г. за първи път е отпечатан, именно от сина на г-н Пруд, което свидетелства за страстта към групата на Парнас.

През втората половина на 60-те се присъединява към тази група. През този период поетът се интересува от реторика, чужди езици, чете много (Бодлер, Т. Банвил и др.), посещава литературни салони. Той е силно впечатлен от Л. де Лил, около когото се групират млади писатели, издали сборника „Модерен Парнас“, където също е отпечатан и Верлен. Но писателят търси свой собствен път, различен от обективистката „едностранчива“ поезия на парнасианите. Литературен критик в „Изкуството“, той публикува сборника си *Poèmes saturniens* (Сатурнови поеми) през 1866г.

Много огорчен от смъртта на неговата братовчедка Елиза, през 1867г. поетът започва да пие. В сборника „Любовни приказки“, който излиза две години по-късно се пробиват път една тревожна меланхолия и нови поетични вдъхновения. Годежът му с Матилд Моте, му носи „широко и нежно успокоение“ и „огромна надежда“. Той възпява любовта си и добрите си намерения в простите и интимни стихове на „Добрата песен“ (*La Bonne Chanson*) през 1870 г. Уви! Идилитята трае кратко! Верлен започва отново да пие, след това е заподозрян в симпатизиране на Парижката Комуна и губи поста си в кметството. През септември 1871г. среща Рембо.

Със „Сатанински юноша“, Верлен се хвърля в една бурна връзка, която го отвежда в Белгия и в Англия, до драмата на 10-ти юли 1873г. в Брюксел, когато той ранява Рембо и е осъден на 2 години затвор. В затвора пише стихотворения, които са включени в сборника „Романси без думи“, който излиза през 1874 г. Това е „върхът на музикалността“ в стиховете на Верлен.

В затвора поетът разбира, че съпругата му е подала молба за развод.

При освобождаването му от затвора на 16 януари 1875 г., никой не го посреща, освен старата му майка. В затвора, обхванат от угризения и самота, се поражда желанието му да се преобрази. Това проличава в поемите му в сборника „Целомъдрие“ (*Sagesse*) 1880 г.

Когато е освободен, Верлен е коренно променен. Четири години води спокоен живот. После отива в Париж и се отдава отново на алкохола и насилието. След смъртта на майка си (през 1886 г.) той се оказва без средства. Чувствайки се самотен, Верлен отново потърси подкрепа от Рембо и се среща с него в Щутгарт. Това е последната им среща: отношенията им отново се влошават.

Връщайки се в Париж и след преместването си в Лондон, Верлен се опита да установи живота си: преподава езици, занимава се със земеделие, но в крайна сметка се отдава изцяло на литературно дело. През 70-80-те поетът все повече се обръща към Бога.

Религиозното настроение е отразено в неговата колекция „Мъдрост“ (1881 г.).

¹⁸<https://bg.thpanorama.com/articles/literatura/parnasianismo-origen-caracteristicas-y-representantes.html> (21.12.2019, 16:50 ч.)

¹⁹ Хаджикосев 2013: Хаджикосев, Симеон. Западноевропейска литература. Барок, Класицизъм, Просвещение (1544-1808). Част втора. С.: Сиела Норма АД, 2013, с. 424.



През 1884 г. са издадени сборникът „Имало едно време“ и книга с литературни и критически статии „Проклети поети“, която включва есета за шестима поети, включително Артур Рембо, Стефан Маларме и самият Пол Верлен.

Естетичните принципи на поета придобиват перфектна форма в сборниците от последния период „Любов“ (1888), „Щастие“ и „Песни за нея“ (1891). Стиховете на Верлен придобиват „луда популярност“. Той ръководи плеяда от млади поети.

На традиционната церемония по изборите на „Краля на поетите“ през 1891 г. след смъртта на Л. дьо Лил, по-голям брой гласове са за Верлен. Но признанието идва твърде късно: здравето на писателя е разклатено. През последните години боледува и почти постоянно е в болници. Талантливият поет умира на 8 януари 1896 г.²⁰

Изследователите на творчеството на Пол Верлен подчертават връзката на поезията му с музиката.

Според символистите, музиката е модела на всички изкуства, тъй като не може да се предаде чрез схващания това, което тя подчертава. Тя упражнява своето пряко влияние върху душата. Идеите на символизма предполагат едно ново схващане за читателя. Той не трябва да бъде воден за ръка до точното място в мисълта на поета, а трябва сам да намери идеята в поетичната мелодия (*le chant poétique*). Читателят трябва да бъде пред поемата, както слушателят пред музиката.

Според Верлен най-вече чрез музиката на стиховете се изразява силата на внушението.

Това се чете в стихотворението „Поетическо изкуство“ („*L'art poétique*“) – творба, която се възприема като манифест за символистичните автори в цяла Европа:

„В стиха музика ти преди всичко вложи! / И затуй предпочитай неравните стъпки,²¹ / меки – като случайни във въздуха тръпки, / без тежест, – без важност, която тежи (...) Затуй: Музика! Музика само – помни! / Твоят стих да лети, пълен стрепетна пролет, / да унася душата в стремителен полет – / но към друго небе и към други страни.“²²

В тази връзка Ги Гофет пише за „...съвместното съществуване вътре в него на женственост и мъжественост, на уязвимост и животинска първичност, на шиста и дъжд, откъдето Верлен ще извлече стамородната и чувствена музикалност на своя стих, непостигнат от другото във френската поезия.“²³ Римата е само един от многото звучни елементи, с които той борави, за да предаде деликатно своите впечатления. Ритъмът на фразата също не спазва правилата на риториката, той е емоционален и музикален. При четене поемите на Верлен звучат като мелодия. Ясно изразения ритъм, характерен за лириката на Пол Верлен е повод за паралели между лириката на Верлен с живописния маниер в платната на импресионистите:

„Ясно изразеният ритъм засилва музикалния елемент в картината (както по същото време става и с лириката на Пол Верлен)“, по-конкретно, пезажите на Алфред Сисле (1839-1899) „често са наситени с настроение – като поезията на Верлен“.²⁴

Важен е следният факт:

²⁰http://bg.briefacts.org/pol-verlen-kratkaya-biografiya_default.htm (20.06.2020, 15:25 ч.)

²¹ В буквален превод: „Музиката преди всичко... И затова се предпочита нечетната сричка...“ (Дословен превод от автора).

²² Превод – Гео Милев Вж: Влашки 2001: Влашки, Младен. Артур Рембо. Пол Верлен. Езици на модерността в 64 страници. Състав. М. Влашки. Пловдив, Изд. „Страница“, 2001, с. 17-18.

²³ Гофет 2004: Гофет, Ги. Верлен от Ардените, роден от дъжда. Прев. от френски В. Стоев, К. Кадиев. С., Изд. „Нов Златорог“, 2004, с. 78.

²⁴ Алпатов 1977: Алпатов, Михаил. История на изкуството. IV том „Изкуството на новото време“. С., Български художник, 1977, с. 179.



„Верлен се стреми да освободи френския стих от скованите правила на класическото стихосложение и той предпочита един динамичен стих, наситен с асонанси и полустихия.“²⁵

Прословутото *Etpourcelaprèfèrel'impair* („и за това предпочитайте странното“) е много важен пункт от естетиката на Верлен.²⁶

Христов подчертава и друга съществена особеност: „...цезурирането на стиха у Верлен не е подчинено на никакви закономерности.“²⁷ При Верлен, по отношение на жалоните на стиховия ритъм се изтъква, че „той умишлено премахва цезурата в средата на стиха и по тази причина „неуравновесеният“ десетричник си остава един от използваемите размери“, т. е. предпочита „един дисбалансиран размер – цезурата след четвъртата сричка разделя стиха на две неравни части.“²⁸

По отношение на ударението, като фактор и критерии в стихосложението: „във френската поезия съществува само един акцентен тип – окситоничният (т.е. с ударение на последната сричка).“²⁹

Всички тези особености на Верленовия стих оказват влияние при изграждането на музикалната фраза и като цяло – върху структурирането на цялостната музикална форма в отделните песни.

Цикълът „Сиви песни“ („*Chansons grises*“ for voice and piano) се състои от седем шансона.³⁰

Шансон №1. „*CHANSONS D'AUTOMNE*“ е написан по едно от стихотворенията в първата стихосбирка на Пол Верлен – „Сатурнически стихотворения“, издадена е през 1866 г. Един от основните символи в неговата поезия намира израз тук, а именно Сатурн. Верлен смята, че родените под неговия знак са вечно нещастни, обречени на неудовлетворение и винаги търсещи. Част от стихотворенията в тази стихосбирка са: „Моята съкровена мечта“, „Морски пейзаж“, „Есенна песен“, „Жена и котка“ и други.

В тези стихове Верлен напълно „влиза в обувките“ на декадентите. Първоначално твърди, че природата не го интересува, а веднага след това започва да я изобразява с огромно словесно майсторство. В тази своя първа стихосбирка Верлен все още симпатизира на парнасите и това личи от използваната лексика.

Споделяйки идеите им за съвършенство на формата, за дистанцираността и за хармоничния, но хладен свят на лириката, Верлен изгражда противоположен образ. Един от акцентите в поезията на Верлен е метафоричния израз на есента и красотата. Според него, красотата е източник единствено на отчаяние.

„Есенна песен“ е едно от най-известните стихотворения на Пол Верлен.³¹ В първите строфи преобладава мекото, пастелно звучене, което се състои от повторението на звука *l* в различни комбинации: „*Lessanglotslongs / Desviolons / Del'automne / Blessentmoncoeur / D'unelangeur / Monotone.* (Chansond'automne).“

С избора на „Есенна песен“ за начало на цикъла, Рейналдо Ан всъщност акцентира върху този „метафоричен израз на есента и красотата“, претворен със средствата на вокалната музика.

²⁵ Христов 1995: Христов, Паисий. Езикови проблеми на ритъма в българските преводи на френска поезия от XIX в. (В. Юго, Ш. Бодлер, П. Верлен). Велико Търново, Изд. „ПИК“, 1995, с. 249.

²⁶ Пак там, с. 214.

²⁷ Пак там.

²⁸ Пак там, с. 207-211.

²⁹ Пак там, с. 242.

³⁰ Hahn 1893: Hahn, Reynaldo. CHANSONS GRISES for voice and piano by REYNALDO HAHN (1875-1947). Master Vocal Series, Masters Music Publications, Inc. P.O. Box 810157, Boca Raton, Florida 33481-0157, p. 1-23.

³¹ Същият факт се констатира и в други известни негови стихове: „*Effetdenuit*“, „*Marine*“ и др. Виж: Христов, Паисий. Езикови проблеми... [Христов, 1995, с. 249-250].



Шансон №1 „CHANSONS D'AUTOMNE“

2

CHANSONS GRISES
fã sõ griz

N° 1

CHANSON D'AUTOMNE
fã sõ do t5

Lent et triste. *p*

CHANT. Les san-glots longs Des vi-o-lons De l'au-
Le sã-glo l5 de vj-o-lõ da lo-

Pl' doucement sonore.

PIANO. *p*

- tom-ne Blessent mon cœur Du-ne langueur Mo no-to-ne.
to_nõ ble_sã m5 koe:r du_nã lâ_goe:r mo_no_to_nõ

Cresc.

Un peu plus f

Tout suffo-cant Et blẽ-me, quand Sonne
tu syfo_kã e ble_mõ kã so_nõ

Цикличната форма на „CHANSONS GRISES“ се състои от завършени и самостоятелни по форма части, които могат да бъдат изпълнявани самостоятелно. Принципите на организация на цикличната форма се основават на единството и контраста между частите:

- Частите на цикъла са жанрово обединени – шансон (фр. *chanson* – песен);
- В темпово отношение шансоните протичат в бавни и умерени темпа (*Lento*, *Andante*, *Andantino*). Темповият контраст съдейства за по-релефното съпоставяне и по-ясното разграничаване на съседните части. Отразява жизнения тонус, образните съотношения и скоростта на процесите;



- В метрично отношение преобладава размерът четири четвърти (C) – шансони №№ 1, 3, 4, 6; използва се и размер ала бреве – № 2 и 7, и шест осми (6/8) – № 5;
- Тематичният материал на отделните части на цикличната форма е интонационно обединен. Преобладава периодичното повторение на един и същи тон и постепенното секундово движение. Интонационното единство в случая поражда монотематичност;
- В ритмично отношение преобладава движението в осмини, четвъртина с точка и осмина и четвъртини;
- Смяната на структурните принципи в частите на цикъла създава контраст. Преобладават структурата на безрепризната проста триделна форма (abc), и на периода с неповторен строеж;
- Използването на рамкиращия принцип е особено характерно (шансони № 1-7): клавирият съпровод има важни структурни функции – на въведение, преход, заключение;
- В организацията на цикличната форма протича общ структурен принцип при изграждането на частите – принципът на простите форми (дяловете на формите не съдържат структура по-сложна от период), който създава предпоставка за общ тематичен източник;
- Характерен за композиционното изграждане на песните е остинатният принцип. Най-ярко това се проявява в шансони №2, №3, №4³²;
- Частите на цикличната форма протичат в мажорен лад с изключение на първата част, която е в минорен лад (cis moll), а между третата и петата част е осъществена тонална арка на разстояние – с общата тоналност *H dur*;
- Действието на динамиката като изразно средство, създаващо единство в цикъла, се проявява чрез преобладаващата тиха динамика (*p* и *pp*) от първата до шестата част включително с изключение на седмата, която създава динамичен контраст (*mf*, *f*).

При анализа отделните части на „CHANSONS GRISES“ от Р. Ан се констатира, че вариантните повторения, характерни за изграждането на отделните части касаят мелодията, хармонията и други изразни средства, но освен това са свързани и със **съдържанието на поетичния текст**. От този факт произтича проблема за **адекватната интерпретация на текста**. На това се основава и изискването за повишено внимание на изпълнителя към връзката мелодия-текст и определя необходимостта от **прилагане на френската фонетична транскрипция при интерпретация на шансоните на френски език, за сметка на практическата транскрипция и транслитерацията на български език**.

В тази връзка: текстът на френски език в нотните примери, които са дадени в подкрепа на формално-структурния и естетически анализ на цикъла „CHANSONS GRISES“ (Сиви песни) от Рейналдо Ан, е придружен с фонетична транскрипция.³³

Съпоставянето на оригиналния текст (на френски език) с фонетична транскрипция, практическа транскрипция и транслитерация, както и със свободен превод на песните на български език се осъществява в следващия етап от изследването (в параграф 3.4.).

³² През втората половина на 19 век интересът към остинатността се възражда. Измененията в музикалния език, нарастването на ролята на мелодиколинеарните сили откриват в нови хоризонти пред остинатния принцип. Във френската музика се откриват и други примери на цялостно изграждане върху остинатно образувание – Дебюси, Струнен квартет, II част. Виж: Стоянов, Пенчо. Музикален анализ... [Стоянов, 1995, с. 19].

³³ Фонетичната транскрипция е откроена с червен цвят. (бел. авт.)



Таблица 2 Хронологична рамка на цикъла „VENEZIA” в творчеството на Рейналдо Ан

11900	<i>Les Etudes latines</i> - recueil de 10 mélodies sur des poèmes de Leconte de Lisle (Paris, Heugel, 1900)
21901	<i>L'Alouette</i> chanson enfantine sur un texte de Marie Legrand, publiée dans <i>l'Ame enfantine</i> , chansons pour les écoles.
31901	<i>Venezia</i> recueil de 6 mélodies, inspirées par le premier séjour à Venise du compositeur composées entre 1900 et 1901 sur des textes en dialecte vénitien. 1. <i>Sopra l'acqua indormenzada</i> ; 2. <i>La Barcheta</i> ; 3. <i>L'Avvertimento</i> ; 4. <i>La Biondina in gondoleta</i> ; 5. <i>Che pecca!</i> ; 6. <i>La Primavera</i> , dédiée à Francesco Paolo Tosti. . <i>A une étoile</i> sur un poème d'Alfred de Musset, composé en 1890. (Paris, Heugel, 1901)
41904	<i>Love without wings</i> . 3 mélodies écrites par Mrs. Mary Robinson (Mme Emile Duclaux, qui tenait un salon à Paris): <i>Ah ! could I clasp thee in mine arms</i> , <i>The Fallen oak</i> , <i>I know you love me not</i> . (Paris, Heugel, 1911)

Източник: хронологична рамка на цикъла „Венеция”

Появата на цикъла е предшествана непосредствено от други две творби от същия жанр. През 1900 г. Ан пише вокален цикъл по стихотворения от Леконте дьо Лисле – „Латинознание – колекция от 10 мелодии“. Почти всички песни (с изключение на №6 и 8) са с посвещения: 1. „Лидия“ – посветена на Жул Масне; 2. „Неер“ – на Фредерик де Мадрасо; 3. „Салин“ – на Мари-Луиз Нордлингер; 4. „Талиарк“ – на Габриел Форе; 5. „Лиде“ – на г-жа Трипие-Гузиен; 6. „Вили потабис“; 7. „Гиндарис“ – на графинята на Герн, родена Сегур; 8. „Фолое“; 9. „Phidylé“ – на Марсел Пруст;³⁴ 10. „Филис“ – на Контеса дьо Герн. (Виж: Приложение 1.)

Любопитен факт е, че създаването и издаването на цикъла „VENEZIA“ е непосредствено предшествано от песен, насочена към много различна аудитория - детската песен „L'Alouette“ по текст на Мари Легран, публикувана в *Ame enfantine* (песни за училища), Librairie Armand Colin, Париж, 1901. През същата година е издадена и песента „Има звезда“ по стихотворение на Алфред де Мюсе (композирана през 1890 г., издадена от Heugel, Paris, 1901).

След тези вокални творби, създадени в началото на новия XX век, Ан отново издава вокални цикли. Първи след „VENEZIA“, през 1904 г. е „Любов без крила“ – „3 мелодии, написани от г-жа Мери Робинсън (г-жа Емил Дюкло, която държеше салон в Париж)“.³⁵

Особеностите на текста имат определено много важна роля за изграждането на цикъла „VENEZIA“. В съдържанието на изданието заглавията на песните са на оригиналния език – италиански, венециански диалект:

Първата песен „*Sopra L'Acqua Indormenzada...*“ (фр. „*Sur l'eau endormie*“) – „*Над смълчаната вода*“ – е по текст на един от известните венециански поети Пиетро Паджело (Pietro Pagello).³⁶

³⁴ Тази песен е композирана през 1896 г. и посветена „на моя приятел Марсел Пруст“ е транскрибирана и за камерни състави: за бас соло, 6 сопрани и 4 тенора и публикувана преди издаването този цикъл в колекцията Premier. Виж: Приложение 1.

³⁵ Заглавията на песните са: „Мога ли да те прегърна“; „Падналият дъб“; „Знам, че не ме обичаш“. Написани около 1899 г., „тези малки мелодии ще бъдат публикувани в Париж, от Heugel, Au Ménestrel през 1904 г.“ (превод на френски, Heugel, 1911) (Виж: Приложение 1.)

³⁶ **Пиетро Паджело** (Кастелфранко, 15 юни 1807 г. – Белуно, 24 февруари 1898 г.). По професия е лекар – хирург. Известен е с това, че е съдбата му е свързана с френската писателка Жорж Санд. Той следва Санд в Париж през август 1861, където живее в живот и среда, в която той се чувства чужд. Няколко месеца по-късно се завръща окончателно във Венеция. След това приключение, от 1862 – 1894 г. той е известен хирург - главен лекар на болницата в Белуно и „скромнен поет във венецианския народен език“, но остава с репутацията на един от любовниците на известния писател. https://it.wikipedia.org/wiki/Pietro_Pagello (26.10.2021, 14:10 ч.)



Втората и третата песен – „*La Barcheta*“ (фр. „*La petite barque*“) – „Малката лодка“ и „*L'Avvertimento*“ (фр. „*L'avvertissement*“) – „Вниманието“ са по стихове на Пиетро Бурати (**Pietro Buratti**). Италианският поет е роден във Венеция на 13 октомври 1772 г. (починал на 20 окт. 1832 г.).

Произхожда от богато семейство на банкери от болонезки произход. Въпреки, че учи при посредствен учител - А. Багоци, бивш езуит, той успява да събуди у своя ученик страст към поезията. Пиетро Бурати „води безредно съществуване, склонен към разточителство и лесна любов“³⁷.

Не е случайно, че две от песните в цикъла са свързани с творчеството на видния представител на категорията „Поети на венециански език“³⁸. Интересен факт също е, че заглавието на песенния цикъл на Рейналдо Ан е близко с това на сборника със стихове и сатири от Пиетро Бурати, издаден в Амстердам през 1813 г. – *POESIEESATIREDIPIETROBURATTI „VENEZIANO“* (Amsterdam, 1813).

Четвъртата песен „*La Biondina in Gondoleta*“ (фр. „*La blondinette en gondole*“ - „Русокосото момиче в гондолата“ е по поезия на Антон Мария Ламберти (**Antonio Lamberti**))

Италианският писател и поет Антон Мария Ламберти е роден във Венеция на 12 февруари 1757 г. (починал в Белуно на 28 септември 1832 г.). Живее във Венеция (консул на рицарите на Малта), но след края на републиката се оттегля във Белуно. Много от творбите му са на венециански диалект. Голяма част от стиховете му са събрани в трите тома на „Поemi“ (1817 г.). Сред тях се открояват тези със закачлив, палав характер. Особено известна е „*La Biondinain Gondoleta*“, написана през 1788 г. По този текст, освен Рейналдо Ан, пишат и други композитори. По-известни от тях са „*La Biondinain Gondoleta*“ на Йохан Симон Майр; по същото стихотворение през 1859 година Франц Лист композира вариации за пиано, озаглавени *Gondoliera*.³⁹

Тази клавирна творба е виртуозна транскрипция на безгрижната песничка „Блондинка в гондолата“ на венецианският композитор от XIX век Перукини. Тя е включена като допълнение към „Втора година на странстване“ (1861) – първата от трите пиеси, обединени с общо заглавие „Венеция и Неапол“.⁴⁰

³⁷ Известно време след падането на Серенисима (1797) семейството се завръща в Болоня, но Пиетро не иска да ги следва. Той твърде много обича Венеция, градът, където народната литературна традиция процъфтявала на диалект, към който той се приближавал от известно време. По-вероятно разстоянието на семейството му позволява по-свободен и безгрижен живот. като същевременно „може да се наслади на чек за две хиляди дуката“. От този момент нататък той живее напълно в безделие, занимава се с различни любовни авантюри, както и като „рицарски слуга“ на графиня Порция и се отличава във висшето общество като комичен и непочтен персонаж, неизчерпаем кладенец на сатирични, ако не и неприлични стихове. През 1816 г. той взема внезапното решение да се ожени за икономката си Аркангела Мария Бринис, от която има четири деца. Брактът и децата правят Бурати по-сериозен и разумен човек. Вж: https://it.wikipedia.org/wiki/Pietro_Buratti (Превод от автора)

³⁸ Освен Пиетро Бурати, Пиетро Паджело, Франческо Дал'Онгари, по чиито стихове Р. Ан пише песните от цикъла, в тази категория още са Карло Гоци, Джузепе Казанова и др. (бел. авт.)

³⁹ Антон Мария Ламберти също така е написал различни меланхолични композиции „с аромат на Аркадия“, които са пресъздават „залеза на Венеция“. Превежда на венециански диалект и няколко творби на Джовани Мели. Някои от непубликуваните му творби са издадени през 1959 г. под заглавието „*Ceti e classe del '700*“. Вж: https://it.wikipedia.org/wiki/Anton_Maria_Lamberti

⁴⁰ Друскин 1987: Друскин, Михаил. История на музиката. Четвърта част: втората половина на XIX век. С., Музика, 1987, с. 255.



Петата песен „*ChePecà!*“ (фр. *Quel dommage!*) – **Колко жалко!** – е по текст на **Франческо Дал'Онгаро (Francesco Dall'Ongaro)**.

Франческо (Франсис) Дал'Онгаро (Francesco dall'Ongaro) е италиански поет, драматург и либретист (Мансфийлд, 19 юни 1808 - Неапол, 10 януари 1873). Той има изключително интересен жизнен път. Ръкоположен за свещеник, той се отказва от расото и от 1848-49 г. участва в революционните въстания във Венеция и Рим, влизайки в контакт с Джузепе Мацини. През 1849 г. той се укрива в Лугано, сътрудничи при изготвянето на *тригодишния архив*, публикуван от Helvetic Typography of Carolago. Той влиза в конфликт с федералните изгнанници на Карло Катанео. През 1853 г. е изгонен от Швейцария, защото е замесен във въстанията на Мадзини и той избягва в Белгия. През 1859 г. се завръща в Италия, установява се във Флоренция, където става професор по драматична литература и отваря дома си за известни писатели и художници (Марио Раписарди, Джовани Верга и др.) Неговите творби, особено „имат стойността на популярното патриотично пеене, извикващо историята на Рисорджименто в ключ на галювна простота“. Той е „известен масон“, според Джордано Гамберини (Джордано Гамберини. „Хиляди лица на масоните“. Рим, Изд. „Еразмо“, 1975, с. 1233). Провансалският поет Фредерик Мистрал (Нобелова награда за литература, 1904), му посвещава ода (*Au Pouèto italiano Dall'Ongaro*) в операта *Lis Isclo d'Or* (Златните острови, 1875).⁴¹

Последната, шеста песен, с който завършва цикълът „*VENEZIA*“ е „*La Primavera*“ (фр. „*Le printemps*“) – „**Пролетта**“ по стихове на *Alvise Cigogna*.

От разглеждането на цикъла „*VENEZIA*“ (Венеция) за вокал и пиано в контекста на вокалното творчество на Рейналдо Ан се налага изводът, че изборът на текстовете не е случаен. Може да се твърди, че в голяма степен той е впечатлен от уникалността на творчеството на италианските поети, които пишат стихове на венециански диалект.

И особено – от невероятната неподправеност на изказа и ярката чувственост, която излъчват. Този избор отразява многостранните търсения на композитора. До известна степен еkleктични, те отново са свидетелство за разностранните интереси, широката култура и богатата душевност на Рейналдо Ан.

Песенният цикъл „*Venezia*“ се състои от шест песни, структурно оформени в куплетна форма, в която едно и също музикално построение се повтаря последователно (точно или изменено) с различен словесен текст.

Първата песен *Sur l'eau endormie* („*Sopra l'Acqua Indormenzada...*“) съдържа три куплета. В основата на куплетите строежът на музикалното построение е в безрепризна развиваща проста двуделна форма. Песента започва с двутактова представка (клавирно въведение), която има встъпителна функция и се превръща във фон, на който се излага вокалната партия.

Първият дял е структурно оформен в осемтактов период с неповторен строеж в основната тоналност *Esdur*. Вторият дял има развиваща, продължаваща функция - широко се разгръща в доминантовата тоналност *Bdur*.

⁴¹https://it.wikipedia.org/wiki/Francesco_Dall%27Ongaro (26.05.2021, 10:15 ч.)



Нотен пример 1 Sur l'eau endormie (“Sopra L’Acqua Indormenzada...”)

I

Sur l'eau endormie
[syr lo ādormi]

SOPRA L'ACQUA INDORMENZADA...

(à GIORGIO SAND)

à Mademoiselle CALVÉ. PIETRO PAGELLO.

Andantino. *legatissimo amoroso.*

CHANT. *p*

Andantino. *pp*

pp

Le su si va le rə
Les sou. cis, va, les re -

p

gre sō vĕ se tur mĕ va bjĕ a me tu le do dĕ la gō
- grets sont vains, Ces tour-ments, va, bien a - mers: Tous les deux, dans la gon -

p

do lə viĕ par tō a lō zā mer de pa sō le zi lə
- do - le, Viens, par - tous; al - lons en mer. Dé - pas - sons les f - les

Вторият дял е последван от еднотактов преход в партията на пианото. Той е изграден от паралелни сексти и води към втория куплет, който съдържа изменения в мелодично, ритмично и хармонично отношение, тоналният план и структурата са запазени, а мащабът на втория дял е удължен с един такт.

В третия куплет структурата е запазена, тоналният план протича изцяло в основната тоналност *Esdur*; мащабът навтория дял е намален и след него се появява осемтактова кода, която синтезира тематичния материал от двата дяла на безрепризната развиваща проста двуделна форма.



ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Професията на оперния певец е една от малкото конвертируеми в цял свят, за която не се изискват заверени дипломи, а на първо място имат значение качествата и уменията на изпълнителя. Това са гласови качества и певчески умения, стилкови познания, актьорско майсторство, комуникативност и адаптивност в непозната среда, фехтовални и танцувални умения, пластика, механична и асоциативна памет, а не на последно място – владее на чужди езици и съответната добра дикция. В много от случаите, обаче се наблюдава единствено слабо познаване на италиански език, който е основният оперен език и почти никакво познаване на немски, руски или френски. Това е довело до неофициалното въвеждане в оперните театри у нас на т. нар. „транскрибиране на кирилица“.

В щимовите на артистите от хорвете и в клавирите на суфльорите и на солистите има нанесен текст „на ръка“ над оригиналния текст или над петолинията, който има за цел да наподобява звученето на оригиналните текстове. В някои случаи, даже, оригиналният текст е изличен и на негово място е нанесена само транскрипцията на кирилица.

Макар кирилицата да е една от писмените системи, които дават възможност за почти точно предаване на звученето на който и да било език, това неизбежно води до несъвършенства в произношението, а понякога и до двусмислия и комично звучене за запознатия с оригиналния текст слушател, особено ако е на неговия роден език. Затова подготовката на конкурентноспособни изпълнители, които да влязат в професията уверени в това, което правят, трябва да бъде основна цел на обучението във висшите училища.

Творчеството на малко познатия у нас френски композитор Рейналдо Ан е благоприятна основа за създаването на система за самоподготовка на изпълнители и педагози, които имат първи срещи с френското произношение.

На първо място, това има множество предимства в чисто прагматичен план: освен, че е по-компактна като изписване и не „замърсява“ нотите с написани под наклон букви, като „изяжда“ полетата, предназначени за ремарки на режисьори и диригенти, изучена един път, тя дава възможност след време съвсем да отпадне като изписване върху нотния лист, защото пеещият привиква към автоматичното четене на оригиналния текст на френски и правенето на лиезони.

Второ, това ще доведе до максимално съвършенство в изпълненията и когато дойде моментът да се разпределят съставите в оперния театър, то изпълнител, познаващ и прилагащия би бил предпочетен пред останалите.

И – не на последно място – успешната реализацията на завършилите студенти ще доведе до повишаване на престижа на Академията за музикално, танцово и изобразително изкуство като водеща музикална школа в страната и ще подобри в значителен план нейната академична конкурентноспособност и атрактивност като образователна структура за висше образование.



Ползвана литература

1. Абрамовский, Г., М. Арановский, И. Белецкий, Л. Данько, С. Катонина, А. Кенигсберг, Л. Михеева, И. Ноткина, Г. Орлов, А. Утешев. 100 опер. История создания. Сюжет. Музыка. Редактор-составитель М. Друскин. Ленинград, Изд. „Музыка“, 1973.
2. Алпатов 1977: Алпатов, Михаил. История на изкуството. IV том „Изкуството на новото време“. С., Български художник, 1977.
3. Андрейчин, Георгиев, Илчев и др. 1993: Андрейчин, Любомир, Л. Георгиев, С. Илчев и др. Български тълковен речник. С., БАН, 1993, с. 1007.
4. Андриянов 2011: Андриянов, Николай. Музикален анализ. Учебник. Шумен, Университетско издателство „Еп. К. Преславски“, 2011.
5. Антология на модерната френска поезия. Прев. Кирил Кадийски. С., ИК „Нов Златорог“, 2005.
6. Баева 2016: Баева, Вера. Акомпанимент и неакомпанимент. //Музика – вчера, днес, 4/2016, с. 3-10.
7. Бронфин 1974: Бронфин, Е. Ф. Мисль о музыке во Франции XIX века. //Музыкальная эстетика Франции XIX века. Составление текстов, вступительная статья и вступительные очерки Е. Ф. Бронфин. М., Москва, 1974, с. 5-52.
8. Влашки 2001: Влашки, Младен. Артюр Рембо. Пол Верлен. Езици на модерността в 64 страници. Състав. М. Влашки. Пловдив, Изд. „Страница“, 2001.
9. Вайнкоп, Гусин 1983: Вайнкоп, Юлиан, Израиль Гусин. Краткий биографический словарь композиторов. Ленинград, Музыка, 1983.
10. Гавоти 1976: Гавоти, Бернар. Рейналдо Ан, музикантът на Бел Епок /Belle Epoque/. //„Musique“, Paris, Buchet-Chastel 1976, p. 235.
11. Георгиева 1977: Георгиева, Мара. Българска сценична реч. С., Наука и изкуство, 1977.
12. Глебов (Асафьев): Глебов, Игорь (Б. В. Асафьев). Французкая музыка и ее современные представители. //Зарубежная музыка XX века. Материалы и документы. Москва, Музыка, 1975, с. 112-126.
13. Гофет 2004: Гофет, Ги. Верлен от Ардените, роден от дъжда. Прев. от френски В. Стоев, К. Кадиев. С., Изд. „Нов Златорог“, 2004.
14. Граматика на съвременния български книжовен език. Том I. Фонетика. Ред. Д. Тилков. С., Наука и изкуство, 1982.
15. Друскин 1987: Друскин, Михаил. История на музиката. Четвърта част: втората половина на XIX век. С., Музыка, 1987, с. 412-213; 410.
16. Эйслер 1975: Эйслер, Ганс. Общественные основы современной музыки. //Зарубежная музыка XX века. Материалы и документы. Москва, Музыка, 1975, с. 13-23.
17. Жеков 2007: Жеков, Петър. Магията на камерната песен. Стара Загора, „Дъга +“, 2007.



18. Златева, Здравева, Табакова 1966: Златева, Н., Л. Здравева, В. Табакова. Френска граматика. С., Народна просвета, 1966. [N. Zlatéva, L. Zdravéva, V. Tabakova. Grammaire française. S., Narodna prosveta, 1966.]
19. Киселова 1963: Киселова, Елена. За вокалната педагогия. С., ДИ „Наука и изкуство“, 1963.
20. Лейбовиц 1981: Лейбовиц, Рене. Фантомите на операта. С., Музика, 1981.
21. Леман 1982: Леман, Лили. Моето певческо изкуство.//Музикални хоризонти, бр. 20, 1982, с. 5-135.
22. Максимов 1993: Максимов, Иван. Вокална фонология. Наука за гласа. С., Музика, 1993.
23. Мийо 1975: Мийо, Дариус. Этюды. Французская музыка после первой мировой войны. Тенденции некоторых молодых французских музыкантов.//Зарубежная музыка XX века. Материалы и документы. Москва, Музыка, 1975, с. 93-106.
24. Михайлов, Ивайло. Възгледите на Рейналдо Ан (1875 – 1947) за изкуството на пеенето.//Доклад на Международна научна конференция, Русе, 2020.
25. Михайлов 2019: Михайлов, Ивайло. Рейналдо Ан (Reynaldo Hahn) – един непознат автор.//Сборник доклади. Международна научна конференция „Наука, образование и иновации в областта на изкуството“, АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив, 24-27 октомври 2019, ISBN 978-954-2963-56-1.
26. Михайлов 2020: Михайлов, Ивайло. Рейналдо Ан – „CHANSONS GRISES“ („Сиви песни“) по стихове на Пол Верлен.//Пролетни четения. АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив, май 2020 г.
27. Мороа 2017: Мороа, Андре. Во потрага по Марсел Пруст. Скопје: ВиГ Зеница, Печ. Графоден, 2017.
28. Мороа 1980: Мороа, Андре. Френски писатели на XX век (От Пруст до Камю – от Жид до Сартр). Прев. от френски Н. Колев. С., Наука и изкуство, 1980.
29. Нестъев 1988: Нестъев, И. В. Введение. Музыкальная культура Франции. // История зарубежной музыки. Вып. 5. Конец XIX – начало XX века. Ред. И. В. Нестъев. Москва, Музыка, 1988, с. 3-106.
30. Николов /Nikolov/ 1970: Николов, Божил. Френска фонетика. С., Наука и изкуство, 1970. [B. Nikolov. Manuel de phonétique française. Naouka i izkustvo. Sofia, 1970].
31. Николова 2018: Николова, Дияна. Транспозиции на пасторалното в Бел епок. Пловдив, Университетско издателство „Паисий Хилендарски“, 2018.
32. Павлишин 1980: Павлишин, Стефания. Зарубежная музыка XX века. Пути развития, тенденции. Киев, „Музична Україна“, 1980.
33. Пруст 2012: Пруст, Марсел. Жан Сантъой. Прев. от френски М. Георгиева. С., ИК „Стигмати“, 2012.
34. Пруст 1990: Пруст, Марсел. Огледало на самотата. Писма. С., Народна култура, 1990.



35. Райчев, Свилен. 2019а. Изграждането на сценичния образ в класическата оперета//II Международна научна конференция „Наука, образование и иновации в областта на изкуството“, АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“, Пловдив, с. 247-252.
36. Райчев, Свилен. 2019б. Ролята и мястото на учебния материал във вокално-постановъчния процес//II Международна научна конференция „Наука, образование и иновации в областта на изкуството“, АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“, Пловдив, с. 253-259.
37. Речник на чуждите думи в българския език. Съст. М. Филипова-Байрова, С. Бояджиев и др., ред. Ст. Илчев. С., БАН, 1982.
38. Ролан 1960: Ролан, Ромен. Музиканти на нашето време. С., ДИ „Наука и изкуство“, 1960.
39. Скребков 1964: Скребков, С. Анализ на музикалните произведения. Прев. от руски Атанас Попов. С., Наука и изкуство, 1964.
40. Станков 1982: Станков, Валентин. Граматика на съвременния български език, Том 1 – Фонетика. С., Изд. на БАН, 1982.
41. Стоянов1995: Стоянов, Пенчо. Музикален анализ. Втора част. С., Музика, 1995.
42. Филенко, Галина. Французкая музыка первой половины XX века: Очерки. Ленинград, Музыка, 1983.
43. Хаджикосев 2013: Хаджикосев, Симеон. Западноевропейска литература. Барок, Класицизъм, Просвещение (1544-1808). Част втора. С., Сиела Норма АД, 2013.
44. Христов 1995: Христов, Паисий. Езикови проблеми на ритъма в българските преводи на френска поезия от XIX в. (В. Юго, Ш. Бодлер, П. Верлен). Велико Търново, Изд. „ПИК“, 1995.
45. Шекерджиева-Новак 2009: Шекерджиева-Новак, Тони. Вокалната лирика на Фредерик Шопен, оп. 74. Фонетични проблеми във връзка с изпълнителството. Ямбол. И. К. Жельо Учков, 2009.
46. Andriessen, Knockaert 1992: Andriessen, Pieter., Yves Knockaert. Rencontres Musicales. T. 3. Bruxelles, Editions Artis-historia, 1992.
47. Depaulis, Jacques. Reynaldo Hahn (in French). Biarritz: Atlantica, 2007.
48. GROVE'S DICTIONARY OF MUSIC AND MUSICIANS. Edited by Eric Blom. Lodon, Macmillan&co LTD [New York, ST Martin's Press], 1954.
49. Hahn: Hahn, Reynaldo. CHANSONS GRISES for voice and piano by REYNALDO HAHN (1875-1947). Master Vocal Series, Masters Music Publications, Inc. P.O. Box 810157, Boca Raton, Florida 33481-0157.
50. HAHN 195: HAHN, Reynaldo.//GROVE'S DICTIONARY OF MUSIC AND MUSICIANS. Edited by Eric Blom. Volume IV H-K. Lodon, Macmillan&co LTD New York, ST Martin's Press, 1954.
51. Hahn 1920: Hahn, Reynaldo. Du Chant... Paris, Éditions Pierre Lafitte [Copyriht par Librairie Hachette, Paris, 1920].



52. Hahn: HAHN. 12 SONGS FOR VOICE AND PIANO. (HIGH)(Sergius Kagen). International Music Compani, New York.
53. Hahn 1901: Hahn, Reynaldo. Venezia recueil de 6 mélodies. Paris, Heugel, 1901 [VENEZIA for voice and piano by REYNALDO HAHN. French texts by Maurice Lèna. Masters Music Publications, Inc. Boca Raton, Florida].
54. Johnston 2007: Johnston, Roy. Parisian Architecture of the Belle Epoque.Great Britain by Wiley-Academy, John Wiley & Sons Ltd1, 2007.
55. JOURNAL ARTICLE, UN COMPOSITEUR FRANÇAIS SOUS-ESTIMÉ: REYNALDO HAHN, Jacques Depaulis, Fontes Artis Musicae, Vol. 53, No. 4 (October-December 2006).
56. Prestwich, P. F. Recollections of the young Proust: A memoir of the friendship between Marcel Proust, Reynaldo Hahn and Marie Nordlinger. London, England, 1999.

Интернет източници

57. O'Connor, Patrick. „Nann, Peynaldo“. Grove Music Online, Oxford Univercity Press, 2001 (29 октомври 2020 г.) https://en.wikipedia.org/wiki/Reynaldo_Hahn (25 юни 2021 4:41)
58. http://www.musicologie.org/Biographies/h/hahn_reynaldo.html (21.12.2019)
59. <https://bg.thpanorama.com/articles/literatura/parnasianismo-origen-caractersticas-y-representantes.html> (21.12.2019)
60. https://ru.wikipedia.org/wiki/Ан_Рейнальдо (21.12.2019)
61. <https://bg.wikipedia.org/wiki/%D0%A1%D0%B5%D0%B3%D0%B8%D0%B4%D0%B8%D0%BB%D1%8F> (21.12.2019)
62. <http://www.danybon.com/interesno/dobroto-obstestvo-na-paris-v-belle-epoque/> (15 февруари 2020)
63. <https://bg.wikipedia.org/wiki/Сегидиля> (15 февруари 2020)
64. https://it.wikipedia.org/wiki/Anton_Maria_Lamberti (19 октомври 2019)
65. https://it.wikipedia.org/wiki/Francesco_Dall%27OngaroФрансис (26 май 2021)
66. https://it.wikipedia.org/wiki/Pietro_Pagello (26 август 2004)
67. https://it.wikipedia.org/wiki/Pietro_Pagello (26 август 2004)
68. https://it.wikipedia.org/wiki/Categoria:Poeti_in_lingua_veneta (13 август 2013)
69. <https://bg.wikipedia.org/wiki/%D0%A1%D0%B5%D1%86%D0%B5%D1%81%D0%B8%D0%BE%D0%BD> (13 август 2013)
70. <https://duma.bg/hudozhnikat-izmislil-stila-bel-epok-n149731> (13 август 2013)
71. https://bg.wikipedia.org/wiki/%D0%90%D1%80_%D0%BD%D1%83%D0%B2%D0%BE#%D0%A4%D1%80%D0%B0%D0%BD%D1%86%D0%B8%D1%8F_3 (21.12. 2019)
72. https://reynaldo-hahn.net/Html/ecritsRH_DC.htm (21.12. 2019)



73. <https://bg.thpanorama.com/articles/literatura/parnasianismo-origen-caractersticas-y-representantes.html> (21.12. 2019)
74. https://bg.wikipedia.org/wiki/Пол_Верлен (20-06.2020)
75. http://bg.brieffacts.org/pol-verlen-krat kaya-biografiya_default.htm (20.06.2020)
76. <https://npeniashkiplashkoff.wordpress.com> > 2014/05/02 [СЮЛИ ПРИДОМ | Литература, изкуство, журналистика и лично творчество.]
77. <https://milleniumbg.eu/authors/show> [Франсоа Копе]
78. https://bg.vvikipedla.com/wiki/Th%C3%A9odore_de_Banville
79. <https://impressio.dir.bg/litsa/muzata-na-bel-erok-ne...>[Клео дьо Мерод]
80. https://360wiki.ru/wiki/Max_M%C3%A9reaux[Макс Мерио]
81. https://en.wikipedia.org/wiki/Andr%C3%A9_Theuriet
82. https://en.wikipedia.org/wiki/L%C3%A9on_Dierx
83. <https://www.balcombep lace.com>
84. https://bg.wikipedia.org/wiki/Хайнрих_Хайне
85. https://en.wikipedia.org/wiki/Paul_Collin
86. [https://www.naxos.com/person \[Gabriel Piern%C3%A9- Bio, Albums, Pictures – Naxos Classical Music\]](https://www.naxos.com/person/Gabriel_Piern%C3%A9-Bio,Albums,Pictures-%20Naxos%20Classical%20Music)
87. https://fr.wikipedia.org/wiki/Soci%C3%A9t%C3%A9_des_auteurs,_co.
88. https://en.wikipedia.org/wiki/Fin_de_si%C3%A8cle (15 юни 2021, 20:25)
89. https://fr.wikipedia.org/wiki/Charles_Ier_d%27Orl%C3%A9ans (02 юли 2021, 09.33)
90. <https://delphipages.live/bg/%D0%BB%D0%B8%D1%82%D0%B5%D1%80%D0%B0%D1%82%D1%83%D1%80%D0%B0/%D0%BF%D0%BE%D0%B5%D0%B7%D0%B8%D1%8F/%D0%BF%D0%BE%D0%B5%D1%82%D0%B8-%D0%B0%D0%BA/theodore-de-banville> (02. юли 2021, 10,21)
91. <https://delphipages.live/bg/%D1%80%D0%B0%D0%B7%D0%BD%D0%B8/catulle-mendes> (02 юли 2021, 10:14)



ПРИЛОЖЕНИЯ

В дисертационния труд са представени три приложения: нотни примери, базирани на транскрипция и транслитерация на български език на „Сегидиля“ от операта „Кармен“ на Жорж Бизе“ и факсимилета на първите страници на песните от двата цикъла: „Сиви песни“ и „Венеция“ с приложена френската фонетична транскрипция.

ПРИНОСИ НА ДИСЕРТАЦИОННИЯ ТРУД

- За пръв път се разглежда проблема за въвеждането на френска фонетична транскрипция, с насоченост към качествено и по-бързо „справяне“ с текстовете при пеене на френски;
- Проекцията на задачите на изследването върху *песенното творчество на Рейналдо Ан (1875 – 1947 г.)* обогатява научния дискурс с извеждане същностни страни от многостранното дело на този малко познат у нас (и не само у нас) автор;
- В хода на изследването е преведен голям обем от информация от различни източници (научни трудове, публицистика, биографична литература, учебни пособия и др.), свързана със съвременници на композитора и с епохата, в която твори;
- За пръв път в българското музикознание се прави обстоен анализ и жанрова класификация на песенните творби, сборниците от песни и вокалните цикли на Рейналдо Ан, включително – и на изданията им (от автора, както и след неговата смърт);
- За пръв път в музикознанието се обобщават сведения за песенните творби на композитора в хронологичен ред, изданията им, както и сведения за осъществени техни варианти (транскрипции и др.) и се извеждат основните аспекти на неговите възгледи за вокалното изкуство;
- За пръв път се осъществява фонетична транскрипция, съпоставена с практическа транскрипция и транслитерация и свободен превод на песните, осъществен от автора на изследването;
- Освен научноизследователска, трудът има и практико-приложна стойност – предлага и доказва иновативна система, която може да замени вече съществуваща практика.

СПИСЪК С АВТОРСКИ ПУБЛИКАЦИИ ПО ТЕМАТА НА ДИСЕРТАЦИОННИЯ ТРУД

- Михайлов, Ивайло. Рейналдо Ан (ReynaldoHahn) – един непознат автор. // Сборник доклади. Международна научна конференция „Наука, образование и иновации в областта на изкуството“, АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив, 24-27 октомври 2019, ISBN 978-954-2963-56-1, с. 190-202.
- Михайлов, Ивайло. Рейналдо Ан – „*CHANSONS GRISES*“ („Сиви песни“) по стихове на Пол Верлен. // Годишник. АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив, 2019 г., с. 95-113.
- Михайлов, Ивайло. Възгледите на Рейналдо Ан (1875 – 1947) за изкуството на пеенето. // *ЕВОЛЮЦИЯ СРЕЩУ РЕВОЛЮЦИЯ ИЛИ МОДЕЛИТЕ НА РАЗВИТИЕ*. Сборник с доклади от Международна научна конференция 17 – 19 септември 2020 г. Том 1. Русе, Академично издателство на Русенски университет „Ангел Кънчев“, 2020, с. 487 – 494. [Р. Б. „Любен Каравелов“: ISBN 978-619-7404-15-9; АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ - Пловдив: ISBN 978-954-2963-69-1]



ДЕКЛАРАЦИЯ ЗА ДОСТОВЕРНОСТ И ОРИГИНАЛНОСТ НА ДИСЕРТАЦИОННИЯ ТРУД

Дисертационният труд е автентичен и представлява собствена научна продукция на автора.

В дисертацията са използвани авторски идеи, текстове, достоверни данни и визуализация чрез снимки, таблици и специални знаци.

Спазени са всички изисквания на Закона за авторското и сродните му права чрез надлежно цитиране и позоваване на чужда авторска мисъл, както и данни, включително:

1. Постигнатите в дисертационния труд резултати и изведени приноси са оригинални и не са заимствани от изследвания и публикации, в които авторът няма участия.
2. Представената от автора информация във вид на копия на документи и публикации, лично съставени справки и др. съответства на обективната истина.
3. Научните резултати, които са получени, описани и/или публикувани от други автори, са надлежно и подробно цитирани в библиографията.

Дата:.....
гр. Пловдив

Докторант:
Ивайло Трифонов Михайлов