



НОВ БЪЛГАРСКИ УНИВЕРСИТЕТ

15 МЛАД НАУЧЕН ФОРУМ ЗА МУЗИКА И ТАНЦ

КОНФЕРЕНЦИЯ
С МЕЖДУНАРОДНО
УЧАСТИЕ

Департамент Музика

2019

Млад научен форум за музика и танц

конференция с международно участие

брой 13



Издание на Нов български университет
Департамент "Музика"

Главен редактор
Проф. Явор Конов, д.н. (НБУ)

Редакторска колегия

Проф. д-р Милена Шушулова-Павлова (НБУ)
Проф. Виолета Дечева, д.н. (НБУ)
Проф. д-р Симо Лазаров (НБУ)
Проф. д-р Георги Арnaudов (НБУ)
Проф. д-р Райнер Бишоф (Австрия) / Prof. Rainer Bischoff
(ex Wiener Musikuniversität, ex Wien Privatuniversität, Austria)
Проф. Пиеро Барбарески (Италия) / Prof. Piero (Pietro)
Barbareschi, (Italy)
Проф. Маурицио Торели (Институт Тости, Италия) / Prof.
Maurizio Torelli (Istituto Nazionale Tostiano – Ortona, Italy)
Проф. д-р Луциано Гонзалез Сармиенто (Испания) /
Prof. Luciano González Sarmiento, PhD (Spain)
Проф. д-р Ивана Перкович (Факултет по музика,
Университет за изкуства в Белград, Сърбия) / Prof. Ivana B.
Perković, PhD (Faculty of Music, University of Arts, Belgrad,
Serbia,)
Проф. д-р Даниела Илич (Университет в Ниш, Сърбия) /
Daniela Ilich, PhD (University of Nish, Serbia)
Доц. д-р Майкъл Мюзил (САЩ) / Assoc. Prof. Michael Musial
PhD (Theatre Institute at Russell Sage College, USA)

Превод и редакция на английски език
д-р Наталия Афеян (НБУ)

Ръководител на проекта
проф. д-р Милена Шушулова-Павлова

Изданието
стартира през
2007 година.
То е възможност
за публикуване на
доклади и статии
на докторанти и
постдокторанти от
различни
институции
в България и
в чужбина.

2019

Издаелство на Нов български университет
София, 1618, ул. „Монтевидео“ № 21, офис 125

Департамент Музика
София, 1618, ул. „Монтевидео“ № 21, Офис 504А, Корпус I, етаж 5.
E mail: artsforum@nbu.bg

Предпечатна подготовка и печат
Аскони-издат, e-mail: askoni@abv.bg

Повече информация на български и английски език
за общата издателска политика на:
www.nbu.bg и www.music.nbu.bg

ISSN 1313-342X

СЪДЪРЖАНИЕ

II Научен форум за изкуства (предговор от главния редактор)7

1. ИСТОРИЧЕСКИ ПРЕГЛЕД НА ХОРОВОТО ПЕЕНЕ В КОСОВО
Адурим Расими 11
2. СПЕЦИФИЧНИ ОСОБЕНОСТИ В ИНТЕРПРЕТАЦИЯТА
НА ПИАНИСТА СПОРЕД АЛФРЕД КОРТО И ДНЕСНИТЕ
НИ РАЗБИРАНИЯ ЗА НЕЯ
Александра Гаджева 23
3. ФУНКЦИИ НА МУЗИКАЛНАТА ТЕОРИЯ
В ОБУЧЕНИЕТО НА АКТЬОРА
Ася Иванова..... 31
4. ПРИНЦИПИ НА МУЗИКАЛНОТО ОБРАЗОВАНИЕ В
АВСТРИЯ И СРАВНЕНИЕ С ПЕДАГОГИЧЕСКИТЕ
ПРАКТИКИ ЗА КЛАСИЧЕСКА КИТАРА В БЪЛГАРИЯ
Божана Павлова 42
5. ПРЕДСТАВИ ЗА РЕАЛНОСТ – ЕДУАРД ХОПЪР В
КИНОИЗОБРАЖЕНИЕТО
Боряна Минчева 53
6. ИЗРАБОТВАНЕ НА МУЗИКАТА В РАДИОТЕАТЪРА
ПРИ СЪЗДАВАНЕТО НА ПРОСТРАНСТВЕНА
ЗВУКОВА КАРТИНА
Димитър Василев..... 69
7. ВОКАЛНО-ПЕДАГОГИЧЕСКАТА НАУКА В ПОМОЩ НА
МЕТОДИЧЕСКАТА РАБОТА С МУТИРАЩИ ГЛАСОВЕ
Доротея Люцканова 82
8. РЕПЕРТОАРНА ПОЛИТИКА НА ХОР „БОДРА СМЯНА“
В ПЕРИОДА 40-те –70-те ГОДИНИ НА ХХ ВЕК
Ива Георгиева 92

9. КЛАСИЧЕСКИ МУЗИКАЛНИ ФЕСТИВАЛИ В КОСОВО В ПЕРИОДА 2000-2017 <i>Исмет Беджети</i>	106
10. С ПОЧИТ КЪМ ПЕТКО СТАЙНОВ – СБОРНИК С КЛАВИРНИ ПИЕСИ ПО ТЕМИ ОТ КОМПОЗИТОРА <i>Жасмина Стоянчева</i>	117
11. ТРАДИЦИОННАТА ТУРСКА МУЗИКА И КОЛЕКТИВНОТО ПЕЕНЕ <i>Мете Гьокче</i>	130
12. ЗАЩО ОПЕРАТА ОБИЧА БИБЛИЯТА? <i>Наталия Афеян</i>	136
13. НОВАТА ДОКУМЕНТАЛНОСТ ЗА ДИМИТЪР НЕНОВ (1901-1953) <i>Полина Антонова</i>	144
14. МАЛКИ ПРЕСТЪПЛЕНИЯ В МАЛКИ ИГРАЛНИ ФОРМИ <i>Петя Александрова</i>	156
15. ЗА ТРИЛОГИЯТА НА СИМО ЛАЗАРОВ: „СВЕТЛИНА” (DVD) – „ПРИТЧА ЗА САВСКАТА ЦАРИЦА” (CD) – „АРАХАНГЕЛИТЕ” (ДВОЕН CD), ПО КНИГИТЕ НА МОНИ АЛМАЛЕХ: „СВЕТЛИНАТА В СТАРИЯ ЗАВЕТ”, „ТЪМНИНАТА В СТАРИЯ ЗАВЕТ”, „САВСКАТА ЦАРИЦА, ЛИЛИТ И ГАРВАНЪТ”, „АРХАНГЕЛИТЕ В БИБЛИЯТА” <i>Росица Бечева</i>	164
16. РЕФОРМИТЕ В ОБРАЗОВАНИЕТО ПО МУЗИКА В АНГЛИЯ ПРЕЗ ПЕРИОДА 1988 – 2012 КАТО МОДЕЛ НА УСПЕШНА КУЛТУРНА И ОБРАЗОВАТЕЛНА СТРАТЕГИЯ <i>Светлина Терзиева-Ангелова</i>	181
17. ВЪЗРАСТТА НА ГЕРОЯ В ДРАМАТУРГИЯТА ОТ ВРЕМЕТО НА КОМУНИЗМА <i>Виолета Дечева</i>	195

CONTENTS

II Science Forum of Arts (<i>Foreword by the Editor-in-chief</i>).....	7
1. THE HISTORICAL OVERVIEW OF THE CHORAL SINGING IN KOSOVO <i>Adhurim Rasimi</i>	11
2. SPECIFIC CHARACTERISTICS OF PIANO INTERPRETATION BY ALFRED CORTOT AND OUR UNDERSTANDING OF IT <i>Aleksandra Gadzheva</i>	23
3. FUNCTIONS OF MUSICAL THEORY IN THE ACTOR'S TRAINING <i>Assia Ivanova</i>	31
4. THE PRINCIPLES OF MUSIC EDUCATION IN AUSTRIA AND A COMPARISON WITH THE PEDAGOGICAL PRACTICES FOR CLASSICAL GUITAR IN AUSTRIA AND BULGARIA <i>Bozhana Pavlova</i>	42
5. IMAGIN FOR REALITY – EDWARD HOPPER IN THE CINEMATOGRAPHY <i>Boryana Mincheva</i>	53
6. MAKING MUSIC IN THE RADIO THEATER WHEN CREATING A SPATIAL SOUND PICTURE <i>Dimitar Vasilev</i>	69
7. VOCAL-PEDAGOGICAL GUIDELINES TO HELP METHODOLOGICAL WORK WITH MUTATING VOICES <i>Doroteya Lyutskanova</i>	82
8. THE REPERTOIRE OF BODRA SMYANA CHOIR IN THE 40 ^S – 70 ^S OF THE 20 TH CENTURY <i>Iva Georgieva</i>	92

9. FESTIVALS OF CLASSICAL MUSIC IN KOSOVO IN YEARS 2000-2017 <i>Ismet Bexheti</i>	106
10. WITH HOMAGE TO PETKO STAYNOV – A COLLECTION OF PIANO PIECES ON THEMES BY THE COMPOSER <i>Jasmina Stoyancheva</i>	117
11. TRADITIONAL TURKISH MUSIC AND COLLECTIVE SINGING <i>Mete Gökçe</i>	130
12. WHY DOES OPERA LOVE THE BIBLE? <i>Natalia Afeyan</i>	136
13. THE NEW DOCUMENTS ABOUT DIMITAR NENOV (1901-1953) <i>Polina Antonova</i>	144
14. SMALL CRIMES IN SMALL PLAYING FORMS <i>Petia Alexandrova</i>	156
15. ABOUT THE SIMO LAZAROV`S TRILOGY: „LIGHT“ (DVD) – „TALE FOR THE QUEEN OF SHEBA“ (CD) – „ARACHANGELES“ (DOUBLE CD), ON THE MONY ALMALECH’S BOOKS: „THE LIGHT IN THE OLD TESTAMENT“, „DARKNESS IN THE OLD TESTAMENT“, „QUEEN, LILITH AND THE CROW“, „ARCHANGELS IN THE BIBLE“ <i>Rositsa Becheva</i>	164
16. THE REFORMS IN MUSIC EDUCATION IN THE UNITED KINGDOM IN THE PERIOD 1988 – 2012 AS A MODEL FOR SUCCESSFUL CULTURAL AND EDUCATIONAL STRATEGY <i>Svetlina Terzieva-Angelova</i>	181
17. THE AGE OF THE HERO IN THE DRAMA AND THEATER IN THE COMMUNISM ERA <i>Violeta Detcheva</i>	195

II НАУЧЕН ФОРУМ ЗА ИЗКУСТВА В НОВ БЪЛГАРСКИ УНИВЕРСИТЕТ

УВАЖАЕМИ И СКЪПИ ЧИТАТЕЛИ,

В настоящия сборник 13 от поредицата „Млад научен форум за музика и танц“ са публикувани подобрани доклади от II Научен форум за изкуства (Научна конференция с международно участие, проведена на 16 и 17 юни 2018 година). В този втори научен форум имаше всъщност два форума: XIII Млад научен форум за музика и танц на департамент „Музика“ в НБУ и II Млад научен форум за театър, кино, сцена и визуални изкуства в Нов български университет.

Сборник 13 съдържа 17 подобрани за отпечатване доклади от изнесените на Конференцията, и по-точно: 13 доклада от участници към департамент „Музика“, 2 от департамент „Театър“, 1 от департамент „Кино, реклама и шоубизнес“ и 1 от департамент „Масови комуникации“ в НБУ.

Към вече традиционната Конференция на департамент „Музика“, през 2017 година се присъединиха и други департаменти от НБУ, с което започна тази интеркултурална инициатива.

Както обикновено, и на Конференцията от 2018 г. към нас от НБУ се присъединиха и външни участници (докторанти и пост-докторанти от различни образователни институции).

Имената на авторите можете да видите под заглавията на самите доклади, както и в първите им бележки под черта (където са налични и данни за студентските/докторантските им и/или научните и/или преподавателски позиции, които са заемали към момента на провеждането на Конференцията).

Подборът на докладите, включени в Сборник 13, е направен от анонимните рецензенти (неизвестни за авторите на докладите двама професори доктори от външни за НБУ институции), както

и от мен, главния редактор, поради спазване на стандарти, необходими за реферирание и индексирание на изданието.

Първото издание на Конференцията ни в НБУ е през 2006 година. Използвам повода да припомня името на големия наш музикант композитор, музиколог, педагог проф. д.н. Димитър Йорданов Христов (1933-2017), Почетен професор на НБУ, по чиято идея се създава тази конференция.

За наша радост, към нас от департамент „Музика“ на НБУ, в Конференцията ни през годините се присъединяват колеги (докторанти, постдокторанти, преподаватели) от много от образователните институции в България (Националната музикална академия „Проф. Панчо Владигеров“ в София, Софийския университет „Климент Охридски“, Академията за музикално, танцово и изобразително изкуство „Проф. Асен Диамандиев“ в Пловдив, Шуменския университет „Епископ Константин Преславски“, БАН и др.) и в чужбина. Колегите – и от България, и от чужбина – идват в НБУ с интерес, радост и удоволствие:

- с интерес, защото срещат именно интересни, добронамерени и отзивчиви колеги, покрай които допълнително научават и изграстват, защото с тях откровено и професионално обговарят темите, идеите, текстовете и планове си, с което допълват, разширяват познания и осмисляния.... А и самият НБУ като цяло е интересен и богато разнообразен (неслучайно мотото му е *Ne varietatem timeamus, Ne se boim ot raznobraziето*), отворен към новото, към различните гледни точки, необичайни и неочаквани осмисляния и изводи, от които се разкриват и нови перспективи...
- с радост – от очакването на преживяването и от прекрасната атмосфера на колегиалност, научност и енциклопедичност, възможност и за научно, и за приятелско общуване именно в университетската енциклопедична среда...
- с удоволствие и от НБУ като място, защото НБУ е наистина един хубав остров на различие към образованието и научността.

И така, през годините, участници в Конференцията са и колеги от редица страни – Германия, Австрия, Сърбия, Северна Македония, Турция, Гърция, Италия, ЮАР, Бразилия, Косово и др.

Държа да изкажа изрична **благодарност** към:

- проф. д-р Милена Шушулова (дългогодишен ръководител на департамент „Музика“ в НБУ) – не само за първосъздателството на тази Конференция, наред с проф. д.н. Димитър Христов, но и – основно на нея „ляга“ – за ежегодното ѝ организиране и провеждане; и като домакин, и като модератор, и като подбор на материалите, изчитане, редакция, коригиране за ежегодния Сборник от Конференцията.
- проф. д.н. Елисавета Вълчинова-Чендова за ежегодното ѝ активно участие в конференцията и подготовка за отпечатване на предишни Сборници от Конференцията, за познанията, коментарите ѝ, помощта и окуражаването не само на многобройните нейни докторанти през годините, но и на всички колеги, попаднали в ръководените от нея секции и/или обърнали се за консултация и помощ към нея.
- д-р Наталия Афеян, за съпричастността и работата ѝ като преводач и редактор на английски език – и при работа с докторанти в НБУ, и при подготовка на доклади за отпечатване в Сборника ежегодно.

Надявам се да продължим една традиция, която спазваме вече 13 години.

*Проф. д.н. Явор Конов,
Главен редактор
НБУ, София*

ТРИНАДЕСЕТА НАУЧНА КОНФЕРЕНЦИЯ ЗА ДОКТОРАНТИ И
ПОСТДОКТОРАНТИ С МЕЖДУНАРОДНО УЧАСТИЕ

„МЛАД НАУЧЕН ФОРУМ ЗА МУЗИКА И ТАНЦ“

Сборник 13

ДОКЛАДИ

1

ИСТОРИЧЕСКИ ПРЕГЛЕД НА ХОРОВОТО ПЕЕНЕ В КОСОВО

АДУРИМ РАСИМИ¹

THE HISTORICAL OVERVIEW OF THE CHORAL SINGING IN KOSOVO

ADHURIM RASIMI²

Резюме: Докладът представя историческото развитие на хоровото пеене в Косово на фона на общото културно и образователно развитие в различни исторически моменти и до наши дни. В хронологичен порядък се разглеждат хоровите

¹ Адурим Расими. Докторант на самостоятелна подготовка в Нов български университет, Департамент „Музика“, с научен ръководител проф. Явор Конов, д-р, д.н. (e-mail: adhurim.rasimi@uni-pr.edu)

² Adhurim Rasimi. PhD student at Department of Music at New Bulgarian University with supervisor Prof. Yavor Konov, PhD, DSc. (e-mail: adhurim.rasimi@uni-pr.edu)

групи, които са иницирали и които участват в развитието на любителското хорово пеене. Първите композитори, които допринасят за развитието на този музикален жанр, са също споменати. Текстът разглежда хоровото пеене в общообразователните училища (основни и гимназии) и хорвете в специализираните музикални училища (основни и гимназии). Той дава на читателя поглед върху приноса на най-значимите културни институции на страната, които участват в професионалното развитие на хоровото изкуство, като: Факултетът по музика, хорът „Collegium Cantorum“, Хорът при РТП (Радио и телевизия на Прищина), Филхармоничният хор на Косово и др.

Докладът разглежда и културната ситуация през 90-те години на миналия век, породена от проблемите, през които страната преминава в този период, например времето след войната, когато Косово е под международен протекторат до своята независимост през 2008 година. Текстът анализира и развитието на хоровото пеене след този период и до наши дни.

Ключови думи: хор, общо образование, музикално образование, културни институции, институции за изкуство

Summary: This research presents the historical development of Choral Singing in Kosovo within the context of general cultural and educational development at various historic times to present days. It mentions chronologically the choral groups that have been involved in the progress of amateur choral singing, especially at the beginning of this cultural activity. The first composers who contributed to the development of this musical genre are also pointed out. In this paper, we talk about the choral singing in general education (in primary and secondary schools), proceeding with choral singing in the context of music education (in primary and secondary schools of music). In addition, it provides the reader with the insight about the contribution of most significant educational and cultural institutions that participated in the professional development of choral singing such as: Faculty of

Music, Choir „Collegium Cantorum“, Choir of RTP (Radio and Television of Prishtina), Kosovo Philharmonic Choir, etc.

It also deals with the cultural situation in the 1990s as a result of the difficult time that Kosovo had in this period. In addition, it deals with the development of choral singing after the 1999s, i.e. after the war when Kosovo was under the international protectorate till its independence in 2008; then it proceeds with the development of choral singing to the present day.

Key words: choir, general education, music education, cultural institutions, institutions of art

Generally speaking, art and culture in Kosovo before the Second World War had followed a very small development rate. The difficult socio-economic and political conditions, the absence of educational and cultural institutions, could not bear artistic music in general, and any activity of choral singing in particular. It is known that before the Second World War in Kosovo, choral singing was practiced by Catholic Kosovans in churches. In these religious buildings, little amateur cultural activity was developed, where tiny cultural, artistic, and religious shows were organized in Albanian language [Berisha 1997, p. 20]. Musical developments in Kosovo commenced in the late 1940s. Although under difficult circumstances and in founded schools during World War II, at a time when a part of Kosovo was under the administration of Albania, there were attempts to cultivate choral singing. Even though, they were very few, a cultural show organized by the students and teachers of „Skanderbeg“ school in Mitrovica on 25, 26, and 27 August, 1941 took place. The „mixed choir with two or three voices, through short act performances“ performed in this show [Luzha 2004, p. 53].

The cultivated music in Kosovo began after the end of World War II. Since its beginnings it was mainly introduced by vocal creativity and vocal performances. Amateur music started to flourish, but also the professional music began its development, especially when it is known that professional music in Kosovo was not traditionally developed at

all. In the urban area, various cultural and artistic societies started their activity“ [Rasimi 2004, p. 16], where, in addition to other musical activities, there were choir groups such as „Agimi“ from Prizren, „Hajdar Dushi“ from Gjakova, „Ramiz Sadiku“ and „Xhemal Kada“ from Peja [Ismaili 2006, p. 2004], „Drita“ from Gjilan etc., performing their activity. Although these cultural and artistic societies exercised extensive artistic activities, not all of them had a choral section. Among the reasons for not providing choral ensembles within these amateur societies, was the lack of singers and professional directors whose professional qualification was conditioned by general, social, political, and economic developments. „Among the first and the most renowned choirs founded at this time was the choir of Artistic Society „Agimi“ from Prizren. This choir has reached an enviable level, due to the pioneering work of Lorenc Antoni and then Rexho Mulliqi, as well as other composers who came after. It is worth mentioning that Lorenc Antoni was the initiator of secular choral music, which is a great contribution to the further advancement of the choral singing“ [Rasimi 2004, p. 16].

The choral activity, in addition to artistic and cultural performances, began to spread in schools as well. A great contribution in this regard was given by the music school in Prizren, founded in 1948, and a year later, by founded schools in Prishtina and several other surrounding cities.

During this time, serious efforts have been made to increase education in general and music education in particular. A great contribution to the development and upgrading of music education and choral music as an integral part, was given by the initiative of the so-called – at that time – Pleqësia për Arsim e Kulturë e Këshillit Popullor Krahinor (1949), which organized „monthly musical courses for leading choirs and orchestras, and for teachers who taught song in primary schools“ [Dymbëdhjetë 1957, p. 31]. Through these seminars organized during the summer holidays, special attention was given on the professional development of professional staff in the field of music education. This probably came as a result of the goal of forming a more massive musical culture. When mentioning the expanded

music activity during this time, it is worth pointing out Festivali i Parë Krahinor i Muzikës – The First District Music Festival „held from 25 to 30 May, 1956, where 51 choirs, 53 orchestras, 37 singers, and 95 soloists, duets, and ensembles with nearly 3,000 and 500 performers performed“ [Dymbëdhjetë 1957, p. 31].

At this time, a tremendous role in increasing education quality played „normal schools“ (five-year secondary school for teacher training), usually the „normal school“ of Gjakova (1946), later transferred to Prishtina (1953), and the other secondary schools of Peja, Prizren, Gjilan, Ferizaj, founded later“ [50 Shkolla 2007, p. 34]. In the framework of „normal schools“, the choirs of these schools were active almost in all major centers of Kosovo such as in Prishtina, Prizren, Gjilan, Mitrovica, Peja, Gjakova, and Ferizaj. These choir groups „performed for the inner needs of schools and towns, and participated in school competitions organized at the state level of the former Yugoslavia“ [Dhomi 2018].

In addition to choral singing in the framework of artistic societies, and choral singing in the framework of general and musical education, the tradition of choral singing continued within the Albanian Catholic Church. According to Dr. Dom Lush Gjergji, the choral ensemble from Janjeva, called „Engjëjt e Bardhë – White Angels“, consisting of approximately 100 children, in the 1960s, had held many concerts in different parts of the former Yugoslavia and Europe. They had even performed in front of the Pope Paul VI“ [Gjergji 2006].

A great contribution in creating new conditions for the development of music education, and producing new professional staff in music education was given by the „high pedagogical school founded in 1962 (when the Music Education Department was a part of it, which then in 1975 became the Faculty of Music within the Academy of Arts)“ [Rxhepagiq, Jashar 1990, p. 61].

With the creation of favorable circumstances, especially in terms of professional training of new musicians in the 1970s, the „*Collegium Cantorum*“ choir was founded. It was directed by the composer Mark Kaçinari [Rasimi 2004, p. 16]. Within a relatively short period of time, this choir managed to have sound foundations for a successful tradition

of vocal-choral singing culture in Kosovo. Mark Kaçinar was an expert of choral singing, and created a standard of interpretation of his choir of a very high and international level. This choir added fame not only to the choral music in Kosovo, but through the musical and cultural activity that consistently developed, made the choral music known even abroad. It is worth mentioning that „in Langolen of England it took the third place in the world“ [Koci 2008, p. 89].

Relying on the fact that general public education schools were met with qualified music teachers, „from the late 1970s to the late 1980s, the competitions of primary school choirs were institutionalized“ [Ramadani 2016], with a lot of participants. Thus, there were a significant number of choirs participating in these competitions, and qualitative preparation and qualitative interpretation was required. Initially, competitions were organized on municipal level, and then the winner choir represented the municipality at the Provincial Competitions (as they were called at that time). And then „the choir that took the first place in these competitions represented Kosovo in the Republican and federal competitions of the former Yugoslavia“ [Osmani 2017].

In the 1980s, more and more opportunities for professional music arose. At this time, the first cadres from the Faculty of Music also emerge, which then contributed to the development of choral singing in the framework of general education (in public schools) as well as in the professional field.

The highest contribution in the advancement of choral singing was obviously given by the Professional Choir of Production of Music of Radio and Television of Prishtina (RTP). The choir „started working in September 1980, and had 30 members only, but after a short time the number of members increased“ [Fletushkë 1985, p. 1]. This choir was mainly composed by young graduate musicians or students of the Faculty of Arts of Prishtina, which was led by renowned composer and conductor Rafet Rudi. We can say that this coral formation is the first completed choir with professional staff and leadership. The main activity of the choir was devoted to the needs of the Radio and Television of Prishtina program. In addition, the choir appeared many

times in the public, whether on the occasion of various manifestations or solo concerts. RTP's Choir, besides numerous works or Capella, made some achievements in vocal-instrumental field together with RTP's orchestra. It participated in important festivals, including „Tribuna e kijimtarisë muzikore e Jugosllavisë – The Yugoslavia's Musical Theater“ in Opatija (Croatia), „Lojërat verore të Dubrovnikut – Summer Games of Dubrovnik“, „Vera e Ohërit – Summer of Ohrid“, etc. [Rasimi 2008, p. 117].

On the other hand, in January 1981, the Children's Choir came to scene as part of the Musical Production of Radio and Television of Prishtina. The members of this choir were talented children coming from the lower-secondary music school and from various primary schools of Prishtina. RTP's Children's Choir performed choral and different other songs for the needs of children's program only. Since 1981, the RTP Children's Choir, led by conductor Ramadan Ramadani has been introduced with great success in renowned children's song festivals such as „Akordet e Kosovës – Kosovo Accords“, „Skena Muzikore e Prishtinës – Prishtina Music Scenes“, „Ditët e Muzikës Kosovare – Kosovo Music Days“ [Ramadani 2016]. These were very important festivals organized by the Kosorvo composers' association.

The Children Choir of the Radio and Television of Prishtina performed in different cultural manifestations, in joint programs with the choir „Colegium Cantorum“ and the professional choir of RTP. Among the most popular choirs were also the Choir of the „Faculty of Arts of Prishtina“ with a high artistic level, the choir of „Men of Gjakova“, and „Men's Octet“ in Prishtina, etc. Likewise, there were also active chorals in high musical schools, where choral singing was obligatory, and the choirs of the lower-secondary music schools were activated only on voluntary basis rather than as a mandatory attending program.

Although, since 1945, there has been a continuous rise of choral singing in all areas of the cultural life, this process has been interrupted for more than a decade, between 1989 and 1999, i.e. at the time when Kosovan education and all institutional activities were expelled from public institutions and had to work in „home-schools“,

or they organized cultural activities in private homes.³ Under these circumstances, there were no basic conditions for choirs and other ensembles' operation, and as a consequence life was paralyzed in all areas. As the ethnomusicologist R. Munishi says, there are rare historical cases when people cease singing, cease creating, stop listening to music... However, it happened to Kosovans in the former Yugoslavia temporarily; they ceased singing, ceased their joy, their celebration [Munishi 1997, p. 263].

Despite the difficult situation during these 10 years, a spark of choral singing revived. During this time, the Choir of the Faculty of Arts operated. It exercised its activity in private homes, because the respective institutions were usurped. With the help of the „SOROS“ Foundation and Professors Bahri Çela and Jehona Zajmi's support, a choir in Prishtina was founded during 1996-1997. It was attended by professional singers, musicians as well as a small number of foreign singers, who at that time worked in humanitarian organizations in Kosovo and staged the Requiem of Domenico Cimarosa, a concert that was held in the A.C.Ch „Saint Ndou“ in Prishtina [Rasimi 2004, p. 16].

After the war in 1999 when Kosovo was under the international protectorate until its independence on February 17, 2008, the situation began to change for better. However, the consequences were great after a decade's long pause. This may be due to the fact that some of the music professionals such as composers, conductors, instrumentalists, and singers went into exile and started a new life there.

Since 2000, primary and secondary music schools have been founded in all cities of Kosovo. The high school choirs, according to curriculum, are obliged to attend choral singing course. In addition to public appearances for school needs, choirs usually participate in various cultural activities within the cities they operate. The primary school choirs are not mandatory according to the curriculum, and probably that is the reason why those are not functional in all schools.

³ Clarification: On March 23, 1989, in the Kosovo Province Assembly, contrary to the will of the citizens, the 1974 Constitution was amended, which suppressed Kosovo's autonomy in the Federation of Yugoslavia, leaving Kosovo as an integral part of Serbia.

From 2000 to 2010, the Children's Choir of Gjilan Music School was very active. During this time, it organized concerts in all centers of Kosovo, including the traditional Christmas concert as well as the concerts performed abroad as it was the case with the joint project „KoriChoir“ where, together with the choir of Zurich music school, they performed in different cities of Switzerland. Other elementary music schools' choirs, which were and continue to be active, are the choir of the elementary music school in Ferizaj, and Gjakova.

Although in general educations (public schools) there are qualified music teachers, yet again the condition of choral singing in Kosovo leaves much to be desired. Although in the 1970s till the end of the 1980s, competition of elementary school choirs was institutionalized, unfortunately, on the other hand, to this day on there is no reorganization of these competitions, which would affect the quality of work of general school choirs. In Prishtina, with the initiative of the Directorate for Culture, Youth, and Sports, in honor of the Liberation Day (June 15th), the meeting of choirs of all the schools of the Municipality of Prishtina is organized. The appearance of the choirs is not of competitive character; rather it is of more symbolic and festive character. It is to be noted that there is no quality interpretation of such choral works at all. This should be explored, indeed. It is worth mentioning that in the framework of the music festival „ReMusica“ organized every year in Prishtina (this year is held the 17th edition), a single evening is devoted to all high school choirs, which offer diversified programs and have a satisfactory level of interpretation.

Though, there is enough qualified staff, the number of graduates in various music branches is rising every day. Thus, various initiatives for the formation of choral groups emerge. Some „city choirs“ have been founded in different cities such as Gjilan, Prizren, Ferizaj, Peja, and so on. These choral ensembles, unfortunately, in most cases exist only by their volunteer work, neglected totally and without any institutional support, and consequently are only activated from time to time and do not operate on continuous basis.

The situation with the choirs of music faculties operating in Kosovo is different. These choirs have a higher level of artistic interpre-

tation. Here belongs the Choir of the Faculty of Music of the University „Hasan Prishtina“ in Prishtina, which continues its tradition since 1975, the Choir of Haxhi Zeka Music School in Peja, the Choir of AAB University. On behalf of finishing academic year, these institutions offer diversified performances in front of the public. Lately, the Youth's Choir „Rexho Mulliqi“ consisting of orchestra and choir of young qualified professionals or students are well known. This formation has held many concerts around European countries, and is known for its high level of interpretation. Then the Newborn Choir, which has participated in many cultural and commemorative events in Kosovo is famous too. Also, the Choir „Seperantum“ is very well known and very active. Recently, it has represented Kosovo in choral competition in France. Less known are the Women Choir „Lira“ and the choir of girls „Laides Voices“.

Of all the choir ensembles, one of the most well-known and most important is the Choir of the Philharmonic of Kosovo. This choir is a professional ensemble with 50 members acting as the second unit within the Kosovo Philharmonic Orchestra. After a pause for a decade (1990-2000), it was reactivated in 2000, and continues the work of the former RTP's professional choir, which has been working successfully since 1980, precisely under the direction of Rafet Rudi. This choir has a very high level of interpretation, which from 2000 to the present day, has performed in different concerts in Kosovo, and many different countries of Europe and worldwide.

Based on the circumstances in which choral singing has been developed in our country, we can say that because of general socio-cultural conditions, there was a delayed activation of choral singing even after the Second World War. However, from this time until 1989, there was a satisfying development of choral singing in the amateur level – which developed within the amateur societies and the general education, – as well as continuous progress was emphasized in the professional level within the musical education and other cultural institutions. Then, for a decade (1989-1999), the whole cultural and institutional life was paralyzed as a consequence of the prevailing

situation at that time. From 2000 up to the present day, there is continuous progress of choral singing on the professional level, where various choral formations of young professionals who have recently completed adequate studies have been founded. On the other hand, the situation in choral singing in general education is not satisfactory, although 95% of music teachers have the relevant qualification. We hope that the choral singing will be more present and more qualitative within the general education as it has marked a qualitative rise in other cultural levels in our country.

REFERENCES

Books

- BERISHA, Engjëll, 1997. *Zhvillimi i Stileve në Veprat e Kompozitorëve Shqiptarë të Kosovës*. Prishtinë: Enti i Teksteve dhe Mjeteve Mësimore i Kosovës.
- Dymbëdhjetë Vjet Zhvillimi Kulturorë të Kosovës e Metohisë, 1957*. Prishtinë: Enti i Teksteve dhe Mjeteve Mësimore i Kosovës.
- FLETUSHKË, 1985. *Pesë Vjet të Punës së Korit të RTP-së*. Prishtinë: Produksioni Muzikor i RTP-së.
- ISMAILI, Zejadin, 2006. *Refleksi Muzikologjike dhe Publiçistikë*. Kumanovë: Klubi i Shkrimtarëve „Jehona e Karadakut“. ISBN 9989-142-14-9.
- KOCI, Akil Mark, 2008. *Vibracione të Shpirtit Shqiptar*. București: Librarium Haemus. ISBN 978-973-888-750-3.
- LUZHA, Besa, 2004. *Aspekte të Edukimit të Përgjithshëm Muzikor në Kosovë*. Prishtinë: Punim i Magjistraturës në Dorëshkrim.
- MUNISHI, Rexhep, 1997. *Probleme Etnomuzikologjike*. Prishtinë: Instituti Albanologjik i Kosovës.
- RASIMI, Adhurim, 2004. *Choral Singing in Kosovo*. Tagger Foundation Castello Sforzesco.
- RASIMI, Adhurim, 2008. *Roli i Këndimit Korall në Edukimin Muzikor*. Prishtinë: Punim i Magjistraturës.
- RXHEPAGIQ, Jashar, 1990. *Universiteti i Prishtinës (1970-1990)*. Prishtinë: Botim i Veçantë i Universitetit të Prishtinës.
- 50 Shkolla Normale e Prishtinës (1954-1947)*, 2007. Prishtinë: Libri Shkollor.

Interviews

- DHOMI, Ajmone, 2018. *A former professor of music education at the normal school in Peja*. Interview topic: choral singing in normal schools in Kosovo, Pristina [unpublished].
- GJERGJI, Don, 2006. Lush. *Albanian catholic priest*. Interview topic: choral singing in the Church, Bince [unpublished].
- OSMANI, Bajram, 2017. *Ex-teacher of music education and choir leader at the „Selami Hallaqi“ school in Gjilan*. Interview topic: choral singing in public schools in Kosovo, Gjilan [unpublished].
- RAMADANI, Ramadan, 2016. *Conductor of the children's choir of Radio Television of Prishtina*. Interview topic: choral competitions in the framework of public schools, Pristina [unpublished].

СПЕЦИФИЧНИ ОСОБЕНОСТИ В ИНТЕРПРЕТАЦИЯТА НА ПИАНИСТА СПОРЕД АЛФРЕД КОРТО И ДНЕСНИТЕ НИ РАЗБИРАНИЯ ЗА НЕЯ

АЛЕКСАНДРА ГАДЖЕВА⁴

SPECIFIC CHARACTERISTICS OF PIANO INTERPRETATION BY ALFRED CORTOT AND OUR UNDERSTANDING OF IT

ALEKSANDRA GADZHEVA⁵

Резюме: В доклада се разглежда интерпретаторската позиция на пианиста Алфред Корто (1877 – 1962), значима фигура в музикалното изкуство. Жалонирайки прочита си и чрез основни моменти от живота и артистичната кариера на Корто, авторката представя обзор на книгата „Курс по интерпретация“ (1934). От дистанция на 85 години от оригиналното ѝ издание и 60 години от публикуването ѝ у нас (в превод на български език), и през собствения си днешен поглед, откроява виждания на Корто, в паралел и със съвременни тенденции в интерпретацията. Поставят се и въпроси, свързани с композиционната система, композиционни и изпълнителски техники, жанрови и стилови особености.

⁴ Александра Гаджева. Студент в магистърска програма „Музикознание“ и магистърска програма „Класическа музика“ в департамент „Музика“ на Нов български университет (e-mail: agadzheva@abv.bg)

⁵ Aleksandra Gadzheva. Student in the Master's program „Musicology“ and „Classical Music“ at DS Music at the New Bulgarian University (e-mail: agadzheva@abv.bg)

Ключови думи: музика, пианист, соната, интерпретация

Summary: The report looks at the position of the pianist Alfred Cortot (1877 – 1962), a notable figure in the musical art, in the field of musical interpretation. By marking her analysis with milestones from the life and artistic career of Cortot, the author presents an overview of the book „Cours d'interprétation“ (1934). From a distance of 85 years from its original edition and 60 years from its publication in Bulgarian (translated into Bulgarian) and through her own viewpoint, she sets apart Cortot's views in parallel with modern trends in musical interpretation. Also, the report discusses the compositional system, compositional and performance practice system, genre and stylistic specifics.

Key words: music, pianist, sonata, interpretation

Знаменит пианист, Алфред Корто в най-голяма степен олицетворява епохата си. Припомнянето на книгата „Курс по интерпретация“ (1934)⁶, с включените в нея композиторски имена и творби, ще насочи освежително и обогатяващо вниманието на днешните интерпретатори както към този репертоар, така и към вижданията за неговото интерпретиране в наши дни. Позабравена, но изключително стойностна книга, при това полезна не само за пианисти, в която е съпоставено както характерното при използването на формата в творчеството на композиторите, живели по едно и също време, така и развитието на формата при техните последователи. Корто разказва толкова увлекателно, че „... възбужда около себе си трескавост и очаквания“ [Корто 1959, с. 70].

Лекциите на Корто, описани от Ж. Тиефри, ни осветляват много интересни въпроси от гледна точка не на сухия анализ, а на вникването в творбата – поетичното разбиране, естетическото ѝ изучаване и тълкуване. За Корто е важно учениците му да развият „усет за връзката между чувство и форма, между аналитична ра-

⁶ Написана през 1934 г. по негови лекции от ученичката му Жана Тиефри, преводът на български излиза през 1959 г. [Корто 1959].

бота и емоция“ [Корто 1959, с. 15].

И днес, при формирането на уменията и вкуса на един изпълнител, основополагащи трябва да бъдат не само изграждането на този усет, но и на предразположенията, създаващи музиканта, които дьо Сен Ламбер описва в своя първи в света трактат по клавесин – „Принципите на клавесина“ (Париж, 1702): „Нека видят дали, когато слушат хубава Музика, навлизат във всички нейни вълнения, които тя им вдъхва; ако се разчувстват на нежните места, ако се събуждат на веселите места; ако пеят вътрешно това, което чуват да се пее или свири от другите; ако им се струва, че от малкото, което им е било показано, биха могли и те да направят толкова без усилия. Защото ако работата им изглежда лесна, това е белег, че ще успеят в нея; но ако им изглежда изненадващо & трудно, ще направят добре, ако се откажат от това. Нека проверят дали се наслаждават на Мелодията & Хармонията на Пиесите. Дали навлизат в Каденците (протичанията, бел. моя, А. Г.) на Ариите. Дали се чувстват неволно увлечени да следват такта. Ако го отмерват, без да имат намерение за това, с глава или другояче. Ето истинските предразположения, които правят Музиканта & без които работиш напразно, без да можеш да го постигнеш.“ [Конов 1998, с. 202-203].

Корто е помагал на артиста да усвои способността да е в хармония с вътрешния си и с външния свят, да се вдъхновява от природата, за да е възможно възприятията му да се превърнат в художествена импресия.

Алфред Корто ни е познат предимно като забележителен пианист (шопенист, но съвсем не само шопенист). Основател е на прочутото частно висше училище по музика „École normale de musique de Paris“ (1919), но той е и основател преди това на „Société du Festival lyrique“ (Париж, 1902), „Société des Concerts Cortot“ (Париж, 1903) и на „Orchestre symphonique de Paris“ (1908) – дирижирайки предимно творби на съвременни композитори. Записва повече от 150 грамофонни плочи. Заедно с Пабло Казалс и Жак Тибо формира трио (1905), добило голяма известност. По мое мнение, Клавирното трио оп. 97 „Ерцхерцог“ от Бетховен, което те изпъл-

няват⁷, е показателно за тяхното майсторство като ансамбъл.

Пианистът Алфред Корто става един от най-ярките символи на високата култура на Франция, с международна известност и признание.

Алфред Корто се изявява и като диригент. През целия си живот е и педагог по пиано. Припомням тези факти, показващи широтата на професионалната му дейност.

Корто пише множество статии в „Revue musicale“ върху пианистичните произведения на френски композитори. Написва и книгите „Рационално-пластична техника“ (1928) и „Френската музика за пиано: Дебюси, Франк, Шабрие, Форе, Дюка“ (3 тома, 1930-48). Много важен съвет, който дава, е да не се повтаря безсмислено и продължително един пасаж, който изглежда труден, а да се направи логически анализ на трудността, чрез който ще преодолеем доста по-бързо и ефикасно техническите си проблеми.

Проф. Андрей Стоянов в една от своите монографии – „Изкуството на пианиста“ (София, 1954) – се позовава на Корто.

„Съобщава работните варианти, които са в инструктивните издания на Алфред Корто:

- Работа с ръцете отделно;
- Противопоставяне на легато и стакато;
- Възпроизвеждане с различен ритъм, различна динамика и т. н.;
- Трудното място да се упражнява в още по-усложнен вид;
- Пасажи с неудобна пръстовка се усвояват по-бързо и по-сигурно, като се упражняват и обратно, в обърнат вид.“
[Шушулова-Павлова 2007, с. 178].

Засегнатите в книгата музикални творби са подредени не по хронологичен ред, а според формата им – прелюд и фуга, сюита, соната, концерт, вариация. В своя доклад се фокусирам най-вече върху разделите, посветени на прелюдиите и фугите, и сонатите.

На първо място, се запознаваме с това, какво представлява формата и с принципите на изграждане на прелюда и фугата, след което – с конкретни особености в характера и строежа на дадени

⁷ [<https://youtu.be/GCS9bURe3y8>]

прелюдии, токати и фантазии в комбинация с фуги при композиторите Бах, Моцарт, Менделсон, Франк.

Във връзка с орнаментиката при свиренето на клавишин, Корто изяснява, че тя не бива да се схваща като претрупване на формата, тъй като е предназначена да удължи продължителността на звука, т. е. да се постигне богата изразност, защото при клавишина не е възможно задържане и нарастване на звучността.

Относно фугите на Бах, Корто набляга на това, че често те биват изпълнявани коректно, но лишени от искреността, наивността, с величие, от което лъха непосредствеността, които съдържат в себе си. (За съжаление, все още повечето пианисти ги интерпретират по този начин, поне според моите наблюдения, бел. моя, А. Г.) Подчертава невероятното многообразие на Баховия стил и формулите, с които си служи Бах, даващи израз на определени чувства.

Корто проследява развитието на фугата при Моцарт – наличието на изменения във формата, като прекъснати каденци и по-голям драматизъм. А разглеждайки Прелюд и фуга в ми минор от Менделсон, големият френски майстор пианист не само описва подробности около историята на създаването на тази пиеса и темперамента на композитора ѝ, но и демонстрира на пианото как тя трябва да се интерпретира и преживее.

Корто отбелязва интересен факт по повод на конструирането на Прелюд, хорал и фуга от Франк, а именно, че темата е построена върху буквите, съставлящи името на Бах. Известно е, че и други композитори, поклонници на Бах, като например Макс Регер, използват този похват в знак на почит към своя вдъхновител.

„Парадоксалното е друго, че след написването на тази фантазия и фуга, до края на живота си Регер ще вписва темата В-А-С-Н още в много други свои творби, толкова майсторски, често по неналагащ се или дори по полифоничен, незабележим начин.“ [Кехлибарева-Стоянова 2017, с. 31].

Алфред Корто проследява развитието на сонатата, започващо от танцовата сюита, след което се явява повратна точка в творчеството на Бетховен, а най-много се усъвършенства при ро-

мантиците. Пианото по време на Романтизма еволюира, което е предпоставка композиторите от тази епоха да възплътят по-лесно и по-богато своите замисли и интимни емоции в творбите си.

За сонатата при Филип Емануел Бах най-същественото, според Корто, е неговият принос: въвеждането на втора тема в първата част на цикъла. Естествено, коментира се и т. нар. галантен стил.

Голяма част от раздела за сонатата е посветена на сонатите на Бетховен, които съдържат повече драматизъм, надделяващо патетично чувство, осезаемо изразено чрез изпълнение на пиано, а не както дотогава – безразлично и на клавесин, и на пиано.

Сравнявайки две от сонатите на Шуберт – едната, написана в ранна възраст, а другата – три години преди смъртта на композитора, Корто прави следния интересен извод:

„... произведенията на изкуството се налагат на поколенията чрез единството на стила, а не с качеството на подробностите.“ [Корто 1959, с. 102].

За Вебер Корто е на мнение, че той се съобразява по-скоро с публиката, устремен към незабавния успех и одобрението ѝ, а не се води от собствения си душевен израз, по това и неговият романтизъм се отличава от този на Шуман и Шопен.

В книгата се споменава характерната за Шуман употреба на сложен ритъм, както и неговото специфично композиране – пианистично неудобно, твърде трудно за изпълнение в технически план (но и нещо по-важно, според мен: че Шуман е първият, който означава темпата и динамичните нюанси на немски език, бел. моя, А. Г.).

Разликата, която Корто прави между сонатите на Бетховен и на Шопен, е, че първият „влага в тях чувства на всемирен порядък“, а вторият „затваря в тях личното си чувство, както прави и Шуман“. Това, което обединява техните стилове, е, че и при двамата чувството определя формата [Корто 1959, с. 110].

Разбира се, Сонатата в си минор от Лист е описана като колосална творба, изградена логически забележително, без виртуозна самоцел. Макар и нетипична като форма, защото е едночастна, тя е с ясно разграничени 3 основни теми, изразяваща всички фаустовски чувства: отчаяние, жар, въодушевление, блян, нежност, ирония.

Относно Сонатата във фа минор от Брамс, Корто подчертава, че за да се вникне по-добре в произведението, е необходимо да се има предвид, че *Andantino* и *Intermezzo* са написани през 1853 г. в Дюселдорф, където се среща с Клара Шуман, а останалата част от сонатата е издадена през следващата година в Хамбург.

Друга соната, също обект на анализ в книгата, може би по-рядко изпълнявана в България, е тази в ми бемол минор на Пол Дюка. Всеобщото схващане за нея е, че тя е циклична, но според Корто, заложената в нея дълбока емоционалност разкрива съвсем различни намерения на автора ѝ.

Корто насочва вниманието ни и към Скрябин, който във Франция е непознат или по-точно – непризнат, и по-конкретно, върху неговата Пета соната, написана само за 4 дни! Според Корто, по-задълбочено трябва да се изучават последните сонати на Скрябин, тъй като те най-ясно разкриват характера на композитора.

Разделът за сонатата завършва със Сонатината от Равел – една прекрасна пиеса, в която властват едновременно разумът и емоционалността, поднесени по особено интересен начин, въпреки едва 25-годишната възраст на Равел при композирането ѝ.

Корто съветва при изпълнение на това произведение да спазваме точно указанията на автора, т. е. да не правим излишни *ritenuti* или акценти, защото Равел познава отлично всички термини и ги употребява изключително точно. Ако е искал ритенути и акценти, щял да ги напише.

Въпросите на интерпретацията са в постоянните коментари и на специалисти, и на любители. Ако обаче се опитам да изведа основния си извод от книгата на Алфред Корто – Жана Тиефри, крайностите не са добър избор в интерпретацията и точно тук се крие най-трудната задача – да бъде намерен балансът между утвърденото и новаторското, между строгото и свободното, между семплото и пищното.

В заключение, ще обобща, използвайки един цитат от книгата „Курс по интерпретация“ на Корто-Тиефи, който много ме впечатли:

„Без тълкуване музиката е мъртва буква. Тя винаги съдържа

един постоянен елемент, наложен от композитора, и втори, променлив елемент – поверен на изпълнителя. Изкуството на изпълнителя може да се изяви посредством степента на неговото качество, чрез изискано съответствие в темпата, тембъра и динамиката.“ [Корто 1959, с. 55].

РЕФЕРЕНТНИ ИЗТОЧНИЦИ

Библиография

- КЕХЛИБАРЕВА-СТОЯНОВА, Албена, 2017. *Макс Регер и пространството на органната песен до Първата световна война*. София: Водoley. ISBN 978-954-9415-90-2. [KECHLIBAREVA-STOYANOVA, Albena, 2017. *Max Reger i prostranstvoto na organnata pesen do Parvata svetovna vojna*. Sofia: Vodoley. ISBN 978-954-9415-90-2.]
- КОНОВ, Явор, 1998. *Първият трактат по клавиесин – Принципите на клавиесина, Дьо Сен Ламбер (Париж, 1702)*. Прев. Явор КОНОВ. София: Музикално общество „Васил Стефанов“. ISBN 954-903-532-8. [KONOV, Yavor, 1998. *Parviyat traktat po klavesin- Printsipite na klavesina, dyo Sen Lamber (Parizh, 1702)*. Prev. Yavor KONOV. Sofia: Muzikalno obshtestvo „Vasil Stefanov“. ISBN 954-903-532-8.]
- КОРТО, Алфред, 1959. *Курс по интерпретация*. Прев. Асен ДАСКАЛОВ, Мария ДЖАМБАЗОВА. София: Наука и изкуство. [CORTOT, Alfred, 1959. *Kurs po interpretatsia*. Prev. Asen DASKALOV, Maria DZHAMBAZOVA. Sofia: Nauka i izkustvo.]
- ШУШУЛОВА-ПАВЛОВА, Милена, 2007. *Теоретичното наследство на Андрей Стоянов: източници, аспекти, проекции*. София: Аскони-Издаг. ISBN 978-954-383-011-4. [SHUSHULOVA-PAVLOVA, Milena, 2007. *Teoretichnoto nasledstvo na Andrei Stoyanov: iztochnitsi, aspekti, proektsii*. Sofia: Askoni-Izdat. ISBN 978-954-383-011-4.]

Интернет публикации

- Cortot, Thibaud, Casals – Beethoven Archduke, Trio Op.97 in B flat Major. *Youtube* [online] [viewed 16 March 2018] Available on: <https://www.youtube.com/watch?v=GCS9bURE3y8&feature=youtu.be>
- STEMBRIDGE-MONTAVON, Michael, 2004. Variations on a Theme of Chopin [online] *Piano*. p. 34-35 [viewed 16 March 2018] Available on: <http://www.normandypianocourses.com/articles/alfred-cortot-rational-principles-piano-technique.pdf>

ФУНКЦИИ НА МУЗИКАЛНАТА ТЕОРИЯ В ОБУЧЕНИЕТО НА АКТЬОРА

АСЯ ИВАНОВА⁸

FUNCTIONS OF MUSICAL THEORY IN THE ACTOR'S TRAINING

ASSIA IVANOVA⁹

Резюме: Развитието на съвременния театър поставя нови предизвикателства пред актьора и изразните средства, които владее. Понятията ритъм, такт, тембър, мелодия, темпо, размер и др. принадлежащи на музикалната теория, стават задължителни в теоретичния и практически арсенал на актьора.

Взаимовръзките с музиката са очевидни, когато се работи с конкретна музикална форма или музициране на драматургичния текст в спектакъла. Музикалните елементи обаче присъстват не така очевидно в работата на актьора, дори и без самият той да си дава сметка за това. Най-разпознаваеми са те при изграждането на гласовата и физическа характерност на сценичния образ и съзнателното им използване в творческия процес би подпомогнало „създаването на живота на човешкото тяло (на ролята).“ [Станиславски 2016, с. 189].

Една от основните цели на този текст е да постави фокус върху определени взаимовръзки между музикалната теория и

⁸ Ася Иванова. Главен асистент, доктор в департамент „Театър“ на Нов български университет (e-mail: 6060assia@gmail.com)

⁹ Assia Ivanova. ass.prof., PhD, Theatre department, New Bulgarian University (e-mail: 6060assia@gmail.com)

работата на актьора върху сценичния образ. Той представя частично методологията на преподаване и различни практически разработки, които подпомагат теоретичното запознаване с музикалната теория (в обучението по актьорско майсторство в НБУ) и прилагането ѝ в практиката на актьора.

Ключови думи: образование, театър, тембър, темпо, ритъм

Summary: The development of modern theater poses new challenges for the actor and the means of expression he has. The terms rhythm, tact, timbre, melody, tempo – belonging to the musical theory – become obligatory in the theoretical and practical arsenal of the actor.

Interactions with music are obvious when we work with a particular musical form or working with musicality of the dramatic text in the show. The musical elements, however, are present not so obvious in the actor's work, even without himself realizing it. They are most recognizable in constructing the vocal and physical character of the image, and their conscious use in the creative process would help „create the life of the human body (of the role).“ [Stanislavski 2016, p. 189].

One of the main aims of this text is to focus on certain interrelations between musical theory and the actor's work on the stage image. Also presents in part the methodology of teaching and various practical developments, which support the theoretical introduction to musical theory (in the training of acting at NBU) and its application in practice of the actor.

Keywords: education, theater, timbre, tempo, rhythm

Като актриса със солидно музикално образование (СМУ „Проф. Веселин Стоянов“, гр. Русе), в този текст поставям фокус върху определени елементи от музикалната теория, които пряко биха могли да повлияят върху изграждането на сценичен образ от актьора.

Във всяко учебно заведение, където се изучава театър, има курсове, свързани с музикалната теория – „Музиката в театъра“,

„Звукови практики и техники“, „Музикално обучение“, „Ритмика“ и други. Обикновено тези курсове се водят от музиканти – композитори, певци, които запознават студентите по актьорско майсторство с понятията ритъм, метрум, размер, такт, темпо, динамика и др., предимно от гледна точка на музикалното изкуство, без да могат да ги свържат пряко с конкретната работа на актьора на сцената. В последните две години водя курсове в програма Театър, НБУ, като „Музика и ритмика“, „Практическа работа с музикална композиция“ и други. Това ми даде възможност да потърся различни начини за запознаване на студентите с отделни елементи от музикалната теория, така че да могат веднага да ги приложат в конкретни актьорски задачи. В този текст ще се спра по-подробно върху някои практически упражнения, които разработих през последните 2 години за целите на горепосочените курсове.

Преди основното изложение бих искала да подчертая защо е важно студентът по актьорско майсторство да има едно достатъчно и достъпно за него самия музикално образование. Очевиден е фактът, че такова е нужно на актьора, когато участва в постановки в жанра музикален театър, мюзикъл или когато в театрална постановка му се налага да изпее песен, да изпълни някаква конкретна музикална форма. Развитието на съвременния театър обаче поставя нови предизвикателства пред актьора и изразните средства, които владее. Понятията ритъм, такт, тембър, мелодия, темпо, размер и др. принадлежащи на музикалната теория, стават задължителни в теоретичния и практически арсенал на актьора. В многообразните театрални форми в началото на ХХІ в. музиката не е просто допълващ елемент от спектакъла, а може да играе роля наравно – а понякога и в по-голяма степен (!) – със съдържанието на текста. В книгата си „Постдраматичният театър“ Ханс-Тийс Леман пише, че все повече значими режисьори, като Питър Брук например, привличат актьори от различна етническа, културна и езикова среда. Диалектната, необичайна или интонационно неправилна артикулация може да е източник на нови звукови съчетания и мелодика. Така се изследва и експериментира с музикалността на речта, която, отделена от нивото на текста, се превръща в самостоятелен

елемент, който може да се развива в собствена посока. Леман посочва още, че с помощта на електронната музика и съпътстващата я техника става възможно все по-свободно да се модулират и синтезират гласовете и звуците в театъра, което създава съвсем ново и самостоятелно музикално театрално измерение, в което заедно с музикалния и звуков пласт се преплитат речта на актьорите с тяхното темпо, ритъм, мелодика, акцент, тембър и т.н.

В този смисъл е много важно музикализацията да не се мисли като продължение и развитие на драматичния театър, а като напълно нов и вече не-драматичен език на театъра [Lehmann 2006, p. 93].

В развитието на българския театрален език в тази посока значим принос имат разработките на композиторите Асен Аврамов и Георги Арнаудов. За Аврамов мога да посоча голяма част от съвместната му работа с режисьорите Иван Добчев и Маргарита Младенова в Театрална работилница „Сфумато“, звуковата среда и музикализация на текста в спектакъла „Гилгамеш“, представянето на резултата от творческото ателие „Звук, текст, мелос“ и др. Изключително постижение в музикализацията на текста за мен е създадената през 1992 г. от Г. Арнаудов звукова партитура (Sprechstimme¹⁰) на пиесата „Слепците“ от Метерлинк (режисьор на спектакъла В. Вихърлова, Театър 199), както и други подобни разработки в спектаклите „Алпийско сияние“ от Петер Турини, „Ковачи“ от Алек Попов, и работата в творческото ателие „Звук, текст, мелос“. За да могат обаче актьорите адекватно да изпълнят подобни партитури (пак понятие принадлежащо предимно на музикалното изкуство), те трябва да имат определен минимум усвоени знания и натрупани умения в областта на музиката.

Взаимовръзките с музиката са очевидни, когато се работи с конкретна музикална форма или музициране на драматургичния текст в спектакъла. Музикалните елементи обаче присъстват не така очевидно в работата на актьора, дори и без самият той да си дава сметка за това. Най-разпознаваеми са те при изграждането

¹⁰ Sprechstimme (немски) – експресионистична вокална техника между пее-не и говорене.

на гласовата и физическа характерност на сценичния образ и съзнателното им използване в творческия процес би подпомогнало „създаване живота на човешкото тяло (на ролята)“ [Станиславски 2016, с. 189].

В този текст ще се спира на част от темите в курса „Музика и ритмика“ (воден в БП „Театър“, НБУ) и по-специално на тези, в които сме разработили практическо упражнение, свързващо музикалната теория с практиката по актьорско майсторство.

Като основно помагало в курса използваме учебника „Елементарна теория на музиката“ на П. Хаджиев (все още един от базовите учебници за преподаване на музикална теория у нас). Темите, които разглеждаме, са подбрани така, че от една страна, да не утежняват с излишни теоретични знания студентите по актьорско майсторство, а от друга, да им дадат възможност на практика да използват новите познания. Фокусът е поставен върху определени елементи от музикалната теория, които пряко могат да повлияят върху работата на актьора.

Започваме с основните понятия в музиката – звук, шум и тон. Почти всяка тема има разработена презентация, която е на достъпен за актьорите език. Музикалната терминология е сведена до необходимия минимум, защото всичко излишно се забравя почти веднага и ако не се вкара в употреба „на мига“, то остава като информация, която понякога само ни затормозява. Най-важното от тази първа тема е студентите да правят разлика между тон и шум, да запомнят и да могат да работят с основните характеристики на тона – височина, трайност, сила и тембър – също характеристики и на човешкия глас. В много професии (една от които е и актьорската) гласът е от изключително значение и е необходимо да бъдат разгледани различни аспекти на гласово-говорното общуване, за да бъде то усъвършенствано. Човешкият глас е резултат от комплексни физиологични, психологически и акустични процеси, които не могат да бъдат изцяло пресъздадени по какъвто и да е друг начин. Гласът на човека е част от неповторимата му идентичност, което се отнася най-вече до тембъра и тоновия обхват. Немислимо е феноменът на човешкия глас да се редуцира единстве-

но до средство за предаване на информация от един индивид към друг. Освен строго индивидуалния характер на експресивната реч, гласът отразява определена социална и езикова реалност. По този начин той изпълнява множество важни социални функции, като характерните начини на произнасяне на думите и мелодиката при различните езици, интонациите при изразяването на различни емоции, пеенето и т.н.

Да се върнем към основните характеристики на тона – височина, трайност, сила и тембър. След теоретичното им представяне веднага следва практическо упражнение, свързано с тези характеристики при работата с глас. Студентите работят с кратък текст, които познават добре и получават различни задачи, свързани с неговото произнасяне. Например първо да прочетат текста с различна височина на тона. Докато го правят, да наблюдават как това влияе на тях самите, като какъв тип човек се усещат, досещат ли се за някаква ситуация, в която този човек се намира само защото говори по този начин – на по-висок (не по-силен) или по-нисък тон. Засега не намесваме темпото на говорене, защото понятието идва малко по-късно в курса и дори студентът да прави темпови разработки, само констатираме факта, без това да е цел на упражнението. Много често студентите свързват ниския тон с бавно темпо и по-тихо говорене и обратното – високия тон, със силен глас и по-бързо темпо. На този етап пробваме различните възможни височини на нашия глас и как това влияе на нас самите, персонажа, който евентуално изграждаме, текста и неговото възприятие. Несъзнателно човек променя тона (височината) на гласа си под въздействието на различни емоции или когато иска да предаде определен статус. През последните години в областта на психологията се правят редица изследвания върху ролята на тембъра, височината и силата на гласа в процеса на комуникация.

Следващата характеристика, с която може да се работи по подобен начин, е силата на гласа – също в тясна взаимовръзка с емоционалността, но и зависеща от много други фактори като анатомично устройство на говорния апарат и навици на човека, езикови особености, различни пространствени и житейски ситуации.

Повтаряме прочита на текста, пробвайки разнообразни комбинации между височината и силата на звука, с резки, нелогични смени между силно, тихо, ниско, високо. Отново наблюдаваме промените, в процеса на правене. Още тук, в тази първа тема, може да се запознаем и с понятието динамика в музиката, както и с основните знаци, които отбелязват промените в нея.

По-задълбоченото упражняване на третата характеристика на звука, а именно трайността му, отлагаме за кратко, докато се запознаем с понятията за темпо, ритъм и записване трайността на тона. На този етап е достатъчно да направим няколко опита с отделни думи от текста и да пробваме да ги произнесем с различно времетраене, като следим за ефекта (тъй като по този начин поставяме акцент върху определени думи).

Последната характеристика, макар и една от най-важните, изглежда най-трудна за свързване с работата на актьора, защото *тембърът* е качеството, по което се отличават отделните гласове или инструменти. Той зависи от обертоновете¹¹, техния брой и височина. Тембър, който има малко обертонове, е глух и не особено приятен. Когато преобладават ниските (първите по ред) обертонове, тембърът е мек, звучен, плътен. Когато високите обертонове преобладават, тембърът е режещ, писклив, метален. Тембърът е и характерната окраска на гласа – мек, нежен или режещ, писклив, дълбок и топъл, гъгнеш и т.н.

След като се запознаем теоретично от какво зависи тембъра, студентите получават задача да направят проучване и да подготвят презентация за инструменти (по възможност непознати, екзотични) с интересен, нов за тях тембър. Коментираме различните тембъри на човешкия глас и неговото значение за работата на актьора. Връщаме се към задачата с текста – да го прочетат с

¹¹ *Обертоновете* (наричани още флажолетни, парциални, аликвотни и др.) са тонове с различна височина, които звучат едновременно с основния тон, но с различна честота – разположени над него. Получават се от това, че всеки звукоизточник трепти освен с цялото си тяло, което произвежда основния тон, така и с всяка отделна своя част – 1/2, 1/3, 1/4 и т.н., които произвеждат различни обертонове [Хаджиев 1983, с. 44].

различни окраски на гласа и отново наблюдаваме ефекта от промяната на тембъра. След като експериментират известно време с различна височина, тембър, сила на гласа, ритъм, темпо и др., завършваме упражнението, като всеки студент се опита да фиксира една или две категорични гласови характеристики. Да избере дали „този“ персонаж обикновено говори приглушено, с кратки фрази и чести паузи, или с дълги пасажи, спокойно темпо и т.н. Последната фаза на упражнението, която е изцяло свързана със задачите по актьорско майсторство е студентът да може да се мотивира ЗАЩО „този“ персонаж говори точно по този начин.

След като преминем темата „*Записване височината на тона*“ и припомним или научим начините и знаците за това, се спираме на „ИНТЕРВАЛИ“: „Интервал е съотношението между височините на два тона.“ [Хаджиев 1983, с. 91]. Запознаваме се с цялата теория свързана с интервалите – видове, количествена и качествена величина, умалени, увеличени, прости сложни, чисти, енхармонични и т.н. На пианото опитваме да построим и чуем разликата между отделните интервали и ако не сме загубили вече интереса на студента, тук идва моментът да свържем музикалната теория с обучението ни по актьорско майсторство. Избираме произволно изречение или едно от текста, с който сме работили в началото – например изречението „Завесата гори!“ или „И тогава аз му казах...“. Задачата е да работим с интонацията така, че да я разположим в двата тона на различни интервали. Казваме изречението в интервал прима, малка секунда, голяма секунда, малка терца и т.н. Пробваме низходящи и възходящи интервали (понижаване или повишаване на интонацията в края на изречението). След това опитваме и с по-дълги изречения... Малките открития, които правим, са изненадващи и впечатляващи! Как промяната на интонацията в много малка степен (полутон или цял тон) води до различно въздействие, смисъл на текста или разкрива емоционално състояние! Така, „играейки си“ с интервалите, ги запомняме и научаваме повече за възможностите, които ни дава мелодиката на текста!

Темата за ритъма в обучението и практиката на актьора е тема на не един научен труд в областта на театъра и няма да я за-

сягам в дълбочина в този текст. Тъй като чувството за ритъм е (не само според мен) от изключителна важност за актьорската професия, се опитвам да завършим почти всеки час от курса с различни упражнения по ритмика. Голяма част от тях са тези, по които се обучават и музикантите, но има и специфични упражнения, които отново насочват вниманието към изграждането на ритъм чрез поредица физически действия или издаването на различни звуци, възпроизведени от гласа или вследствие на физическа акция.

Макар да няма пряка връзка с актьорското майсторство, не бих искала да подмина темата „Записване трайността на тона“. Намирам тази тема за важна, не само защото студентите овладяват нотните трайности и тяхното записване, но си дават сметка за значението на паузата, започват да правят разлика между темпо и трайност на тона – това, че фиксираната в определени стойности форма може да бъде изпълнена в по-бързо или по-бавно темпо.

За един музикант това е ясно и се подразбира, но бях изненадана да открия, че голяма част от студентите трудно го разбират – за тях шестнайсетините и осмините са по-бързи ноти, а половините, целите и четвъртините – по-бавни. Много полезни за обучаващите се актьори се оказаха упражненията за тактуване – те организират и дисциплинират мисълта в една комплексна акция, свързана и с движение (защото тактуваме с махове на ръцете или тропане с краката). Това допринася за упражняването на процеса на внимание и неговото разпределение в различни по своя характер акции – важен процес в сценичната практика на актьора. Освен това тактуването се оказва полезно и за работа с дихателния апарат. Смяната на фокуса помага да се организира и разпредели въздухът така, че да издържи до следващата пауза или край на фраза. По този начин студентите могат да определят местата за поемане на въздух и паузите в един по-дълъг текст – да определят къде има нужда от пауза (смислова или техническа), къде фразата търпи по-големи дължини, къде може да приравним думите с по-кратки или по-дълги нотни трайности.

При начинаещия актьор (в случая – обучаващия се) един от проблемите, върху който се работи, е постигането на добро сце-

нично самочувствие. Повечето студенти, в желанието си да бъдат интересни за наблюдаващия, извършват едновременно няколко акции, не дават възможност действието реално да се зароди, случи и отзвучи, страхуват се от паузата и тишината на сцената. В края на курса, след като сме преминали през темите Ритъм, Метрум, Размер, Такт, Темпо и др., студентите получават финална задача за изграждане на движенческа (актьорска) партитура¹², записана с нотни трайности.

Условието на задачата е приблизително следното: създайте партитура на актьора, която да се състои от прости действия като ходене, сядане на стол, ставане, жестове, действие с обект... Трябва да разпределите и подредите действията в отделни тактове в размер 4/4. Като го направите, фиксирайте времетраенето на всяко едно действие и се опитайте да го запишете с нотни трайности. Вашата партитура трябва да има минимум 16 такта.

В процеса на работа по финалната задача се затвърждават голяма част от теоретичните знания, представени в курса, откриват се интересни взаимовръзки между елементите на музикалното и театралното изкуство, тренират се важни за професията на актьора умения. Студентите „откриват“ принципи за импровизация в кратка, фиксирана перформативна структура, развиват рефлексия за акция/реакция чрез определени изразни средства и чувство за ритъм на формата.

Тъй като в практиката ми често се случва да сравнявам, съпоставям и приравнявам работата на актьора с тази на музиканта, ми се иска да прецизирам термина *партитура* и в контекста на изкуството на актьора. Ще използвам „под-партитура на актьора“ – термин, който Патрис Павис ни предлага в „Речник на театъра“. Под-партитурата е „ръководна кинестезична и емоционална схема, съставена от ориентирите и опорните точки на актьора, създадена и изобразена от

¹² Партитурa (италиански) – разпределение, деление. Музикалната партитура включва партиите (нотния текст) на всички музикални инструменти в едно произведение. Обикновено там са вписани и темпата, шрихите, динамиката и всички детайли, които касаят изпълнението на една музикална форма.

него с помощта на режисьора...“ [Павис 2002, с. 226].

В контекста на системата на Станиславски бихме могли да приравним актьорската партитура с „линия на ролята“ – всички малки действия, конфликти, контрадействия, обстоятелства и събития, които изграждат живота на ролята в пиесата. Като актьорска партитура може да определим и „структурата“, за която Марио Биаджини от „Работен център на Йежи Гротовски и Томас Ричардс“, Понтедера, Италия говори: „В нашата работа всичко е подчинено на структура, но това не е структура на форми, а структура на действия, точно в смисъла на „физическите действия“ на Станиславски. Нека вземем структурата, която аз следвам в „Акция“. Тя е изградена от миниатюрни детайли, които са всъщност „намерения“ или... „мисли“... Всеки отделен детайл е нещо цялостно и се явява секунда след някой друг. И всеки път, когато играем „акция“, аз откривам нов детайл. Това прави структурата по-отчетлива. Но какво има между тези детайли, между две отделни секунди?“ [Биаджини 2004, с. 319-320].

РЕФЕРЕНТНИ ИЗТОЧНИЦИ

Библиография

- ПАВИС, Патрис, 2002. *Речник на театъра*. София: Колибри. ISBN 954-529-242-3. [PAVIS, Patrice, 2002. *Rechnik na teatarata*. Sofia: Kolibri. ISBN 954-529-242-3.]
- СТАНИСЛАВСКИ, Константин, 2016. *Работата на актьора. Т. 2. Работата на актьора с ролята*. София: Изток-Запад. ISBN 978-619-152-971-1. [STANISLAVSKI, Konstantin, 2016. *Rabotata na aktyora. T. 2. Rabotata na aktyora s rolyata*. Sofia: Iztok-Zapad. ISBN 978-619-152-971-1]
- ХАДЖИЕВ, Парашкев, 1983. *Елементарна теория на музиката*. София: Музика. [HADZHIEV, Parashkev, 1983. *Elementarna teoriya na muzikata*. Sofia: Muzika.
- БИАДЖИНИ, Марио и Томас РИЧАРДС, 2004. Дискусия. *Homo Ludens* (10), с. 32-34. ISSN 1311-5111. [BIADGINI, Mario i Tomas RICHARDS. *Diskusiya. Homo Ludens* (10), s. 32-34. ISSN 1311-5111]
- LEHMANN, Hans-Thies, 2006. *Postdramatic Theater*. Oxon: Routledge. ISBN 978-0415268134.

ПРИНЦИПИ НА МУЗИКАЛНОТО ОБРАЗОВАНИЕ В АВСТРИЯ И СРАВНЕНИЕ С ПЕДАГОГИЧЕСКИТЕ ПРАКТИКИ ЗА КЛАСИЧЕСКА КИТАРА В БЪЛГАРИЯ

БОЖАНА ПАВЛОВА¹³

THE PRINCIPLES OF MUSIC EDUCATION IN AUSTRIA AND A COMPARISON WITH THE PEDAGOGICAL PRACTICES FOR CLASSICAL GUITAR IN AUSTRIA AND BULGARIA

BOZHANA PAVLOVA¹⁴

Резюме: Настоящият доклад обръща внимание на специфичните особености на обучението по класическа китара и подготовката на ученици и кандидат-студенти в държавните училища в Австрия. В детайли ще бъдат разгледани учебният план, предложената литература, възрастовите групи и педагогическите практики на австрийските музикални училища. Ще бъдат разгледани педагогическите, дидактическите и психологическите методи, заложиени в плана на музикалните училища в Австрия, изграждащи емоционалното възприятие

¹³ Божана Павлова. Редовен докторант в департамент „Музика“ на Нов български университет, с научен ръководител проф. д-р Панайот Панайотов (e-mail: bozhana.pavlova@yahoo.com)

¹⁴ Bozhana Pavlova. Regular PhD student at the Music Department of the New Bulgarian University, with scientific head Prof. Panayot Panayotov, PhD (e-mail: bozhana.pavlova@yahoo.com)

и музикално-естетическото развитие на личността. Целевата насоченост е свързана с изграждането на дългосрочна задълбочена връзка с инструмента и развитие на креативното мислене. Докладът представя сравнение на педагогическите практики в Австрия и България, както и изводи от изложените аргументи и тези. Следва съпоставка на профилираното обучение на китаристите в двете страни.

Ключови думи: музикално развитие, китарна школа, репертоар

Summary: The present report focuses on the specific characteristics of classical guitar education and music studies at Austrian music schools. The detailed analysis of the curriculum, the recommended literature and the teaching methods will outline the common pedagogical practices there. Furthermore, it will define the didactic, pedagogical and psychological aspects of the curriculum which aim to develop the emotional sensibility and music aesthetics of the students. The focus of the education in Austrian music schools is on establishing a long-term relationship with the instrument and developing musical creativity. The report presents a comparison between the pedagogical methods in Austria and Bulgaria, and presents its conclusions from the presented arguments and theses. Finally, it draws a parallel between the guitar music education of pupils in both countries.

Key words: musical development, guitar school, repertoire

1. Институции за музикално обучение в Австрия и тяхното структурно разделение

За разлика от България, в Австрия съществуват многобройни музикални училища от държавен и частен тип. По данни на Конференцията на австрийските музикалнообразователни институции от май 2018 г.¹⁵, броят им за цялата страна е 370. В тях са заети 7 000 учители и се обучават 200 000 ученици. Основните

¹⁵ [Die Musikschulen in Österreich in Zahlen 2018]

училища имат множество филиали, които се помещават в общо 2 000 допълнителни сгради. Тези институции разполагат с бюджет от 250 милиона евро, 63% от които се поемат от държавата, 20% от родителите и 17% от общините. Институциите от този тип предлагат уроци по специални предмети, които се провеждат следобед, след общообразователното училище, както и допълнителни курсове по музикална теория, солфеж, хорово пеене, камерна музика, танци и други. Допълнителните занимания са свободноизбираеми. Училищата са независими от общата образователна система. Напредъкът на музикантите в изучаването на съответния инструмент се контролира чрез изпити за преминаване към следващо ниво, които се провеждат на всеки 3 или 4 години, до достигане на финалния изпит за напреднали. Всяка година в началното ниво в тези училища могат да постъпят младежи и девойки на различна възраст.

Съществуват и профилирани държавни музикални гимназии, които са значително по-малко на брой. Тяхната учебна програма включва общообразователна част, в която е интегрирано ежеседмично изучаване на музикални предмети като солфеж, музикална теория, анализ, хармония, история на музиката. Тази форма на обучение е близка до системата на музикалните училища в България, с тази разлика, че австрийските музикални гимназии не предлагат уроци по специален предмет, а изпращат своите възпитаници на уроци по инструмент при учители в музикалните училища или дори при преподаватели в академиите по музика и изкуства. Позитивната страна на тази смесена форма на обучение се изразява в това, че изключително надарените млади музиканти могат от ранна възраст да вземат уроци при висококвалифицирани преподаватели. Този метод им осигурява задълбочена и целенасочена работа от самото начало, поставя основите на бъдещото им развитие и им отваря вратите към следване във висше учебно заведение.

Следваща форма на обучение са държавните музикални консерватории, предлагащи музикално обучение за ученици. Такива има във всяка от австрийските провинции, по-специално

в големите градове Виена, Грац, Залцбург, Инсбрук, Айзенщат, Фелдкирх, Линц. В Австрия с името „консерватория“ се назовават както висши учебни заведения, предлагащи бакалавърски и магистърски степени, така и специализирани музикални заведения, които имат подобен на музикалните училища принцип на действие, но различен статут.

По-детайлният поглед към този вид образователна институция разкрива следната специфика. Учебният план на консерваториите, обучаващи деца и младежи, е сходен с този на музикалните училища, но изискванията за прием са сравнително по-високи. Тези учебни заведения получават допълнително финансиране от държавата за особено надарени таланти, което им дава възможност да подсигурят половин или един допълнителен час по инструмент седмично (общо около 60 учебни часа за 2018 г.). В тях се предлага и широк спектър от допълнителни курсове, които са интегрирани в учебната програма и имат задължителен характер.

В Австрия след успешно представяне на финалния изпит в едно от горепосочените музикални учебни заведения се счита, че кандидат-студентите са готови за приемните изпити във висше учебно заведение в страната или чужбина. Въпреки това училищата невинаги успяват да подготвят своите кандидати на ниво, което да им гарантира, че ще покрият изключително високите изисквания на приемните изпити в университетите във Виена, Грац или Залцбург например, които са сред най-реномираните в световен мащаб и като такива привличат ярки таланти с изключителна подготовка и умения. Въз основа на това наблюдение може да се направи заключението, че австрийските музикални училища не са достатъчно конкурентоспособни. В това отношение целенасочената подготовка в българските музикални училища доказва своите предимства. Индивидуалните занимания по специален инструмент и задълбочената работа по хармония, музикален анализ, полифония, история на музиката, акустика, солфедж и теория още в гимназиалния курс водят до музикално израстване и зряла интерпретация на кандидат-студентите, идващи от България. По този показател те са добре подготвени и за първите семестри в университета.

2. Учебен план за класическа китара в музикалните учебни заведения в Австрия¹⁶

През 1994 г. в Австрия е създаден Общ учебен план за музикалните училища, приложим в цялата страна. Дотогава всяка отделна провинция (Долна Австрия, Виена, Горна Австрия, Щирия, Тирол, Каринтия, Залцбург, Форарлберг и Бургенланд) разполага със собствен план, съдържащ различни изисквания. Целта на Общия план е да се постигне целенасочено и централизирано обучение по музика, както и да се постави стабилна основа за развитие на музикалните образователни институции. Това е първият и основен педагогически стълб на държавните музикални училища, изготвен от 2 500 преподаватели в продължение на 2 години. Процесът на създаване на документа, както и постигнатият краен резултат са в съответствие с европейските норми и изисквания за университетите и консерваториите.

В основата на концепцията на музикалните училища стоят музиката и свързаните с нея изкуства. В общия контекст на обучението уроците по музика спомагат за позитивното личностно развитие, развивайки артистичните заложби и талант на отделния индивид. Училищата по музика в Австрия осигуряват среда за културен обмен между деца и младежи. Те предлагат възможност за задълбочено музикално образование на всички слоеве на обществото, което потвърждава широкоспектърната им роля. Всяка година постъпват огромен брой нови ученици на различна възраст, желаещи да изучават музика, понякога и без приеман изпит за проверка на музикален слух, чувство за ритъм и/или практически инструментални умения. Училищата предлагат условия за обмяна на опит в атмосфера, която изключва конкуренцията и насърчава взаимното уважение с цел повишаване на нивото на културно съзнание на нацията. В много случаи се поставя основен акцент върху креативността, желанието за музициране и интереса на учениците. Професионалното развитие, включващо фор-

¹⁶ [Entstehungsprozess 2018]

миране на дисциплина за всекидневна подготовка и упражнения, овладяване на детайли в музикално-аналитичен план, усвояване на технически умения и изграждане на собствен мироглед и стил на изпълнение, невинаги е част от заниманията по музика. Много често учителите се съобразяват с индивидуалните цели на ученика и неговото семейство. Въпреки че на теория качествата, необходими за започване на музикално обучение, са целеустременост и сериозност, практиката невинаги е в съгласие с това. Причината, от една страна, е приемът на огромен брой кандидати, а от друга – невъзможността учениците да се задълбочат в избрания инструмент поради заетост с множество други извънучебни занимания.

Общата педагогическа, дидактическа и психологическа част на учебния план¹⁷ включва комплексен поглед върху музикалната активност и осигуряване на високо качество на обучението в музикалните училища. Като централен елемент в общото музикално развитие се обособяват танцът и пеенето, които освен че представляват основна човешката потребност от музициране и двигателна изява, са и важни похвати в педагогическия процес, при който съчетаването на рационалност, емоция и моторика е от изключителна важност. Правилната им дидактическа употреба води до развитие на музикален слух и способност за анализ и подпомага изразителността на интерпретацията. Изграждането на музикално-естетически и общочовешки ценности също е сред основните цели на работата в музикалните училища. Чрез тези на пръв поглед елементарни форми на музициране се постига контрол на тялото, развитие на фантазията и креативността и повишаване на естетическите критерии, като при това значително се подобряват мотивацията и целеустремеността. Австрийските музикални училища са активен участник в културния живот на страната в различните му проявления и сфери, включващи семейството, църковната общност, непрофесионалните оркестри, ансамбли и хорове. Социалната отговорност, толерантността, както и развитието на музикалната интелигентност и креативност са основополагащи

¹⁷ [Konferenz der österreichischen Musikschulwerke 2018]

елементи в учебния план.

Педагогическата част включва установяване на атмосфера на доверие и вдъхновение и засилване на конструктивната и позитивната критика. Учителят е спътник в изграждането на самостоятелната личност на младия музикант. В музикалната педагогика на Австрия се използва термин, който заслужава особено внимание – „култура на грешките“. Отговорността на изявата пред публика, която е част от ежедневието на музикантите, в някои случаи поражда страх от грешки. Според австрийската методика на обучение по музика грешката не бива да води до отказ, гняв или промяна, а да се възприема като източник на информация и необходим импулс за по-голямо старание и усъвършенстване.

Изучаваният репертоар за класическа китара е стилово многообразен и обхваща всички епохи и стилове – класически, фолклорни, както и съвременна австрийска музика за китара [Schwarzinger 1988, с. 15-28]. Състои се от оригинална литература и аранжирани пиеси от времето на Ренесанса, Барока, Класицизма, Романтизма и музиката от XX и XXI век. Популярните жанрове като поп, рок, джаз, световна музика и техническият похват, наречен *fingerstyle* [Fingerstyle 2018], също присъстват в учебния план за класическа китара, както и пиеси от Латинска Америка и фолклорна музика. В контекста на австрийските музикални училища класическата китара успоредно със соловите си роли се превръща в съпровождащ инструмент, включен в разнообразни формации. С цел затвърждаване на материала на различни нива, в педагогическия план за класическа китара се набляга на музициране с разнообразни средства, познати от началната фаза на обучение – вокална перкусия, пеене, пляскане с ръце и др. Целевата насоченост е ефективното овладяване на ритъм, артикулация, динамика, тембър на инструмента, технически трудности, фразировка. Развитие на общата музикално-теоретична култура влияе пряко на интерпретацията на музиката. Освен специфичните технически и интерпретаторски умения, в учебния план е предвидено и преподаването на история на инструмента, специфични форми на нотация, музикална теория, съпровод по слух, импровизация.

3. Специфични особености на индивидуалното музикално обучение в Австрия и сравнение с практиките в България

В съзвучие с репертоарните изисквания и учебния план на музикалните училища, учебната система в Австрия предлага 4 нива на обучение, всяко от които трае между 3 и 4 години – елементарно ниво, начинаещи, средно напреднали и напреднали. Все повече навлиза груповото обучение по специален инструмент, особено в сферата на класическата китара, което има както позитивни, така и негативни последици в дългосрочен план. От една страна, тези часове спомагат за изграждането на социални компетенции и повишават нивото на мотивация на учениците, а от друга, не успяват да покрият всички важни етапи от индивидуалната подготовка в професионален аспект. В зависимост от възрастта на обучаващите се, музикалните училища предлагат модули от по 25, 40 или 50 минути на седмица. В българските музикални училища индивидуалните занимания по специален инструмент са с продължителност от 45 минути и се провеждат 2 пъти в седмицата. Те се допълват от часовете по задължително пиано в периода от 8-ми до 12-и клас. Този предмет подпомага овладяването на музикално-теоретичните дисциплини, на основния инструмент и на ансамбловото музициране.

В австрийските музикални училища проверката на усвояения материал се извършва всяка трета или четвърта година след приключване на дадено ниво. В България се провеждат годишни изпити за установяване на напредъка на младите музиканти, чието музикално обучение върви успоредно с общообразователната степен. Подобно интегрирано специално образование не е предвидено в учебния план на музикалните училища в Австрия. Там образователните институции са напълно независими една от друга, което обяснява факта, че общата музикалнотеоретична подготовка на учениците се провежда под формата на курсове, установени от конкретното учебно заведение, които не са заложили в учебния план, както е в България. За сравнение, по данни от сайта на На-

ционалното музикално училище „Любомир Пипков“ [Национално музикално училище „Любомир Пипков“ 2018], в годините на обучение се изучават следните теоретични дисциплини: солфедж, хармония, полифония, елементарна теория на музиката, история на музиката, музикален анализ, българска народна музика и инструментознание, а общообразователната подготовка се провежда по програма, одобрена от Министерството на образованието и науката.

И в двете държави се наблюдава обръщане към музикалните традиции, което е важен фактор в изграждането на национално културно самосъзнание. Възможността за изучаване на народни инструменти осигурява приемственост и трайна връзка с родната музика, като същевременно отваря нови хоризонти за музикално развитие. Друга обща черта на музикалното образование в двете страни е погледът към бъдещето чрез създаване на възможности за разширено обучение в стиловете поп и джаз. В Австрия се предлагат уроци както за класическа, така и за електрическа китара. В българските музикални училища и тези по изкуствата се среща вокална специалност „Поп и джаз пеене“. Обучението по електрическа китара навлиза в програмата на университетите.

Едно от основните различия в образователните подходи на двете страни е свързано с критерия „професионална/непрофесионална подготовка на обучаващите се“. В Австрия липсва подобно разделение, тъй като философията на австрийското музикално обучение е възможно повече хора да се докоснат до музикален инструмент. В същото време музикалните училища в България осъществяват процес на подбор чрез приемни изпити, което рефлектира пряко върху броя на учениците, изучаващи музика. Финансовите, социалните и регионалните фактори, които оказват пряко влияние върху успешното развитие на младите музиканти, също не могат да бъдат пренебрегнати като причини за разликите в числеността на възпитаниците на музикалните училища в България и Австрия. Културната и социалната среда (образование, семейство, учители), съчетани с вътрешната мотивация за лично изразстване, с таланта и целеустремеността на отделната личност

стоят в основата на добрите резултати. Специализираното музикално образование в България е високо ценено в западноевропейските страни, а резултатите на българските възпитаници на конкурси, прослушвания и приемни изпити във висши учебни заведения зад граница са доказателство за високото качество на нашето музикално обучение. В Австрия амбицията за професионален успех сред учениците в сферата на средното музикално образование не е толкова висока, но на академично ниво се забелязва осезаемо повишаване на критериите. Това ограничава до голяма степен възможностите за следване в австрийските висши учебни заведения, тъй като достъп до тях имат само най-изявените млади инструменталисти. Погледнато от друга перспектива, този тип музикално обучение изгражда общество, което не само се интересува от изкуството, но и превръща музикантите на аматьорско ниво в основен двигател на културата. Това е причината за ли като „Концертхаус“ и „Съюза на музикантите“ във Виена да бъдат винаги пълни с публика, която е ценител както на творчеството на класиците, така и на съвременните композитори.

РЕФЕРЕНТНИ ИЗТОЧНИЦИ

Библиография

- ARDILA-MANTILLA, Natalia, 2016. *Musiklernwelten erkennen und gestalten*. Wien: Universität für Musik und darstellende Kunst Wien. ISBN 978-3-643-50555-2.
- BAYER, Maria, 1978. *Möglichkeiten und Grenzen der Leistungserfassung*. Wien: Universität für Musik und darstellende Kunst Wien.
- BRENK, Markus, 2003. *Kunsterziehung als pädagogisches Problem der Schule*. Frankfurt am Main: Peter Lang. ISBN 3-631-39871-9.
- GLEISS, Gabi, 2010. *Tanz in der Schule: Magisterarbeit*. Wien: Universität für Musik und darstellende Kunst Wien.
- HOSP, Melanie, 2011. *Entwicklung und Bedeutung der Gitarre als Konzertinstrument im Laufe des 20. Jahrhunderts*. Wien: Universität für Musik und darstellende Kunst Wien, 2011.

- MALMBERG, Isolde, 2012. *Projektmethode und Musikunterricht. Didaktisch-methodische Perspektiven der Projektmethode für Lehr- und Lernprozesse im Musikunterricht* Wien: Universität für Musik und darstellende Kunst Wien. ISBN 978-3-643-50291-9.
- SCHMIDT, Beate, 2010. *Multiperspektivität im Musikunterricht*. Wien: Universität für Musik und darstellende Kunst Wien.
- SCHNEIDER, Hans, 2012. *Neue Musik vermitteln. Ästhetische und methodische Fragestellungen ; Symposium an der Hochschule für Musik Freiburg im Rahmen des Festivals mehrklang! freiburg vom 13. – 16. Mai 2010*. Freiburg: Schott.
- SCHWARZINGER, Andreas, 1988. *Tendenzen der Zeitgenössischen Gitarrenmusik zur Situation in Österreich: Diplomarbeit*. Wien: Universität für Musik und darstellende Kunst Wien.
- STÖGER, Christine, 2001. *Kunst in der Schule. Studien zur Reformpädagogik in Österreich unter besonderer Berücksichtigung des Musikunterrichtes*. Frankfurt am Main: Peter Lang. ISBN 978-3-631-37347-7.

Списания, печатни периодични издания

Guter Unterricht, 2007. *Friedrich Jahresheft*. XXV.

Интернет публикации

- Национално музикално училище „Любомир Пипков“ [онлайн] [прегледан 06 март 2018] Достъпен на: <http://www.nmu-bg.org> [National School of Music Lyubomir Pipkov [online] [viewed 06 March 2018] Available on: <http://www.nmu-bg.org>
- Die Musikschulen in Österreich in Zahlen. *Konferenz der österreichischen Musikschulwerke* [online] [viewed 06 March 2018] Available on: <http://komu.at/ueberuns/datenzahlen.asp>
- Entstehungsprozess. *Konferenz der österreichischen Musikschulwerke* [online] [viewed 06 March 2018] Available on: http://komu.at/lehrplan/ueber_lehrplan.asp
- Fingerstyle. *Oxford Living Dictionaries* [online] [viewed 06 March 2018] Available on: <https://en.oxforddictionaries.com/definition/fingerstyle>

ПРЕДСТАВИ ЗА РЕАЛНОСТ – ЕДУАРД ХОПЪР В КИНОИЗОБРАЖЕНИЕТО

БОРЯНА МИНЧЕВА¹⁸

IMAGIN FOR REALITY – EDWARD HOPPER IN THE CINEMATOGRAPHY

BORYANA MINCHEVA¹⁹

Резюме: Всеки кадър от филма е картина с всичките елементи, които тя съдържа. Има сюжет, композиция, светлосянка, пропорции и перспектива, цветност и баланс на всички компоненти. Едуард Хопър (Edward Hopper, 1882–1967) е американски художник реалист, модерен импресионист, график и илюстратор. Той е едно от големите имена в американската живопис. Текстът разглежда паралела между творбите на Хопър и влиянието му в киноизображението. Базира се на филма „Шърли: представи за реалност“ (2013) с режисьор Густав Дойч.

Ключови думи: кадър, картина, композиция, светлосянка, цветност

Summary: Each frame of the movie is a picture of all the elements it contains. There is storyline, composition, lightness, proportions

¹⁸ Боряна Минчева. Доцент в департамент „Кино, реклама и шоубизнес“, Нов български университет.
(e-mail: bmincheva@nbu.bg; bobonek@gmail.com)

¹⁹ Boryana Mincheva, Associate Professor at DS Cinema, advertising and show business at the New Bulgarian University.
(e-mail: bmincheva@nbu.bg; bobonek@gmail.com)

and perspective, color and balance of all components. Edward Hopper (1882-1967) is an American realism artist, a modern impressionist, graphic and illustrator. He is one of the greatest American painters. The text looks at the parallel between Hopper's works and his influence in the cinematography. Based on the film „Shirley: Visions of Reality“, Austria, 2013, 93 min, color director: Gustav Deutsch.

Keywords: frame, picture, composition, light blue, color

Произведенията на изобразителното, на изящните изкуства и техните автори често са вдъхновители за създаване на големи екранни шедеври. Киноавторите са провокирани от живота и отстояването на позициите в творчеството и житейския път на художниците и скулпторите. Чрез проследяване един творчески път се пресъздават и анализират цели епохи. Но това е само едната страна, която любопитната камера разглежда. Другата е изграждането на образите, играта на светлина и сянка, на палитрата върху платната и тяхното въздействие върху сетивата. Има много общи характеристики между тези изкуства. Има рамка – има кадър. Киното като визуално изкуство използва много от натрупания опит на големите майстори на четката. При живописца кадърът е един и тази композиция е неподвижна. В киноизображението има бягащи картини и непрекъснато променящ се хоризонт. Авторът в изобразителното изкуство обикновено е един, докато кинолентата е платно на екип оглавен от режисьора. Отговорни в този екип за изображението са операторът и художникът на филма. Те са авторите, които материализират идеята на платното – екран. Тази близост определя и взаимното им влияние.

Рисунъкът, извайването на портрета е свързано със светлината. Светлосянката²⁰ е средство в изобразителното изкуство, фотографията и киното за създаване на илюзия за обем и пластичност в иначе двуизмерната повърхност. Одухотвореността и оживеността на един портрет до голяма степен зависят от разработката на светлосянката от художника или от оператора в кино-

²⁰ На италиански: *Chiaroscuro*.

то. Джото е един от първите художници, служили си целенасочено със светлосянка. Леонардо да Винчи е посветил голяма част от времето си на нейното изучаване. Той създава особен тип светлосянка, при която липсват резки преходи между светло и тъмно. Този приглушен тип светлосянка – сфумато²¹, използва в картината си „Мона Лиза“, която днес е причислена към световните шедеври на живописата.

Противоположен на него е изобретеният от Микеланжело Меризи да Караваджо през XVI в. метод, при който фигурите и предметите се изобразяват в контрастни светлосенки, осветени от сноп силна светлина. Маниерът на Караваджо става популярен през XVII в. в Западна Европа и поражда направленията караваджизъм и луминизъм.

Промяната на светлината през деня или по изкуствен начин моделира пластичността на обектите, като поражда различни емоции у наблюдаващия готовите произведения.

Играта на светлина и сянка е основен провокатор за съществуването на заснет и реализиран на екрана киноматериал посредством камерата. Точно тази игра е основен провокатор за съществуването на заснета и реализирана на екрана кинодраматургия посредством камерата. В интервю на Божидар Манов, големият оператор Виторио Стораро споделя, че „цветът е част от езика, на който операторите говорят чрез филма“²². Взаимодействието на цвят и светлосянка дообогатяват въздействието на пластиката на киноизображението. Тя до голяма степен отново е повлияна от платната на големите живописци.

Когато говорим за тях не можем да пропуснем да споменем и големия портретист Рембранд ван Рейн. Произведенията му са вдъхновение за много други художници, фотографи и кинотвор-

²¹ Sfumato (Italian: [sfu'ma:to]), сфумато е техника в живописата, използвана за първи път от Леонардо да Винчи. Отличава се с наслоявания на полупрозрачни пластове велатурен лак, като се разместват контурите на всеки следващ слой. Това придава на картината особена, замъглена въздушна перспектива и по-голяма дълбочина на фона.

²² [Манов, Стораро 2005]

ци. Нюансирането на светлината и цвета върху платното, потъването в кадифената дълбочина на мрака-фон на портретите предизвиква много емоции при съзерцаване на тези платна. Често източникът се съсредоточава само върху очите, ръцете или друг важен за въздействието елемент. По този начин някои елементи са подчертани и излизат на преден план, а останалото само допълва плътността на картината. Цветът също е използван много пестеливо и акцентиращо или допълващо, за да създаде дълбочина и да съсредоточи вниманието върху основната тема или портрет. Платната на художника разказват истории и провокират въображението да допълва невидимия характер на портретувания. Не е случайно, че в професионалните фото и кино среди има израз „Рембрандов портрет“. „Малките холандци“ от XVII в. също допринасят много за натрупване на опит от кинооператорите. Те ги предизвикват да изграждат пространства, които носят уюта на ниската тоналност, на цветните нюанси, на дискретната осветеност на сюжетно важната част в композицията на кадъра.

Друго изкуство, което е сродено с киното, е театърът. Като произлизащо от него, в смисъл на спектакъл, то, дори в днешни дни, използва неговите пластични модели. Условността, символиката, акцентирането със светлина на определени елементи от пространството или персонажи въвежда въображението на зрителя в залата да допълни липсващите елементи и така активно да потъне в спектакъла. От една страна, е наблюдател, от друга – съучастник в сюжета. Приглушената тъмнина на салона съдейства за това доброволно себеотдаване. Когато в кинотворбата се използва този механизъм на изображение говорим за театрална естетика в него. Има кинотворби, които съчетават влиянието на определен художник и маниера на театралната естетика на киноизображението за създаване на определен вид киноразказ.

Филм, който съвместява вдъхновението от творбите на художник и киноизображение с театрален облик, е „Шърли: представи за реалност“²³ на Густав Дойч – режисьор, сценарист и художник. Оператор е Жерзи Палац, а костюмите са на Жулия Цеп.

²³ [Shirley 2013]

Основа на сценария и визията на продукцията са картини от творчеството на емблематичния американски художник Едуард Хопер²⁴ – реалист, модерен импресионист, график и илюстратор. Смята се за едно от големите имена в американската живопис. В повечето му маслени картини основна тема е самотата. В емблематичната „Нощни птици“ (Nighthawks – 1942 г.), с която художникът става известен, визуализира представите си за актуалния американски живот. Тази негова картина наподобява кадър от филм. За съжаление, никога няма да разберем какво е било преди тази сцена и какво след нея. Чувствата, които тя събужда в нас, могат да бъдат различни. Едни от нас може да си мислят за драма, втори – за филм на ужасите, а трети – за криминална история. Истината е, че картината е започната след атаката срещу Пърл Харбър, което предизвикало унилоост у американците. За разлика от съвременниците си, предпочели да уловят ярките светлини на забързания град и процъфтяващата индустрия, Хопър се съсредоточава върху преобладаващата, но слабо представена самота на жителите му. Газ-станции, замрели пейзажи, автобусни спирки и закусвални, опростени форми на мебели – все иконични символи на постмодерна Америка. От човешките лица в творбите му лъха неизказана примиреност с нюанс на цинизъм. Героите му изглеждат самотни и отдалечени един от друг. Неговите картини показват колко скрити истории има около и в нас и колко лесно е да ги видим, ако се оставим въображението да ни води... и ако не ни е страх от това, което може да открием. Платната му улавят моменти, които често изглеждат откраднати от нищо неподозиращите участници в сцената. Те са изпълнени с тишина, съзерцание, често със самота. Платната пораждат въпроси за отчуждението, подбуждат към самоанализ, отразяват застинали бури от емоции. Природата е герой в неговите картини, който подсилва чувствата. Всяко платно е застинал миг като кадър от кинолента. Не знаеш историята преди и след това. Въображението ти е свободно. Контрастни светлини и сенки, ярки цветове, балансирани композиции, динамика чрез многото диагонали и вертикали – светлинни или материални –

²⁴ Edward Hopper, 1882 – 1967.

в изображенията. Тази усамотена тишина всъщност е заредена с много въпроси и догадки и скрита динамика и драма.

Густав Дойч и Жерзи Палац са усетили характера на художника и са предали цялата енергия и философия, която струи от картините. Сценарият на филма е като дневник на Шърли – имажинерна червенокоса актриса. Датата е винаги една и съща, различна е годината. Периодът е от 1931 г. до 1963 г. Тринадесет картини на Едуард Хопър са декор на тринадесет истории, разказани от главната героиня. Шърли се придвижва сред геометрията на безличното градско съществуване и със своята изповед, описваща тринадесет пъти деня на една и съща дата, но от различни – тринадесет избрани – години, се опитва да намери съдържание на живота си. Освободената жена подлага на съмнение общоприетите роли в една връзка и размишлява над същността на театъра и политиката. Размислите ѝ са представени като вътрешни монолози зад кадър. Всеки епизод-картина започва в тъмнина (както начало на спектакъл) с откъси от радиопредавания. Те свързват личната история на героинята със значими събития от американската история (Голямата депресия, Втората световна война, ерата на Мак Карти, на Кенеди, Движението за граждански права). В интервю за ASC Press²⁵ Фредерик Елмс казва, че „мракът дава възможност въображението да остане отворено“, както приглушената тишина в театралния салон, когато светлините загаснат преди всяко действие. Тя само загатва силует, лице, среда, може да отключи взрив от емоции у зрителя. В мрака се чува информация от радиото, глъч от улицата или характерна мелодия за периода, който е в съответния сюжет – прочит на избраната картина. Филмът е много интересен синтез между изобразително изкуство и кино. Изображението прелива от едната в другата изразителност. Няма диалог, а глас зад кадър разкрива вълненията на Шърли. Това е начин да се докоснем и до всички социални и политически проблеми, разкрити в този екранен феномен. В личната съдба са отразени войните, които води Америка и социалните катаклизми, през които тя преминава в посочения период. Кадрите на филма започват

²⁵ [Bergery 2002]

като платно на Хопър или завършват по този начин. Киноизображението е с балансирана композиция, прецизна светлосянка, ярки цветове и реалистична атмосфера без нито един излишен елемент. Има точно и преценено движение в мизансцен и на камерата. Целият филм е заснет в павилионен декор с точно изградена среда от картините на Хопър.

Художникът Едуард Хопър е вдъхновител на много известни кинотворци като Хичкок, Ридли Скот, Вим Вендерс, Терънс Малик, Сам Мендес и др. За Густав Дойч творбите на Едуард Хопър не са само вдъхновение, а първопричина за сюжета на филма и основно присъствие в него.

Отговорността за изображението е в ръцете на художниците и операторите на филма под ръководството на режисьора, като превръща думите в образ. Те работят в много тясна връзка и сътрудничество, като извайват пластиката на киноизображението. Често се вдъхновяват за различни проекти от майсторите на четката, които са успели да пресъздадат триизмерното пространство на двуизмерна плоскост. Техният опит е основа за много вълнуващи кинопродукции. Новите технологии не нарушават старите правила на изграждане на концепция за визията на филма. Те само я усъвършенстват като подсилват драматизма, изграден от основната игра на светлина и сянка, на цвят и графичност. Взаимните влияния продължават и приключенията предстоят.

РЕФЕРЕНТНИ ИЗТОЧНИЦИ

Библиография

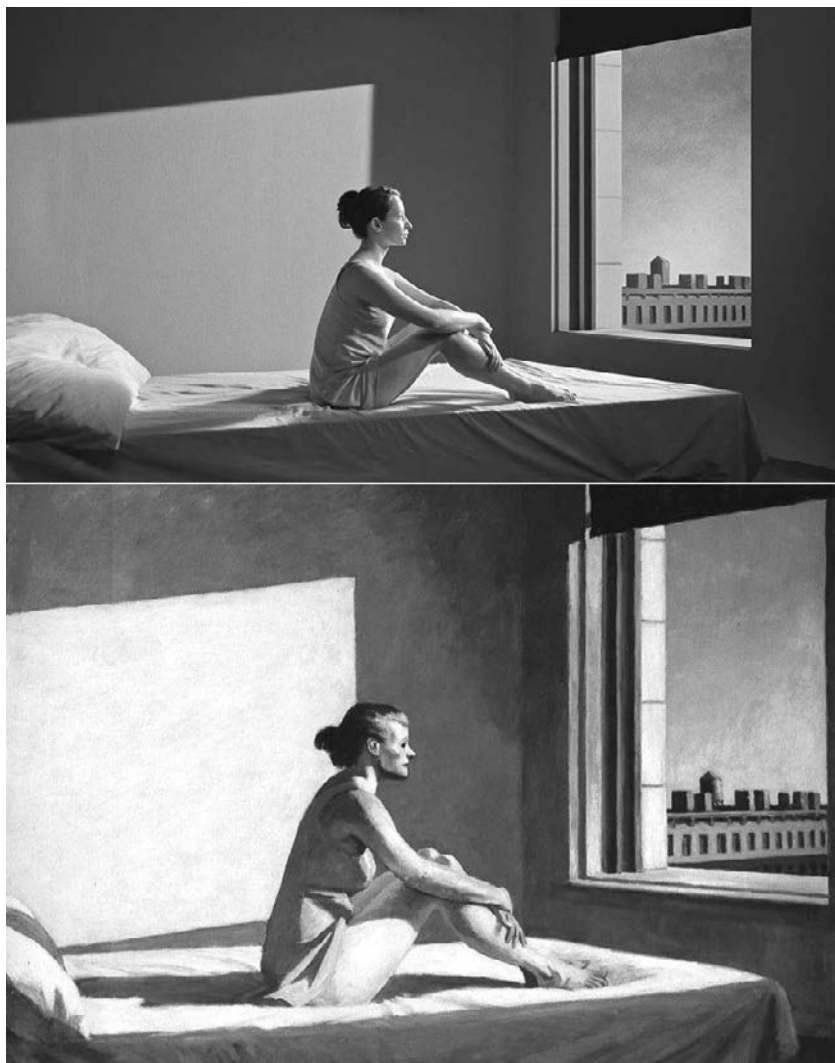
- АРНХЕЙМ, Рудолф, 1974. *Искусство и визуальное восприятие*. Москва: Издательство „Прогресс“. [ARNHEYM, Rudolf, 1974. *Iskusstvo i vizualnoe vospriatie*. Moskva: Izdatelstvo „Progres“.]
- МАНОВ, Божидар, 2004. *Еволюция на екранното изображение*. София: Аскони-Издат. ISBN 954-854-278-1. [MANOV, Bozhidar, 2004. *Evoluytsia na ekrannoto izobrazhenie*. Sofia: Askoni-Izdat. ISBN 954-854-278-1.]
- ЯНЕВ, Теодор, 2006. *Операторът като автор на изображението и работата му със светлина в съвременната технология*. София: Аско-

- ни-Издаг. ISBN 987-954-383-077-0. [YANEV, Teodor, 2006. *Operatorat kato avtor na izobrazhenieto i rabotata mu sas savremennata tehnologia*. Sofia: Askoni-Izdat. ISBN 987-954-383-077-0.]
- BERTHOME, Jean-Pierre, 2003. *Le décor au cinema*. Cahiers du cinéma. ISBN 978-286-642-360-5.
- МАНОВ, Божидар и Виторио СТОРАРО, 2005. Интервю. *Новинар*. 12.12.2005. ISSN 1312-0093. [MANOV, Bozhidar i Vittorio STORARO, 2005. Intervyu. *Novinar*. 12. 12. 2005. ISSN 1312-0093.]
- BERGERY, Benjamin, 2002. *Reflections: Twenty-One Cinematographers at Work*. ASC Holding Corp. ISBN 978-093-557-816-4.
- Shirley: Visions of Reality*, 2013 [moving pictures]. Director Gustav Deutsch. Austria.
- Goya en Burdeos*, 1999 [moving pictures]. Director Carlos Saura. Spain.
- Girl with a Pearl Earring*, 2003 [moving pictures]. Director Peter Webber.

**СРАВНЕНИЕ НА КАДЪР ОТ ФИЛМА НА Г. ДОЙЧ
„ШЪРЛИ – ПРЕДСТАВИ ЗА РЕАЛНОСТ“
И ПЛАТНО НА Е. ХОПЪР**



1. *Nighthawks* – Нощни птици – 1942 – Edward Hopper (Е. Хопър)



2. Платно на Е. Хопър и „Шърли – Представи за реалност“ на Г. Дойч –
Сюрреалистична светлина (Вермеер) и цветност (Сезан) –
самотен поглед през прозореца.



3. Платно на Е. Хопър и „Шърли – Представи за реалност“ на Г. Дойч – Цветност като при Сезан и сюрреалистична светлина – миг на колебание, на съмнение в избора („А сега накъде?“).



4. Платно на Е. Хопър и „Шърли – Представи за реалност“ на Г. Дойч – Самотни, отдалечени един от друг, всеки затворен в своя свят. Във филма светлината е ярка, което подсилва контрастиращото състояние на героите.



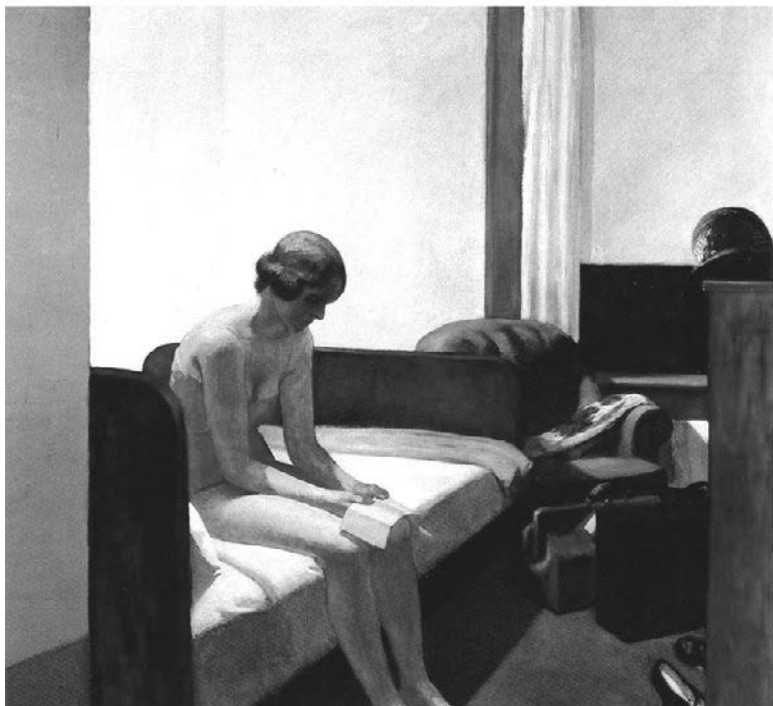
5. Платно на Е. Хопър и „Шърли – Представи за реалност“ на Г. Дойч – Самота, меланхолия, изолираност. Кадърът и композицията са вертикално разделени едновременно сюжет, показан в един кадър.



6. Платно на Е. Хопър и „Шърли – Представи за реалност“ на Г. Дойч – всеки преживява своя миг в мълчаливия си монолог.



7. Платно на Е. Хопър и „Шърли – Представи за реалност“ на Г. Дойч – изострената светлина и контрастният цвят на кадъра от филма подчертават състоянието на героите.



8. Платно на Е. Хопър и „Шърли – Представи за реалност“ на Г. Дойч – самотна неизвестност в непознатия град, скрито безпокойство и динамика, подсказани от вертикалите и леките диагонали и цветност на картината – кадъра.



9. Платно на Е. Хопър и „Шърли – „Представи за реалност“ на Г. Дойч – диагонали и вертикали, ярка цветност и категорична светлина, зад които се крие заряда на потиснато желание за контакт.

ИЗРАБОТВАНЕ НА МУЗИКАТА В РАДИОТЕАТЪРА ПРИ СЪЗДАВАНЕТО НА ПРОСТРАНСТВЕНА ЗВУКОВА КАРТИНА

ДИМИТЪР ВАСИЛЕВ²⁶

MAKING MUSIC IN THE RADIO THEATER WHEN CREATING A SPATIAL SOUND PICTURE

DIMITAR VASILEV²⁷

Резюме: При изграждането на пространствена звукова картина в радиотеатъра участва пълноценно и музиката. Тя може да бъде композирана специално за постановката или да присъства като музикално оформление от откъси или цели музикални произведения. С помощта на музиката се изгражда художествено и естетически радиодраматичната творба и се подсилват определени драматични моменти.

Ключови думи: звуков дизайн, микрофонни системи, музика, радиотеатър

Summary: When creating a spatial sound picture in the radio-theater, the music is also fully involved. It can be composed

²⁶ Димитър Василев. Доцент в НБУ, докторант в Нов български университет, департамент „Музика“, с научен ръководител проф. д-р Симо Лазаров (e-mail: dvasilev@abv.bg)

²⁷ Dimitar Vasilev. Associate Professor at NBU, PhD Student at the New Bulgarian University, Department of Music, with scientific adviser Prof. Dr. Simo Lazarov (e-mail: dvasilev@abv.bg)

especially for the production or it may be present as a musical arrangement from excerpts or entire musical works. With the help of the music, the artistic and aesthetic radio dramatic built and certain dramatic moments are reinforced.

Keywords: sound design, microphone systems, music, radio theater

Макар и в някои постановки да няма нито един изсвирен такт, дори нито един изсвирен тон, музиката е съществен компонент в радиотеатъра – наред с актьорската игра. Тя присъства по различни начини в радиопиесите. Може да бъде създадена специално за постановката или да бъде включена като музикално оформление, представляващо фрагменти от музикални произведения, чийто звукозапис е осъществен преди. Това е утвърдена практика при изработването на всички аудиовизуални продукти. При нейната изработка и включването ѝ в общото звучене на радиопиесата се използва музика от всички жанрове и епохи. Целта е с помощта ѝ да се изгради художествено и естетически радиодраматичната творба и да се подсилят определени драматични моменти. Особено подходяща е така наречената „приложна музика“, която се създава за определени цели и има специфично звучене.

Музиката, използвана за музикалното оформление, трябва да бъде вплетена в драматичното действие, без да доминира и да се натрапва, но в същото време да го подпомага, допълва, доизразява – и дори да внася яснота в него. Всепризнати майстори в това отношение са музикалните оформители: Васил Маринов, Виолета Топалова, Петър-Мусала Гюлеметов, Славка Меченова, Мирчо Сливенски, Пламен Петров, Константина Данчева, Валя Бояджиева, Жени Монева и други. До момента, в който БНР започва строго да изпълнява Закона за авторското право, използването на музика за оформление на радиопиеси бе свободно. След въвеждането на този закон започва много внимателен подбор на музиката и регулярни финансови отчисления за авторските права на създателите на музикалните произведения.

Много често музикалните оформители ползват филмова музика за сходни драматични моменти, каквито са във филмите. Така например в радиопиесата в три части „Княз и чума“ от Николай Райнов, известната радиоводеща Жени Монева използва за оформление музика от филма „Властелинът на пръстените“.

За изработването на музиката на радиопиесите понякога се привличат утвърдени композитори, които оставят ярка следа с творчеството си и в постановките на радиотеатъра. В по-старите постановки значително присъствие с авторството си имат композиторите: Петър Ступел, Ангел Заберски (баща), Димитър Вълчев, Димитър Методиев – Мечо, Жул Леви, Бенедикт Молхов, Борис Карадимчев, Иван Калчинов и много други, създали вълнуващи музикални произведения и допринесли за високата художествена и естетическа стойност на радиопиесите.

Някои от първите радиотеатри, които са записани в Радио София (както се нарича тогава БНР), са постановки, които са играни на сцената на столичните театри. В тях присъства авторска музика, изпълнявана от музиканти по време на спектакъла, но също така и звукозаписи на музика, т.е. музикално оформление. Такива са постановките „Бай Ганьо“ и „Ромео и Жулиета“, които много сезони са включвани в репертоара на Народния театър „Иван Вазов“.

През 70-те години изключително популярна постановка, играна на сцената на „Сатиричния театър“, е „Когато розите танцуват“ от Валери Петров и музика на Петър Ступел. Песента „Влюбеният барометър“, изпълнена от Вели Чаушев, става шлагер и често прозвучава в някои предавания. Не по-малък успех има радиотеатралната версия, която продължава да бъде включвана в програмите на БНР.

Радиотеатърът „Телефонът, който...“ с музика на Жул Леви е първият мюзикъл, записан през 1976 г. в стерео звук. Песните в него са изпълнени от популярните изпълнители по това време: Панайот Панайотов, Анастасия Бинчева – от група „Тоника“, и незабравимите Тодор Колев и Васил Попов. Певците в постановката не са и актьори в нея, с изключение на Тодор Колев. Това не

е удачна практика, но е прилагана често в Телевизионния театър. Песните и оркестровите изпълнения са записани на предварителен сеанс и подходът към изработването на звуковата картина е като към звукозапис на музикално произведение и не е съобразен с действието и звученето на акустичната обстановка. Но въпреки това, крайният продукт е сполучлив по благоприятно стечение на обстоятелствата. Това е защото повечето действия се развиват в помещения с големи пространства и звучността на актьорската игра в тези акустични среди съответства на тази в песните. Звукорежисьор на музиката е Димитър Пенев, звукорежисьор на самата радиопиеса е Евтим Кокошаров, а постановката е на утвърдили се по това време режисьор на телевизионни мюзикъли – Никола Петков.

Важно условие за музиката в радиотеатъра е да участва пълноценно в цялостната композиция на художественото произведение. Необходимо е да бъдат съобразени пространственото и специфично звучене със звуковата картина на останалите компоненти, които я изграждат. Позицията на героите в песните трябва да отговаря на мястото им в мизансцена, преди и след песента. Много често се канят известни музикални изпълнители, които да се включат с характерните си изпълнения в сценичното действие. Така например в постановката „Уличният пианист“ от Вичо Балабанов успешно се интегрират музикалните изпълнения на китара на Михаил Шишков-син. Звукозаписът на тези изпълнения е съвместно с актьорската игра в същата акустична студийна среда и със същата микрофонна система. Това прави изпълненията органично свързани с действието. Звукорежисьор на постановката е Живко Марев, а режисьор – Емил Манасиев.

Детският мюзикъл „Тайната сила на Мечока Пепо“ от Димитър Димитров е с музика на Петър Ступел и е изработен през 1977 г. Песните се изпълняват от прекрасните актьори: Славка Славова, Коста Карагеоргиев, Ангел Георгиев и звездата на Музикалния театър „Стефан Македонски“ – Видин Даскалов. Тандемът Димитър Димитров – Петър Ступел е много успешен в радиотеатъра – Д. Димитров дълги години работи като редактор и е ори-

гинален драматург, а музикалният оформител П. Ступел е един от популярните композитори по това време (написва и едни от най-хубавите песни за детските радиопиеси). Музиката и сцените са записани от различни екипи. Звукорежисьор на музиката е Атанас Байнов, а на актьорската игра в действията и на цялостната постановка е Асен Саев. Режисьор е Славка Матова. Създаденият мюзикъл е особено сполучлив, което до голяма степен се дължи на музиката в него. По тази причина авторът на сценария – Димитър Димитров, включва песните и музиката и в други негови драматургични идеи.

Практика е особено сполучливите радио-театрални постановки да бъдат издавани на грамофонни плочи, на аудиокасети и на компактдискове. Освен споменатия мюзикъл, друга сполучлива постановка, която е издадена на грамофонна плоча, е „Пролет по никое време“ от Панчо Панчев и музика на Владимир Джамбазов. Звукорежисьор е Майя Стоянова, а режисьор Михаил Събев. Тя е пример, че успешно творческо участие могат да имат и талантиви съвременни автори на музика, които представят модерни решения.

Много композитори са канени за създаване на музика специално за радио-театрални постановки: Сергей Джоканов, Стефан Илиев, Румен Балзов, Петър Цанков, Антоний Дончев (диригент на Биг Бенда на БНР), Иван Драголов, Сашо Младенов, Калин Николов, Емелян Гацов – Елфи, Петя Диманова, Михаил Шишков – баща и Михаил Шишков – син, Павел Васев, Асен Аврамов (изработил музиката и на много театрални постановки), а също и преподавателите в НБУ проф. д-р Симо Лазаров и доц. д-р Георги Арnaudов.

Едва ли са предполагали музикантите от група „Тангра“, че техният дебют в професионалния звукозапис ще бъде в изработването на музиката към детската радиопиеса – „Вълшебната нишка“ с музика на Сергей Джоканов, който по това време е музикален редактор в БНР и прави успешни опити и като композитор. С осъществяването на този проект се поставя и успешното начало на работата с многоканална звукозаписна техника в радиотеатъра.

Това се оказва голямо удобство, което дава възможност за допълнително обработване на многоканалното смесване и съобразяване със звученето на сцените и епизодите в постановката. Получилата се стерео-картина на музиката е оригинална и успешна, макар и крайният резултат да не съответства напълно на звуковата картина в предхождащите и последващите сцени.

При изработването на стереозаписа на детската радиопиеса „Барбунчето Бони и попчето Перо“ е постигнато добро съответствие между звуковата картина на песните и тази по време на действията. Звукозаписният им процес е в различни сеанси, но те са осъществени с еднакви микрофонни системи за пространствен звук (АВ с фантомен микрофон в средата и характеристики на насоченост – кардиоида на трите микрофона), които са разположени в идентични акустически среди. Героите в постановката са рибки и представянето им в общото звучене е осъществено с разнообразни движения, каквито могат да бъдат във водното пространство. В действията това е постигнато с естествено придвижване на актьорите, а по времето на песните това придвижване е осъществено с помощта на панорамен регулатор. Музиката е на композитора Стефан Илиев, а инструменталният съпровод е записан в началото на работния процес. Соловите инструментални партии са изсвирени в „Студиото за електронна музика“ (17-о студио на БНР) на изключително оригиналния синтезатор EMS Synthi100, с помощта на специалиста по електронна музика проф. д-р Симо Лазаров (по това време инженер в БНР). В звученето на гласовете на актьорите, при изпълнението на песните, не е добавена допълнително изкуствена реверберация, за да не се получава разлика в звуковата картина на действията. Тази практика се запазва и при изработването на следващите радиодраматични постановки, в които има песни, изпълнявани от актьорите. Така се постига еднакво звучене на отделните фрагменти в постановката, с което се осъществява оформянето ѝ като цялостно произведение с взаимосвързана звучност. Звукорежисьор на постановката е Живко Марев, а режисьор – Пенка Захова.

В звукозаписа на бъдещите радиопиеси започва да се ут-

върждава и употребата на многоканална звукозаписна техника, което улеснява изработването на по-сложни звукови картини, но това натоварва процеса с един допълнителен сеанс на смесване на многоканалния звукозапис. Това най-често се прави при записа на музиката и при някои по-сложни драматични сцени. По този начин е изработена постановката „Атолт“, спечелила Голямата награда „При Европа“ в Берлин през 1999 г. Музиката е на Асен Аврамов, а инструменталният съпровод е изсвирен от него на различни ударни инструменти в няколко поредни сеанса с наслагване. Това се осъществява с помощта на многоканални цифрови магнетофони, което налага допълнително смесване и звукообработка на отделните музикални произведения. Звукорежисьор на постановката е Живко Марев, а режисьор – Явор Гърдев. Цялостното сглобяване на постановката е извършено в Арс диджитал студио от Благомир Алексиев.

През 2002 г. е направен успешен опит за цялостно изработване на радиотеатрална постановка с многоканални цифрови магнетофони. Това е радиопиесата „Стилян щърка“ от Яна Язова и режисьор Илия Атанасов. Музиката е на Петър Цанков, барабанист на „Щурците“, а по-късно и на Естрадният оркестър на БР (както се нарича по това време ББ на БНР). Участва като вокалист и като композитор във вокалната група „Студио В“. В същото време е щатен композитор на Централния куклен театър. Отделните фрагменти, включващи актьорската игра и музикалните изпълнения, са подредени без прекъсване във времето по цялата дължина на цифровите многоканални ленти. Окончателното смесване на радиопиесата обаче се оказва един изключително тежък и трудоемък процес, който продължава над 15 часа. Звукорежисьор на постановката е Живко Марев.

Цифровата многоканална звукозаписна техника се развива и усъвършенства и в последните проекти на радиодраматични постановки се осъществява с компютърни многоканални системи. Последва добра поредица от постановки, които са с ефективна авторска музика. Много интересни решения в звуковата картина са постановките с автор на сценария и режисьор Венцислав Асе-

нов. Направени по известни приказки, но със съвременно звучене, те са истински шедеври и се приемат с радост от младите слушатели. Музиката на тези постановки е написана и изсвирена от китариста на група „Монолит“ и звукорежисьор в НДК – Павел Васев. Особено ефектни са радиопиесите „Малкият Мук“ със звукорежисьор Теменужка Маринова и „Принц Всезнай“, в които се постига невероятна симбиоза между музиката и театралното действие.

Изработването на радиодраматичните постановки чрез многоканални компютърни системи дава възможност да бъде завършен един продукт както в двуканален – стерео вариант, така и да бъдат изработени версии в по-висши формати за пространствен звук. Това създава реални условия да бъде направена не само звуковата картина на действието, но и на музиката в съраунд звучене. Това е постигнато и в първите успешни експерименти в съраунд, осъществени през 2013 г., които са във формат **Dolby 7.0 music** именно с музика на драматична постановка [Василев 2014, с. 7]. Такива условия се създават, когато се изработва многоканален проект, в който отделните музикални инструменти на музиката са записани на различни звукови пътеки. Подходяща и атрактивна за такъв експеримент се оказва радиопиесата „Болен“ с автор и режисьор Ани Васева. В нея композиторът Асен Аврамов отново използва много и разнообразни ударни инструменти, които могат да бъдат разпръснати в различни посоки на звуковото пространство.

При създаването на музика във формати за пространствена звукова картина трябва да се уточнят няколко особености. Необходимо е да бъдат коментирани начините на възприемането на музиката от слушателя в триизмерното пространство в различните случаи. Предназначението на акустичното пространство в концертна зала при звученето на музика, независимо от жанра и от състава, който я изпълнява, е да се обедини звукът от всички компоненти така, че да бъде възприет във всички позиции в залата от слушателите с относително еднакъв звуков баланс между отделните инструменти, а също и с добър и еднакъв честотен спектър [Владков 2005, с. 514]. Особеното въздействие на музика-

та в цялата ѝ красота, включващо и усещането за посока, е удоволствие само за публиката, седяща в средата на първите редове. Не стоят така нещата с останалите зрители, за които усещането за пространственото позициониране присъства по-слабо, а и съотношението между директния и отразения сигнал се променя повече в полза на този на отразения. Това обуславя и изработването на акустическите особености на концертните зали, съобразявайки ги със звученето на музиката в тях, като основна цел остава да зазвучат изпълненията на музикалните състави във всички кътчета на концертната зала с най-добър баланс между отделните инструменти.

Както е известно от физиката, при пренасянето на звуковите трептения на разстояние се наблюдава неравномерно затихване на отделни честотни области – най-често нискочестотните и височестотните обхвати затихват по-бързо. Разпространението на звуковите вълни в различните честотни области също протича с различна скорост. Тези с по-малка дължина на вълната или с по-висока честота се придвижват по-бързо, а тези с по-голяма дължина на вълната, т.е. с по-ниска честота – по-бавно. Така че споменатото условие за добър баланс между инструментите и в честотния спектър се постига трудно и е свързано с много сложни изчисления и много допълнителни експерименти на акустиците.

Успехът на тези усилия понякога се постигат и след много години, като внимателно се изследват както ранните отражения в залата, така и послезвучието в нея, за създаването на една хомогенна звучност, радваща ухото на всички слушатели. Обаче задълбочените разработки на акустиците в тази насока неминуемо довеждат до размиването на звуковата картина в залата и отслабването на усещането за посока на отделните компоненти, които изграждат тази картина. И това осезателно се усеща от позициите на по-задните редове в залата.

Идеите, които са претворени при изпълнение на художествени музикални произведения на живо – в концертни и други зали, дават основа за различни идеи за разположението на оркестъра в двуизмерното и триизмерното пространство на звукозаписа. Още

при първите съраунд формати – каквито са тези на четириканалния звукозапис (в частност квадрофонията) [Владков 2015, с. 308], се утвърдиха няколко възгледи по отношение на разпределението на звуковите компоненти – изпълнителите със своите музикални инструменти, спрямо слушателите:

1. Като позиция на слушателя в средата на традиционна зала и обикновена подредба на музикалните изпълнители на сцената

Така отпред зазвучава оркестърът в своята естествена подредба, а отзад се усещат акустическите реверберационни процеси в залата.

2. Като позиция на слушателя на мястото на диригента – сред оркестъра

В този вариант се ситуира слушателят на мястото на диригента, където е най-добрият звуков баланс на оркестъра и отново отзад е звучността на реверберационните процеси в залата. Тук някои звукови компоненти са разположени встрани от слушателя.

3. Логично и равномерно разпределение на музикалните изпълнители в цялото звуково пространство около слушателя

При този начин на позициониране се излиза от приетите стереотипи, с които сме свикнали да възприемаме музиката като слушатели в концертната зала, и могат да бъдат осъществени много и различни творчески решения. Може да се отчете, че така е възможно да се постигне значително по-голямо емоционално въздействие, предвид разтоварването на слуховото пространство пред слушателя и разсредоточаването на отделните звукови компоненти във всички посоки. Така по-отчетливо може да бъде локализиран всеки компонент. Това е най-добро решение за изработване на звукова картина на музика към радиотеатъра в съраунд. По този начин е изработена и първата радиотеатрална постановка в 7-канален съраунд.

4. Разпределение на отделните звукови компоненти произволно и неравномерно в звуковото пространство около слушателя, лишено от всякаква логика [Василев 2015, с. 5]

Тук подходът може да не бъде съобразен с предишните изброени решения, но да бъде оправдан с по-специфичен замисъл. И тук тези решения са приложими успешно при изработване на звукова картина на музика към радиотеатъра в съраунд.

При създаването на първите радиотеатрални постановки в пространствени звукови формати се използват многоканални проекти, които са били създадени за изработването на постановки в стереозвук. Необходимо обстоятелство в проекта е музикалните инструменти, участващи в музикалните произведения, да са записани на отделни звукови пътеки – трактове. Това дава възможност за свободно разполагане в пространството на тези звукови компоненти чрез средствата за позициониране, съобразено с някои от изредените определения. Предпочетен е третият възглед при изработването на музиката в тези постановки – **логично и равномерно разпределение на звуковите компоненти в цялото звуково пространство около слушателя**. С този подход е изработена първата цялостна радиопиеса в съраунд формат – **Dolby 7.0 music**. Това е радиотеатърът „Болен“ с автор и режисьор Ани Васева. Музиката е на композитора Асен Аврамов.

В следващи експерименти, при които трябва да бъде създаден проект в звуков формат от пространствен характер, е необходимо записът на музиката да бъде съобразен с този формат. Разбира се, в сегашния момент трудно би се намерила подходяща записана музика в същия формат, въпреки че много звукозаписни специалисти изработват и вариант в съраунд на музикалната продукция, над която работят. Добро условие да бъде изработена музика по този начин е запазването на многоканалните проекти за бъдещото им смесване в по-нови формати. Наред е и дискусиия, в която ще се търсят решения за разпределение на звуковите компоненти, изграждащи музикалната картина, не само в една равнина, но и по

отношение на пространството във височина. Новите решения за създаване на музикалната звукова картина в пространствен вид не трябва да бъдат самоцелни, а е необходимо да бъдат съпътствани с постигането на високи художествени и естетически критерии.

И днес, при значителното развитие на различните съраунд формати, има горещи привърженици на всяко от изброените решения, които упорито и със смислени доводи и аргументи ги отстояват. Но всички нововъведения в изграждането на звуковата картина имат голямата цел – чувствителното повишаване на естетическото и емоционалното въздействие у слушателя. Радостното е, че началото на успешно осъществените звукозаписни продукти на музикални произведения стана с активното участие на студентите от НБУ – департамент „Музика“, специалност „Тонрежисура и компютърно музициране“, направили първите експерименти със съраунд звук.

Пространственото представяне на музиката в радиотеатъра уверено може да стъпи на опита, натрупан от тези експерименти. С успех може да бъде приложен и в другите аудиовизуални продукти.

РЕФЕРЕНТНИ ИЗТОЧНИЦИ

Библиография

- ВАСИЛЕВ, Димитър, 2014. *Първи успешни звукозаписи в България в сграунд звук* [доклад] Национална научна конференция – ФЕМА във ФНТС, София. [непубликуван документ]. [VASILEV, Dimitar, 2014. *Parvi uspehni zvukozapisi v Balgariya v saraund zvuk* [doklad] Natsionalna nauchna konferentsia – FEMa vav FNTS, Sofia. [unpublished document]]
- ВАСИЛЕВ, Димитър, 2015. *Най-нови експерименти и решения със звукозаписи на музика, представени в пространствена звукова картина, осъществени в НБУ* [доклад]. Десета юбилейна конференция „Млад научен форум за музика и танц“ с международно участие, организирана от департамент „Музика“ в Нов български университет, 11 и 12 юни 2015 [непубликуван документ]. [VASILEV, Dimitar, 2015. *Naу-novi eksperimenti i reshenia sas zvukozapisi na muzika, predstaveni v prostranstvena zvukova kartina, osashtestveni v NBU* [doklad]. Deseta yubileyna konferentsia „Mlad nauchen forum za muzika i tants“ s mezhdunarodno uchastie, organisirana ot departament „Muzika“ v NBU, 11 i 12 yuni 2015 [unpublished document].
- ВЛАДКОВ, Стефан, 2005. *Религия. Изкуство. Музика. Акустика. Звукозапис: Развитие. Стиллове. Връзки*. София: Еър груп 2000. ISBN 954-752-077-6. [VLADKOV, Stefan, 2005. *Religia. Izkustvo. Muzika. Akustika. Zvukozapis: Razvitie. Stilove. Vrazki*. Sofia: Air group 2000. ISBN 954-752-077-6.]
- ВЛАДКОВ, Стефан, 2015. *Забравената история*. София: Еър груп 2000. ISBN 978-954-752-156-8. [VLADKOV, Stefan, 2015. *Zabravenata istoria*. Sofia: Air Group 2000. ISBN 978-954-752-156-8.]
- МРАЗ, Мирослав, 1978. *Триединството на екипа*. София: Българско радио. [MRAZ, Miroslav, 1978. *Triedinstvoto na ekipa*. Sofia: Balgarsko radio.]
- ХЪОГР, Волфганг и Клаус ВАГНЕР, 1972. *Стереозвукозаписна техника: Учебно помагало за курсовете по стереофония*. София: Комитет за телевизия и радио. [HYOGR, Wolfgang i Klaus VAGNER, 1972. *Stereo zvukozapisna tehnika: Uchebno pomagalo za kursoвете po stereofonia*. Sofia: Komitet za televizia i radio.]

ВОКАЛНО-ПЕДАГОГИЧЕСКАТА НАУКА В ПОМОЩ НА МЕТОДИЧЕСКАТА РАБОТА С МУТИРАЩИ ГЛАСОВЕ

ДОРОТЕЯ ЛЮЦКАНОВА²⁸

VOCAL-PEDAGOGICAL GUIDELINES TO HELP METHODOLOGICAL WORK WITH MUTATING VOICES

DOROTEYA LYUTSKANOVA²⁹

Резюме: В доклада се разглежда сложната взаимовръзка между вокалната наука и певческото изкуство, прилагането на научните изследвания и открития за физиологията на звукообразуването като необходима неразделна част от методическата работа на вокалния педагог. В последните години изискванията за изграждането на здрав глас, особено по време на мутация, поставят пред вокалния педагог редица въпроси: „Как да се интерпретират и прилагат научните знания в практиката? Какви методи да се използват, за да се постигнат ефикасни резултати в обучението на подрастващите? С какво научните постижения в науката за гласа ще обогатят методическите пособия за изграждането и съхранението на юноше-

²⁸ Доротея Люцканова. Докторант на самостоятелна подготовка в департамент „Музика“ на Нов български университет, с научен ръководител проф. Елисавета Вълчинова-Чендова, д.н. (e-mail: doridios@gmail.com)

²⁹ Doroiteya Lyutskanova, Self-study PhD student with a scholarship at DS Music at the New Bulgarian University with scientific head Prof. Elisaveta Valchinova-Chendova, DSc (e-mail: doridios@gmail.com)

ските гласове? Необходимо ли е науката да се намесва толкова задълбочено в изкуството на пеенето и дали учениците ще запеят по-добре, ако са наясно с физиологията и анатомията на ларинкса?“ Отговорът на тези въпроси можем да открием в споделения опит на редица емблематични имена във вокалната педагогика, които са оставили в наследство многобройни вокални трудове, статии и учебни помагала.

Ключови думи: вокално обучение, мутация, научни открития, звукообразуване, ларинкс

Summary: The report examines the complex relationship between vocal science and singing, the application of scientific researches and discoveries about the physiology of sound formation as a necessary part of the methodical work of the vocal pedagogue. In recent years, the requirements for building a healthy voice, especially during a mutation, pose a number of questions to the vocal teacher: „How to interpret and apply scientific knowledge in practice? What methods should be used to achieve effective outcomes in adolescent learning? How will scientific advances in voice science enrich the methodological tools for building and preserving adolescent voices? Is science needed to interfere so deeply in the art of singing and whether the students will sing better if they are aware of the physiology and anatomy of the larynx?“ The answer to these questions can be found in the shared experience of a number of emblematic names in vocal pedagogy, which have left many vocal books, articles and teaching aids inherited.

Keywords: vocal training, mutation, scientific discoveries, sound formation, larynx

Ще започна своя доклад с изказването на големия руски учен и вокален педагог д-р Леонид Борисович Дмитриев: „В наше време вокалният педагог, както и студентът, изучаващ пеене, са длъжни да владеят необходимия минимум от теоретични знания. Те са

длъжни да усвоят това равнище на знанието за гласа, до което е достигнала науката на днешния ден. Нужно им е да знаят кои явления на гласообразуването сега са напълно обясними, какво вече е твърдо установено, какво още предизвиква съмнения и какъв е пътят към постигането на това, което все още остава недоизяснено.“ [Карапетров 1990, с. 8].

Дмитриев прекрасно описва сложната симбиоза между вокалната наука и певческото изкуство, от една страна, и методическата подготовка на вокалния педагог, методиката на обучение и строгата индивидуалност на обучаемия, от друга. Дейл Муур, бивш президент на американската национална асоциация на вокалните педагози, казва: „След почти 400 години, написаните материали за вокалната педагогика, научните знания и вокалното обучение са се интегрирали в процеса на обучение по пеене като едно цяло“ [Velarde 2013, p. 1].

Целта на доклада е да обясни сложността на педагогическия процес в неговата цялост за изграждане на отлични гласови певчески качества у подрастващите и по-специално за развитието на гласа през мутационния период. Ще разгледам трите основни компонента, необходими за изграждане на гласа и неговото здраве, съобразено с индивидуалността на обучаемия и неговата възраст. Това са: вокалната педагогика, методиката на обучение и сложната взаимовръзка „вокален педагог – обучаем“.

Вокалната педагогика е наука, която се занимава с развитието на гласа и възпитанието на певеца. С други думи, тя дава насоки на преподавателите за това, как да се научат да прилагат по най-добрия начин растящите научни познания в тази област спрямо строгата индивидуалност на ученика.

Вокалната педагогика като наука започва своето развитие в средата на XIX век, когато Мануел Гарсия-син (1805 – 1906) представя детайли от ларингиалната анатомия пред Кралската асоциация в Лондон през 1855 г. Така медицинските специалисти приемат ларингоскопа като основен инструмент за диагностика в медицинската практика. С откритието му за първи път е възможно да се погледне гърлото отвътре и да се видят гласовите гънки в рабо-

тен режим. Най-после лекарите имат възможност да наблюдават работата на ларинкса и да разберат вътрешните движения на гласовите гънки, отговорни за фонацията. Успоредно с това започва да се повишава интересът на медицинските специалисти към областта на пеенето и научните изследвания за функционирането на говорния и певчески глас се увеличават. С развитието на науката и усъвършенстването на различни начини за диагностика и наблюдение на процеса на фонация днес можем да кажем, че гласът вече не е невидим инструмент.

Но бурното ѝ развитие остава несвързано със сетивата, методологията и артистичното пеене. През 80-те години на XX век световно признатият американски вокален педагог Бертън Кофин казва, че науката за гласа и вокалното обучение са все още две различни направления, които не комуникират помежду си. Но този конфликт започва да се разрешава в наши дни.

Още през 1980 – 1990 вокалните педагози придобиват по-добро разбиране за функционалните вокални резултати, постигнати чрез точни и определени вокални упражнения и педагогически насоки. Това позволява на учителите да изградят нови подходи в своята педагогическа стратегия и да я приспособят към всеки отделен ученик, т.е. преподаване с научнообоснована педагогическа цел. Цел, основаваща се повече на причинност отколкото на емпирични резултати.

Макар механизмът на звукообразуване да е добре проучен, познат и илюстриран във вокалните помагала, все още остава открит фундаменталният въпрос за това, как вокалните педагози интерпретират научните знания в практиката. И още: какви методи да използват, за да постигнат ефикасни резултати в обучението на подрастващите? С какво научните постижения в науката за гласа ще обогатят методическите пособия за изграждането и съхранението на юношеските гласове? Необходимо ли е науката да се намесва толкова задълбочено в изкуството на пеенето?

И от двете страни на океана се работи усърдно в помощ на вокалните педагози. Появяват се изключителни трудове на вокална тематика, които и до днес се четат и използват във вокалната

практика и обучение. Ще спомена само някои от тях: „How to sing“ от Лили Леман³⁰, „Singing, the Mechanism and the Technic“ от Уилям Венард³¹, „Basic of Vocal Pedagogy: *The Foundations and Process of Singing*“ от Клифтън Уайр³², „The Stuctur of Singing“ от Ричард Милър³³, „Основи на вокалната методика“ от споменатия руски вокален педагог Дмитриев, „The Voice of the Mind“ на Херберт-Чезари, „Развитие на гласа“ от Емелянов, „Певческият глас“ от Раул Юсон, „Вокална методика“ от Константин Карапетров, „Working with Adolescent voices“ от Джон Кукси, „Развитие на детския глас в процеса на пеене“ от Г. П. Стулова, и много други.

Основната идея в тези трудове е интегрирането на научните изследвания за гласа в практическата работа на вокалните педагози – или процесът, известен като „изграждане на гласа“. Крайната цел е създаване на методика, която да е научно обоснована, ефикасна и достъпна. В методическата вокална литература откриваме различни подходи на обучение. Някои методики акцентират върху механиката на пеене, други върху артистичната и ментална страна, трети подхождат еkleктично, като обединяват предходните два. Но най-важното условие за ефикасността на една методика е: първо – да поддържа здравословното състояние на гласа по време на обучението; второ – да използва най-новите изследвания и знания за гласа; трето, но не на последно място – способността на вокалния педагог да обясни и приложи тези знания на практика.

Днес модерната вокална педагогика изисква от вокалните педагози да са запознати с научните новости за гласа и с различните

³⁰ Лили Леман – немска оперна певица, автор на книгата „How to sing“, с няколко издания на различни езици [Lehmann 1902].

³¹ Уилям Венард – известен американски вокален педагог, автор на „Singing, the Mechanism and the Technic“ [Vennard 1967].

³² Клифтън Уайр – американски певец и педагог, член на асоциацията на университетските професори, националната асоциация на вокалните педагози, автор на „Basic of Vocal Pedagogy: *The Foundations and Process of Singing*“ [Clifton 1998].

³³ Ричард Милър – американски вокален педагог и оперен певец, автор на „The Structure of Singing“ [Miller 1986].

методики от миналото до днес. Синтезът на такава информация ще позволи на преподавателя да обобщи и да заеме ценни идеи от практиката и теорията, с което ще обогати практическата си работа. На въпроса „необходимо ли е науката да се намесва толкова задълбочено в изкуството на пеенето и дали учениците ще запяят по-добре, ако са наясно с физиологията и анатомията на ларинкса?“, бих отговорила положително. Ще се аргументирам със следното:

1. Обучението по пеене е двустранен процес, в който участват активно и преподавателят, и ученикът. Ако ученикът не участва съзнателно в този процес, това ще спъва неговото развитие. В помощ на това сътрудничество стои разбирането за процеса на фонация, как функционира ларинксът, какво е певческо дишане, резонанс и проекция и др. Целта на вокалния педагог е да накара ученика по време на час да работи със себе си, да усеща тялото си като неразделна част от звукообразуването, да обмисля звука още преди да е изпят. Целта е последният да изгради „регулировъчен образ“ на правилния звук, да чува и усеща в процеса на работа кое как се случва и поради каква причина.

2. Главна роля играе, разбира се, вокалният педагог. Той е корепетитор, певец, психолог, ментор, ученик, възпитател, пример за подражание. Методическата и педагогическата му подготовка е решаваща за структурирането на учебния процес. Прецизното разпределяне на времето между отделните дейности е важно за напредъка на ученика. Часът започва със загряване на гласовия апарат, като то може да продължи по-дълго от обичайното. Следва същинската работа, в която се редуват упражнения с кратки почивки. В края му е задължително да се премине от певчески в речеви режим на работа.

През периода на мутация работата на вокалния педагог е още по-отговорна. Тук е задължително педагогът да е запознат със спецификите и промените в гласа на юношите. Какво е необходимо да се знае?

1. Обучението по пеене през този период не трябва да се преустановява, защото този процес представлява осъзната и контро-

лирана дейност. За разлика от това, в ежедневието децата подлагат гласовия си апарат на неимоверни натоварвания, граничещи с болестни състояния.

2. Мутацията при момчетата и момичетата протича по различен начин. При момчетата гръдният регистър слиза с октава надолу, ларинксът нараства почти двойно в сравнение с този на момичетата.

3. Фалцетът не мутира.

По време на мутация значително по-малки изменения настъпват във фалцетния регистър. При момчетата до мутация фалцетният регистър трябва да е добре развит както при момичетата, т.е. с всички защитни механизми и показатели на певческото гласообразуване.

4. Критерият за правилен звук от естетически трябва да се замени с физиологичен. Под „правилен звук“ разбирам очакваното за този период – гласът губи естетическите си качества чистота, звънливост и подвижност. Координацията между мускулите на ларинкса е нарушена, особено при момчетата. Очакваният звук е хриплив, участващи от диапазона звучат глухо и разнородно. Разбирането на типичните промени в говорния и певчески глас по време на мутация ще улесни педагога в работата му.

По време на мутация вокалният педагог трябва да знае какво не трябва да се прави с юношеския глас. И тук научните знания за гласа, по-специално за регистровия му строеж и неговото състояние през този период, са факторите, определящи положителните резултати в обучението. В своята книга „Развитие на гласа“ известният руски вокален педагог В. В. Емелянов пише, че най-сложният и опасен, даже и за гласа на възрастния певец, е този участък от диапазона, където се наслагват един върху друг двата регистрови механизма – гръден и фалцетен (c^1 - f^1). Мутацията засяга предимно този участък от диапазона. Той препоръчва да се работи активно с фалцетния регистър и постепенно с низходящи вокални упражнения да се укрепят гръдният регистър.

В САЩ вокалният педагог Джон Кукси прави задълбочено проучване, като изследва повече от 100 момчета в мутационния

период и определя 5 етапа на промяна в техните гласове, които описва подробно в книгата си „Working with Adolescent Voices“ [Cooksey 1999]. Всеки един от тези етапи се характеризира със специфични промени, които вокалният педагог трябва да разпознава слухово чрез редица критерии. Това ще му позволи да изгради ефикасна и градивна стратегия на обучение.

Едни от последните изследвания на физиологията на звукообразуването изясняват работата на вътрешната мускулатура на ларинкса. Разбира се, при пеене участват различни мускули и мускулни групи – лицеви, дихателни, вокални. По-специално тук ще разгледам 2 от вътрешната мускулатура на ларинкса: преден пръстеновидно-щитовиден мускул (СТ) и щитовидно пирамиден мускул (ТА). Първият мускул е от групата на обтегачите. При съкращаване на този мускул щитовидният хрущял се навежда, премества се надолу и напред и изопва гласовите гънки. Вторият мускул е от групата на аддукторите или фонаторите. Състои се от 2 части, като вътрешната образува т.нар. „вокален мускул“. Ролята му е да скъсява гласовите гънки и да участва донякъде в тяхното затваряне. В книгата си „Вокална фонология“ проф. д-р Иван Максимов пише: „В диференцираната проява на гласопроизвеждането някои съставки от аддукционната мускулатура изпълняват ръководна роля“ [Максимов 1993, с. 46]. И така учените са достигнали до извода, че тези 2 мускула са определящи при фонирането, и, както следва, „СТ“ отговаря за главовия, а „ТА“ отговаря за гръдния регистър. По време на мутация няма добра координация в работата на мускулите, гласовата цепка не се затваря по цялата си дължина и гласът звучи придихателно както в главовия, така и в гръдния регистър. При момчетата, в зависимост от етапа на мутация, може да изчезне напълно фалцетният регистър. Тогава педагогът трябва да съсредоточи вниманието си единствено върху формиращия се нов гръден регистър.

В заключение искам да подчертая, че модерната вокална педагогика е невъзможна без научните изследвания за гласа. Промените в изискванията към жанровото звучене в поп музиката, в джаза и в мюзикъла налагат и промени в педагогическата практи-

ка на вокалния педагог. Неговата роля в обучението е ключова – той е междинното звено между науката и практиката. От неговата интерпретация, разбиране и прилагане на научните знания изцяло зависи изграждането на гласа и неговото съхранение. Затова вокалният педагог непрекъснато трябва да повишава стандарта на обучение. Проследяването на научните изследвания, участие в дискусии по различни вокални теми и конференции ще доведе до създаването на нов, модерен подход във вокалното възпитание и обучение на подрастващите.

РЕФЕРЕНТНИ ИЗТОЧНИЦИ

Библиография

- ГАРСИЯ, Мануел, 1959. *Школа по пеене*. София: Наука и изкуство. [GARSIA, Manuel, 1959. *Shkola po peene*. Sofia: Nauka i izkustvo.]
- ДМИТРИЕВ, Леонид, 1968. *Основы вокальной методики*. Москва: Музыка. [DMITRIEV, Leonid, 1968. *Osnovi vokalnoy metodiki*. Moskva: Muzika.]
- ЕМЕЛЯНОВ, Виктор, 2007. *Развитие голоса. Координация и тренинг*. Москва: Лань. ISBN 978-5-8114-0207-6. [EMELYANOV, Viktor, 2007. *Razvitie golosa. Koordinatsia i trening*. Moskva: Lan. ISBN 978-5-8114-0207-6.]
- КАРАПЕТРОВ, Константин, 1990. *Вокална методика*. София: Музыка, 1990. [KARAPETROV, Konstantin, 1990. *Vokalna metodika*. Sofia: Muzika.]
- МАКСИМОВ, Иван, 1983. *Основы на фониятрията*. София: Медицина и физкултура. [MAKSIMOV, Ivan, 1983. *Osnovi na foniatriyata*. Sofia: Meditsina i fizkultura.]
- ЮССОН, Рауль, 1974. *Певческий голос*. Москва: Музыка. [YUSSON, Raul, 1974. *Pevcheskiy golos*. Moskva: Muzika.]
- CLIFTON, Ware, 1998. *Basic of Vocal Pedagogy: The Foundations and Process of Singing*. Boston: McGraw Hill. ISBN 978-0070682894.
- COOKSEY, Jhon, 1999. *Working with Adolscent Voices*. Saint Louis: Concordia Publishing House. ISBN 978-057-001-356-3.

- HERBERT-CAESARI, Edgard, 2002. *The Voice of the Mind*. Alma Caesari-Gramatke. ISBN 978-0954558802.
- LEHMANN, Lilli, 1902. *How to sing*. New York: Macmillan.
- MILLER, Richard, 1986. *The Structure of Singing: System and Art in Vocal Technique*. New York: Macmillan.
- VENNARD, William, 1968. *Singing: the Mechanism and the Technic*. New York: Carl Fischer.

Интернет публикации

- VELARDE, Rachel, 2013. *Vocal pedagogy at the End of the Twentieth Century: Revealing the Hidden instrument* [online]. Arizona State University [viewed 11 March 2018] Available on: https://repository.asu.edu/attachments/110232/content/Velarde_asu_0010E_12611.pdf,
- WALDERS, Patrick, 2005. *Fundamentals of Vocal Pedagogy and Applications for Conductors Not Trained in Singing* [online] [viewed 11 March 2018] Available on: <https://drum.lib.umd.edu/bitstream/handle/1903/2483/umi-umd-2356.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- WAKEFIELD, Gregory, 2003. Vocal Pedagogy and Pedagogical Voices [online]. In: *Proceedings of the 2003 International Conference on Auditory Display, Boston, MA, USA, 6-9 July 2003*. pp. 1-10 [viewed 11 March 2018]. ISBN 0-87270-133-6. Available on: <https://pdfs.semanticscholar.org/7c84/66f87654868e2907ab85202224da6fd73367.pdf>

РЕПЕРТОАРНА ПОЛИТИКА НА ХОР „БОДРА СМЯНА“ В ПЕРИОДА 40-те – 70-те ГОДИНИ НА ХХ ВЕК

ИВА ГЕОРГИЕВА³⁴

THE REPERTOIRE OF BODRA SMYANA CHOIR IN THE 40^S – 70^S OF THE 20TH CENTURY

IVA GEORGIEVA³⁵

Резюме: В историята на хор „Бодра смяна“ под диригентството на Бончо Бочев се очертават три етапа, през които настъпват плавни изменения в репертоарната политика на хора. Централно място заемат българските композитори, най-вече съвременните. През различните етапи от своето развитие хорът изпълнява песни от композиторите сподвижници на хора: Добри Христов, Светослав Обретенов, Любомир Пипков, Георги Димитров, Димитър Петков, Тодор Попов и други. Кръгът на чуждите автори, отначало предимно руски и славянски, постепенно обхваща западната класика и пред-класика: Монтеверди, Перголези, Бах, Бела Барток, Золтан Кодай, Кабалевски и др. Включвайки разнообразни по жанр и тематично съдържание творби, успешната репертоарна политика на Бончо Бочев издига хора на световно ниво.

Ключови думи: репертоар, хорова музика, музикално образование, диригентски метод

³⁴ Ива Георгиева. Редовен докторант в ИИИЗк при БАН с научен ръководител доц. д-р Росица Драганова (e-mail: ivayancheva@gmail.com)

³⁵ Iva Georgieva. Regular PhD student at the Institute of Art Studies, BAS with scientific head Assoc. Prof. Rossitsa Draganova, PhD (e-mail: ivayancheva@gmail.com)

Summary: In the history of „Bodra Smyana“ choir, conducted by Boncho Bochev, there are three stages, during which some smooth changes are noticed in the repertoire of the choir. The Bulgarian composers, mostly contemporary, occupy a central place. During the different stages of its development, the choir performs songs by the composers involved in the choral work: Dobri Hristov, Svetoslav Obretenov, Lyubomir Pipkov, Georgi Dimitrov, Dimitar Petkov, Todor Popov and others. The circle of foreign authors, at first predominantly Russian and Slavic, gradually encompasses the western classics and pre-classics: Monteverdi, Pergolesi, Bach, Bela Bartok, Zoltan Kodaly, Kabalevsky and others. Including varied genre and thematic content, Boncho Bochev's successful repertoire policy is raising the choir on a world level.

Keywords: repertoire, choral music, musical education, conducting method

В текста се коментира репертоарната политика на хор „Бодра смяна“ в периода от 40-те до 70-те години на ХХ век – време, в което името на състава неизменно се свързва с личността и делото на Бончо Бочев (1899-1975).

През учебната 1934/35 г. Бончо Бочев преподава в Пета софийска прогимназия „Антим I“, където създава малка вокална формация с идеята да се изгради детски хор от типа на известните тогава в Западна Европа [Бочев 1975, с. 7]. Изпълнителското ниво на неговите възпитаници се откроява бързо и това става причина в печата да се появят статии, апелиращи към създаването на представителен детски хор в столицата, т.е. хор, в който да участват подбрани деца от всички софийски училища [Зидаров 1940, с. 2; Бояджиев 1940, с. 6].

Освен от българските си колеги Борис Тричков, Георги Димитров и Добри Христов, подкрепа в тази посока Бончо Бочев получава и от Август Шулигой – диригент на словенския детски хор „Търбовленско славейче“. През 1939 г. словенските деца гостуват в България и техният ръководител се запознава и работи с Бон-

чо Бочев [Бояджиев 1967, с. 26]. Сътрудничеството между двамата дава бързи резултати и още на следващата година Крум Бояджиев нарича формацията на Бончо Бочев „Софийските славейчета“ в рецензия за концерт на хора [Бояджиев 1940, с. 6]. Това име се възприема впоследствие и от Добри Христов, който става официалния „кръстник на хора“ по време на честването на 65-годишнината му и 45-годишнината от общественно-музикалната му дейност [Беливанова 1989, с. 35]. Сътрудничеството на Бончо Бочев с българските композитори е основна задача на хора през цялата му история.

„Софийските славейчета“ изнасят концерти предимно в зала „България“ и Радио София. Децата за пръв път излизат на сцената на Софийската опера през 1939/40 г., когато Петър Райчев поставя „Кармен“ [Найденов 1957, с. 14]. Оттогава участието на детски хор става необходимост за постановките в операта и следват участия на славейчетата в „Тоска“, „Вертер“ и „Борис Годунов“.

Годината 1947 се приема за година на основаване на хора – вече с името „Бодра смяна“, и с нови художествени задачи. Създават се условия на работа, които предполагат налагането на репертоарна политика на хора, свързана не само с промените на новото време, но и с естетическите и педагогическите търсения на Бончо Бочев, с неговия диригентски метод.

Репертоарът на „Бодра смяна“ търпи промени през годините и те могат да бъдат обяснени и обобщени в разграничаването на отделни етапи в историята на хора. През 1967 г. Агапия Баларева откроява съществено развитие на хора през десетилетие и предлага следната периодизация: *„С оглед проблемите в репертоара, в живота на „Бодра смяна“ се наблюдават два периода: първият – от основаването на хора до 1957 г., и вторият – от 1957 г. до наши дни. Между тези периоди рязка граница няма, защото развитието на пионерския състав е постоянен и постепенен процес. Но ако се съпоставят характерните белези в постиженията на „Бодра смяна“ през първите години от съществуването му с тези от последните, подобно периодизиране става възможно.“* [Баларева 1967, с. 11].

Основателно е да се съгласим с така предложената периодизация, като в допълнение систематизираме факторите, които повлияват съществено върху работата на хора и репертоарната политика, а именно:

- ново композиторско творчество;
- установяващи се нови сътрудничества с други състави;
- увеличаващ се брой концерти и задгранични турнета;
- звукозаписната дейност и т.н.

Към така предложената периодизация следва да добавим и последния етап от развитието на хора под диригентството на Бончо Бочев: от 1967 г. до 1972 г., когато приключва неговата активна творческа работа. След този период ръководството се поема от Лиляна Бочева.

Задачата, която си поставя Бончо Бочев през първия период от развитието на хора (40-те – 50-те г. на XX век), е „Бодра смяна“ да се оформи в хорово-певческа школа, като набляга на солфеджните занятия. Опитът със „Софийските славейчета“ показва, че съчетаването на хоровата работа с нотната грамотност разкрива големи възможности за натрупване на разнообразен репертоар.

През първите години се пеят детски песни и голям дял руски и съветски песни. „Бодра смяна“ стъпва върху репертоара на „Софийските славейчета“. Парашкев Хаджиев пояснява, че „Бодра смяна“ наследява 27 песни от „Софийските славейчета“ [Хаджиев, 1967, с. 35]. Сред тях са: „Родино мила“ и „Майчина песен“ от Борис Тричков, „Тих ветрец вей“, „Планино Пирин“, „Дафино вино“, „С лодка по море“ и „Здравче цвете“ от Добри Христов, „Конче вода, мамо“, „Кукувичка“, „Хубава си, татковино“, „Дядо и мечка“ и „Марш на българите“ от Георги Димитров, „Тракийски кумир“ от Павел Стефанов и други.

Има и песни на „Софийските славейчета“, които не стават част от репертоара на „Бодра смяна“, най-често заради промените се обществено-политически условия. Такива са например: Добри Христов – „Святий Боже“, Емануил Манолов – „Химн на Царя“, както и Вебер – „Ехо“, Абт – „Аве Мария“, Бетховен – „Слава на Твореца“. Тези композиции не са открития на Бончо Бочев и

не допринасят за формирането на характерен облик на хора или вероятно вече не отговарят на художествените задачи.

Бончо Бочев подбира голяма част от репертоара съобразно предстоящите участия. Поддържането на репертоар с разнообразна тематика позволява по-бърза подготовка за изяви по най-различни поводи. В по-късните етапи репертоарната политика се стреми да премахне евентуалното еднообразие, произтичащо от преповтарянето на едни и същи песни.

От училищните песни от този период трайно място в репертоара на „Бодра смяна“ заемат „Хубава си, татковино“ от Емануил Манолов, „Върви, народе възродени“, „Сладкопойна чучулига“, „Зимна вечер“ от Панайот Пипков, и други.

Повечето от българските и съветски масови песни, характерни за времето, носят атмосфера на устременост и възторженост, възприемана лесно от малките певци. Събитията около Девети септември дават отражение в песни от репертоара на „Бодра смяна“, като „Песен за Партията“ от Филип Кутев; „На стража“ – Тодор Попов; „Републико наша, здравей“ и „Трактор“ – Георги Димитров; „Радостна песен за Републиката“, „Химн на българските въстаници“ и „Химн на Девети септември“ – Любомир Пипков; „Бий врага“, „Вий жертва паднахте“, „Димитровско племе“ – Светослав Обретенов; „Песен за пионерската чест“ – Петър Ступел; „Страж на мира“ и „Бригадирски марш“ – Асен Карастоянов; „Марш на септемврийчетата“ – Александър Райчев и прочие. Написват и отпечатват цели сборници от детски песни Петър Бояджиев, Мара Петрова, Михаил Шекерджиев, Крум Бояджиев, Кирил Цибулка и други.

„Бодра смяна“ постига силно въздействащи изпълнения на композиции, които изискват особена музикалност и певческа техника. Тези от тях, които остават задълго в репертоара на хора, са: „Люлки-вейки-полюлейки“ – Ф. Кутев; „Нани ми, нани, Дамянчо“ и „Жълта пеперуда“ – Л. Пипков; „Коза пелин нече пасе“ и „Конче вода“ – Г. Димитров; „Изпращане“, „Дружба край морето“, „Младежка пролетна“ и „Наш Кръстан“ – Т. Попов; „Бисерна река“ и „Гайдар“ – Св. Обретенов; „Ружо, бяла ружо“ – Хр. Тодоров; „Пе-

сен на пътешествениците“ и „Перунико“ – П. Хаджиев; „Часовоят и катеричката“ – В. Стоянов; „Люлчина“ – Филс/Моцарт; „Репетиция за концерт“ – Моцарт; „Приспивна песен в буря“ и „Вечер“ – Чайковски; „Колокольчики“ – Анцев; „Ой, туманы мои“ и „Наша сила“ – Захаров.

Междувременно оперният състав от „Бодра смяна“ се развива бързо и успява да откликне на постоянно растящите нужди от детски хорове и групи. Този състав участва в „Борис Годунов“, „Дама-пика“, „Момчил“, „Вълшебната флейта“, „Тоска“ и „Бохеми“. През есента на 1953 г. част от състава, участващ в „Момчил“ и „Борис Годунов“, гостува със Софийската опера в Москва [Соколов 1979, с. 59].

През 1955/56 г., в самия край на първия етап от историята на „Бодра смяна“, освен големия и отборния състав, се формира и трети, наречен „Хор на малките“, който има свой специален репертоар: „Приказка“ – Добри Христов, „Прела баба“ – М. Кочев, „Сварила баба чорбица“ – Св. Обретенов, „Жабешки концерт“ – Хр. Илиев, „Грижовна майка“ – Др. Тумангелов, „Дете и птичка“ – обр. Й. Хайм и други.

При отбелязване на 10-годишнината на „Бодра смяна“ в колектива са напълно оформени 5 състава: цял състав, в който влизат всички 230 деца, които тогава пеят; два състава, напълно равностойни по качества, получени от разделянето на целия хор на две смени; отборен състав от около 100 деца, подбрани между най-подготвените и гласовити хористи, и „Хор на малките“. Всеки от съставите има песни с определена трудност и тематика, съобразени с възрастта на децата и натрупания певчески опит.

Ако през първото десетилетие „Бодра смяна“ се утвърждава като представителен хор, през второто си десетилетие „Бодра смяна“ се доказва и като методически център. Занятията се посещават от диригенти на детски хорове, хористи и музикални педагози, проявяващи интерес към метода на Бончо Бочев, от композитори и поети. Преподавателят по солфедж Ивелин Димитров съобразява изцяло своята работа с обновяващия се репертоар в хора и все по-често използва откъси от ренесансова и барокова музика

в своите уроци. Демонстрациите с групи деца в страната и в чужбина предизвикват възхищение: бодросменците пеят двугласи и тригласи на прима виста!

През второто десетилетие на „Бодра смяна“ се осъществяват големи концертни задачи, както и важни турнета в страната и в чужбина. Децата участват в предавания по радиото и телевизията, в прегледите на Съюза на българските композитори, записват грамофонни плочи. Продължават и участията в Софийската опера: в „Кармен“, „Борис Годунов“, „Госка“, „Бохеми“, „Момчил“, „Вълшебната флейта“, а вече и в „Ивайло“, „Дама пика“, „Отело“, „Турандот“, „Антигона 43“. Това изисква подготовка на много обемен и стилово разнообразен репертоар.

Утвърденият кръг от изпълнявани автори включва: Добри Христов, Филип Кутев, Тодор Попов, Георги Димитров, Любомир Пипков, Светослав Обретенов, Димитър Петков, Парашкев Хаджиев, Петър Ступел, Александър Райчев, Асен Карастоянов и други. Някои от тях пишат специално за „Бодра смяна“. Други правят преработка на свои песни: Л. Пипков – на „Нани ми, нани, Дамянчо“ и П. Владигеров – на „Грозданка и арапчето“. Все по-често започват да се срещат и нови имена: Константин Илиев, Александър Попов, Бенцион Елиезер, Ивелин Димитров, Красимир Кюркчийски, Александър Йосифов.

От чуждите композитори са застъпени Орlando ди Ласо, Монтеверди, Антонио Лоти, Перголези, Бах, Моцарт, Шуберт, Дебюси, Кодай, Глинка, Чайковски, Дунаевски, Монюшко, Мурадели, Готовач, Кабалевски, Шchedрин и други.

Новото в репертоарната политика е увеличаването на дяла на класиката – западна и руска – и интереса към по-ранна, ренесансова и барокова музика. Хорът усвоява полифонични образци: „Ola, o che bon escho“ – Орlando ди Ласо, „Pueri Hebraeorum“ – Палестрина, „Vere languores nostros“ – Антонио Лоти, „Tristis est anima mea“ – Джовани Батиста Мартини, и други. Съвместно със Софийския камерен оркестър с диригент Васил Казанджиев (днес „Софийски солисти“) „Бодра смяна“ пее творби, малко познати в България, като „Stabat mater“ от Перголези, Шест мадригала от

Монтеверди, части из Високата меса на Бах.

В края на 60-те и началото на 70-те години хорът вече има натрупан огромен репертоар. Българските и задграничните слушатели познават колектива и от грамофонните му плочи (пет от Балкантон, две от Москва и една от Берлин), от радио и телевизионните предавания, от късометражния филм „Пее „Бодра смяна“.

В концертните програми се балансира съотношението между „стари“ и „нови“ песни, както и делът на български и чужди песни, на съвременни и по-стари заглавия. Късно навлизат, но заемат трайно място в репертоара на „Бодра смяна“ съвременните автори Барток, Бритън, Онегер, Прокофиев, Хренников, Блантер, Раухвергер, Хачатурян. Кореспонденцията на Бончо Бочев свидетелства, че Бритън е един от авторите, които посвещават свои творби на този хор [Беливанова 2001, с. 57].

Репертоарните промени се забелязват и настъпва времето на международно признание. Все по-често в чуждестранната музикална критика се срещат високи оценки за „Бодра смяна“³⁶. През 1968 г. хорът получава диплом в Лондон за най-добър хор в света, на организирания от радио ВВС анонимен конкурс за най-добро хорово изпълнение „Нека пеят народите“³⁷.

През учебната 1969/70 хорът посреща композитора Дмитрий Кабалевски. Съвместно с оркестъра на БРТ, БХК „Св. Обретенов“ и солисти от СССР, на 23 септември е изпълнен неговият „Реквием“. Следва изпълнение и на друго ораториално заглавие – „Песен за горите“ от Дмитрий Шостакович, на концерта в чест на 70-годишнината на Бончо Бочев на 16 декември 1969 г. заедно със Софийската филхармония под диригентството на Васил Стефанов [Соколов 1979, с. 84]. Съвместната работа с други състави добавя в репертоара на „Бодра смяна“ големи форми като: „Оратория за нашето време“ от Л. Пипков, кантатата „Възпев на природата“ от Г. Димитров, „Кантата за Сталин“ от А. Александров, „Missa brevis“ от Бритън и други.

³⁶ Вж. [Златната книга. Хор „Бодра смяна“]

³⁷ [Награди на Хор „Бодра смяна“, с. 40]

Репертоарната политика изисква разнообразие в тематиката: това е предпоставка не само за успешни концерти, но и за поддържането на интереса на децата към песента. Хористите пеят песни за природата, за народните традиции, за семейството, за мира, за приятелството и т.н. Като истински артисти, малките певци пресъздават богата палитра от образи в песни с най-различен характер: весели и подвижни („Блян“ от П. Хаджиев), лирични („Есенни пейзажи“ – В. Тормис), хумористични („Ана-мързелана“ – Г. Димитров). Жанрово претворяват полка („Пионерска полка“ – П. Ступел), валс („Фестивален валс“ – Т. Попов), марш („Пионерски марш“ – К. Цибулка) и други. В концертите Бончо Бочев включва трудни за изпълнение безмензурни песни като „Жълта пеперуда“ от Л. Пипков или такива като „Гайдар“ от Св. Обретенов с характерния ритъм на ръченицата. Голям дял заемат обработките на народни песни: „Закукалай“, „Прехвъркна птичка“, „Бре, Петрунко“ от Ф. Кутев; „Коза и пелин“ – Св. Обретенов, и други. Забележителни умения за динамично изграждане показва изпълнението на „Ако всички деца“ от Дим. Петков. Песните впечатляват публиката и изпълнителите и с различния музикален език. Хористите усвояват новото и специфичното както при българските композитори (например Константин Илиев и Александър Попов), така и при чуждите (Шостакович, Гершуин).

Репертоарът е многоезичен: руски (Дунаевски – „Летите, голуби“), украински (Леонтович – „Щедрик“), унгарски (Кодай – „Щъркелчето“), чешки (Сметана – „Прелетели лястовички“), хърватски (Готовац – „Жалба за телето“), латински (Палестрина – „Ave regina caelorum“), италиански (Монтеверди – „Su, su, su pastorelli“), немски (Шуман – „Triolet“), английски (Гершуин – „Swanee“) и т.н.

Новите творби се подбират с цел да се задържат по-дълго в репертоара. Това е важно, понеже „Бодра смяна“ изнася годишно по 40-50 концерта. Намаляват до минимум песните при чествания, празници, правителствени концерти, с които понякога бива отслабен интересът на публиката – почти една и съща при такива случаи. Тези песни и участия вече започват да се разпределят между няколко детски хора, между които е и Детският радиохор.

Постепенно усъвършенстването на методическите и организационни принципи в работата на „Бодра смяна“, заедно с усилената солфеджна подготовка, водят до много високи резултати. Между песните със сложни вокално-технически задачи са: „El grillo“ – Жоскен де Пре, „Лунна светлина“ – Дебюси и „Аве Мария“ – Шуберт (в обработка на Т. Попов), „А баю-баю“ – Лядов, 5 хорови творби („Печене на хляб“, „Хусарска песен“, „Не си отивай“, „Скитане“, „Песен на ленивеца“) – Барток, „Поема за Сталин“ – Хачатурян, и други.

В свой текст от 1967 година Васил Арнаудов коментира високото ниво на хора, като защитава позицията, че трудността на репертоара е оправдана от постигнатите резултати: *„И неведнъж са отправяни упреци към Бочев, че „Бодра смяна“ не пее само детски песни, че много от песните „измъчват“ децата, не кореспондират на възрастовите им възможности. (...) Не са ли те, които най-убедително показват огромните изпълнителски възможности на „Бодра смяна“ и ефикасността на целия музикално-педагогически процес? Смятам, че по отношение трудността на репертоара, линията на хор „Бодра смяна“ е абсолютно правилна. Тя обаче не бива да бъде сляпо копирана от другите детски хорове, които нямат възможностите на този състав.“* [Арнаудов 1967, с. 16].

Песните не се избират само по трудност. Репертоарът е съобразен с възрастта и възможностите на децата, а те постъпват в хора с различна подготовка. За да прибегне диригентът до песни, които надхвърлят рамките на жанра на детската песен, означава, че темпото, с което напредва хорът, не отговаря на наличните авторски песни, с които разполага. Детската песен все още не е натоварена с твърде големи интерпретационни задачи. Затова в репертоара на хора се срещат и песни за женски хор, например „Есенна песен“ от Т. Попов, „Разсъмване“ от В. Стоянов, „Глава ли та боли“ от Д. Петков, „Стара планина“ от М. Големинов.

За разлика от Васил Арнаудов, Агапия Баларева не подкрепя напълно степента на трудност на репертоара: *„Свидетели сме на факта, че през последните години нашите пионерски хорове, при-*

добили висока вокална техника и изпълнителска зрялост, много често включват в програмите си песни за женски хор. По този начин децата изкуствено се заемат с по-тежки и сложни задачи, отколкото би трябвало да носят, а това става за сметка на едно непристищо за възрастта им психологическо натоварване; затова идеите и образите, вложени от композиторите, у децата се пречупват по своему, не така, както при възрастните.“ [Баларева 1974, с. 25].

„Бодра смяна“ наистина изпълнява репертоар, който поставя по-сложни задачи, надхвърлящи стандартите на детската песен, но това е съобразено с възможностите на конкретния колектив. Бончо Бочев познава отлично апарата, с който работи – детския глас, и преценява правилно, че избраните творби са стимул за развитието на неговия хор, постигнал високо ниво на овладяване на звукоинтонационните трудности и на пресъздаване на разнообразни художествени образи.

РЕФЕРЕНТНИ ИЗТОЧНИЦИ

Библиография

- АРНАУДОВ, Васил, 1967. За диригентската работа в хор „Бодра смяна“. – В: 20 години „Бодра смяна“ (Материали от методическа конференция за обобщаване опыта на хора). София: Дворец на пионерите „Георги Димитров“, с. 16-25. [ARNAUDOV, Vasil, 1967. Za dirigentskata rabota v hor „Bodra smyana“. – V: 20 godini „Bodra smyana“ (Materiali ot metodicheska konferentsia za obobshtavane opita na hora). Sofia: Dvoretz na pionerite „Georgi Dimitrov“, s. 16-25].
- БАЛАРЕВА, Агапия, 1974. Хорово творчество. Музикални хоризонти. (1), с. 12-17. ISSN 1310-0076. [BALAREVA, Agapiya, 1974. Horovo tvorchestvo. Muzikalni horizonti. (1), s. 12-17. ISSN 1310-0076].
- БАЛАРЕВА, Агапия, 1967. Художествени постижения на хор „Бодра смяна“. – В: 20 години „Бодра смяна“ (Материали от методическа конференция за обобщаване опыта на хора). София: Дворец на пионерите „Георги Димитров“, с. 11-16. [BALAREVA, Agapia, 1967. Hudozhestveni postizhenia na hor „Bodra smyana“. – V: 20 godini „Bodra smyana“ (Materiali ot metodicheska konferentsia za obobshtavane

- opita na hora*). Sofia: Dvoretz na pionerite „Georgi Dimitrov“, s. 11-16.]
- БЕЛИВАНОВА, Киприяна, съст. и ред., 1989. *90 години от рождението на Бончо Бочев*. София: Дирекция „Пропаганда и информация“ при КАЦ. [BELIVANOVA, Kipriana, sast. i red., 1989. *90 godini ot rozhdenieto na Boncho Bochev*. Sofia: Direktsia „Propaganda i informatsia“ pri KATS.]
- БЕЛИВАНОВА, Киприана, 2001. *Бончо Бочев – време и личност*. – В: *Вълшебникът. Юбилеен сборник по случай 100 години от рождението на Бончо Бочев*. Велико Търново: ПИК, с. 49-59. ISBN 954-736-061-2. [BELIVANOVA, Kipriana, 2001. *Boncho Bochev – vreme i lichnost*. – V: *Valshebnikat. Yubileen sbornik po sluchay 100 godini ot rozhdenieto na Boncho Bochev*. Veliko Tarnovo: PIK, s. 49-59. ISBN 954-736-061-2.]
- БОЧЕВ, Бончо, 1975. *Как се създаде и израсна хор „Бодра смяна“*. София: Народна просвета. [BOCHEV, Boncho, 1975. *Kak se sazdade i izrasna hor „Bodra smyana“*. Sofia: Narodna prosвета.]
- БОЯДЖИЕВ, Крум, 1940. Софийските славейчета. *Зора*. 26 юни 1940, (6309). [BOYADZHIEV, Krum. Sofiyskite slaveycheta. *Zora*, 26 yuni 1940, (6309).]
- БОЯДЖИЕВ, Крум, 1967. Как се създаде „Бодра смяна“. В: *Хор „Бодра смяна“ на двадесет години*. София: Дворец на пионерите „Георги Димитров“, с. 26-28. [BOYADZHIEV, Krum, 1967. *Kak se sazdade „Bodra smyana“*. V: *Hor „Bodra smyana“ na dvadeset godini*. Sofia: Dvoretz na pionerite „Georgi Dimitrov“, s. 26-28.]
- ЗИДАРОВ, Камен, 1940. Образцов детски хор. Време е да се създаде представителен детски хор и в София. *Заря*. 13 юни 1940, (5642). [ZIDAROV, Kamen. Obratsov detski hor. Vreme e da se sazdade predstavitelnen detski hor i v Sofia. *Zarya*. 13 yuni 1940 (5642).]
- НАЙДЕНОВ, Асен, 1957. Талантливи сътрудници на Софийската опера. – В: *Десет години хор „Бодра смяна“*. София: Дворец на пионерите „Георги Димитров“, с. 14-17. [NAYDENOV, Asen, 1957. Talantlivi satrudnitsi na Sofiyskata opera. – V: *Deset godini hor „Bodra smyana“*. Sofia: Dvoretz na pionerite „Georgi Dimitrov“, s. 14-17.]
- СОКОЛОВ, Боян, 1979. *Изтъкнати български хорове и техните диригенти*. София: Музика. [SOKOLOV, Boyan, 1979. *Iztaknati balgarski horove i tehните dirigenti*. Sofia: Muzika.]
- ХАДЖИЕВ, Парашкев, 1967. За репертоара на „Бодра смяна“. – В: *20 години „Бодра смяна“ (Материали от методическа конференция за обобщаване опыта на хора)*. София: Дворец на пионерите „Георги Димитров“, с. 35-40. [HADZHIEV, Parashkev. Za repertoara na „Bodra

smyana“. – V: 20 godini „Bodra smyana“ (*Materiali ot metodicheska konferentsiya za obobshtavane opita na hora*). Sofia: Dvoretz na pionerite „Georgi Dimitrov“, s. 35-40.]

Архив

Награди на хор „Бодра смяна“. ЦДА. ф. 1120, оп. 23, а.е. 1333-1339, с. 40 [Nagradi na hor „Bodra smyana“. TSDA. f. 1120, op. 23, a.e. 1333-1339, s. 40.]

Интернет публикации

Златната книга. Хор „Бодра смяна“ [онлайн] [прегледан 17 март 2018] Достъпен на: <http://bodrasmyana.bg/about-us/golden-book/> [Zlatnata kniga. Hor „Bodra smyana“ [viewed 17 March 2018] Available on: <http://bodrasmyana.bg/about-us/golden-book/>]

*Хор „Бодра смяна“ на сцената 1963 г.
„Bodra smyana“ choir on the stage in 1963*





Бончо Бочев и хор „Бодра смяна“ в края на концерт 1965 г.

Бончо Бочев по време на репетиция 1965 г.



КЛАСИЧЕСКИ МУЗИКАЛНИ ФЕСТИВАЛИ В КОСОВО В ПЕРИОДА 2000–2017

ИСМЕТ БЕДЖЕТИ³⁸

FESTIVALS OF CLASSICAL MUSIC IN KOSOVO IN YEARS 2000–2017

ISMET BEXHETI³⁹

Резюме: Докладът описва фестивалите за класическата музика в Косово от 2000 г. до 2017 г. В допълнение към кратката история на музикалния живот в Косово, във фокуса на нашето проучване са доказателствата за фестивалите за класическата музика в Косово от 2000 до 2017 г., броят на проведените му издания, характерът на тези фестивали. Въз основа на събраните данни, в периода от 2000 до 2017 година са се състояли шест фестивала. Фестивалите имат международен характер. Два от тях са и с конкурсен характер. Въз основа на организацията, съдържанието на фестивалите и тяхната концепция можем да кажем, че от 2000 г. досега фестивалите за класическа музика отразяват специален период от историята на фестивалите в Косово. Тъй като в Косово няма концертна

³⁸ Исет Беджети. Докторант в департамент „Музика“ на Нов български университет, с научен ръководител проф. д-р Милена Шушулова-Павлова (e-mail: ismetbexheti_65@hotmail.com)

³⁹ Ismet Bexheti. PhD student at DS Music at the New Bulgarian University with scientific head Prof. Milena Shushulova-Pavlova, PhD (e-mail: ismetbexheti_65@hotmail.com)

зала и достатъчно финансова подкрепа за тези фестивали, държавата трябва във възможно най-кратки срокове да изработи подходяща институционална политика за музикални дейности.

Ключови думи: концертен живот, фестивал, традиционен, музикални произведения

Summary: This report describes the inclusion of festivals of classical music in Kosovo from 2000 to 2017. Besides the short history of musical life in Kosovo, in our focus is the evidence of classical music festivals in Kosovo from 2000 to 2017, the number of editions held, the character of these festivals. Based on the collected data, for the period from 2000 to 2017, six festivals were evident. These festivals have an international character. Two of these festivals have also a competitive character. Based on the organizations, festivals' content and in their concept, we can say that from 2000 until now, classical music festivals reflect a special period in the history of festivals in Kosovo. In the absence of a concert hall in Kosovo and the necessary financial support of these festivals, Kosovo should have as soon as possible a proper institutional policy on music activities.

Keywords: concert life, festivals, traditional, musical creations

In Kosovo, the music life and that of concerts and festivals commences after the end of the World War 2. Immediately after the end of the war, with the establishment of new institutions, music life was preceded by the foundation of the new artistic institutions, media, and educational institutions. As the first artistic institutions were the cultural-artistic societies. Immediately after the liberation of developed cities of Kosovo, cultural-artistic societies were created. Within these societies were regular sections such as the section of songs and folk dances. Some of those societies had other sections such as choral ensembles, drama section and even the ones dedicated for painting. Those societies were promoting and affirming national folkloric values

and served as a possibility for the development of new artists in many of the fields in arts. One of these societies was Sh.K.A. (cultural-artistic society) Agimi from the city of Prizren which was founded in November of 1944 and was the first cultural-artistic society in Kosovo. The Agimi society from its commencement among its many sections, created also its ensemble of choir, whereas among orchestral formations also founded the chamber orchestra, becoming the only society of such type. „This chamber orchestra became the core and the main pillar of the creation of the Symphonic Orchestra of the city which started its work in the beginning of year 1950“ [Berisha 2004, p. 24].

With these societies the organized musical and concert life started and very soon the first festivals were organized, which were initially of a folkloric character as a means of promoting the local and national folk music. „These festivals became annual events such as in the case of Pristina with the Festival of National Culture of Kosovo Nations and the Festival of the Syndical Society of Kosovo; in Mitrovica the Musical Festival of Kosovo, the Festival of Musical Societies of Kosovo, the Popular Choral and Orchestral Festival of Kosovo, etc“ [Berisha and Shiroka 1994, p. 67].

A great contribution in the further advancement of the musical life was given by the creation of media, educational institutions and ensembles music society. „There were founded institutions, such as Radio (1946), high schools (in Prizren and Pristina) and elementary musical schools (in Prizren, Mitrovica, Pristina, Gjakova)... Section of Kosovo Compositors (1969), ensemble of songs and dances „Shota“(1969), Ensemble of choir“ [Ballata 1987, p. 225]. „As a part of the Radio Television of Pristina the orchestra of folkloric music was founded and later also the Symphonic Orchestra along with the professional choir“ [Berisha 1997, p. 21].

This triangle of establishment and functioning of institutions in media, education and ensembles was a driving force for the advancement of music even to the point of commencing classical festivals. „This is also shown by their coordination for the finalization of an array of musical festivals in Kosovo, such as: Akordet e Kosoves (Kosovo Chords) (from year 1963), Festivali Krahinor I Koreve të

Fëmijeve (The Provincial Festival for Kids' Choirs) (1968), Takimet Krahinore të Muzikës (Provincial Musical Meetings) (1972), Kosovarja Këndon (The Kosovan Sings) (1973), Skena Muzikore e Prishtines (the Musical Scene of Pristina) (1973), Ditët e Muzikës Kosovare (Days of Kosovo Music) (1979), etc“ [Ballata 1987, p. 228].

This period lasting for four and a half decades was interrupted in the year 1990. The Government of Serbia on the 5th of July 1990 abolished the autonomy of Kosovo and as a first step towards this decision was the invasion of the Radio Television of Pristina which was continued with the closure of other institutions in Kosovo. As such, the musical life was paralyzed almost entirely with the interruption of the work of musical institutions for 10 years, starting from 1990 until 1999.

After this forceful decade-long interruption, from year 2000 a great interest was shown to revive the cultural and musical life in Kosovo. Although not all composers, conductors and soloists of classical music return to the post-war Kosovo, professors of music and composers belonging to old generations took incentives and found the support also from younger musicians for the revival of musical activities.

Also, during the same year, the Philharmonic Orchestra of Kosovo was created, a part of which was also the ensemble of choir. This institution was shown to be very important for the musical progress and perspective in Kosovo. The Philharmonic Orchestra of Kosovo have held its regular monthly program including numerous organized concerts, and it have been also a supporter of many other festivals. Furthermore, the ensemble „Vivendi“ was founded and was comprised of many instrumentalists who graduated from world-renown universities.

Although with a lacking institutional policy and without proper financial support for musical activities and artistic music, the year 2000 marks a significant activity in the related fields. „A great number of concerts were concentrated in only two events, in the Week of Bach which was being held in May and the International Festival of Chamber Music (its first edition) which was held in October“ [Rudi 2002, p. 262].

Concert life started to progress on the right way in this new period, with the addition of new music events and especially festivals which

were becoming more frequent and as such also obtaining a traditional character.

Kosova Kamer Fest is the first festival organized in the post-war Kosovo in October of year 2000 and has held 18 editions up to 2017. Kamer Fest is now a traditional event and continues with the same format with the performing of creations of world-renown and Kosovo composers. In this festival, starting from its first edition, a great number of artists and instrumentalists from Europe and the rest of the world participate. This is an attempt for bringing of new values and exchanging local and international artistic values. Aside from concerts throughout the entire month, also are held master-classes with renown names of classical music and instruments.

A characteristic and the purpose of the festival is the joint performance of music, where the local and international instrumentalists are combined in an ad-hoc formation and jointly play select musical creations. Also, the winning instrumentalists of another festival, known as *ArsKosova Music Competition for Youth* hold a joint concert with the chamber ensemble Kamer Fest. The ensemble which holds the name of the festival was especially created for this purpose and performed for the first time in the year 2007.

Starting from its first edition of the festival, a wide array of world-renown instrumentalists performed, such as the pianist Gunter Ludvig, the flute player from France, Pierre Yves Artaud; Militiades Cassaras from Greece, pianist Gertrand Giraud, Pavel Vernikov from Italy, Derek Han from the United States, Frank S. Dodge in violincello, etc. Also the soprano Inva Mula with a long international career, the violinist Tedi Papavrami who lives and works in France also performed in the festival. Local instrumentalists with a long history of local and international concerts such as the violinist Sihana Badivuku, the pianist Mizbah Kaqamaku, violinist Blerim Grupi, flute player Venera Mehmetagaj were also present in the festival.

In Kosovo there is still not a concert hall in existence. In its absence, Kamer Fest organizes its concerts in various locations, which do not even nearly fulfill the conditions for the organization of a musical concerts, starting from acoustics and other factors. For almost

two decades this festival, like the others, was followed by financial difficulties as a result of a non-sufficient support. This concern was also expressed by the organizer of Kamer Fest, Ms. Sihana Badivuku. „It is a sin that such festivals are being modestly supported even today, as I remain true to the principle of the first edition, which says that Kosovo should „smell“ like Europe and we are working in that direction with the entire team and the artists who are invited in the festival“ (Dy vepra...).

Remusica started with the first edition in the year 2002, becoming a traditional festival. It was organized every year until today and has held 16 editions up to 2017. Remusica started with a physiognomy of creating a fusion of musical styles from various epochs, including the Baroque, Classical and Romantic epochs along with the styles of the 20th Century.

The main purpose of the festival is to conduct the presentation of the musical creations from the start of the 20th century until today, especially with contemporary music which has a special attention in the affirmation of new expressions in the musical arts.

This festival has in a special focus the creations of Kosovo composers while bringing the repertoire of world-renown performers and also creations of authors from Kosovo. Until now it has showcased the creations of Kosovo composers from all generations, especially the young ones. A great part of young composers have commenced their careers in these festivals.

Organisers of Remusica attempt to bring to the Kosovo audiences renown artists from the Balkans, Europe as well as from other continents. International artists who perform in these traditional festivals mainly come from countries such as Bulgaria, Macedonia, Albania, England, France, Switzerland, Spain, Netherlands, Belgium, Sweden, Canada, Japan, etc. In addition, Kosovo performers who play at the international level in the most prestigious international scenes are or have been a part of the festival as well.

In this festival the dominating creations are the ones of composers of the 20th century, such as the creations of Bartok, Stravinsky, Hindemith, Messiaen, Ligeti, Scelsi, Penderecki, Takemitsu, Nishimura,

Xenakis, Nancarrow, Rzewski, Parmerud, Murail, Dusapin, Radulescu, Clarke, etc.

Creators, soloists and instrumentalists who have performed earlier or have developed their skills in various European schools, upon their return in Kosovo after the year 2000 have participated and shared their experiences also in this festival.

What makes this festival even more characteristic from the others is the presence of electronic and acousmatic music through the creations of the new Kosovar creators. Recently, Remusica offers to the public also the new methods of composing music, through the utilization of new technological achievements and new innovative audio-visual methods.

The organizer of this festival is the Kosovo Centre for New Music which is a member of the ECPNM – The European Conference for the Promotion of New Musicians.

DAM Festival Pristina – The international Festival of Young Musicians is a festival founded by students of the University of Pristina – Department of Arts. Its first edition was held in 2006 with a modest number of international artists and a greater one of local performers. Since the first edition there was a huge interest of the public. The event is organized on annual basis while always expanding the project with new additions. As such, this festival became traditional and continued until today by constantly increasing its importance. „The second DAM Festival, organized in 2007 was one of the most expensive projects organized by the Music Art Center DAM, this because of the many workshops taking place parallel to the festival. International professionals and tutors offered master classes and lectures for the Faculty of Arts of Pristina students.“ [DAM Festival Pristina]. In the third edition of the festival, around 200 local and international artists performed various musical creations and showcased a premiere. „More than 50 artworks of Albanian and international composers, premièred in front of the audience of the third edition of DAM Festival“ [DAM Festival Pristina].

Initially, the performances were conducted mainly by students from academies such as Academy of Music in Kraków from Poland,

Zurich University of the Arts from Switzerland, Academy of Music – University of Zagreb (Croatia), Faculty of Music in Skopje (Macedonia), Academy of Arts in Tirana (Albania) and of course the students of the Department of Arts of the University of Pristina.

Very soon the festival started to expand beyond its student framework through introducing world-renown artists and ensembles. Through executing and premiering world-class creations in Kosovo was also performed the 840-minute creation „Vexation“ of the composer Erik Satie. In its further editions, Dam Festival managed to offer to its audiences many composers and instrumentalists with an international fame, as is the recent case of the violinist Iskandar Widjaja.

DAM Festival Pristina has held 16 editions up to 2017.

Chopin Piano Fest Prishtina is a festival which had its first edition in the year 2010, becoming a traditional festival. „Formed only to celebrate the 200th birth of Chopin, the festival was a great success and was greatly appreciated by the Kosovan audience. The festival continues to be organized annually, becoming a traditional piano festival held in spring every year“ [Chopin Piano Fest Pristina].

This festival offers to the public the most renown local and international pianists where besides the creations of Chopin, those of other well-renown composers of classical and contemporary music are also executed. Among them was the classical pianist from Great Britain, Peter Donohoe and the Canadian pianist Janina Fialkowska. Furthermore, the soloists such as the tenor Ramë Lahaj who conquered the opera halls of the world, also performed in the festival. With the purpose of promoting new talents in this festival, a special night is dedicated to the Kosovo pupils and students.

Thus, although the Chopin Piano Fest was established to celebrate the anniversary of Chopin, it does not end only with that, but the festival expands with the organization of master classes with students, symposiums and roundtables and as such becoming an ever-growing treasure of musical life in Kosovo.

Chopin Piano Fest Prishtina has held 8 editions up to 2017.

Peja International Guitar Festival is a festival founded in 2014 in Peja and has held 3 editions up to 2017. As a part of this festival,

concerts with world-renown guitarists are held. In various editions of this festival, the guitarists who have performed are: Hubert Käppel (Germany), Ehat Musa (Kosovo, France), Margarita Escarpa (Spain), Petrit Çeku (Kosovo, Croatia), Thomas Offermann (Germany), Pia Gazarek Offermann (Germany), Julia Zelinski (Germany), Christian Zelinski (Germany), Alejandro Córdova (Mexico).

Besides the planned concerts for the festival, master classes are organized along with competitions of guitarists which are separated into four categories and sub-categories. In these competitions participate also guitarists coming from abroad.

This festival is organized in the city of Peja and is the only one which is not organized in the capital of Kosovo, Pristina.

ArsKosova Music Competition for Youth is organized by the ArsKosova Foundation which is a non-governmental and a non-profitable organization. This event has commenced as a competition in the year 2003. ArsKosova is also a part of EMCY (European Union of Music Competition for Youth). „The European Union of Music Competitions for Youth (EMCY) is a European umbrella organisation for about fifty national and international music competitions for young people. Founded in the 1960s in order to develop the musical education of young Europeans, EMCY arranges concerts (with and without orchestra), broadcasts, tours, award ceremonies, master classes and courses for outstanding competition prize winners throughout Europe.“ [European Union of Music Competitions for Youth].

This festival includes youth from the ages of 5 until 26 from the categories of pupils and students. The festival has a competing character where the participants who are separated in seven categories, compete in five disciplines.

ArsKosova Music Competition for Youth has held 13 editions up to 2017.

As we can see, all the festivals are traditional. This means that these festivals have their editions that are held every year. A festival edition includes several concerts, round table, symposiums and master classes which festivals hold within a month or more.

Based on the organizations, participants and concepts of festivals of classical music in Kosovo in the years 2000 – 2017, it can be clearly inferred that these festivals have their own specifics but also their similarities which comprise a musical mosaic different from the earlier periods of the musical life in Kosovo.

All festivals of this period have an international character, which is something that earlier festivals of the pre-war Kosovo did not have. This characteristic among others, is making possible the exchange of experiences and the promotion of musical creations of Kosovo composers with a tendency of promoting new musical expressions.

All organizers of festivals as non-governmental organizations deal with financial difficulties which can have an impact not only in their quality but also in their normal functioning. The difficulties that are present in such events include also non-adequate spaces for concerts, there are no concert halls in Kosovo. These are some of the indicators pointing towards the necessity of genuine institutional policies and support for musical activities.

REFERENCES

Bibliography

- BALLATA, Zeqirja, 1987. *Gjurmëve të Muzës*. Prishtinë: Rilindja.
- BERISHA, Engjëll, 1997. *Zhvillimi I stileve në veprat e kompozitorëve shqiptarë të Kosovës*. Prishtinë: Enti I teksteve dhe i mjeteve Mësimore të Kosovës.
- BERISHA, Engjëll, 2004. *Studime dhe vështrime për muzikën*. Prishtinë: ASHAK. ISBN 9951-413-13-7.
- BERISHA, Sh. Engjëll and Kolë B. SHIROKA, 1994. *Gjysmë shekulli jete dhe veprimtarie të SHKA Agimi*. Prizren, Vertigo.
- RUDI, Rafet, 2002. *Sprova Estetike*. Pejë: Dukagjini.

Internet sources

Dy vepra te veshtira dhe nje fryme e re muzikore erdhën mbrëmë në Kosova Kamerfest, 2017. *Kultplus* [online] [viewed 13 March 2018] Available on: <http://www.kultplus.com/muzika/dy-vepra-te-veshtira-dhe-nje-fryme-e-re-muzikore-erdhen-mbreme-ne-kosova-kamerfest/>

DAM Festival Pristina. *Wikipedia* [online] [viewed 13 March 2018] Available on: https://en.wikipedia.org/wiki/DAM_Festival_Pristina

Chopin Piano Fest Prishtina. *Wikivividly* [online] [viewed 13 March 2018] Available on: https://Wikivividly.com/wiki/Chopin_Piano_Fest_Pristina

European Union of Music Competitions for Youth. *Wikipedia* [online] [viewed 13 March 2018] Available on: https://en.wikipedia.org/wiki/European_Union_of_Music_Competitions_for_Youth

С ПОЧИТ КЪМ ПЕТКО СТАЙНОВ – СБОРНИК С КЛАВИРНИ ПИЕСИ ПО ТЕМИ ОТ КОМПОЗИТОРА

ЖАСМИНА СТОЯНЧЕВА⁴⁰

WITH HOMAGE TO PETKO STAYNOV – A COLLECTION OF PIANO PIECES ON THEMES BY THE COMPOSER

JASMINA STOYANCHEVA⁴¹

Резюме: Докладът разглежда връзката „съвременна музика – българска композиторска класика“. Сборникът с клавирни пиеси по теми на Петко Стайнов е свързан с конкурса за пианисти „Vivariano“, който е предназначен за пианисти-непрофесионалисти (основан е от пианистката проф. д-р Даниела Дикова). В изданието са включени специално написани 17 авторски клавирни обработки и пиеси върху теми от симфоничната сюита „Тракийски танци“ от Петко Стайнов. Ще бъде проследено разнообразието в композиционните подходи, като е анализирана пиесата „Ръченица (кратък вариант)“ от Георги Арнаудов. Авторът разгръща композицията си в още един „пълнен вариант“, създава „Две леки пиеси по

⁴⁰ Жасмина Стоянчева. Редовен докторант в департамент „Музика“ на Нов български университет, с научен ръководител проф. Елисавета Вълчинова-Чендова, д.н. (e-mail: stoqnchevajasmina@gmail.com)

⁴¹ Jasmina Stoyancheva. Regular PhD student with a scholarship at DS Music at the New Bulgarian University with scientific head Prof. Elisaveta Valchinova-Chendova, DSc (e-mail: stoqnchevajasmina@gmail.com)

теми от „Пайдущко“ и 3 леки пиеси, композирани за 4 ръце по песни от Петко Стайнов. Формулирането на зададената тема и свързаните с нея материали – нотен текст, публикации, статии и други, са част от изследователската работа върху дисертационния ми труд. Той е насочен към интегралното проучване, анализиране и допълване на електронния архив на композитора Петко Стайнов.

Ключови думи: съвременни композитори, Vivapiano, музика за пиано, Георги Арнаудов

Summary: The report examines the relation „modern music – Bulgarian composer classics“. Petko Staynov’s piano pieces collection is related to the pianist contest „Vivapiano“, which is intended for non-professional pianists (founded by the pianist prof. Daniela Dikova, PhD). Seventeen authors’ piano works and pieces on musical themes from the symphonic suite „Thracian Dance“ by Petko Staynov are included in the edition. The variety of composition-al approaches will be traced, and the piece „Ruchenitsa (full version)“ by Gheorghii Arnaoudov is analyzed. The author presents his composition in another „short version“. He also creates „Two easy pieces on themes from „Paydushko“, and 3 easy pieces, composed for 4 hands on songs by Petko Staynov. The formulation of the topic and the related materials – text, publications, articles, etc. are part of my research work related to my dissertation. It focuses on the integral research, analysis and completion of the electronic archive of the composer Petko Staynov.

Keywords: contemporary composers, Vivapiano, piano music, Gheorghii Arnaoudov

Темата на доклада е част от изследователската работа, свързана с дисертационния ми труд, който е насочен към интегралното проучване, анализиране и допълване на електронния архив на композитора Петко Стайнов⁴². Обектът на настоящата работа е

⁴² Академик Петко Груев Стайнов (1896-1977) е композитор, пианист, дири-

сборникът с клавирна музика, озаглавен „Почит към Петко Стайнов. Клавирна музика от български композитори по теми от Петко Стайнов [Почит към Стайнов 2017].

„Vivariano“ е български клавирен конкурс, предназначен за аудитория от пианисти-непрофесионалисти. Основан от проф. д-р Даниела Дикова⁴³ и инспириран от делото на бележития български клавирен педагог и композитор Андрей Стоянов, конкурсът има за цел да подпомогне развитието на млади даровити любители-пианисти, като насърчи техния изпълнителски път и ги запознае с голяма част от творчеството на световната и националната музикална школа. „Vivariano“ е проект на фондация „Арденца“⁴⁴, но е подкрепян многократно и от фондация „Петко Груев

гент, публицист, обществен деец. Вследствие травма, 11-годишен изгубва зрението си. Изучава музика в Института за слепи хора в София. През 1923 завършва Дрезденската консерватория. Представител е на т.нар. „второ поколение“ български композитори, създател е на жанра „хорова балада“. Автор е на редица симфонични и хорови произведения, между които: симфоничната сюита „Тракийски танци“, симфоничните поеми „Легенда“ и „Тракия“, симфоничната сюита „Приказка“, хоровите балади „Тайната на Струма“, „Урвич“, „Конници“, „Момина жалба“ и др. Петко Стайнов води широка музикалнообществена дейност като председател на Съюза на народните хорове в България и на Дружеството на българските композитори „Съвременна музика“. Избран е за редовен член на БАН през 1941, а от 1948 ръководи новосъздадения Институт за музика с музей към БАН, заемайки тази длъжност до смъртта си – на 25 юни 1977, София [Електронен архив „Петко Груев Стайнов“].

⁴³ Даниела Дикова е изтъкнат български пианист. Завършва класа на проф. Лили Атанасова в Музикалната академия в София и специализира камерна музика и съпровод. През 2014 придобива образователната и научна степен Доктор след защита на дисертацията си „Клавирният акомпанимент като изучавана дисциплина и историческото му развитие в отделни национални школи“. Понастоящем е професор в Националната музикална академия „Панчо Владигеров“ в София. Основател и организатор е на международния конкурс за пианисти-непрофесионалисти „Vivariano“ (София). Председател е на първата частна фондация за камерна музика в България – „Арденца“, съосновател е на трио „Арденца“, организатор е на фестивала „АмБъл“ и на „Ethno Rila music exchange“.

⁴⁴ Фондация „Арденца“ е основана през 2008 г. от Даниела Дикова. Подпомага популяризирането на камерната класическа музика и работи

Стайнов⁴⁵. От момента на създаването си конкурсът установява своята традиция, чествайки всяка година именит български композитор. През 2016 г. е отбелязана 120-годишнината от рождение-то на Петко Стайнов [Дикова 2016].

Подпомогнат от фондация „Арденца“ и фондация „Петко Груев Стайнов“, сборникът „Почит към Стайнов“ е специален брой от поредицата на „Vivariano“ (издаден е през 2017) и включва 17 съвременни авторски клавирни обработки и пиеси върху теми от Петко Стайнов. Цялото съдържание и информация в изданието са двуезични – на български и английски език. Дава се изчерпателна биографична справка за всеки композитор, респ. за реда и произведението/произведенията му, с което/които той присъства в клавирния сборник (вж. приложение 1).

Целта на изданието и предназначението му е както да се отдаде почит към националната композиторска школа, в частност културната фигура на Петко Стайнов, така и да окаже педагогическа помощ на клавирното обучение на пианистите-любители. Това дава на младите ентузиастично изключително ясен обзор върху творчеството на чествания автор.

Ще подчертая, че макар и условно, чрез различни научни и художествени материали се дефинират естетическите критерии, които определят *защо, къде, кога, колко, с какво, според кого и за*

съвместно с действащи композитори за създаването на нови камерни произведения. Участва в редица дейности, насочени към утвърждаване на културното и националното наследство. Сътрудничи с множество международни културно-правни организации, институции и физически лица. Организира конференции, фестивали, конкурси, летни училища, изложби, издава книги, публикации, учредява стипендии, награди и дарения. Освен това подпомага издаването на публикации и книги, свързани с музикалното изкуство.

⁴⁵ Фондация „Петко Груев Стайнов“ е основана през 1998 от роднини и близки сътрудници на композитора с цел популяризирането на творчеството и общественото му дело. С течение на времето тя разширява своите граници, подпомагайки реализирането на ново българско музикално творчество, изпълнителска дейност и музикологични изследвания. Поддържането на електронния архив на композитора Петко Стайнов е неизменна част от дейността на фондацията.

кого даден автор е значим. Те дават основната насока на научноизследователски разработки, които могат по-конкретно да отговорят на въпроси от типа дали композиторският съзнателен личностен и творчески път е строго индивидуален, или е повлиян от определена традиция, културно-философско или нравствено течение, исторически събития и пр. Възможно е дори творецът да бъде основоположник на едно или няколко от горепосочените. Редица примери за такива музикологични изследвания подкрепят горепосочените твърдения [Вълчинова-Чендова 2012]. Композитора Петко Стайнов отговаря на всички (макар и условни) естетически критерии⁴⁶ за оценка на културноисторическата значимост на даден автор. Той заема достойно място сред едни от най-крупните фигури в българската музикална култура.

Организаторите на конкурса „Vivariano 2016“ са отправили своята покана към едни от изтъкнатите съвременни български композитори, с идеята да се състави разглеждания в доклада сборник с клавирни произведения. В случая с този жест им се предоставя възможността да изразят през своята индивидуална авторска призма почитта си към Петко Стайнов, цитирайки негови мотиви и тематизъм.

Авторите в сборника са подредени методически, спрямо фактурната сложност на клавирните им произведения, обхващаща широк педагогически диапазон – от начинаещи до напреднали ентусиасти-пианисти.

Няма строго зададена жанрова граница, затова присъстват разнообразни по своята същност клавирни творби. Единственото важно съображение е наличието на мотиви и цитати от музикалния тематизъм на Стайнов, без значение от кое негово произведение, жанр или инструментариум са. Това дава известна творческа

⁴⁶ Редица биографични сведения, научни трудове, музикологични изследвания, статии, записи, научни и културни институции, музикалноизпълнителски и музикалнотеоретични сдружения, редакции, библиотеки, музейни експонати, фондации и прочее свидетелстват за неотменното влияние и принос на композитора Петко Стайнов за националната музикална култура и общественост, чието развитие търпи прогрес и до днес благодарение на авторитетни фигури като него.

свобода, въпреки че по ясни причини присъстват музикални цитати с фолклорен характер в неравноделни размери, което налага преодоляването на определена композиционна, клавирнотехническа и интерпретационна проблематика.

Сред авторите в сборника са изявени имена като Борислава Танева⁴⁷, Георги Арнаудов⁴⁸, Константин Илиевски⁴⁹, Йордан Гошев⁵⁰ и др. Техните индивидуални творчески решения са обединени от избора на сходен тематизъм, а именно, известната 4-частна симфонична сюита на Стайнов – „Тракийски танци“⁵¹. Всеки един от тези композитори предлага разнообразни клавирни жанрове и композиционни форми на основата на поне една от 4-те части на тази симфонична сюита. Тя обаче не е единствен източник на мотиви или тематизъм – голяма част от разглежданите автори представят повече от една творба, вдъхновена и от други произведения на Петко Стайнов.

Въпреки това, голяма част от композиционните решения на

⁴⁷ Борислава Танева (1965) – пианист, композитор и педагог, завършила в НМА „Проф. Панчо Владигеров“ с пиано при проф. Джулия и Константин Ганеви, а композиция при проф. Парашкев Хаджиев. Лауреат на национални и международни конкурси по пиано, камерна музика и композиция. Професор, д-р в НМА.

⁴⁸ Георги Арнаудов (1957) – композитор и музикален теоретик, завършил НМА „Проф. Панчо Владигеров“. Автор на камерна, симфонична, театрална и филмова музика. Носител на престижни международни награди. Доцент, д-р в НБУ.

⁴⁹ Константин Илиевски (1979) – пианист, диригент и композитор, получил образованието си в Братислава и Виена. Автор на солови, камерни и симфонични творби.

⁵⁰ Йордан Гошев (1960) – пианист и композитор, музикален теоретик и педагог, завършил в НМА „Проф. Панчо Владигеров“ с пиано при проф. Атанас Куртев и композиция при проф. Александър Танев. Автор на симфонична, камерна, вокална и театрална музика. Носител на редица награди от национални и международни конкурси по композиция. Професор, доктор на науките в ЮЗУ „Неофит Рилски“ – Благоевград.

⁵¹ „Тракийски танци“ е първото симфонично произведение на Петко Стайнов след завършването му на Дрезденската консерватория. Състои се от четири части: I „Пайдушко“, II „Мечкарски танц“, III „Хоро“ и IV „Ръченица“.

авторите са съсредоточени именно върху сюитата: Борислава Танева и Георги Арнаудов се опират върху теми от „Ръченица“, Константин Илиевски – върху мотиви от „Хоро“, а Йордан Гошев – върху „Мечкарски танц“. Сред авторското разнообразие преобладават множество пиеси, танцувални, песенни и прелюдийни жанрове.

Ще се огранича в музикалния анализ само на „Ръченица (пълен вариант)“ от Георги Арнаудов. Преди това, без промяна на фактурната сложност, авторът представя композицията си в още един „кратък вариант“, предлагащ на младите любители-пианисти по-скоро елегантно съкращение, отколкото методическо натрупване на клавирно-технически възможности. Важно е да се отбележи, че селекцията на композитора не се спира само върху IV част („Ръченица“) от симфоничната сюита на Стайнов, а също така представя умело и още няколко свои произведения, написани по теми от I част („Пайдушко“), които озаглавява „Две леки пиеси по теми от *Пайдушко*“. Освен това, в сборника присъстват още 3 леки пиеси от творческия букет на Георги Арнаудов, композирани за 4 ръце по песни от Петко Стайнов.

„Ръченица (пълен вариант)“ е своеобразен аранжимент или опростена клавирна транскрипция на IV част от сюитата на Стайнов. Музикалната форма е сложна 3-делна, репризна, контрастна, от развиващ тип (A-B-A¹-Coda) – вж. музикалния анализ на оригиналната творба (*приложение 2*).

Сравнявайки произведението на Георги Арнаудов с оригиналната партитура на Петко Стайнов, се открояват внесени изменения предимно в музикалната форма и фактурата: незначителни съкращения на повтарящи се тактове, промени в темпото, цялостно фактурно опростяване. Липсва повторението на 16-те такта (от такт 77 до такт 92), които би трябвало да бъдат между 92-ри и 93-ти такт в разглеждания аранжимент. Не е отбелязана промяната в темпото (Vivace) между тактове 93 и 108 (такт 111 – 126 в оригинала). Това не би оказало съществено влияние върху тълкуването на формата, докато отсъствието на повторения на 203-ти – 206-и такт и 207-и – 210-и такт изменят облика на кодата. Променяйки

дължината на съответните полуизречения, периодите се видоизменят и така от проста 3-делна безрепризна форма (a-b-c-codetta по оригинал), заключителната кода протича в проста 2-делна безрепризна форма (a-b).

Съответните промени не влияят върху общата драматургия и не оставят впечатления, различни от тези, които би създала и оригиналната творба. За сметка на педагогическата цел, заложена в разглеждания сборник, аранжираният спестява пъстротата от множество клавирноизразни средства заради изпълнителите пианисти-любители. Фактурното опростяване набляга върху изявата на главните тематични центрове и музикални линии. По този начин клавирната транскрипция-аранжирмент дава достатъчен обзор върху основните процеси, протичащи в „Ръченица“ от сюитата „Тракийски танци“ на Петко Стайнов.

Педагогическият принос на сборника се съдържа преди всичко в методически подредените произведения, във всяко от които се набляга върху различна клавирнотехническа проблематика. От първия „Малък валс“ на Марио Ангелов – до финалното за изданието произведение на Артин Потурлян „Христос Воскресе!“, в нотния текст поэтапно е заложено усвояването на целия основен набор от пианистични изразни средства. В сборника присъстват разнообразие от клавирни похвати, целящи методическото усвояване на проблематика, свързана с: артикулация (диатоника, хроматика, многоглас); педализация; основни щрихи; динамически амплитуди; украшения и мелизми; метроритмични построения (полиритмика, комплементарност, сменящи се равноделни и неравноделни размери и пр.); темпа и темпови отклонения; теситура; фактура (хомофонична, полифонична, хетерофонична); ансамблово свирене (на 4 ръце) и др.

Освен клавирнотехническо развитие, в приоритетите на сборника са заложили запознаване на участниците с българската музикална култура и международното ѝ популяризиране. Транскрибирането и аранжирането на вокални, солови, камерни и симфонични образци допринася за цялостния обзор върху националната музикална традиция.

Тясната връзка между автор, изпълнител, реципиент и публицист дава база за постигането на интегрално представяне на голям дял от културно-националната ни традиция в нейните основни аспекти. От друга страна, изявява важната роля на твореца, разгърната като неизменна част от процесите на този механизъм – инспириращ естетически идеал и обект на задълбочени културно-философски изследвания.

РЕФЕРЕНТНИ ИЗТОЧНИЦИ

Библиография

ВЪЛЧИНОВА-ЧЕНДОВА, Елисавета, 2012. *Архивът на Петко Стайнов. Непознати страници*. София: Фондация „Петко Груев Стайнов“. ISBN 978-954-92466-2-9. [VALCHINOVA-CHENDOVA, Elisaveta, 2012. *Arhivat na Petko Staynov. Nepoznati stranitsi*. Sofia: Fondatsia „Petko Gruev Staynov“. ISBN 978-954-92466-2-9.]

Почит към Стайнов: Клавирна музика от български композитори по теми от Петко Стайнов, 2017. София: Фондация „Арденца“, Фондация „Петко Груев Стайнов“. [*Pochit kam Staynov: Klavirna muzika ot balgarski kompozitori po temi ot Petko Stainov*, 2017. Sofia: Fondatsia „Petko Gruev Staynov“, Fondatsia „Ardenza“.]

Интернет публикации

ДИКОВА, Даниела, 2016. Пето издание на конкурса Vivapiano за пианисти-непрофесионалисти. *Българско национално радио* [онлайн] [прегледан 12 март 2018] Достъпен на: <http://bnr.bg/post/100654218/peto-izdanie-na-konkursa-vivapiano-za-pianisti-neprofesionalisti> [DIKOVA, Daniela, 2016. Peto izdanie na konkursa Vivapiano za pianisti-neprofesionalisti. Balgarsko natsionalno radio [online] [viewed 12 March 2018] Available on: <http://bnr.bg/post/100654218/peto-izdanie-na-konkursa-vivapiano-za-pianisti-neprofesionalisti>

Фондация „Петко Груев Стайнов“ [онлайн] [прегледан 12 март 2018] Достъпен на: <http://www.staynov.org/> [Fondatsia „Petko Gruev Staynov“ [online] [viewed 12 March 2018] Available on: <http://www.staynov.org/>

Електронен архив на композитора Петко Груев Стайнов. Фондация „Петко Груев Стайнов“ [онлайн] [прегледан 12 март 2018] Достъпен на: <http://arc.staynov.net/> [Elektronen arhiv na kompozitora Petko Gruev Staynov. Fondatsia „Petko Gruev Staynov“ [online] [viewed 12 March 2018] Available on: <http://arc.staynov.net/>

СЪДЪРЖАНИЕ / CONTENTS

Въвеждащи думи / Introductory Remarks	c. / p. 5
За Петко Стайнов / About Petko Staynov	c. / p. 6
За композиторите / About the Composers	c. / p. 10
МАРИО АНГЕЛОВ / MARIO ANGELOV	
1. Малък валс с г-н Стайнов Little waltz with Mr. Staynov	c. / p. 16
ЙОРДАН ГОШЕВ / YORDAN GOSHEV	
2. Шест вариации за пиано по тема от П. Стайнов Six variations for piano on a theme of P. Staynov	c. / p. 17
3. Мечкарски танц Bear warder's dance	c. / p. 22
БОРИСЛАВА ТАНЕВА / BORISLAVA TANEVA	
4. Ръченица, за две пиана Ruchenitsa, for two pianos	c. / p. 25
ГЕОРГИ АРНАУДОВ / GEORGE ARNAUDOV	
5. Две леки пиеси по теми от „Пайдушко“, из „Тракийски танци“ Two easy pieces on themes from „Paydushko“, from „Thracian dances“	c. / p. 33
6. Ръченица, из „Тракийски танци“ Ruchenitsa, from „Thracian dances“	c. / p. 35
7. Ръченица, из „Тракийски танци“ Ruchenitsa, from „Thracian dances“	c. / p. 42
8. Три леки пиеси по песни на П. Стайнов, за четири ръце Three easy pieces on songs of P. Staynov, for four hands	
8.1 Поточе / The little brook	c. / p. 51
8.2 Планинска вечер / Evening in the mountains	c. / p. 53
8.3 Пролет / Spring	c. / p. 55

ЦЕНКО МИНКИН / TSENKO MINKIN

Две клавирни пиеси в памет на П. Стайнов
Two piano pieces in memory of P. Staynov

9. Песен / Song c. / p. 59
10. Ръченица / Ruchenitsa c. / p. 62

КИРИЛ ИЛИЕВСКИ / KIRIL ILIEVSKI

11. По „Тръгнала е Лиляна“ – китка от народни песни
за смесен хор
On „Lilyana has departed“ – medley of folk songs
for mixed choir

- 11.1 Тръгнала мома Лиляна / Lilyana has departed c. / p. 68
11.2 Зарекох се, мамо / I promised myself to a maiden c. / p. 69
11.3 Плачи, въздишай / Weep, sigh c. / p. 71
11.4 Снощна вода пила /
She drank last night's enchanted water c. / p. 72
11.5 Пустни сливенски ергени /
Flirting with the lads from Sliven c. / p. 73

БОЖИДАР АБРАШЕВ – син / BOZHIDAR ABRASHEV Jr.

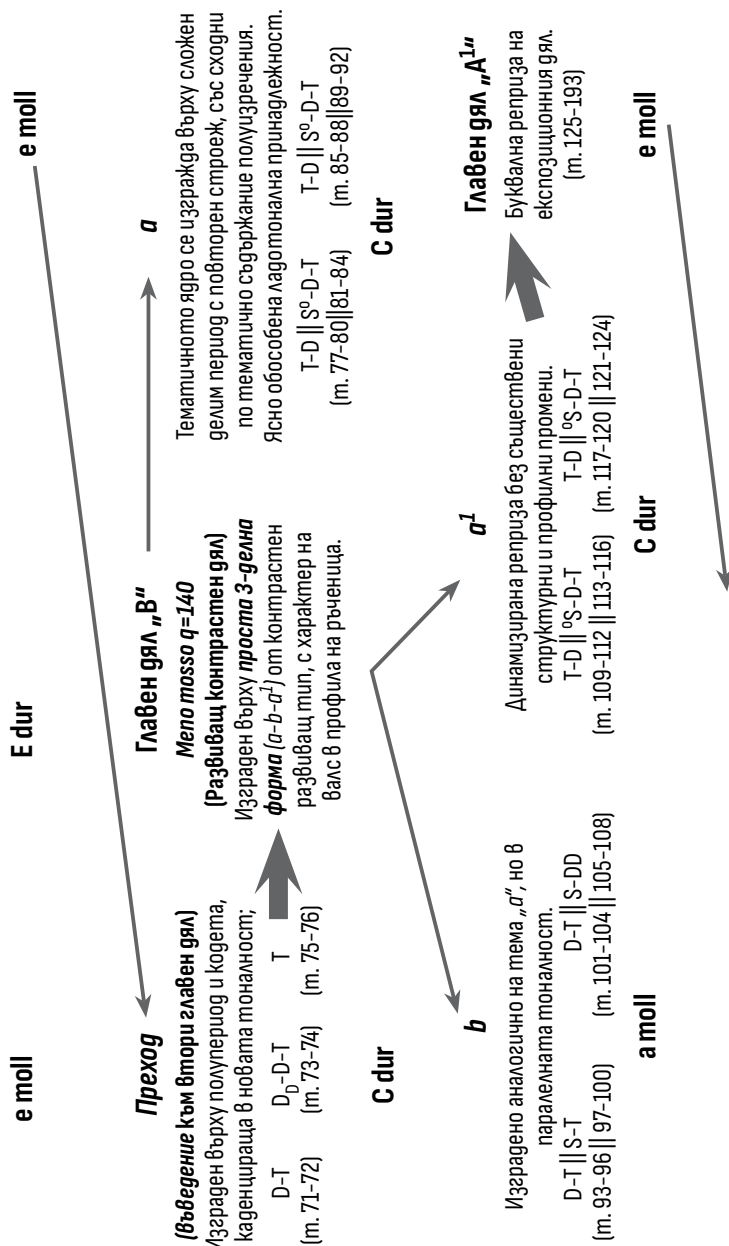
12. Вариации за пиано по тема от П. Стайнов
Variations for piano on a theme of P. Staynov c. / p. 75

КОНСТАНТИН ИЛИЕВСКИ / KONSTANTIN ILIEVSKI

13. Обърнат прелюд по мотиви на „Хоро“ от П. Стайнов
Inverted prelude on themes from „Horo“ by P. Staynov c. / p. 98

АРТИН ПОТУРЛЯН / ARTIN POTOURLYAN

14. Израсла е трепетлика (Коледарско хоро)
The aspen three has grown (Christmas dance) c. / p. 106
15. Безкраен полиметричен диалог. Комитас – П. Стайнов
Endless polymetric dialogue. Komitas – P. Staynov c. / p. 108
16. Тракийски силуети
Thracian silhouettes c. / p. 111
17. Христос Воскресе!, за две пиана
Christ is risen!, for two pianos c. / p. 119



Заклучителната кода е изградена в проста 2-дълна безрепризна форма от развиващ тип (а-б) върху мотиви от експозиционния и работния дял. Тема „а“ (е moll) е съставена от неделен период (м. 195-202), в неустойчива лаготонална сфера [D-DD], а тема „б“ (E dur) представлява период от 3 полуизречения (м. 203-214) с развита кулминация и пълна кадента [T-S-D-T].

ТРАДИЦИОННАТА ТУРСКА МУЗИКА И КОЛЕКТИВНОТО ПЕЕНЕ

МЕТЕ ГЪОКЧЕ⁵²

TRADITIONAL TURKISH MUSIC AND COLLECTIVE SINGING

МЕТЕ GÖKÇE⁵³

Резюме: Докладът представя характеристики на традиционна турска музика и късното навлизане в турската култура на хоровото пеене под западно влияние. Коментират се история и еволюция на изпълнителски и образователни институции в Турция, паралели между инструментална и вокална музика, виждания и приноси на турски музикални дейци. Информацията е почерпана от различни източници, но е представена в авторски за докторанта „пъзел“. Изложението запознава и с професионални нагласи и личен опит и на автора (Мете Гьокче) като хоров диригент и педагог.

Ключови думи: Турция, музика, образование, музикално изпълнителство, хорово пеене

Summary: The report presents characteristics of traditional Turkish music and the late entry into Turkish culture of choral singing, under Western influence. It commented the history and

⁵² Мете Гьокче (Турция). Докторант към департамент „Музика“ на НБУ, с научни ръководители проф. д-р Адриана Благоева и проф. Явор Конов д.н. (e-mail: mete_gokce@hotmail.com)

⁵³ Mete Gökçe (Turkey). PhD student at DP Music of the New Bulgarian University with scientific supervisors Prof. Dr. Adriana Blagoeva and Prof. Dr.Sc. Yavor Konov (e-mail: mete_gokce@hotmail.com)

evolution of performing and educational institutions in Turkey, parallels between instrumental and vocal music, the views and contributions of Turkish musicians. The information is drawn from various sources, but is presented in author's „Puzzle“. It also acquaints with professional attitudes and personal experience of Mete Gökçe as a choral conductor and pedagogue.

Key words: Turkey, music, education, musical performance, choral singing

Турското общество притежава традиционна музикална култура. Двете разновидности на традиционната турска музика, водеща началото си от турските племена – класическият стил и народната музика – оказват влияние на обширни територии.

След заселването на турците в Анадола може да се говори за културно взаимодействие между тях и хората, живеещи в тези райони. В този контекст съществуващата от векове шаманска и народнопесенна традиция – озанлък (от „озан“ – народен поет със саз), считано от XVI в., когато народните поети започват да се именуват вече не „озан“, а „ашък“ (без промяна на смисъла) – отстъпва място на ашък-сазовото творчество. Така в турската народна музика се утвърждава традицията на инструментално и вокално изпълнение от страна на едно лице, което бива слушано от останалите [Karakaya 2009, с. 11].

По времето на Османската империя турската народна музика продължава съществуването и развитието си в духа на ашък-сазовата традиция. В същото време класическият стил също отбелязва развитие, макар и частично, като дворцова музика, направлявана от падишаха и велможите.

Въпреки че, поради отсъствието на нотна система от традиционната ѝ структура, музиката от този период се предава чрез заучаване („мешк“), в резултат на контактите със западната култура се правят първи стъпки към създаване на нов тип култура на преподаване и обучение. Очертават се 5 основни вида средища на работа: „Ендерун-у Хюмаюн“ (дворцово училище), „Мехтерхане-и

Хюмаюн“ (военен духов оркестър), Мевлевихане (средища на дервишското братство), музикантски сдружения и школи [Tanrıkorur 2003, с. 22].

В обучителната и изпълнителска дейност, развивана в иброените средища, е преобладавало индивидуалното (солово) и/или общностното разбиране, поради което дълго време идеята за хорово изкуство е отсъствала както в народната музика, така и в класическия стил.

В контекста на движението за отваряне към западната култура, Султан Махмуд II разпуска дворцовия духов оркестър (мехтерхане) и на негово място създава нов състав (Музъка), начело с италианеца Джузепе Доницети [Aracı 2006, *passim*].

Започналото по това време движение за отваряне към Запада, поставя отпечатък върху музикалния живот в страната [Aksoy 2003, *passim*]. Някои музикални термини, които се използват и до днес (*nota* – нота, *scala* – скала, *tempo* – темпо, *canto* – куплет, *mizika* – музика, *bando* – оркестър, *koro* – хор), навлизат в турски именно в този период (посредством италианския диригент) с минимални изменения, наложени от особеностите на турския език.

Може да се каже, че членовете на състава, работещ под ръководството на Доницети („Музъка-йъ Хюмаюн“), са първото поколение музиканти, усвоили западните ноти, западните музикални форми и правила за хармония. До този период не се срещат хорови дейности, които да предшестват „Музъка-йъ Хюмаюн“.

Турската музика, с малки изключения, никога не се е характеризирала с колективни изпълнения, а хоровото изкуство в частност отсъства от музикалното творчество от Османския период [Tanrıkorur 2003, с. 16].

Първото хорово изпълнение в историята на турската музика е представено пред публика през 1920 г. Първият музикант, дирижирал хор с палка на един от концертите за народа, става Али Ръфат Чагатай [Özer 1995, с. 43]. Друго значимо име в областта на хоровото изкуство в Турция е Месут Джемил, който през 1937 г. създава мъжки хор за едногласна музика и издава плочи с класически произведения, а през 1938 г. заема длъжността директор на

отдел „Турска музика“ в радио Анкара [Öztuna 2006, с. 183].

Може да се каже, че основният подход, приложен от Месурт Джемил при основаването на мъжкия хор за едногласна музика, се изразява в стремежа за постигане на звукова цялост, вземайки предвид звуковото поле на съответната група/групи, поради предпочитаната разлика в съзвучаването при изпълнението на турска музика (поради макама или структурата на произведението).

Друга образователна институция, създадена в последните години от съществуването на Османската империя (1917 г.), е „Дарюлелхан“ – първото официално музикално училище, където преподаването на турска музика е продължило до 1926 г. Следва прекратяване на преподавателската дейност, което води до прекъсване, продължило до периода между 1943 и 1949 г., когато се прави опит за създаване на консерватория под ръководството на Хюсеин Садеттин Арел. След като усилията не дават очаквания резултат, прекъсването продължава чак до 1975 г., когато започват да се създават консерваториите, осъществяващи образователна дейност и до днес.

Прегледът на историческото развитие на турската музика показва, че в народната музика, където влияние оказва традицията на поетично-песенното творчество, преобладават соловите изпълнения, а в класическия стил е възприето разбирането за солово и колективно изпълнение. В допълнение може да се отбележи, че закриването на отдела за турска музика при „Дарюлелхан“ през 1926 г. и прекратяването на образователната дейност, продължило до 1975 г. (с малки прекъсвания), оказва отражение върху преподавателската работа, осъществявана в държавните консерватории днес. Освен това фактът, че методологичната дейност в турската музика не е на нужното ниво, може да се разглежда като резултат от изложеното историческо развитие.

Според Качмаз може да се каже, че в османската, респективно в турската традиция музиката се предава от поколение на поколение по метода „майстор – чирак“, без да е налице нотна система и се основава на метода на едногласното изпълнение. Както е видно, в традиционната турска музика никога не е изпитвана нужда от

ноти и тя се е предавала чрез устни традиции.

В историята не липсват и опити за създаване на нотна система. Така например Мергалъ Абдулкадир (1353 – 1435), който е бил композитор и рецитатор на Корана (хафъз), е записвал произведенията си с букви от арабската азбука (ебджед нотасъ), благодарение на което те са достигнали до наши дни. По-късно Хампсарсум Лимонджиян (1786-1839), който бил еднакво добре запознат с теорията както на турската, така и на западната музика, е използвал познанията си за създаване на нова нотна система. Тази система е била използвана до пристигането на Доницети Паша, но не може да се твърди, че е получила широко разпространение или че е била добре систематизирана. В османската музика нуждата от самоопределение и систематизиране се появява едва в края на XIX и началото на XX в., т.е. в процеса на запознаване със западната музика.

Тъй като общата структура на турската музика не съответства на структурата на полифоничния хор, тук културата на хорово изпълнение е резултат от съответното музикално възприятие. Вече в турската музика хоровата култура се изразява под формата на колективно изпълнение. Такава е структурата на държавните, училищните, и общинските хорове и хорвете при различни сдружения, които заемат голямо място в обществената структура.

Вече от десетилетия в Турция има богата и с добро ниво хорово-певческа култура, множество хорове в различни градове от всички краища на страната. Запознаването със западната музикална традиция и усвояването ѝ – и в частност тази на хоровото пеене – е нелека задача за музикантите в Турция на фона на традиционната ни култура. Постига се бавно и внимателно. За сметка на това, преливането на култури и времена може да даде много добри ефекти – и в композиторско творчество, и в хорови интерпретации. В това съм се убедил в дългогодишната си практика на хоров диригент и педагог в областта на музиката – турска и чужда.

РЕФЕРЕНТНИ ИЗТОЧНИЦИ

Библиография

- ARACI, Emre, 2006. *Donizetti Paşa – Osmanlı Sarayının İtalyan Maestrosu*. İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık. ISBN 978-975-08-1153-4.
- AKSOY, Bülent, 2003. *Avrupalı Gezginlerin Gözüyle Osmanlılar'da Musiki*. İstanbul: Pan Yayıncılık. ISBN 975-843-448-9.
- KARAKAYA, Oğuz, 2009. *Türk Müziği Veren Devlet Konservatuarlarında Koro Eğitimi ve Yönetimi [Doktora Tezi]*. Selçuk Üniversitesi. Konya: Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- ÖZER, İhsan, 1995. *Türk Müziği İcrasında Yönetim*. İstanbul: Sanatta Yeterlik Tezi.
- ÖZTUNA, Yılmaz, 2006. *Türk Musikisi Akademik Klasik Türk Sanat Musikisinin Ansiklopedik Sözlüğü*. Ankara: Orient Yayınları. ISBN 978-975-612-404-8.
- TANRIKORUR, Cinuçen, 2003. *Osmanlı Dönemi Türk Musikisi*. İstanbul: Dergah Yayınları. ISBN 975-995-678-3.

ЗАЩО ОПЕРАТА ОБИЧА БИБЛИЯТА?

НАТАЛИЯ АФЕЯН⁵⁴

WHY DOES OPERA LOVE THE BIBLE?

NATALIA AFEYAN⁵⁵

Резюме: Откога присъства Библията в оперния жанр? Към какви сюжети и образи проявява предпочитание операта и как се променят те? Какво определя афинитета на композитори и либретисти? Можем ли да говорим за специфичен библейски драматизъм, който импонира на оперните автори? През какви драматични метаморфози преминават библейските персонажи и сюжети в тяхната музикалнодраматична интерпретация?

Докладът е опит за отговор на тези въпроси.

Ключови думи: Библия, опера, драматургия, либрето

Summary: When did Bible enter the realm of Opera? Which stories and characters are welcome on an operatic stage and how do they change? What determines the affinity of composers and librettists? Is there a specific biblical dramatism cherished by the operatic authors? How does a musical interpretation revamp biblical characters and plots on the stage?

The report is an attempt to answer some of these questions.

Key words: The Bible, opera, drama, libretto

⁵⁴ Д-р Наталия Афеян, преподавател по класическо пеене в департамент „Музика“ на Нов български университет (e-mail: n.afeyan@gmail.com)

⁵⁵ Natalia Afeyan, PhD, Lecturer in Classical Voice at the department of Music at New Bulgarian University (e-mail: n.afeyan@gmail.com)

Музиката като неотменима част от богослуженията и като инструмент за емфаза на свещените текстове присъства от най-стари времена. В древния Израел музиката е съпровождала литургии и празненства (Изх. 15:1; 2 Царст. 6:5; 1 Лет. 15:28; Дан. 3:5; Ам. 6:5), а първият цар Саул е успокоявал терзанията си с музика (1 Царст. 16:23); това трябва да е зачатъкът на модерната днес музикотерапия. Можем дори да говорим за архаично нотно писмо: текстът на масоретите, или Танак (Еврейската Библия) съдържа специални фигури, които означават мелодията на кантилация, или ритуалното напевно четене в синагогите. Библията споменава и немалко музикални инструменти: арфа, *gittith* (друг вид арфа), *shofar* (вид тромпет, изработен от рог), флейта, *tabret* (вид ударни инструменти), цимбали, *shalishim* (триангел). Очевидно е, че още в библейски времена са били търсени онези тембри и нюанси, които ще подчертаят специфичността на преживяването и ще извисят внушението на момента.

Музиката като компонент на религиозното съзнание е наследена и от Новия Завет: празнична музика звучи, когато Блудният син се завръща (Лука 15:25), в службите определени инструменти свирят мелодии (1 Кор. 14:7), които ще се чуят в небесата (Откр. 5:8; 14:2), а традицията да се мелодизира някой библейски текст съществува и днес както в западната, така и в православната църква.

Скоро след нейната поява християнската религия престава да се задоволява с пламенни проповеди посред пустинята, по бреговете на реките или скришом в пещерите. След като Рим легитимира християнството през IV век, църквата все по-настойчиво търси нови форми за самодоказване: в камък, в стъкло и в картини от майстори на четката оживяват библейски сцени от живота на светците, показват се тайните на Спасението и Божието възмездие за грешниците. Църковното изкуство – благодарение на факта, че Мойсеевите закони не са валидни за западния Бог – процъфтява, а ведно с това – и музиката. Богатото наследство от песнопения се окуражава и кодифицира от папа Грегорий Първи през втората половина на VI век (той също очевидно е знаел, че изпятото слово

има много по-силно въздействие); то се превръща в опора на цялото музикално развитие в Европа. Музиката прониква и извън стените на храма – появяват се коледни и великденски песнопения, които се изпълняват от населението; жестовите, придружаващи песните, постепенно се формират в танци. С развитието на полифонизма към края на Средновековието моделите на тъй наречената *musica sacra* оказват все по-силно влияние и върху популярната музика.

Отлично средство за проповядване на Светото писание и предаване на религиозно знание на неграмотното население се оказват мистериите. Това са едни от най-ранните форми на театралност в средновековна Европа. Те представят в храмовете сцени от Библията на теми от Битие: Адам и Ева, убийството на Авел, Страшния съд, често с придружаваща ги антифонна песен. Случвало се е да се изпълняват в цикъл, понякога продължаващи дни наред. Още през V век Светата служба се допълва с – както са ги наричали – „живи картини“ с част от текста на литургичната служба в проза. Скоро към тях започват да се добавят и песнопения от текущата литургия, а с нарастването на популярността на тези ранни пиеси вербалните украси стават все по-сложни, в тях се вмъкват диалектни думи и фрази. С оформянето на пътуващи театрални групи демократичността на текстовете и мелодиите се засилва и се стига дори до постепенното преминаване от чисто латинско слово до местните диалекти. Едно от най-популярните произведения в този жанр е късносредновековната мистерия *Quem quaeritis?*, или „Кого търсите?“. Тя представлява драматизиран литургичен диалог между ангел на гроба на Христос и жените, които търсят тялото му. Тези все още примитивни представления се обогатяват по-късно със сценично действие и не след дълго преминават отвъд стените на църквите – обикновено в църковния двор или около градския пазар. Либретисти най-вероятно са били монасите, а ролите са били изпълнявани първоначално от самите свещеници, а впоследствие и от граждани, и от техните семейства. Това продължава до XIII век, когато папа Инокентий Трети започва да ревнува от растящата популярност на пиесите-мистерии и

издава указ, с който забранява на свещениците да излизат на сцена; така се стига и до формирането на театрални гилдии, а това вече довежда до сериозни промени. Оформят се актьорски трупи от професионални изпълнители, латинският текст е изместен от обикновен говор, добавят се не-библейски пасажии с теми от ежедневието наред с кратки комедийни интерлюдии или пасторални сцени. Тези трупи проявяват изключителна изобретателност в техническо отношение: в повечето случаи те се появяват в каруци. Това многофункционално съоръжение им осигурява превоз от едно до друго населено място, хотел, гримьорни и дори самата сцена, на която става представлението, да не говорим, че е добър начин актьорите да изчезнат бързо, ако някой ревнив съпруг или крадец, или блюстител на реда ги подгони.

Сходни на мистериите са пасионите, които представляват драматизация на Христовите страсти: съдът над него, мъченията и неговата смърт. Те са били изпълнявани през последните дни преди Великден. Както в мистериите, езикът отначало е бил латински, като постепенно в него се вмъкват изрази на местен говор; при тях обаче тенденцията да се разчупи ритуалът, преминавайки към по-драматичен изказ, е много по-силна, отколкото при мистериите. Най-голяма популярност пасионите печелят сякаш в Германия; там църковните химни често прозвучават на немски, при това в римуван свободен превод.

Със сътресенията в Европа, предизвикани от католико-протестантския религиозен конфликт през XVI век, пасионите, както и мистериите, започват да пораждаат политическо неудобство. През 1549 г. Синодът в Страсбург се противопоставя на религиозните пиеси, а година преди това Парламентът в Париж е забранил да се дават представления за Спасителя, както и всякакви духовни мистерии. В резултат на това светските елементи се отделят от религиозните и играни вече като карнавални събития, печелят все повече симпатиите на широката публика. И все пак интересът към мистериите и пасионите се възражда в последните десетилетия на XIX век.

Не знам дали трябва да се сърдим на Парижкия парламент,

на Страсбургския Синод, или пък на английския лорд Чембърлейн за това, че са ни лишили от удоволствията на религиозните пиеси, или по-скоро да им благодарим. Защото именно забраната им довежда до популяризирането на светските форми на музикалносценични произведения, които прерастват по-късно в опера и оратория. Както едната, така и другата се опират на либрета, които нерядко имат за основа именно библейски истории, макар и вече в друг контекст. А защо всъщност е така?

Книгата, или по-скоро книгите, наречени Библия (от старогръцки *ta biblia*, което значи „книжки“), са създадени като религиозна литература. Често се смята, че Библията е четиво само за теолози и за хора, които търсят опора и утешение в християнството. А в действителност Библията е безценен източник на исторически, социални и антропологически сведения с литературен и политически характер. Библейският текст често коментира грандиозни събития и личности – но от дистанция, без да се „намесва“; в други случаи разказва за обикновени хора и случки, хиперболизирайки всяко действие и детайл, до пределите на човешкото въображение. Писана в продължение на около 6 века, приблизително от X до III век пр. н. е., Еврейската Библия (която православната традиция нарича Стария, или Ветхий Завет) направлява обществото според нормите, които тя самата създава; вероятно в това се крие и нейното политическо и морално влияние. Новият Завет е вече свързан с християнското съзнание – и историите в него са предимно от живота на Исус Христос и апостолите.

Героичните събития в Библията, широкият „замах на четката“, с която са нарисувани персонажите, динамиката на историческата епоха – това са качества, които импонират на авторите на опери. Та нали самото оперно изкуство (синтезирало музика, театър, симфоничност, вокалност, сценична пластика и художественост в едно) не може да се спотаи скромничко в някакъв злободневен сюжет с тривиални герои? Струва ми се, че именно тези величини, тази апокалиптичност на библейските истории я правят желан партньор на операта. И ако, както пише М. Кирова в книгата си „Библейската жена“, Библията „не просто разказва жи-

вота на един древен свят, тя го прави“, то и музиката не просто оп-исва героите и случките, а ги създава, при това по своите норми за емоционално преживяване [Кирова 2005, с. 18]. (Ако д-р Кризандер можеше да ме чуе, предполагам, че би избухнал яростен спор).

Доктор Фридрих Кризандер (1826-1901) е немски музиколог, историк, критик и издател, чиито публикации на Хенделови творби и текстове за него, както и за немалко други композитори, го издигат до позицията на пионер на музикологията на XIX век. Монументалният труд на неговия живот е първото пълно издание на съчиненията на Хендел, когото Кризандер смята едва ли не за свое *alter ego* и под чийто знак живее, пише и воюва за неприкосновеността на композициите. Дълбокото убеждение на д-р Кризандер е, че героичните истории на евреите не предлагат подходящ материал за театрална презентация. Според него евреите никога не са създавали драматична литература, нито пък лирична поезия, донякъде поради Мойсеевите забрани за изобразяване на Бога, но също така поради липсата на трагичен елемент, който според него е присъщ единствено на древногръцката драма. Дори „Песен на песните“, тази лирика на лиризма, не намира място в неговата душевност – той я обявява за безлична и скучна. По различен начин стои според него въпросът с библейските сюжети в ораториите: там възпяването на Бог (незрим, вездесъщ и всемогъщ), призивът за борба в името на Господна слава и тържеството от приютяване на бедните души в лоното на вярата, са похвални и уместни. Подозирам, че д-р Кризандер просто се е отнасял с немалко погнуса към оперното изкуство, още повече, че оперите на възлюбения от него Хендел са всъщност доста статични и не са предизвиквали емоционален неуют у неговия защитник.

Но ако сравним гръцката драма с някои от библейските разкази, по които са писани опери, ще намерим удивителни паралели: Ифигения и дъщерята на Йефтай, Херкулес, който чисти Авгиевите обори, робството на Самсон, съдбата на Аякс и другите герои, обзети от лудост поради възгордяване, лудостта на Навуходоносор, примерите са много. Историята на операта доказва неправотата на д-р Кризандер с многобройните шедьоври, играни и

до днес на сцената, а и с произведенията, които нашите съвременници продължават да пишат по сюжети от Библията.

Авторите на първите „библейски“ опери търсят сюжети толкова назад в Библията, колкото им позволява нейното съдържание. Така през 1678 г. Йохан Тайле композира „Адам и Ева – създаденият, падналият и отново издигнатият човек“; нашите прародители обаче не стават особено популярни на оперната сцена. Може би някой плах костюмограф се е уплашил от перспективата да направи сценичното им облекло. Или пък музиката не е била достатъчно изразителна; същите персонажи обаче се появяват по-късно в Хайдновата оратория „Сътворението“. Праотецът ни е главна роля и в друга опера – тази от Жан-Франсоа Лесюер, която се казва „Смъртта на Адам и неговият апотеоз“. От доста невзрачно описаната в Библията смърт на първия човек Лесюер прави колосално събитие; ето как дори и тези случки, които в литературния първоизточник се описват безинтересно и лаконично, могат да се превърнат под въздействието на музиката в грандиозни митове. И наистина, неспоменатите, уж безпристрастни моменти, които библейският автор просто регистрира, като: „...и той се влюби“ или „...и тя умря“, подкрепени от патоса на мига, звука на оркестъра и гласа на певица, способен на безчислени нюанси, звучат като съблимно преживяване, като апотеоз на душевността. По същия начин се разгръщат и персонажите в операта: без да се променя ходът на събитията, прочитът на авторите често води до неочаквани метаморфози на морала и на характеристиките на героите. Така например коварната Ева, довела човечеството до грехопадение, в операта на Лесюер става любеща и жертвоготовна майка и съпруга; Давид от „Давид и Йонатан“ на Шарпантие е надарен с чувствителност, която в Библията не се забелязва; Навуходносор от „Набуко“ на Верди е един изтерзан, разкъсан от обичта към двете си дъщери (които са смъртни врагове една за друга) баща вместо подказания от Библията жесток и необуздан мъж, а по-късно – разкаля се цар. Далила, която в Библията е само една блудница, подмамилата героя да предаде своя бог, в „Самсон и Далила“ е издигната от Сен-Санс до пиедестала на безкористна героиня-спаси-

телка на своя народ. Саломе в интерпретацията на Рихард Щраус също е много по-сложна от литературния си прототип, така може да се каже и за Мойсей на Шьонберг.

Вярвам, че детайлен музикалнодраматургичен анализ на библейските персонажи, които имат живот и на оперната сцена, би разкрил техни нови и неочаквани образи.

РЕФЕРЕНТНИ ИЗТОЧНИЦИ

Библиография

- БИБЛИЯ: *Книгите на свещеното писание на Ветхия и Новия завет*, 2010. 7. изд. София: Св. Синод на Българската църква. ISBN 978-954-8968-46-1. [BIBLIA: *Knigite na sveshtenoto pisanie na Vethia I Novia zavet*, 2010. 7 izd. Sofia: Sv. Sinod na Balgarskata tsarkva. 2010. Sofia: ISBN 978-954-8968-46-1.]
- КИРОВА, Милена, 2005. *Библейската жена: Механизми на конструиране, политики на изобразяване в Стария завет*. София: Университетско издателство „Св. Кл. Охридски“. ISBN 954-336-011-1. [KIROVA, Milena, 2005. *Bibleyskata zhena: Mehanizmi na konstruirane, politiki na izobrazyavane v Stariya zavet*. Sofia: Universitetsko izdatelstvo „Sv. Kliment Ohridski“. ISBN 954-336-011-1.]
- CHRYSANDER, Friedrich, 1848. *G. F. Händel, Erster-Dritter Band*. Leipzig: Breitkopf und Härtel.
- DJERASSI, Carl, 2008. *Four Jews on Parnassus [A Conversation]*. Columbia: University Press, NY. ISBN 978-0-231-51830-7.
- GROSSMAN, David, 2006. *Lion's Honey*. Canongate Books Ltd, GB. ISBN 9781-9211-4523-0.
- KREHBIEL, Henry E., 2015. *A Second Book of Operas*, NY: Yurita Press. ISBN 978-135-616-212-3.
- SADIE, Stanley, 1988. *The Grove Concise Dictionary of Music*. London: Macmillan Press Ltd. ISBN 978-033-343-236-5.
- SMITHER, Howard, 2012. *A History of the Oratorio, Volume 3: The Oratorio of the Classical Era*. University of North Carolina Press. ISBN 978-080-783-660-6.

НОВАТА ДОКУМЕНТАЛНОСТ ЗА ДИМИТЪР НЕНОВ (1901–1953)

ПОЛИНА АНТОНОВА⁵⁶

THE NEW DOCUMENTS ABOUT DIMITAR NENOV (1901–1953)

POLINA ANTONOVA⁵⁷

Резюме: Текстът представя накратко наличността и съдържанието на оригинални автобиографични документи, изцяло свързани с композитора Димитър Ненов (1901-1953). Словесният масив бе открит в началото на 2018 г. в личния архив на музиканта Мирко Каравасилев (1904-1966, ДА Шумен, фонд 1068, оп. 1). Неговото съдържание е напълно непознато. Докладът акцентира върху личен дневник, завещание и кореспонденция. Новооткритите документи дават отговор на някои въпроси и проблеми около творческата и житейската реализация на Димитър Ненов и поставят под съмнение наслоените с години митове, легенди и мистификации около личността му и неговия архив.

Ключови думи: Димитър Ненов, български композитор, личен архив, пиано, личен дневник

Summary: The text presents briefly the contents and reveals details of the original autobiographical document authored by the com-

⁵⁶ Полина Антонова, д-р, гл. асистент в ИИИЗк при БАН, сектор „Музика“, изследователска група „Музикална култура и информация“ (e-mail: pooli@abv.bg)

⁵⁷ Polina Antonova, PhD, Ass. Prof. at Institute of Art Studies, BAS, Music Department, Research group „Music culture and Information“ (e-mail: pooli@abv.bg)

poser Dimitar Nenov. This extensive work was discovered in the personal archives of the musician Mirko Karavasilev (1904-1966, Shumen, fund 1068, op. 1) in the beginning of 2018. The content of the autobiography was completely unknown. This text focuses on the personal diary, will, and correspondence of Dimitar Nenov. This newly discovered autobiographical document helps demystify questions and misconceptions about the personal and creative evolution of Dimitar Nenov and cast a doubt on the myths, legends and misunderstandings of his persona conceived over the years. **Keywords:** Dimitar Nenov, Bulgarian composer, personal archive, piano, personal dairy

„За да разберем всяка частица от дадена култура, трябва да я поставим в контекст, който включва нейната физическа или социална среда, обществена или частна, външна или вътрешна, защото това физическо пространство ни помага да структурираме събитията, които протичат в нея.“
Питър Бърк [Вълчинова-Чендова 2000, с. 5]

Настоящият текст представя автентични документи, които са изцяло свързани с житейския и творчески път на Димитър Ненов (1901-1953), един от най-обговаряните български творци от първата половина на миналия век. Те бяха открити през зимата на 2018 г., във връзка с изследователската работа върху непознатата семейна и чуждоезична кореспонденция, в личния архив на композитора [Антонова 2018а]. Първоопределящо за тяхната същност и стойност е фактът, че са създадени от Димитър Ненов и представляват оригинален изворов материал. Съхраняват се в ДА – Шумен, в личния фонд на Мирко Каравасилев⁵⁸ [ДА – Шумен, ф. 1068, оп. 1].

⁵⁸ Мирко Каравасилев (1904-1966) – цигулар, диригент, композитор, преподавател и съпруг на по-малката сестра на Димитър Ненов, певицата Маринка Ненова.

*Илюстрация № 1, Мирко и Маринка
Каравасилеви на пианото.*

Документалният масив съдържа семейна и лична кореспонденция, фрагменти от личния дневник на композитора [ДА – Шумен, ф. 1068, оп. 1, а.е. 225], части от черновата на клавирната методика и учебникът за гамите [ДА – Шумен, ф. 1068, оп. 1, а.е. 237], завещание [ДА – Шумен, ф. 1068, оп. 1, а.е. 231], семейни снимки [ДА – Шумен, ф. 1068, оп. 1, а.е. 268], телефончетата [ДА – Шумен, ф. 1068, оп. 1, а.е. 227] и др.



Съдържанието им е напълно непознато и некомментирано до този момент. За тяхното съществуване имаше устни сведения, но през годините в българското културно пространство бе наложено мнението, че са умишлено унищожени след смъртта на композитора. Документалната наличност във фонда на Мирко Каравасилев до голяма степен опровергава градските митове и легенди и запълва (*от разстояние*) липсващите словесни части в архива на Димитър Ненов [НА – БАН, ф. 216, оп. 1]. Хвърля светлина върху *белите петна* в запазената лична кореспонденция.

Едновременно с това, част от автобиографичните документи разкриват екзистенциалните причини за фрагментарността и на нотния архив [НА – БАН, ф. 216], завършеността и нотното оवेशествяване на конкретни произведения. Новооткритият документален материал изясни съдбата на дълго коментиранията „Педагогия“ за пиано от Димитър Ненов, която също бе смятана за изчезнала [Антонова 2018в, с. 90-96].

Историята всъщност е следната: Маринка Ненова, като изпълнител на Завещанието на композитора, малко след смъртта на брат си предава личния му архив в Института за музика през

есента на 1953 (по това време оглавяван от Петко Стайнов). Изцяло предава нотните произведения – ръкописи, скици, наброски, чернови, партитури [НА – БАН, а.е. 170 – а.е. 331a]. Що се отнася до словесния дял – кореспонденция, биографичен и автобиографичен материал [НА – БАН, а.е. 1 – а.е. 169; а.е. 448 – а.е. 815], от него тя задържа в семейството частта на цитираните вече документи, които остават в Шумен, тъй като сем. Каравасилеви прекарва по-голямата част от живота си там. На практика архивът на Димитър Ненов се съхранява на 3 места: в Научния архив на БАН [НА – БАН, ф. 216, оп. 1], в Държавния архив в Шумен [ДА – Шумен, ф. 1068, оп. 1] и в къщата-музей „Димитър Ненов“ в Разград. Подобно ситуиране на документалността в българското музиковедие се наблюдава и в архивите на Петко Стайнов [Електронен архив Петко Стайнов] и Панчо Владигеров [Фондация „Духовното наследство на Панчо Владигеров“] и др. Според фрагментарното състояние на съхранения материал (нотен и словесен), фондът на Димитър Ненов може да бъде разглеждан като „особен случай“.

1. Завещания [ДА – Шумен, ф. 1068, оп. 1, а.е. 231]

Запазени са 2 завещания. Темпорално маркират времето преди и след двете лечения на композитора в Будапеща. Първото е от 25.08.1940: „...Указания за някои неща в случай, че ми се случи нещо преди да приготвя едно истинско завещание...“

Този документ е ценен, тъй като съдържа подробна и конкретна информация за всички произведения, писани до лятото на 1940 [Николов 1989, с. 196-198]. Кои да се изпълняват и кои не, къде е необходима редакция и как да се осъществи. Кои произведения и скици са изгубени и кои не, но са непригодни и неизползваеми. Например Симфония № 3 от 1923⁵⁹, чиято партитура е изцяло завършена и запазена [НА – БАН, ф. 216, оп.1, а.е. 189] е неизползваема и може да послужи единствено и само за проучване на композиционния стил на Димитър Ненов от студентските му години в Дрезден.

⁵⁹ Poëme oder Symphonie (нем. Поема или симфония), за голям оркестър. Писана в периода между 28.07. 1923 – 15.01.1924.

да се редактира за пиано и да се изпълнява като клавирна пиеса. Къде е това симфонично произведение така и не става ясно⁶⁰.

В този документ композиторът определя и конкретни музиканти, на които оставя разпространението на творчеството си – певиците Маринка Ненова и Елена Ангелова-Орукин, Иванка Митева, диригентите Любомир Романски и Асен Найденов, пианистите Венцислав Янков, Юри Буков и др.

По-късното Завещание датира от 1949, преди заминаването му на лечение в Будапеща. То е доста по-кратко и в него липсват подробности и конкретика около творчеството му, освен че го поверява на своите наследници. Този кратък документ дава информация в друг план и показва една от екзистенциалните причини за белите петна в личната кореспонденция и дневник: „...Желя да се прегледа основно всичко, кореспонденции и мои бележки да се подредят. Нищо да не бъде унищожавано, а да се обърне в един архив... Пакет с надпис „да не се отваря, а да се изгори“, да не се отваря. Съдържанието му ще си остане в тайна. Не е толкова важно за другите, така че светът, който би се интересувал дори от малки подробности от моя живот, не ще загуби нищо. Напротив, оставям му всичко...“

2. Личен дневник [ДА – Шумен, ф. 1068, оп. 1, а.е. 225]

Фрагментите от новооткрития личен дневник⁶¹ фиксират моменти от 1923 (Дрезден), 1930, 1938, 1943 г.

Изповедалните есета, както композиторът ги определя, очертават основната линия в творческата му реализация.

Частта от Дрезден документира: „...Залових се с една нова

⁶⁰ В нотния архив на Димитър Ненов е запазено само едно завършено клавирно произведение, в жанра на ноктюроно [НА – БАН, ф. 216, оп. 1, а.е. 304]. Формата, стилът и реализацията показват, че това е ранно произведение, писано в периода между 1916-1919 г. Клавириното творчество на композитора е подробно разгледано от интерпретаторска гледна точка в [Смилков 2017, 425 с.].

⁶¹ Към този неизвестен дневник на композитора трябва да се прибави и една малка част от документ от същия вид на немски език, който е разгледан подробно в [Антонова 2018, с. 52-56].

които е заминават с тях. Жена не се огрудвай — аз не съм писала
и правя всичко за теб, и споделям са тежи, които ме кощават
това, която съм; които не са обикновените споделящи, а преработват
на онези зовещи, които ко е обикновен, за да бъде преработван с
обикновените мъже.

Това писане отиваше съдържанието на всички думи
с по-голям глас, които бяха се казвали измисли и мислата ми.
Жените с казват, да не и обхващат, а да си изгори, не бива за
бъде обхваща. Съдържанието му ще си обаче бавно. Не е отровна
важна за думите, така ги казва, които бива изберасуван думи
от моите подробности около моя живот, и ще заговори много.
Обхващам му казватив всичко.

София 5. септември 49

Проф. Д. Желев

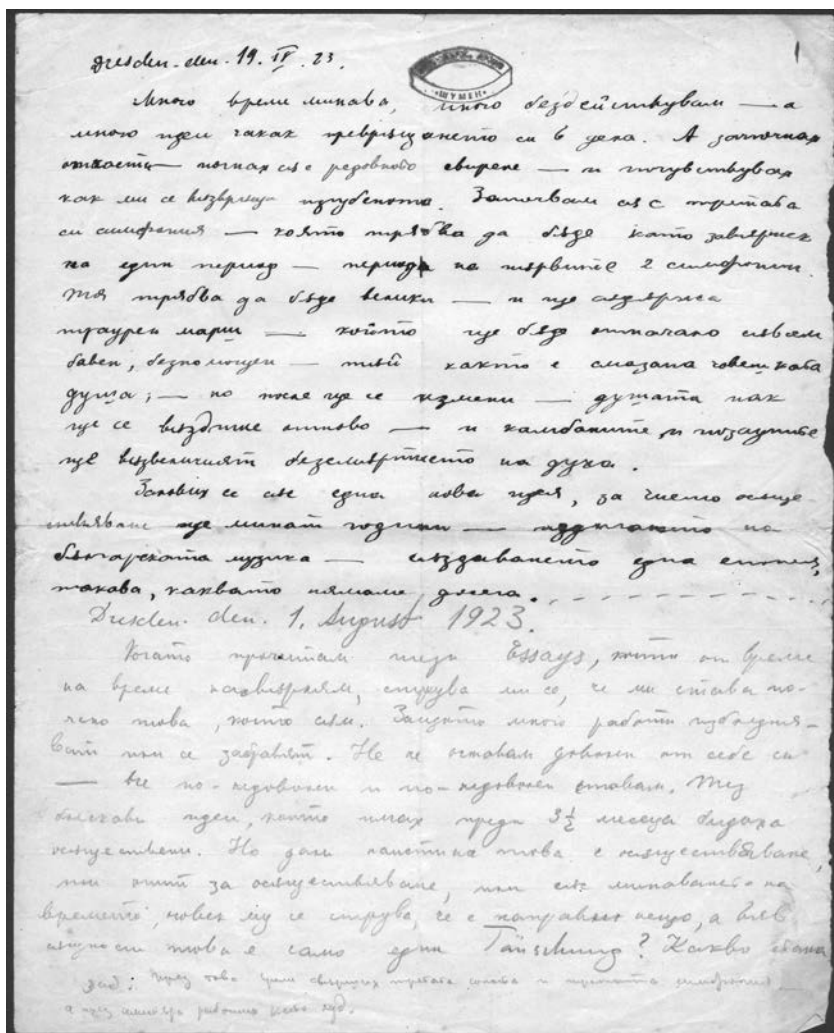
идея, за чието осъществяване ще минат години – издигането на българската музика – създаването една епопея, такава каквата нямаме досега.“ Реализацията на тази идея, която се ражда в Дрезден може да се проследи в няколко направления в по-нататъшния житейски и творчески път на Ненов. Основният фактор тук е концертната му дейност в България и извън нея, която стартира още в студентските му години. Запазените концертни програми, кореспонденция и автобиографичен материал [НА – БАН, ф. 216, оп. 1] документират, че в репертоара на композитора-пианист, българската музика има константно присъствие и в двете творчески проявления. Изпълнява свои или на колегите си произведения – Панчо Владигеров, Любомир Пипков, Петко Стайнов и прочее. В този контекст са концертите с Петър Панов, участията в Рим, соловите концерти в Тимишоара, турнетата в Германия, концертите в редица европейски радиа (Париж, Берлин, Дрезден, Белград) [Антонова 2018б, с. 1-11].

В този контекст се разглежда и дългогодишното близко приятелство, професионално и лично с диригента Любомир Романски [Антонова 2011, с. 36-92], както и контактите с пианиста Сава Савов [Антонова 2018б, с. 1-11], виолончелиста Славчо Попов, Венцислав Янков, Маргарита Лонг [Антонова 2014, с. 57-66] и редица други.

Припомням, че в курса на обучение по пиано в инструменталния факултет на НМА, присъствието на задължителното българско произведение е въведено по предложение на Димитър Ненов.

Отново в посока на българската музика и утвърждаване на българския национален музикален стил, Димитър Ненов активно работи, докато е главен музикален уредник на Радио София (1935-1937).

Що се отнася до композиционното му творчество – то в него идеята за българския национален стил намира различни звукови реализации – първоначално фрагментарно в Сонатата за пиано (1921) [НА – БАН, ф. 216, оп. 1, а.е. 170]. След това във вокално-симфоничните цикли за глас и оркестър [НА – БАН, ф. 216, оп. 1, а.е. 208-218], Концертът за пиано и голям оркестър [НА – БАН, ф. 216, оп. 1, а.е.183], Балада кончертанте за пиано и оркес-



Илюстрация № 4, Личен дневник

тър [НА – БАН, ф. 216, оп. 1, а.е. 185], Рапсодична фантазия [НА – БАН, ф. 216, оп. 1, а.е. 193].

В определението българска епопея в хипотетичен план може

да се потърси и конкретно идеята за монументалната „Легенда за Балкана“ за соло баритон, двоен хор и голям оркестър по „Кървава песен“ на П. Славейков, която остава в скици [НА – БАН, ф. 216, оп. 1, а.е. 221]. Нейната нотна реализация започва 13 години по-късно, през есента на 1936 г. Подобна е и съдбата на създаването на Клавирния концерт – темата му се ражда през 1924 г. в Дрезден, първоначално като начало на 4-та симфония [НА – БАН, ф. 216, оп. 1, а.е. 238].

Личният дневник на композитора разкрива защо документалността и значителен брой произведения остават недовършени и в скици, както и причината за честите редакции: *„...всичко у мене да остава скица. Може би пак здравето е това – което не ми позволява в даден момент да направя нещо така, че то да бъде окончателно. Каквото и да направя, трябва да бъде поправено, видоизменено, допълнено или съкратено, изгладено, всичко остава някак си чернова... недовършени части от симфонии, наполовина написани клавирни пиески, започнати най-разнообразни песни, сюити, парафрази, рапсодии и пр. Или пък недовършени и недоизяснени (външно и формално), не идейно статии, есета, критики и книги...“* [ДА – Шумен, ф. 1068, оп. 1, а.е. 231].

Написаното индиректно показва каква е и съдбата на „Педагогия“ -та за пиано. Ненов оставя статии, нотни скици за конкретни технически упражнения и инструктивен материал [НА – БАН, ф. 216, оп. 1], но така и не систематизира изцяло своя методичен труд. Запазените материали са разделени между двата фонда НА – БАН, ф. 216, оп.1 и ДА – Шумен, ф. 1068, оп. 1, и имат фрагментарен характер.

Извън картината на творческата реализация, чрез запазената семейна кореспонденция в ДА – Шумен, ф. 1068, се разкриват неизменните житейски проблеми и неблагоприятни обстоятелства, които рефлектират върху музикалната осъщественост на Димитър Ненов.

Новата фактология, която документалността разкрива, разглеждана в своята цялост и в детайли, допълва цялостната картина за мъчния житейски и творчески път на Ненов.

РЕФЕРЕНТНИ ИЗТОЧНИЦИ

Библиография

- Държавен архив – Шумен.* ф. 1068, а.е. 225, 237, 231, 268, 227. [Darzhaven arhiv – Shumen. f. 1068, а.е. 225, 237, 231, 268, 227.]
- Електронен архив на композитора Петко Груев Стайнов. *Фондация „Петко Груев Стайнов“* [онлайн] [прегледан 12 март 2018] Достъпен на: <http://arc.staynov.net/> [Elektronen arhiv na kompozitora Petko Gruev Staynov. *Fondatsia „Petko Gruev Staynov“* [online] [viewed 12 March 2018] Available on: <http://arc.staynov.net/>]
- Научен архив на БАН.* ф. 216, оп.1, а.е. 170, 183, 185, 193, 208-218, 221, 238. [*Naushen arhiv na BAN.* f. 216, op. 1, а.е. 170, 183, 185, 193, 208-218, 221, 238.]
- Фондация „Духовното наследство на Панчо Владигеров“. *Къща-музей „Панчо Владигеров“* [онлайн] [прегледан 12 март 2018] Достъпен на: <https://vladigerov.org> [Fondatsia „Duhovното nasledstvo na Pancho Vladigerov“. *Kashita-muzei Pancho Vladigerov* [online] [viewed 12 March 2018] Available on: <https://vladigerov.org>]
- АНТОНОВА, Полина, 2018а. *Към творческата биография на Димитър Ненов. За непубликуваната чуждоезична и семейна кореспонденция в личния архив на композитора (1921-1952). Планов проект (ръкопис).* София: ИИИЗк. [ANTONOVA, Polina, 2018a. *Kam tvorcheskata biografija na Dimitar Nenov. Za nepublikivanata chuzhdoezichna i semeйна korespondentsia v lichnia arhiv na kompozitora (1921-1952). Planov projekt (rakopis).* Sofia: IIIzk.]
- АНТОНОВА, Полина, 2018б. *Неизвестни творчески сътрудничества от кореспонденцията на композитора Димитър Ненов (1901-1953).* – В: *Сборник с доклади от Научна конференция „Млад научен форум за музика и танц“.* София: НБУ, (12), с. 1-11. ISSN 1313-342X. [ANTONOVA, Polina, 2018b. *Neizvestni tvorcheski satrudnichestva ot korespondentsiyata na kompozitora Dimitar Nenov (1901-1953).* – V: *Sbornik s dokladi ot Nauchna konferentsia „Mlad nauchen forum za muzika i tants“.* Sofia: NBU, (12), s. 1-11. ISSN 1313-342X.]
- АНТОНОВА, Полина, 2011. *Непознатата кореспонденция между Димитър Ненов и Любомир Романски.* София: *Българско музикознание.* (3-4), с. 36-92. ISSN 1313-342X. [ANTONOVA, Polina. *Nepoznatata korespondentsiya mezhdur Dimitar Nenov i Lyuboir Romanski.* Sofia: *Balgarsko muzikoznanie.* (3-4), s. 36-92. ISSN 1313-342X.]

- АНТОНОВА, Полина, 2018в. Композиторският архив като предмет на историческото музикознание. *Българско музикознание*. (2), с. 90-96. ISSN 0204-823X. [ANTONOVA, Polina, 2018с. Kompozitorskiyat arhiv като предмет на istoricheskoto muzikoznanie. *Balgarsko muzikoznanie*. (2), s. 90-96. ISSN 0204-823X.]
- АНТОНОВА, Полина, 2014. Едно непознато писмо на Димитър Ненов до Маргарита Лонг. *Българско музикознание*. (2), с. 57-66. ISSN 0204-823X. [ANTONOVA, Polina, 2014. Edno nepoznato pismo na Dimitar Nenov do Margarita Long. *Balgarsko muzikoznanie*. (2), s. 57-66. ISSN 0204-823X.]
- ВЪЛЧИНОВА-ЧЕНДОВА, Елисавета, 2000. *Градската традиционна инструментална практика и оркестрова култура в България (средата на XIX – края на XX век)*. София: Пони. ISBN 954-905-857-3. [VALCHINOVA-CHENDOVA, Elisaveta, 2000. *Gradskata traditsionna instrumentalna praktika i orkestrova kultura v Balgaria (sredata na XIX – kraia na XX vek)*. Sofia: Poni. ISBN 954-905-857-3.]
- НИКОЛОВ, Лазар, 1989. *Димитър Ненов*. София: Музика. [NIKOLOV, Lazar, 1989. *Dimitar Nenov*. Sofia: Muzika.]
- СМИЛКОВ, Ромео, 2017. *Клавирната музика на Димитър Ненов: от интерпретационна позиция*. Пловдив: Димитрия Желязкова. ISBN 978-619-90629-3-7. [SMILKOV, Romeo, 2017. *Klavirnata muzika na Dimitar Nenov: ot interpretatsionna pozitsia*. Plovdiv: Dimitria Zhelyazkova. ISBN 978-619-90629-3-7.]

МАЛКИ ПРЕСТЪПЛЕНИЯ В МАЛКИ ИГРАЛНИ ФОРМИ

ПЕТЯ АЛЕКСАНДРОВА⁶²

SMALL CRIMES IN SMALL PLAYING FORMS

PETIA ALEXANDROVA⁶³

Резюме: Текстът се фокусира върху български късометражни игрални филми от последните години, които се занимават с прегрешенията на героите си, в голяма част оставащи без наказание. В единия вариант се избира драстично събитие – смъртта, обикновено непричинена от героя, като ключ към всякакви въпроси и чувства. Затова в „Линда“, „Куче“, „Антигона“, „Дупка“ погребението е основен сюжетен стълб. В другия вариант фокусът е върху малкото престъпление, „толкова малко, че не можеш да го забравиш през целия ден“. Дребни вини и случки, предистория зад кадър и възможност за наблюдение и недоизказаност („Охлюви“, „Срам“, „Сутрешно кафе“, „Обир“). В късометражното кино, за разлика от пълнометражното, и при малките прегрешения и при големите престъпления изходът често е позитивен – доброто възтържествува. Което освен филмова е и житейска позиция.

Ключови думи: късометражни филми, българско кино, кинопрестъпление

⁶² Петя Александрова, д.н., доцент в Нов български университет, катедра „Масови комуникации“ (e-mail: palexandrova@nbu.bg)

⁶³ Petia Alexandrova, DSc, Associate Professor at New Bulgarian University, Department of Mass Communications.
(e-mail: palexandrova@nbu.bg)

Summary: The text is focused on Bulgarian short films from the last years, which deal with the sins of their characters, mainly without punishment. In one option, a dramatic event is chosen – death, usually not caused by the hero, as a key to any questions and feelings. That's why in „Linda“, „Dog“, „Antigone“, „Hole“, the funeral is a major story pillar. In the other option, the focus is on the little crime, „so little that you can not forget it all day.“ Small bands and stories, pre-scene behind-the-scenes, and the possibility of watching and skepticism („Snail“, „Shame“, „Morning Coffee“, „Robbery“). In the short films, opposite to the full features, the end is often positive – the goodness triumphs. Which is not only film but also life position.

Keywords: short feature films, Bulgarian short films, crimes in films

„...убийството е толкова малко, че не можеш да го забравиш през целия ден.“

*Малко сутрешно престъпление,
Георги Господинов*

Моето представяне е свързано с късометражните игрални филми, които през последното десетилетие оформят картината на българското кино в не по-малка степен от пълнометражните. И не само защото като количество преобладават, а защото успяват в своето разнообразие да говорят за повече неща и са своеобразна алтернатива като производство, разпространение и показ.

Като тема за далеч по-голям разговор тук ще се фокусирам само на една голяма тема – тази от „Престъпление и наказание“ на Достоевски – универсална както във времето, философията и литературата, така и на българския екран. Напоследък тя беше основна или съпътстваща в доста обсъжданите и награждавани филми като „Безбог“, 2016, реж. Ралица Петрова; „Христо“, 2016, реж. Григор Лефтеров и Тодор Мацанов, „Вездесъщият“, 2017, реж. Илиян Джевелеков.

Но как би изглеждала достоевщината, сведена до 15-20 минути, със скромни производствени мащаби, а често и в ръцете на недостатъчно опитни режисьори? Възможни са два варианта – да се опита да се направи също толкова дълбоко и мощно, като се избере драстично събитие, за да може да е убедителна бързата развръзка. Или да се фокусира в малкото престъпление, „толкова малко, че не можеш да го забравиш през целия ден“.

Да разгледаме няколко примера в първата посока. Говорим ли за крайъгълно събитие, нечия смърт винаги услужливо идва на помощ. Каква по-драстична, а също бърза и ефективна завръзка или развръзка да измислим? Разликата обаче при късометражните филми е, че обикновено тази смърт не е причинена от героя. Ако е причинена, то е по случайност. Нищо общо с Разколников, но също и с героите от вече споменатите „Безбог“, „Христо“ или „Вездесъщият“, които са двигатели на собствените си прегрешения. Впечатляващото късометражно изключение е „Парафиненият принц“, 2012, реж. Павел Веснаков, който започва с два женски трупа в банята – майката и сестрата на героя, който грижливо ги намества, след като очевидно ги е убил. Но защо го е направил остава извън филма, и не само защото е с 23 минути дължина. А защото се занимава с непосилната вътрешна болка на младежа – ако я усещаме, смъртта на любими същества се възприема като освобождение от тази болка – за него, но и за тях.

В останалите случаи смъртта къде по-просто, къде по-сложно отключва всякакви въпроси и чувства. Затова в българското късометражно кино погребението често е основен сюжетен стълб.

В „Линда“, 2012, реж. Антония Милчева, две жени, майка и дъщеря, се опитват да погребат своето куче, изстрадвайки смъртта му всяка по своему. Майката (Добринка Станкова) е пред гардероба и си избира рокля, като гледа умилително снимка – тя е в един друг свят с любимото си мъниче. Дъщерята (Албена Георгиева) се колебае как да остави трупчето в кофите за боклук, без това да прилича на изхвърляне (кашон, грижовно увиване). За нея е останала битовата страна на заниманието. Ако не знаете, то си

гурно се досещате, че в България няма регламентирани гробища за домашни любимци (освен частни и фантастично скъпи), така че тази ситуация освен всичко друго е и социална. А на актьорите дава възможност да изиграят хем скръбта като емоция, хем „техническите неудобства“ като двигател на действието. Болката се смесва с унижението и мизерията, донякъде по Достоевски.

В „Куче“, 2016, реж. Владимир Петев също става дума за погребване. Обаче разликите са повече от приликите. Героите отново са двама, но вече млад мъж и зряла жена, бегло познати (Деяна Хаджиянкова и Деян Илиев), в началото делови и враждебни. И ако в „Линда“ отношението към погребението на кучето разделя иначе близките майка и дъщеря, тук то събира чуждите в общ ритуал. Чрез него те надскачат самотата си и заедно търсят подходящо място за последен дом на кучето – както вече знаете, това е трудна работа. Темата е не толкова скръбта, колкото шансът да се излезе от нея – загрижеността се случва неочаквано. И пак думите са малко, а актьорските задачи натоварващи, затова и предоставени на професионалисти.

Да продължим линията с погребенията като сюжетен ход, но вече на хора. Учудващо е колко разликата е малка. В сферата на чувствата това е нормално – привързаността особено на самотниците към техните домашни любимци закономерно заличава границата на биологичните видове. Освен това и ритуалите, или по-скоро невъзможността да се извършат, се оказват сходни.

В „Антигона“, 2017, реж. Мартин Дангов – бедна шивачка (Мирослава Гоговска) финансово не е в състояние да погребее своя баща (Иван Терзиев), а обществените служби не предлагат решение. В отчаянието си тя оставя трупа му до кофите за боклук, както възнамеряваше и героинята от „Линда“. Филмът е по мотиви от разказа „Като една Антигона“ на Мария Станкова, което е по-точното заглавие. Впрочем паралелите с Антигона са доста намислени и като действие, и като мотив – Антигона спазва природния закон, шивачката не се и стреми към него, не го приема за свой дълг. Антигона се противопоставя на официалната власт (Креон), шивачката моли за съдействие. Връзките и с

разказа на Мария Станкова също са доста условни: при писателката бащата е изпаднал пияница, а дъщерята грубиянски „наказва“ чрез действието си едни имагинерни „онези“. Филмът „Антигона“ предлага друго разпределение – бащата е просто стар и немощен, но не отблъсква, а буди съчувствие. Докато шивачката се държи с достойнство и възпитано и с неудобство обикаля различните служби. Само че така психологическата мотивация се измества и става неубедително как жена като нея ще остави по този обиден начин баща си до боклука – при липсата на пари и помощ такъв тип характери примерно ще завлекат трупа в градината отзад и ще направят подобие на лично погребение – ако не могат с копаене и заравяне, то поне с покриване с листа. Във филма има и естетическа несъвместимост между мръсно (кофите за боклук) и чисто (бедната стая в бяло), светло (където работи жената) и тъмно (когато изхвърля баща си), красиво и отвратително. Явно материалът се е съпротивлявал на режисьора и той така и не е намерил адекватно решение, като е пропуснал възможността да завие било към социална драма (като е в разказа на Станкова), било към психологическа, накъдето го водят собствените му вкусове и най-вече актьорите.

Така престъплението да НЕ бъде погребан един човек (сходството с „Антигона“), не е престъпление на властта (впрочем доста внимателни и аргументирани служители), но не е и престъпление на дълга – не е ясно дали шивачката се срамува от себе си, отвращава ли се, самосъжалява ли се и как си представя своя морален ангажимент към баща си.

„Дупка“, 2017, реж. Джонатан Хайделбергер също се върти около погребението като морален акт. Провинциална вдовица (Жанет Керанова) се старее, както едно време бабите на село, смъртта да не я завари неподготвена. Събрала е пари, уредила си е паметник, надява се на „достойно изпращане“. Но срещата ѝ със стар познат (Любомир Чаталов) я тласка в друга посока – от чувство за съпричастност тя дава спестяванията си за неговото, а не за своето погребение. Като в „Куче“ преодоляването на самотата и емпатията имат втори шанс.

Сюжетният ход с „последната спирка“ в късометражното кино се експлоатира като възможност да представи цялата гама от човешко поведение, без да се налага обяснение каква е неговата причина, тя е априори зададена – умира близко същество. Какво правят героите? От начина, по който реагират, се разкриват характерите им. Възможностите са или целенасочено да се разгърне една определена емоция (болка, скръб, неудобство, вина, дълг, срам) или по-комплексна реакция. В единия случай има опасност от елементарност, но и шанс за изчерпателност в зададения формат, в другия – да се или да не се изрази сложността на позицията.

Смъртта в „Домино ефект“, 2016, реж. Яна Лекарска клони към втората амбиция. Имаме инцидент с кола и явен извършител, пияният шофьор (Симеон Гълъбов). Само че преди това се е натрупала вина в главната героиня (Юлияна Сайска). Измъчвайки финия младеж заради моралната му нечувствителност, тя отново преминава една етична граница и е наказана. Престъпление не е блъскането с кола, нито пък семейната караница, която косвено предизвиква произшествието. А неосъзнаването на различни нива и от различни герои на необратимите последици от невниманието, безразличието, нечуването на другия. Тъй като режисьорката и сценаристка Яна Лекарска е следвала в Сеул, в опиянението на екран от насилието личи корейската традиция на ефектната жестокост в изображението: тъмните дълбоки планове, странното осветление, изкривените лица, кръв и грим. Самата история трудно издържа на такава натовареност със значения.

Другата тенденция в късометражните сюжети е свързана с малките прегрешения, които не прерастват в смърт, няма погребения, няма и наказания. Има малки случки, предистория зад кадър и възможност за наблюдение и недоизказаност.

Вече съм писала за „Охлюви“, 2017, реж. Албена Пунева и „Срам“, 2017, реж. Петър Крумов [Александрова 2017, с. 56]. Само ще повторя, че ги обединява общата материя на срама в различните му проявления. Героите са обладани от смътно чувство за неправота, което води до гняв, а гневът – до малки престъпления. В

„Охлюви“ грехът е да не купиш хляб за немощната съседка туркиня, в „Срамът“ е публично да пренебрегваш майка си. Само че в първия филм се тръгва от гнева, за да се стигне до срама, а във втория се тръгва от срама, за да се стигне до гняв.

„Сутрешно кафе“, 2016, реж. Венцислав Занков е правен в майсторския клас на Георги Дюлгеров в НБУ и е вариация по стихотворението на Жак Превек „Сутринна закуска“ (така го е превел Далчев). Без думи млад мъж и жена извършват обичайния ритуал на кафепиенето, но в мълчанието им се е настанило всичко, което предвещава раздялата – в голямата празнина можеш да наместиш практически и отчуждение, и изневяра, и предателство, и нелюбов, и обида. Кой от двамата е извършил малкото си престъпление? В стихотворението на Превек се предполага да е тя, защото тя е тази, която описва неговото напускане. Във филма на Занков пак тя има последното действие, но камерата е обективно наблюдаваща, така че ние сме някъде между тях, в невъзможността да се срещнат погледите и постъпките им. В особената и статична композиция на кадъра, където най-живото нещо е гласът по радиото, всичко е вече застинало, а това означава – мъртво. Престъплението на мъртвилото.

„Обир“, 2017, реж. Мария Николова е единственият филм в тази „престъпна“ компания, който е комедия, при това романтична. Ключът е даден още в първия кадър, където млада двойка (Мартина Пенева и Александър Узунов) много любовно и със загриженост обсъжда предстоящото раждане, а се разбира, че е тръгнала да ограбва картини в стара къща, за да ги продаде и събере необходимите средства за бебето. Къщата обаче не се оказва празна – вътре е възрастният ѝ стопанин (Васил Банов) в инвалидна количка. Следват ред перипетии, които сближават престъпниците с жертвата им, всъщност до обир така и не се стига. Всички получават повече топлина и внимание, а също и семейство за награда. Няма престъпление, то и обирът се оказва не точно такъв, а пък възмездието е изцяло с положителен знак.

Това е и една от основните разлики между българското пълнометражно и късометражно кино. В късометражното от малките прегрешения до по-големите престъпления далеч по-често изходът е позитивен, по-буквално „доброто възтържествува“ и надделява. Което освен филмова е и житейска позиция.

РЕФЕРЕНТНИ ИЗТОЧНИЦИ

Библиография

АЛЕКСАНДРОВА, Петя, 2017. Срамът и Грец. *Кино*. (6), с. 56-59. ISSN 0861-4393. [ALEXANDROVA, Petia, 2017. Sramat i Grets. *Kino*. (6), s. 56-59. ISSN 0861-4393.]

**ЗА ТРИЛОГИЯТА НА СИМО ЛАЗАРОВ:
 „СВЕТЛИНА“ (DVD) – „ПРИТЧА ЗА САВСКАТА
 ЦАРИЦА“ (CD) – „АРАХАНГЕЛИТЕ“
 (ДВОЕН CD), ПО КНИГИТЕ НА МОНИ
 АЛМАЛЕХ: „СВЕТЛИНАТА В СТАРИЯ
 ЗАВЕТ“, „ТЪМНИНАТА В СТАРИЯ ЗАВЕТ“,
 „САВСКАТА ЦАРИЦА, ЛИЛИТ И ГАРВАНЪТ“,
 „АРХАНГЕЛИТЕ В БИБЛИЯТА“**

РОСИЦА БЕЧЕВА⁶⁴

**ABOUT THE SIMO LAZAROV'S TRILOGY: „LIGHT“
 (DVD) – „TALE FOR THE QUEEN OF SHEBA“ (CD) –
 „ARACHANGELES“ (DOUBLE CD), ON THE MONY
 ALMALECH'S BOOKS: „THE LIGHT IN THE OLD
 TESTAMENT“, „DARKNESS IN THE OLD TESTAMENT“,
 „QUEEN, LILITH AND THE CROW“, „ARCHANGELS IN
 THE BIBLE“**

ROSITSA BECHEVA⁶⁵

Резюме: За музиката на Симо Лазаров в трилогията – един философски размисъл и интерпретация на тематиката и текста на книгите на Мони Алмалех, на вечните теми за добро-

⁶⁴ Росица Бечева. Главен асистент, д-р, департамент „Музика“, Нов български университет, София (e-mail: rbecheva@nbu.bg)

⁶⁵ Rositsa Becheva. Chief Assistant, PhD, Department of Music, New Bulgarian University, Sofia (e-mail: rbecheva@nbu.bg)

то и злото, предадени чрез средствата на електронната музика. За електронния звук – като обект и субект, за неговата роля и драматургичен потенциал, за стилистичните особености на разглежданата музика.

Ключови думи: електронна музика, компютърна музика, темброво пространство, многопластова пространствена композиция

Summary: About the Simo Lazarov's music in the trilogy – a philosophical reflection and interpretation of the theme and the text of Mony Almalech's books, the eternal themes of good and evil, transmitted through the means of electronic music. About the electronic sound – as an object and subject, for its role and dramaturgical potential, for the stylistic features of this music.

Keywords: electronic music, computer music, timbre space, multi-layered spatial composition

Настоящият доклад се явява продължение на изследванията ми върху композиторското творчество на Симо Лазаров – музикантът, който повече от 40 години работи за утвърждаване на електронното звукоизвличане в България, който и до днес продължава да създава произведения в областта на електронната и компютърната музика.

В хода на изложението ще бъде разгледана музикалната трилогия на Симо Лазаров: „Светлина“ (DVD) – „Притча за Савската царица“ (CD) – „Архангелите“ (двоен CD), базирана на книгите на Мони Алмалех: „Светлината в Стария завет“, „Тъмнината в Стария завет“, „Савската царица, Лилит и гарванът“, „Архангелите в Библията“. Ще бъде направен опит за извеждане аспектите на електронното звукоизвличане (електронният звук като обект и субект, неговата роля и драматургичен потенциал) и интерпретацията, идеите за темброво пространство, стилистичните особености на разглежданата музика.

В контекста на случващото се през годините, направените на-

блюдения дават основание за извод, че музиката на Симо Лазаров е неговото ярко съприкосновение с вечните теми в изкуството. Пример в това отношение са авторските синтетични спектакли [Бечева 2018, с. 307], в които творецът се обръща към митологични теми и сюжети, към съвременни теми (като темата за алиенацията в съвременното общество), към вечните теми за доброто и злото, любовта, незримите неща, общочовешки идеи („Божественото начало“, „Музата“, „Небесни сфери“, „Гласовете на Орфей“, „Сливания“ и др.). Тези теми, намиращи отражение не само в мащабните звукови платна, но и в произведенията в по-малки форми, са интерпретирани по различен начин през годините. В тази връзка, музикалната трилогия на Симо Лазаров на библейска тематика се явява като един философски размисъл и интерпретация на тематиката и текста на книгите на Мони Алмалех, на вечните теми за доброто и злото, предадени от композитора чрез средствата на електронната и компютърната музика в нова среда. Музиката на трилогията се явява като една художествена цялост, в която, като естетически завършен проект, всяка една от отделните части е в органическа връзка с останалите.

Процесът на създаване и превръщане на отделните части в художествена цялост преминава през различни етапи. В исторически ракурс, идеята за създаване на отделните проекти беше проследена от мен чрез интервюта с двамата автори. Освен проучените интервюта, база за изследване бяха и множеството аналитични разговори (проведени в пространството на Нов български университет), на които съм имала възможността да присъствувам.

В своя анонс при представяне на фрагменти от музикалната трилогия на втория юбилеен концерт на Симо Лазаров (състоял се на 12 март 2018 в Центъра за култура и дебат „Червената къща“ в София) проф. Мони Алмалех⁶⁶, д.ф.н. споделя [Lazarov 2018]: „В

⁶⁶ Проф. д.ф.н. Мони Алмалех е дългогодишен преподавател в Нов български университет, автор на многобройни лингвистични и семиотични трудове върху цвета в езика, литературата, фолклора, Библията. Сред тях: „Семантика и синтаксис“, „Семиотика на цвета и някои символи“, „Светлината в стария завет“. Вж. [Алмалех 2006-2011].

сърцевината на книгите, към които Симо Лазаров прояви интерес, стои цветът. Преди повече от 20 години, заради интереса на мои студенти от Нов български университет, аз стартирах изследването върху цветовете в Библията. Оказа се, че видовете светлина и видовете тъмнина са много по-богати на символика, отколкото думите „бяло“ и „черно“. Отдавна мечтаех по книгите ми, или по части от тях, да се направи музика, но тук трябваше да разговарям с автор, който има отношение към библейската тематика и вкус към мултимедийното ѝ разработване. В Нов български университет, в среща-разговор аз представих на проф. д-р Симо Лазаров моята мечта да се композира музика с визуални разкази, която да третира библейските проявления на небесните сфери, любовта, висини и падение на човешкия дух. Така днес вие ще чуете и видите плодовете на нашето сътрудничество. Освен удоволствието да си сътрудничим със Симо Лазаров, аз имам чувство на удовлетворение, че една от задачите на моите книги – да послужат за информиране, за база на нови интерпретации, за по-нататъшна работа върху библейски теми и от други хора, е факт в продуктите, излезли изпод електронното перо на Симо Лазаров.“

Проследяването на хронологията на събитията (представянията на отделните части) показва, че на 27 юли 2016 от 16:00 ч. е предпремиерата на мултимедийния проект „Светлина“ – сценарий и визуален разказ Мони Алмалех, електронна музика Симо Лазаров, *DVD дизайн* Илия Кожухаров, *видео* Иван Караиванов, с гласовете на: Ева Волицер, Веселин Калановски, равин А. Шмуелов, равин Д. Бири, И. Радвински, М. Алмалех. Проектът, реализиран с подкрепата на Централния фонд за стратегическо развитие към Настоятелството на Нов български университет, е представен в Аулата на НБУ, а за студентите от специалност „компютърно музициране“ събитието е транслирано и в мрежата на Фейсбук. Радиопремиерата е на 7 септември 2016 г. в „Нощен хоризонт“ по БНР. Премиерата на проекта в рамките на Международния форум-фестивал „Вселената на компютърната музика 2016“, е на 15 декември 2016 г. от 17:00 ч. в НБУ, Корпус 1, зала 511 (Учебно-практически и изследователски център за компютърно музициране и компютър-

на звукообработка „Станислав Станчев – Стенли“).

Втората част от музикалната трилогия – CD албумът „Притча за Савската царица“ („Tale of the Queen of Sheba“) има своята радиопремиера в предаването „Картини от една изложба“ по програма Хоризонт на БНР на 6 май 2017 г. от 21:00 ч. Представянето на „Притча за Савската царица“ на живо, в концепцията на „моноспектакъл“ (в който според композитора е вплътена идеята за материализиране на звука в спектакъл), е в рамките на Международния форум-фестивал „Вселената на компютърната музика 2017“, на 04.12.2017 г. [The Queen of Sheba by Simo Lazarov and Mony Almalech], НБУ, зала 511, Корпус 1 – с участието на Даниела Ганчева и студенти от департаментите „Музика“ (специалност „Електронна и компютърна музика“, „Тонрежисура“), „Нова българистика“ и „Театър“ НБУ.

Първото представяне на двойния CD „Архангелите“ (базиран на книгата на Мони Алмалех „Архангелите в библията“) е на живо, на 12 март 2018 г., на юбилейния концерт на Симо Лазаров, състоял се в Център за култура и дебат „Червената къща“ (в рамките на юбилейната вечер са представени и фрагменти от първите 2 части от трилогията: „Светлина“ и „Притча за Савската царица“) [Lazarov, Jubilee concert 2018]. На 7 април 2018 г. е радиопремиерата на албума, в предаването за концептуални албуми „Картини от една изложба“ по програма Хоризонт на БНР. Двойният CD „Архангелите“ е представен и в рамките на Международния форум-фестивал „Вселената на компютърната музика 2018“, на 04.12.2018 г., НБУ, Корпус 1, зала 511.

Моята визия на изследовател по отношение музиката на трилогията е свързана с представата за художествено цяло, в което всяка една от частите е като изкусно нарисуван звуков пейзаж, представящ музика, отличаваща се с тембрално богатство. В музиката на трилогията се докосват различните светове – на естетиката и библеистиката, реално и виртуално, тя отвежда слушателя в специфични духовни пространства. Творческият прочит на композитора включва силно асоциативно мислене, многозначност на изказа и внушението, образно богатство, което, от друга страна,

намира отражение в идеите за темброво пространство, различните подходи по отношение на електронния звук – като носител на значения, изграждането на звуковата тъкан и звуковите структури, употребата на най-съвременен електронен инструментариум при реализацията на проектите (софтуерна среда).

В своя анонс на предпремиерата на мултимедийния проект „Светлина“, проф. Мони Алмалех, д.ф.н, споделя, че вниманието е насочено върху корелацията „физически параметри на светлината – семантично влияние на думите“, изразена в стилистиката на електронната музика.

Метафоричният текст на „Светлина“, опоетизирал първосътворената Светлина (която в някакъв смисъл е пълна абстракция за Човека), Божествената Светлина, юдейската представа, че първосътвореното са светлината, буквите и Словото, че чрез Божествената светлина Адам и Ева контактуват пряко с Бога-Отец преди грехопадението, светлината като озаряване, зора, изгрев или разсъмване, семантичната трансформация на идеята за светлина – като интелектуална и духовна светлина, интелектуална и духовна съзидателност – въздейства не само върху езиковото, но и върху културалното съзнание. „Визуалният разказ включва 15 оригинални картини на Мони Алмалех и техни версии, обработени от автора с няколко софтуерни програми; снимки, публично притежание, доставени от интернет. Картините и снимките са подредени и анимирани от Мони Алмалех, така че да обясняват ивритските думи и да съответстват на електронната музика. Композицията „Светлина“ е музикалният разказ и интерпретация на Симо Лазаров за библейските видове светлина, така както съществуват в иврит – преводими и непреводими.“ Самият композитор счита, че създадената музика е в добрите традиции на класическата (чистата) електронна музика, в която звуковият обект е представен в своето развитие.

Моята визия за мултимедийния проект „Светлина“ е, че синтетичният подход, залегнал в основата на неговото изграждане, е свързан с идеите за различна знакова натовареност, еkleктика, което, от друга страна, намира отражение по отношение на съче-

таването на идеи от литература, семиотика и музика, по отношение на музикалното изграждане. Този тип синтетичност – предизвикателство както за създателя на сценария и визуалния разказ Мони Алмалех, така и за композитора Симо Лазаров, има отношение както към композиторското решение, така и към поставянето на текста в нова роля в цялостното образно внушение. Ритъмът на протичането се създава от текста, от взаимодействието на музиката и текста – музиката на Симо Лазаров като аспект на композиторското присъствие и интерпретация на литературната идея на текста на Мони Алмалех, с неговата семантична натовареност. Музиката, която в драматургичното изграждане се явява средство за създаване на необходимата атмосфера, като медиатор между текста с неговите послания и аудиторията, като коментатор, като контрапункт, като съдържателно пространство и елемент за въздействие, пресъздава идеите на текста чрез средствата на електронната музика.

В създадените абстрактни звукови платна, със силно образно-асоциативно внушение и ярка тембралност, в изграждането на които са използвани синтезирани тембри, разнообразни звукови текстури, звукови смесвания, процесирание, са вплетени символиката и многозначността, идеите за хаоса и сътворението, за светлината и създанието, за универсума. Мултимедийното решение се явява друго тълкувание на идеите, а неговото фрагментарно поднасяне е с цел зрителят да изгради самостоятелна представа. Използваните изразни средства от различни видове изкуства и тяхното умело съчетаване при реализацията на проекта „Светлина“, дават възможност за едно многоаспектно пресъздаване на идеята и постигане на по-голямо емоционално въздействие. Една от оригиналните характеристики на тази част е присъствието и вплитането на различни езикови пластове в музикалната тъкан. В тази връзка следва да се спомене използваният от композитора похват по отношение на отделните гласове – мъжки и женски, при който произнасяното от тях – фонемите, слогове, словосъчетания – е артикулирано, ритмизирано, електронно процесирание, насложено в една решетъчна структура. В този подход се откриват и еле-

менти на *Sprachkomposition*⁶⁷ – пречупени през личната визия на композитора Симо Лазаров.

Композиционен белег, представителен за стила на Симо Лазаров, са търсенията по отношение на пространствеността.

Във връзка с пространствения аспект, композиторът споделя, че дискът е направен в долби съраунд вариант 5.1.: „интонацията се чувства пълноценно, а движението на звука в пространството оказва огромно въздействие върху съзнанието на слушателя“ (по Симо Лазаров) [Светлина 2016]. Всъщност в „Светлина“ пространствеността е търсена на различни нива – във вътрешната структура на различните/отделните пластове в композицията (панорамни ефекти – предни, задни, ниски и високи планове).

Вече бе казано, че втората част от трилогията е със заглавие „Притча за Савската царица“. Либретото и текстът са върху мотиви от книгата на Мони Алмалех „Савската царица, Лилит и гарванът“ (2015). Картини: Мони Алмалех и Андрей Янев (трак 12). Дизайн: Илия Кожухаров (Нов български университет). Предпремиера на две части – 21 март 2017 – Център за компютърна музика и саунд дизайн на НБУ.

Във връзка с радиопремиерата, в анонса към предаването от 6 май 2017 г., е отбелязано следното: „От всички книги в Стария Завет нито една не е толкова трудна за тълкуване като „Песен на песните, от Соломона“ – прекрасен, но загадъчен текст. Сред множеството хипотези професор Мони Алмалех предлага свой прочит в студията „Савската царица“ (2015) и в романа „Савската царица, Лилит и гарванът“ от същата година [Алмалех 2015]. Той се придържа към твърдението, че именно любовта на Соломон и

⁶⁷ „През втората половина на 50-те години на XX век в европейската музика се появяват творби, получили в немскоезичното музикознание наименованието *Sprachkomposition* (езикова композиция). Те се характеризират с използването на езиковите фонемии и техните акустични особености като звуков материал, с което очертават напълно нов тип композиционно мислене. За пионер на този жанр се смята Щокхаузен – на него принадлежи цяла поредица от произведения от този род. Към тях се отнасят „Песен на отроците“ (1956), „Моменти“ (1962 – 1969), „Stimmung“ (1968)“. Вж. [Лейпсон 2016].

Савската царица е възпята в „Песен на песните“. Библейската книга по този начин представя диалога между Соломон и Суламид, която е владетел на Етиопия, т.е. Савската царица. Този сюжет вдъхновява музиканта проф. Симо Лазаров ето така: „Исках да създам произведение с епичен характер. Не бях се обръщал към библейските книги, а смятах, че вече е време. Вдъхновението ми беше провокирано първо от идеите, споделени с Мони Алмалех и реализирани в първата наша обща продукция „Светлина“, издадена на DVD. Впоследствие се оформи и идеята за „Савската царица“, а оттам – и за трилогията с трета част „Архангелите“. Опитах се да пресъздам с музика природата, атмосферата на онова време и разбира се, любовта“. „Петнадесетте пиеси в албума (с времетраене 72 минути – бел. моя, Р. Б.) са интерпретацията на Симо Лазаров за срещата на двамата владетели и за тяхната любов, крачеща свободно през хилядолетията. Контекстът на любовта включва красотата на Йерусалим – с порти и градини, с двореца, живота и интригите в него, с жените на Соломон, дипломатията и пиршествата, а и с качествата му като съдия, пророк, цар, любим на Бога, но и наказан от него.“ [Картини от една изложба 2017].

Направените наблюдения дават основание за извод, че във втората част на трилогията „Притча за Савската царица“, превес има мелодичното начало. Заглавията на отделните части насочват асоциативното мислене. В основата на музикалната драматургия е сюжетността. Тембровата драматургия определя логиката в развитието и е в основата на формално-структурното решение за всяка една от отделните части. Богатата електронна оркестрация варира от величествено симфонична до съзерцателно спокойна. Дългите звукови площи, в съчетание с тембъра на медни духови и щрайх в „Дворецът на Соломон“, създават представата за симфонична звучност. Репетитивност и абстракция са в основата на изграждането на „Екзотичен народен танц“. Бляскава, вибрираща звучност се наблюдава в „Големите порти на Йерусалим“. Прозрачната звучност в „Градините“ създава усещане за съзерцателност.

Представянето на музиката на втората част на трилогията като моноспектакъл не е случайно. В контекста на цялостното

композиторско творчество на Симо Лазаров, в идеята за моноспектакъл намират отражение концепциите на твореца за съвременен дигитален пърформанс. Присъствието на изпълнител добавя човешкия аспект към цялостното въздействие и експонирането на идеите, една по-различна комуникация с публиката, водеща до по-различен естетически резултат. Внедряването на изпълнител се явява своеобразно разширяване на жестиката, на комуникативната структура на композицията не само в слушателски, но и в изпълнителски аспект. Двуетичното представяне на текста – на английски и на български, наслагването на слухови и визуални представи – от едновременното провеждане на звучащ в реално време текст и неговото мултимедийно експониране, е свързано с идеите за интертекстуалност като интерпретаторски подход, идеите за многоплановост в развитието и образното внушение чрез напластяване на музикална и фонетична акустика. (В тази връзка би могла да се направи препратка в естетически контекст, към произведението „Химни“ на Щокхаузен.)

Интересен факт във връзка с историята на създаване на третата част от трилогията „Архангелите“ е, че първоначално Симо Лазаров (в творчески тандем с музиканта Юли Анков⁶⁸) създава музиката, след което на базата на своите асоциации и представи Мони Алмалех дава имената на отделните тракове на тази 160-минутна музикална продукция. Това, от друга страна, е показателен факт, че двамата автори „мислят в една посока“, а тяхната творческа комуникация е достигнала ново измерение.

Подобни сведения за характера на библейските персонажи и техните функции проф. Мони Алмалех дава в своята книга „Архангелите в Библията“⁶⁹ [Алмалех 2013]. Пояснения от автора,

⁶⁸ Вокал, китара, ударни инструменти, програмиране, участник в концертната реализация още на първите синтетични спектакли на Симо Лазаров.

⁶⁹ В анонс за книгата е отбелязано следното: „Изданието дава изчерпателен отговор на всички възможни питання за тези невидими същества, но не чрез художественото внушение и личната фантазия на автора, а чрез методите на научния подход. Проф. Алмалех детайлно декодира ивритските названия на различните видове ангели според термините в Стария за-

относно характеристиката на библейските персонажи могат да бъдат открити и в аносите, проведените разговори и интервюта във връзка с представянията на двойния албум. Сведения за двойния албум „Арахангелите“ са дадени и в анонса към радиопредаването „Картини от една изложба“ от 7 април 2018 г., във връзка с неговото представяне.⁷⁰

Относно начина на работа по създаване на албума и неговата музика, композиторът споделя в предаването, че (по Симо Лазаров) [Картини от една изложба 2018]: „фундаментът на композициите са книгите на Мони Алмалех, но всички рисунки, които той в качеството си на художник е предоставил, „участват“ в неговата визия за това каква трябва да бъде и музиката. Повечето от тракотовете в този албум са изградени на базата на живото свирене – по вертикал няма обработка, няма наслагване – всичко това носи

вет. Например архангелите са два вида: според собствени им имена като Михаил, Гавраил, Рафаил и др., и според съществителните нарицателни в множествено число, като серафими, херувими, офаними. Професорът прави анализ на названията и какво се крие зад тях като знамение, защото самите наименования са код, който остава непреводим в индоевропейските езици. По този начин разтълкуваните имена ни дават информация за същността, особеностите и функциите на архангелите.“ [„Архангелите в Библията“ 2013].

⁷⁰ В анонса за двойния албум „Архангелите“, във връзка с неговото представяне, радиоводещият Сергей Шишов отбелязва следното: „Архангелите са същества, които вълнуват хората, изповядващи някои от световните религии – християнството, юдаизма и исляма – защото са пратеници на Бога. Те пазят, изпитват хората, наказват ги, изпълняват различни задачи, поставени от Единия Бог. Всяко тяхно участие в Библията или е елемент на чудо, или е мистичен разказ за Божественото равнище. Какво са архангелите – прозрачни същности, крилати същества, помощници на Бог, огнени същества или идеални същности, способни да се преобразяват в човешки облик, енергии, участващи в Сътворението... Произведението следва декодирането на имената и качествата на архангелите чрез ивритската езикова картина на света: Михаил, Гавраил, Рафаил, Уриел, Салтиил, Йехудиил, Варахиил, серафими, херувими, Божиите войнства, Тронът на Господ и т.н. Преводът на езика на електронната музика не пропуска темата за падналите ангели, както и архангелските равнища на Войната на синовете на светлината със синовете на тъмнината.“ [Картини от една изложба 2018].

една друга визия и концепция, защото живото свирене е истинското музициране, живото изпълнение носи емоция. Използвани са над 16 инструмента – по различен начин в различните композиции, но всичко на живо – без употреба на MIDI. В няколко трака се появява вокалът на Камена Балканска – обработен (електронно – бел. моя, Р. Б.).“

При предпремиерното изпълнение, което се състоя на 12.03.2018 г., фрагменти от „Архангелите“ бяха представени в изпълнение „на живо“ – с участието на проф. д-р Симо Лазаров (синтезатори, програмиране, Теремин), Юли Анков (китара, перкусии), Камена Балканска (вокал) – в един по-различен аранжимент. Композиторият-изпълнител Симо Лазаров моделира творческия процес на сцената – присъстващите имаха възможността да усетят силата на емоционалното въздействие на електроакустичното звучене, на един по-различен тембров и динамичен синхрон, на едно съчетание от звучности, в което присъствието на вокал (с процесирание в реално време) и специфичното звучене на Теремин поддържаше усещането за музикално дихание, добавяше една нова жестика и комуникативност.

Направените наблюдения дават основание за извод, че в третата част от трилогията – „Арахангелите“, композиторият Симо Лазаров прибегва до инструменталната игра и импровизацията при реализацията на идеята. В музиката са вплетени мистицизъм, съзерцателност, медитативност, а едновременно с това – и усещане за звуков континуум и специфична атмосфера, за прошепнати подтекстове. За този албум, разглеждан в контекста на цялото композиторско творчество на Симо Лазаров, може да се каже, че разчупва собствените му стилистични рамки. Това е един албум с огромно тембрално богатство, в който Симо Лазаров въвежда нови и различни измерения на звуково равнище и по отношение на структурирането на музикалната композиция – от една страна, имаме отправки към познати звукови конвенции, а от друга – към съвременни жанрове от областта на електронната музика (New Age Music, ambient похвати, glitch sound и звукови ефекти). Това е свързано, от една страна, с идеята на композиторията да ни предста-

ви музикалната образност и звука като семантични маркери, чрез които ни въвежда в света на книгите на проф. Мони Алмалех, в които на преден план са теми като: макросемантиката на света, микрометафориката в рамките на макрометафориката, макроцветовата категория. В музиката на Симо Лазаров са вплътени и идеите за трансмисия между светлина и тъмнина, между черно и бяло, между мрак и просветление, които намират отражение в идеята за жанрова трансмисия в музикалната композиция.

В заключение бих искала да отбележа, че в контекста на цялото композиторско творчество на Симо Лазаров, в музиката на трилогията намират отражение обобщеният звуков опит и водещи за композитора подходи и идеи. В спецификата на създаденото художествено пространство, в синергията музика-текст намират отражение многозначността и символиката на текстовете, търсенето и представянето на универсалии. В музикалната трилогия се открива една от трайните тенденции в композиторския метод на Симо Лазаров, която го свързва с идеите на музикантите, чувствителни към взаимодействието между звука и визуалната страна – електронният звук с неговия визуален контекст, идеята за синтез на изкуства (в тази връзка, нека си припомним, че водеща идея в концепцията за авторски синтетичен спектакъл на Симо Лазаров е тази за синтеза на изкуствата). По отношение изграждането на музикалната образност и структурирането на музикалната тъкан в музиката на трилогията, се откриват подходи, характерни за музиката на авангарда – игровият подход, метафората, лабиринтът, идеите за интертекстуалност, за театрализация на музиката, постмодерният музикален синтаксис. Водещи при функционалното изграждане на музикалната форма и музикалната драматургия са идеите за „темброво пространство“, за многоплановост в представянето, за *многопластова пространствена композиция (multi-layerd spatial composition)*⁷¹.

Пренасяйки темата в контекста на световната електронна

⁷¹ В своята лекция „Four Criteria of Electronic Music“; Щокхаузен пояснява понятието „многопластова пространствена композиция“ [Stockhausen 1971, с. 105].

музика, в естетически и музикално-технологичен контекст, музикалната трилогия на Симо Лазаров по книгите на Мони Алмалех, със своето звуково майсторство и съвременни звукови измерения ни отвежда, от една страна, към пространствата на класическата електронна музика (визирам творчеството на композитори като Щокхаузен, Варез, Ксенакис), а от друга, към експерименталната електронна музика.

Не би било пресилено да се каже, че това е поредният творчески връх, с който композиторът Симо Лазаров поставя нови жалони.

РЕФЕРЕНТНИ ИЗТОЧНИЦИ

Библиография

- АЛМАЛЕХ, Мони, 2013. Архангелите в Библията. София: АИ „Проф. Марин Дринов“. ISBN 978-954-322-571-2. [ALMALECH, Mony, 2013. Arhangelite v Bibliata. Sofia: AI „Prof. Marin Drinov“. ISBN 978-954-322-571-2.]
- АЛМАЛЕХ, Мони, 2015. Савската царица, Лилит и гарванът. София: Кибееа. ISBN 978-954-474-710-7. [ALMALECH, Mony. Savskata Tsaritsa, Lilit i garvanat. Sofia: Kibea. ISBN 978-954-474-710-7.]
- АЛМАЛЕХ, Мони, 2010. Светлината в Стария Завет. София: Кибееа. ISBN 978-954-474-538-7. [ALMALECH, Mony, 2010. Svetlinata v Staria zavet. Sofia: Kibea. ISBN 978-954-474-538-7.]
- АЛМАЛЕХ, Мони, 2017. Тъмнината в Стария Завет. София: Кибееа. ISBN 978-954-474-754-1. [ALMALECH, Mony, 2017. Tamninata v Staria zavet. Sofia: Kibea. ISBN 978-954-474-754-1.]
- БЕЛТРАНДО-ПАТИЕ, Мари-Клер, 1997. История на музиката: Ч. 1: Западноевропейската музика от Средновековието до днес. София: Музика. ISBN 954-405-071-X. [BELTRANDO-PATIER, Marie-Claire, 1997. Istoria na muzikata: Ch. 1: Zapadnoevropeyskata muzika ot Srednovekovieto do dnes. Sofia: Muzika. ISBN 954-405-071-X.]
- БЕЧЕВА, Росица, 2018. В света на електронната музика на Симо Лазаров. София: Нов български университет. ISBN 978-619-233-011-8. [BECHEVA, Rositsa, 2018. V sveta na elektronnata muzika na Simo Lazarov. Sofia: Nov Balgarski Universitet. ISBN 978-619-233-011-8.]

Интернет публикации

- КОСТАКЕВА, Мария, 2007. Авангардът – някога и сега... Новата музика и компютърната технология. Култура [онлайн]. год. 41 (2480) [прегледан 17 март 2018] Достъпен на: <http://www.kultura.bg/bg/article/view/13581> [KOSTAKEVA, Maria, 2007. Avangardat – nyakoga i sega... Novata muzika i kompyutarnata tehnologia. Kultura [online]. god. 41 (2480) [viewed 17 March 2018] Available on: <http://www.kultura.bg/bg/article/view/13581>]
- КОСТАКЕВА, Мария, 2000. Метафоризирането на света през XX век. Моделът на многоизмерното неразчленимо цяло в новата музика. Култура [онлайн]. год. 20 (2131) [прегледан 17 март 2018] Достъпен на: <http://www.kultura.bg/bg/article/view/4049> [KOSTAKEVA, Maria, 2000. Metaforizirano na sveta prez XX vek. Modelat na mnogoizmernoto nerazchlenimo tsyalo v novata muzika. Kultura [online]. god. 20 (2130) [viewed 17 March 2018] Available on: <http://www.kultura.bg/bg/article/view/4049>.]
- ЛЕЙПСОН, Людмила, 2016. Sprachkomposition „Stimmung“ на Карлхайнц Щокхаузен като знак на времето. Алманах на Национална музикална академия „Проф. Панчо Владигеров“ [онлайн] (8) [прегледан 17 март 2018] Достъпен на: <https://almanac.nma.bg/sprachkomposition-stimmung-на-карлхайнц-щокхаузен-като-знак-на-времето> [LEYPSON, Lyudmila. Sprachkomposition „Stimmung“ na Karlheinz Stockhausen kato znak na vremeto. Almanah na Natsionalna muzikalna akademia „Prof. Pancho Vladigerov“ [online]. (8) [viewed 17 March 2018] Available on: <https://almanac.nma.bg/sprachkomposition-stimmung-на-карлхайнц-щокхаузен-като-знак-на-времето>.]
- STOCKHAUSEN, Karlheinz, 1971. Four Criteria of Electronic Music [online] [viewed 17 March 2018] Available on: https://monoskop.org/images/c/c3/Stockhausen_Karlheinz_1972_1989_Four_Criteria_of_Electronic_Music.pdf

Аудио и видеоматериали от интернет

АЛМАЛЕХ, Мони, 2006-2011. Liternet.bg [онлайн] [прегледан 17 март 2018] Достъпен на: https://liternet.bg/publish17/m_almaleh/index.html [ALMALECH, Mony, 2006-2011. Liternet.bg [online] [viewed 17 March 2018] Available on: https://liternet.bg/publish17/m_almaleh/index.html.]

„Архангелите в Библията“ с премиера в „Хеликон-България“, 2013. Lira.bg [онлайн] [прегледан 17 март 2018] Достъпен на: <https://lira.bg/archives/55227> [„Arhangelite v Bibliyata“ s premiера v „Helikon-Bulgaria“. Lira.bg [online] [viewed 17 March 2018] Available on: <https://lira.bg/archives/55227>].

„Архангелите“ от Симо Лазаров, 2018. *Картини от една изложба със Сергей Шишов* [онлайн] [прегледан 17 март 2018] Достъпен на: <http://www.kartiniotednaizlojba.com/index.php?p=3&id=411>

Симо Лазаров „Притча за Савската царица“, 2017. *Картини от една изложба със Сергей Шишов* [онлайн]. 06.05.2017 [прегледан 17 март 2018] Достъпен на: <http://www.kartiniotednaizlojba.com/index.php?p=3&id=364> [Simo Lazarov „Pritcha za Savskata tsaritsa“, 2017. *Kartini ot edna izlozhba sas Sergey Shishov* [online]. 06.05.2017 [viewed 17 March 2018] Available on: <http://www.kartiniotednaizlojba.com/index.php?p=3&id=364>.]

„Светлина“ – проф. Мони Алмалех, проф. Симо Лазаров. Българско национално радио. Нощен Хоризонт [онлайн]. 07.09.2016 [прегледан 17 март 2018] Достъпен на: <https://www.youtube.com/watch?v=60SzrAv6oGI> [„Svetlina“ – prof. Mony Almalech, prof. Simo Lazarov. Balgarsko natsionalno radio. Noshten Horizont [online]. 07.09.2016 [viewed 17 March 2018] Available on: <https://www.youtube.com/watch?v=60SzrAv6oGI>.]

LAZAROV, 2018. *Kartini ot edna izlozhba sas Sergey Shishov* [online]. 07.04 2018 [viewed 17 March 2018] Available on: <http://www.kartiniotednaizlojba.com/index.php?p=3&id=411>

Simo Lazarov's Jubilee. Multimedia Program: Light, The Queen of Sheba, The Arachangeles. Youtube.com [online] [viewed 17 March 2018] Available on: <https://www.youtube.com/watch?v=wa2P6ljhoY>

The Queen of Sheba by Simo Lazarov and Mony Almalech. Youtube.com [online] [viewed 17 March 2018] Available on: <https://www.youtube.com/watch?v=nbPBjJ8tdkg>

Приложение



Изображение № 1.
Обложка на DVD „Светлина“



Изображение № 2.
Обложка на CD „Притча за савската царица“



Изображение № 3. Часта от обложката на двойния CD „Архангелите“



РЕФОРМИТЕ В ОБРАЗОВАНИЕТО ПО МУЗИКА В АНГЛИЯ ПРЕЗ ПЕРИОДА 1988 – 2012 КАТО МОДЕЛ НА УСПЕШНА КУЛТУРНА И ОБРАЗОВАТЕЛНА СТРАТЕГИЯ

СВЕТЛИНА ТЕРЗИЕВА-АНГЕЛОВА⁷²

THE REFORMS IN MUSIC EDUCATION IN THE UNITED KINGDOM IN THE PERIOD 1988 – 2012 AS A MODEL FOR SUCCESSFUL CULTURAL AND EDUCATIONAL STRATEGY

SVETLINA TERZIEVA-ANGELOVA⁷³

Резюме: Текстът разглежда образователните реформи в Англия през периода 1988 – 2012 г., които предхождат публикувания през 2012 г. Национален план за музикалното образование. Това е несъмнено най-амбициозната и най-важната стъпка на английското общество в тази област. Националният план си поставя за цел да осигури на всяко дете в Англия справедливи възможности за достъп до висококачествено

⁷² Светлина Терзиева-Ангелова. Докторант на самостоятелна подготовка в департамент „Музика“ на Нов български университет, с научен ръководител проф. Елисавета Вълчинова-Чендова, д.н.
(e-mail: svetlina22@abv.bg)

⁷³ Svetlina Terzieva-Angelova. PhD student at DS Music at the New Bulgarian University with scientific head Prof. Elisaveta Valchinova-Chendova, DSc
(e-mail: svetlina22@abv.bg)

образование по музика във и извън училището. Той налага нови форми на инструментално обучение и на организация на дейностите на институциите, ангажирани с музикалното образование. Но до решението за въвеждането на този план се достига след дългогодишните съвместни усилия на професионални музиканти – артисти, учители, композитори, благотворителни организации за изкуство и образование, научната общност и политическите лидери, които стъпка по стъпка изграждат работещите принципи и модели, вградени в Националния план за музикално образование.

Ключови думи: музика, образование, политика, реформи, Англия

Summary: The text looks at the educational reforms in England during the period 2008-2012, which preceded the National Plan for Music Education published in 2012. This is undoubtedly the most ambitious and significant step of the British government and society in this sphere. The National Plan aims to provide every child in England with fair opportunities to access high-quality music education in and out of school. It imposes new forms of instrumental training and organization of the activities of institutions involved in musical education. But the decision to implement this plan was reached after the many years of joint efforts of professional musicians – artists, teachers, composers, charities for art and education, the scientific community and political leaders, who gradually built the effective principles and models included in the National Plan for Music Education.

Keywords: music, education, politics, reforms, England

Музикалното образование в Англия в периода 1988 – 2001 г.

Законът за образователната реформа на Англия от 1988 г. дефинира обучението по музика като част от задължителната

учебна програма за всички ученици от 5 до 14-годишна възраст в английските училища. Учебната програма включва обучение по слушане, композиране, изпълнение и оценяване на музикалните произведения. Предвижда се всички деца да пеят и да свирят на музикални инструменти в резултат на присъствието на професионални преподаватели по музика в класните стаи, които също така да работят с ансамбли, хорове и оркестри в училищата.

Изпълнението и координацията на тези дейности се възлагат на *Музикалните услуги (Music Services) на местните власти (Local Authorities)*, които повече от 75 години дават възможности на децата и младите хора да получат достъп до безплатно обучение по музика от специализирани учители в училище като част от техния учебен ден. Но добрите пожелания, формуирани в Акта от 1988 г. са възпрепятствани от наложените от правителството в периода 1990 – 1997 г. значителни съкращения на бюджетите на *местните власти*, в резултат на които се намалява финансирането на *музикалните услуги*. През този период изследванията разкриват огромна разлика между размера и качеството на предоставяните музикални услуги в различните райони на страната. През 1998 г. излиза доклада на *TES (Times Educational Supplement)*, в резултат на проведеното изследване в 692 начални училища, според което 20% от училищата „са намалили средствата за музикално обучение като директен резултат от държавната политика“ [Lepkowska 1998, pp. 6 – 7]. Налага се изводът, че „Музикалният живот на британските деца е в риск“ и започва кампанията *Music in Millenium*. В нея се включват много от най-популярните личности в музикалния свят като известния диригент сър Саймън Ратъл. В популярния документален филм за Channel 4 от 1998 г. „Don't Stop the Music“ той призовава за подновен държавен ангажимент към обучението по музика в училищата. Значителен натиск е оказан на новоизбраното през 1997 г. ново правителство от ръководителите на *LEAMS – Local Educational Authority Music Services*, за да се осигури по-честен достъп за всички деца до възможности за висококачествено музикално обучение [Zeserson and Welch 2017, pp. 65 – 84].

С цел да се защитят и разширят музикалните услуги, много

от които са редуцирани на местно ниво, поради трудности с осигуряването на средства и преподаватели, през 1998 г. се въвежда **Фонд за музикални стандарти (Music Standards Fund)**. Създаването му дава възможност на съществуващите музикални служби да се стабилизират. Вниманието на музикалните педагози се насочва към разработването на нови музикални услуги и увеличаване на достъпа до тях. Това увеличава включването на повече английски деца и позволява на *местните власти* да приемат и прилагат политики за систематично опрощаване на таксите за децата в неравностойно положение.

Политиката на правителството за приоритизиране на образованието и културата продължава през 1999 г. с формирането на **Комисията за креативно и културно образование (National Advisory Committee on Creative and Cultural Education – NAACE)**, оглавена от Кен Робинсън. Докладът на комисията **All Our Futures (NAACE, 1999)** стимулира нов национален дебат за културното образование и води до увеличаване на финансирането на иновациите в образованието по изкуствата [Leong et al. 2012, pp. 389 – 407].

Музикалното образование в Англия в периода 2001 – 2005 г.

След 2000 г. в обществото се надига огромна вълна от интерес, енергия и подкрепа от хора, които искат да работят заедно, за да се осигурят по-добри музикални възможности за всички млади хора. Съществува нарастваща вяра в силата на музиката, която допринася за цялостното развитие на училището и обновяването на общността.

През 2001 г. Дейвид Бланкет, по това време държавен секретар по въпросите на образованието, обявява, че всяко дете трябва да има възможност да свири на музикален инструмент. Министерство на образованието (DfES, сега – DCSF) публикува доклада **„Schools: Achieving Success“**, в който правителството обещава, че всяко дете, което иска, ще има възможност да свири на музикален инструмент. Това политическо решение предизвиква дълбоки про-

мени в педагогиката и практиката в класната стая чрез въвеждане на нов подход в обучението по пеене и в обучението по музикални инструменти за целия клас, станал известен като **Инструментално и вокално обучение за целия клас (WCIVT – Whole Class Instrumental and Vocal Tuition)**.

За тази цел се инициира създаването на **Wider Opportunities (WO)** – програма за първоначално обучение по инструмент, която включва групово обучение по инструмент за целия клас. През лятото на 2002 г. *Министерството на образованието (DfES)* свиква представителна национална работна група и стартира процедура по подбор на местни образователни органи (*LEA*), които да участват в пилотните програми на **Wider Opportunities** за учениците в Key Stage 2. През 2003 г. *Министерството на образованието (DfES)* и *Youth Music* стартират 13 пилотни проекта на програмата **Wider Opportunities**, за да се изпробват иновативни методи за преподаване на музика [Youth Music 2004].

Обща характеристика на пилотните програми е обучението на цели класове или по-големи групи от ученици, като за целта се развива специализирана педагогика, включваща екип от класните преподаватели и музикални специалисти по инструмент. В различните пилотни проекти се изпробват различни подходи при организацията на учебния процес. 100 % от участниците в тези пилотни проекти получават първи достъп до инструментално обучение. Никое от избраните училища не е имало предишна история на инструментално обучение, а в някои училища преподаване на музика в клас не е било редовно събитие. Всички програми се предлагат за период от най-малко една година, без да се събират такси от семействата на участващите ученици.

На *Ofsted* е възложена оценката на въздействието на инициативите върху учениците в проектите, идентифицирането на конкретните местни особености, както и отличителните общи черти, а също – силните страни и потенциала за прилагане на тези пилотни програми. *Ofsted* дава своите препоръки за осигуряване на достъп до безплатен пробен период по специализирано инструментално обучение на всички ученици в *Key Stage 2* за най-малко

една година [Ofsted 2004].

През годините 2004/5 и 2005/6 по 3 млн. лири отиват за тези програми. Успехът на пилотните програми насърчава правителството да финансира всички *музикални услуги*, за да извършват подобна дейност, и през 2006 г. стартира ***Wider Opportunities*** в цялата страна. Благодарение на държавната политика за пълноценно музикално образование през 2005 г. 440 000 деца изучават музикален инструмент, включително 150 000 от тях са от категорията „*трудно да се достигнат*“, а 100 000 деца свирят в ансамбъл.

Музикалното образование в Англия в периода 2005 – 2011 г.

Двете министерства (*DfE* и *DCMS*) съвместно разработват през 2004 г. и стартират през 2005 г. кампанията за музикално образование ***Music Manifesto***, която за пръв път в историята на музикалното образование в Обединеното кралство обединява коалиция от над 420 музикални организации, професионални музиканти, медии, благотворителни организации и др. ***Music Manifesto*** се стреми: да осигури на всяко дете първи достъп до редица музикални преживявания; да предостави повече възможности за младите хора да изследват по-широко и по-дълбоко техните музикални интереси и възможности; да намери и подкрепи най-талантливите млади музиканти; да развие работна сила от световна класа в музикалното образование; да подобри структурите, които подкрепят музикалното образование. Целите, които си поставят създателите на ***Music Manifesto***, са много амбициозни: да се достигне до 2 милиона ученици до 2011 г., от които поне 1,5 милиона да изберат да продължат да учат музикален инструмент [Music Manifesto Report 2006].

От 2005 г. до 2008 г. три от водещите музикални организации в страната – ***Hallé Orchestra and Manchester Consortium, Roundhouse*** и ***Sage Gateshead*** – разпределят финансиране в размер на 2 млн. лири за музикалнообразователни проекти, както и създават модели за осигуряване на достъп до музикално обуче-

ние и образование, които могат да бъдат възпроизведени в цялата страна.

През 2005 г. се публикува *Music Manifesto Report № 1* [Music Manifesto 2005], който дава общ поглед върху положението в музикалното образование, поставя някои ключови въпроси и предлага нови инициативи, които имат за цел да дадат на всяко дете възможност да участва в създаването на музика. *Music Manifesto Report № 1* анализира и възможностите, които училищата предоставят на младите хора за изучаване на музикален инструмент, участие в различни видове ансамбли и създаване на музика.

През 2006/7 г., като част от ангажимента на правителството към *Music Manifesto*, средствата на **Фонда за музикални стандарти (Music Standard Fund)** се увеличават. През 2006/7 г. са отпуснати още 3 млн. лири, за да се даде възможност на всяка местна власт (LA) да създаде собствена програма **Wider Opportunities**, и още 23 млн. лири през 2007/2008 г. за разширяване на програмите до всички училища. Още 40 млн. лири се предоставят за закупуване на инструменти за период от 4 години.

През 2007 г. Ед Болс, държавен секретар по въпросите на децата, училищата и семействата, обявява финансиране за музикалнообразователни програми за периода 2008 – 2011 г. от 332 млн. лири и анонсира новата национална програма на *Music Manifesto* – **Sing Up**, финансирана с 40 млн. за следващите 4 години, както и подкрепената с 2 млн. паунда за следващите три години вдъхновената от венецуелската *El Sistema* програма **In Harmony**, която стартира пилотно в три много бедни общности в Ламбет, Ливърпул и Норич.

Sing Up

Националната програма за пеене **Sing Up** (2007 – 2011 г.) промотира идеята, че пеенето подобрява ученето, самоувереността, здравето и социалното развитие и има силата да променя животите и да изгражда по-силни общества. Програмата се фокусира върху няколко различни дейности – национална PR и рекламна кампания, подчертаваща ползите от пеенето; ресурси достъпни

през уебсайта www.singup.org – Song Bank, периодичното списание Sing Up, над 2000 помагала за учители и музикални специалисти, учебни видеоклипове; награди Sing Up Awards; обучение по програмата Accessible Learning за деца в нужда; програма за развитие на работната сила; програми, подпомагащи развитието на певческата дейност в цялата страна. Повече от 60 000 души са участвали в дейностите по обучение и развитие на програмата **Sing Up**. Тя обхваща 95% от държавните начални училища и над 90% от всички училища с деца в основно училище, като работи по няколко направления. През април 2012 г. **Sing Up** се преобразува в организация с идеална цел и продължава да функционира, като предлага на училищата, физическите лица и организациите по целия свят, които станат нейни членове срещу годишна такса, пълен набор от помощни материали, ресурси, обучения и подкрепа в преподаването на пеене и музика [Welch 2009, pp. 38 – 47].

Wider Opportunities

След успеха на първите 13 пилотни проекта през 2006 г. стартира в цялата страна програмата ***Wider Opportunities (WO)***. Професионални музиканти от местните *Music Services* влизат в часовете по музика всяка седмица през учебната година. Заниманията (45 – 60 минути) включват свирене на инструмент, пеене и общо образование по музика. По този начин се дава възможност на всяко дете да опита да свири на музикален инструмент, независимо от доходите или интересите на неговите родители. Оценката на програмата *Wider Opportunities*, направена от Бамфорд и Глинковски, помага да се направи вграждането на груповото (на целия клас) обучение по инструменти в рамката на новите ***Music Education Hubs***. Авторите намират доказателства за позитивното влияние на груповите обучения и правят детайлни препоръки за условията, необходими за да се максимизира потенциала на ***Wider Opportunities*** в цялата страна. В изследването си докладват, че програмата е реализирала своята най-главна цел – включване. На национално равнище, до този момент (през 2011 г.) те установяват, че над 2 милиона ученици са имали възможността да се учат

безплатно на музикален инструмент поне за една година и програмата е дала възможности да се идентифицират, подхранват и развиват талантите на много деца, които без тази програма не биха имали шансове да бъдат открити. Изрично и имплицитно насочена към приобщаващи практики, **WO** е позволила на децата от различен произход да получат първоначално обучение по музикален инструмент [Bamford and Glinkowski 2010].

Особени успехи са отчетени при интегрирането на деца с много ограничен английски език, със специални нужди, с учебни и поведенчески затруднения, деца от необлагодетелствани общности и деца от различни етнически и културни среди. Програмата е допринесла за идентифициране на нови таланти, придобиването на нови знания, развиване на музикални умения. Има доказателства от всички аспекти на изследването, че програмата **WO** е донесла значителни и широко разпространени „социални въздействия“. **Wider Opportunities** оказва голямо влияние върху начините, по които музикалните услуги доставят обучение в техните райони. Въвеждането на **WO** води до необходимостта от адаптиране на методиките и до въвеждане на иновации, отваряне към нови подходи и различни концепции за това, как да се предлага музикално обучение на учениците и как училищата могат да работят с музикални специалисти и музикални услуги.

През 2013 г. програмата е преименувана на **Whole Class Ensemble Teaching** и преминава за грантово финансиране от *Arts Council England* (от името на Министерството на образованието) към новите **Music Education Hubs**, които са инкорпорирани **Local Authority Music Services**. Научните доказателства, генерирани чрез **Wider Opportunities** дават възможност на нейните архитекти да помогнат за вграждането на програмата като основа на Националния план за музикално образование.

Ел Система в Англия

Много важен момент в развитието на музикалнообразователните програми в Англия е навлизането на програмите на **In Harmony Sistema England (IHSE)**, базирани на венецуелска-

та *El Sistema*. През 2007 г. се взема решение 1% от парите, които са отпуснати за музикално обучение (грант от 332 000 000 лири) през периода 2008 – 2011 г., да се инвестират в три програми на *In Harmony*, за да се установи дали този модел е подходящ за адаптиране в Англия. Чрез конкурсна процедура се избират проектите на организации от Ламбет, Ливърпул и Норич (в голяма степен, защото са в някои от най-необлагодетелстваните общности) и пилотните проекти започват да работят редовно с деца през 2009 г. И трите проекта се финансират от Министерство на образованието [Hallam 2012b].

Трите първоначално одобрени проекта са обект на независима оценка. Хенли [Henley 2011] отбелязва първоначалния успех на пилотните програми и препоръчва *In Harmony Sistema England* да бъде ключова част от националния план за музикално образование. През 2011/12 г. се предоставят междинни средства за трите пилотни програми на *In Harmony* в очакване на Националния план за музикално образование. През 2012 г. британското правителство обявява, че програмата ще бъде разширена в цяла Англия (от 3 до 6 проекта на национално равнище) със съответстващо финансиране от *Министерството на образованието* и *Arts Council England* [Lord et al. 2016].

През юни 2012 г. *Съветът по изкуствата на Англия* обявява шестте успешни кандидати за финансиране по програма *In Harmony Sistema England* с обща стойност от 3 млн. лири за периода 2012 – 2015 г. В допълнение към двете съществуващи пилотни програми, работещи в Ливърпул и Ламбет, се финансират за още три години и четири нови – в Нюкасъл, Нотингам, Лийдс, Телфорд и Стоук он Трент. Водещите организации на програмата се ангажират чрез изградени партньорства с училища да осигурят за децата от районите, в които работят, редовно музикално (инструментално и оркестрово) обучение по време на училищните занятия, както и допълнителни възможности за музикално обучение в следучилищно обучение.

Националният план за музикално образование (2012 г.) обезпечава продължаването на финансирането на *In Harmony*, но

прехвърля отговорността за неговото управление на *Arts Council England (ACE)*. Това налага промени в условията за финансиране и за управление на програмите на *In Harmony Sistema England* [Burns and Bewick 2014].

Национален план за музикално образование

Докладът на Дарън Хенли относно финансирането и осигуряването на музикално образование в Англия от февруари 2011 г. [Henley 2011] убеждава правителството във възможностите на висококачественото музикално образование значимо да променя живота на младите хора и *Arts Council England* е назначен да управлява безвъзмездната финансова помощ от името на *Министърството на образованието*. В този етап сътрудничеството на правителството, музикалнообразователната общност и университетските изследователски кръгове са от решаваща важност за постигането на национален консенсус относно бъдещето на музикалното образование. Със съгласуваните усилия на заинтересованите страни, секторните лидери и широкоизвестни фигури в музиката, коалицията на консерватори и либерални демократи приема музикалното образование за надпартиен политически въпрос.

Публикуваният през ноември 2011 г. **Национален план за музикалното образование** [NPME 2011] е несъмнено най-амбициозната и най-важната стъпка на английското общество в областта на музикалното образование. Той си поставя за цел да осигури на всяко дете в Англия справедливи възможности за достъп до висококачествено обучение по музикален инструмент, за ансамблов музичиране и пеене, осъществени във и извън училището, независимо от раса, пол, местоживееене, ниво на музикален талант, доходи на родителите. Основната му задача е да улесни достъпа и възможностите за развитие на музикалните умения на децата и да подкрепи създаването на мрежа от центрове за музикално образование, създадена и наблюдавана чрез *Arts Council England*.

Създават се **Music Education Hubs**, които се основават на работата на *Music Services* и обхващат поне една област на местната

власт. Те обединяват училищата, музикалните услуги, професионалните музиканти и други организации на местно ниво за целите на музикалното образование. Водещите организации за всеки център са избрани чрез открит процес на кандидатстване и отговарят за осигуряването на музикално обучение в една или повече области. През септември 2012 г. 123 музикалнообразователни центъра започват да работят с мисията да осигурят достъп, възможности и отлични постижения в музикалното образование за всички деца и младежи в Англия.

РЕФЕРЕНТНИ ИЗТОЧНИЦИ

Библиография

- BAMFORD, Anne and Paul GLINKOWSKI, 2010. *Wow, it's music next. Impact evaluation of Wider Opportunities Programme in music at KS2*. Leeds: Federation of Music Services.
- BURNS, Susanne and Paul BEWICK, 2014. *In Harmony Liverpool interim report: Year four September 2012 – August 2013*. Liverpool: In Harmony Liverpool.
- HALLAM, Richard, 2012a. *Music Education Grant 2011/2012*. West Yorkshire: The Federation of Music Services.
- HALLAM, Richard, 2012b. *Richard Hallam outlines the concept of 'In Harmony – Sistema England' and shows many of us where our futures may lie as string educators within the UK*. ESTA: In Harmony Summer.
- LEONG, Samuel, Pamela BURNARD, Neryl JEANNERET, Bo WAH LEUNG, and Carole WAUGH, 2012. *Assessing Creativity in Music: International Perspectives and Practices*. In: *The Oxford Handbook of Music Education*. vol. 2, pp. 389-407. ISBN 978-019-992-801-9.
- LEPKOWSKA, Dorothy, 1998. *Primary music in decline*. Times Educational Supplement.
- WELCH, Graham, 2009. *Evidence of the development of vocal pitch matching ability in children*. *Japanese Journal of Music Education Research*. vol. 39 (1), pp. 38-47. ISSN 0289-6907.
- ZESERSON, Katherine and Graham WELCH, 2017. *Policy and Research Endeavors*. In book: *Policy and the Political Life of Music Education*. Oxford University Press, pp. 65-84. ISBN 978-019-024-615-0.

Интернет публикации

- HENLEY, Daren, 2011. *Music Education in England*. A Review by Darren Henley for the Department for Education and the Department for Culture, Media and Sport [online]. [viewed 18 April 2018] Available on: https://www.gov.uk/government/uploads/system/uploads/attachment_data/file/175432/DFE-00011-2011.pdf
- LORD, Pippa et al., 2016. *Evaluation of In Harmony: Final Report*. Slough: NFER [online]. [viewed 18 April 2018] Available on: <https://www.nfer.ac.uk/publications/ACII04/ACII04.pdf>
- OFSTED, 2004. *Tuning in: wider opportunities in specialist instrumental tuition for pupils in Key Stage 2: An evaluation of pilot programmes in 12 local education authorities* [online]. [viewed 18 April 2018] Available on: https://dera.ioe.ac.uk/4962/1/Wider_opportunities_in_specialist_instrumental_tuition_for_pupils_in_Key_Stage_2_%28PDF_format%29.pdf
- MUSIC MANIFESTO, 2005. *Making every child's music matter: Music Manifesto Report No. 1*. Department for Education and Department for Media, Culture and Sport, London [online]. [viewed 18 April 2018] Available on: <https://webarchive.nationalarchives.gov.uk/20130402163041/https://www.education.gov.uk/publications/eOrderingDownload/1-84478-533-5%20PDF3.pdf>
- MUSIC MANIFESTO, 2006. *Making every child's music matter: Music Manifesto Report no 2*. Department for Education and Department for Media, Culture and Sport, London [online]. [viewed 18 April 2018] Available on: https://webarchive.nationalarchives.gov.uk/20130323064522/https://www.education.gov.uk/publications/eOrderingDownload/Music_Manifesto_Report2.pdf
- NPME, 2011. *The Importance of Music: a National Plan for Music Education*. Department for Education and Department for Media, Culture and Sport, London: DfE and DCMS [online]. [viewed 18 April 2018] Available on: https://www.gov.uk/government/uploads/system/uploads/attachment_data/file/180973/DFE-00086-2011.pdf
- YOUTH MUSIC, 2004. *Creating Chances for Making Music: The story of the Wider Opportunities Pilot Programme*. London: Youth Music [online]. [viewed 18 April 2018] Available on: <https://network.youthmusic.org.uk/file/2292/download?token=KX6jOHFb>

ВЪЗРАСТТА НА ГЕРОЯ В ДРАМАТУРГИЯТА ОТ ВРЕМЕТО НА КОМУНИЗМА

ВИОЛЕТА ДЕЧЕВА⁷⁴

THE AGE OF THE HERO IN THE DRAMA AND THEATER OF THE COMMUNIST ERA

VIOLETA DETCHEVA⁷⁵

Резюме: В доклада се анализира как възрастта на героя в драмата и театъра от времето на комунизма функционира като централно понятие на идеологията. Показва се как то определя образа, картинността на сцената и как рефлектира върху сценичния език, актьорската игра и определя патетично-монументалната сценична естетика на спектакъла.

Ключови думи: комунизъм, възраст на героя в драмата, сценична естетика, актьорска игра, спектакъл

Summary: The paper analyses how the age of the hero in the drama and theater in the communism era functions as a central concept of ideology. The text show how it determines the heros image on the stage, and how it reflects on the actors play, stage-language and the pathetic-monumental aesthetics of the performance.

⁷⁴ Виолета Дечева. Професор по театрознание в Нов български университет. Доктор по театрознание (PhD) и доктор на науките (DSc) от БАН (e-mail: violadabraccio1@gmail.com)

⁷⁵ Violeta Detcheva. Professor of Theory and History of Theatre at the New Bulgarian University. PhD and DSc. in the Institute of Art Studies at the Bulgarian Academy of Sciences (e-mail: violadabraccio1@gmail.com)

Keywords: communism, age of the hero in the drama, stage-aesthetic, actors-play, performance

Възрастта на героя в драматургията от времето на комунизма е особено интересен обект на изследване, защото дава възможност да се види как в траекторията на жизнения път на човешката личност се намесва идеологията на държавата-партия⁷⁶. Доколкото за комунистическата идеология човешкият живот е без значение, защото жизненият път на човека е само миг от пътя към победата на комунизма в целия свят, героят в драмата, а оттам и в театралния спектакъл, се представя повече в отношение към едно имажинерно или абстрактно пространство, а времето се редуцира по особен начин.

Героят загубва биологическата си определеност като тяло, което необратимо старее заради изменения в жизнените функции на органите си и на техния праг в развитието им. Биологическата определеност на тялото е изместена от идеологическата му определеност, тъй като именно тя задава смъртта като граница на човешкия живот. Смъртта може да настъпи винаги, когато има идеологическа „целесъобразност“, тоест във всеки миг от жизнената траектория на човешкото съществуване. На идеологията е вменена „съдбовност“, на партията – божественост, а на посветения на комунистическата идеология герой в драмата му е обещано – по силата на тази предпоставеност на съществуването му – безсмъртие.

Героите-двигатели на действието са представени като *категории*, а не като тленни, остаряващи хора. Остаряването е позво-

⁷⁶ Този текст е част от по-голямо изследване върху възрастта на героя в театъра от времето на комунизма (*Forever young: Герои и актьори*), в което подробно се илюстрират тук изложените теоретични тези с примери от практиката на Народния театър „Иван Вазов“ в София в периода до 1989 г. В предложението тук доклад се анализира само типологията на героя според партийната норма и идеологическия модел, който в различни версии се реализира в сценичната естетика на Народния театър „Иван Вазов“. Типологията на героя представлява въведение към посоченото изследване.

лено за показване само в случаите, когато илюстрира дългия път към победата (на комунистите, идеалистите, тружениците и пр.), и то с цел да покаже тяхната издръжливост, непоколебимост, а не страданията на старостта или на болното/раненото тяло (като това на Филоктет). Битката за идеалите, тоест за родината, комунизма, които особено след 60-те години на ХХ век все повече се препокриват в идеологическата доктрина, ги запазва вечно млади. Чрез фабулирането в драмата тази сделка от фаустовски тип, която идеологията предлага на авторите на пиеси, получава естетическа легитимност. Сцената я потвърждава чрез условността на театралния език, който прави възможно онагледяването на този възрастов „стоп-кадър“ или застиването на тялото във „физическата форма на вечната младост“.

Какво означава обаче да се изобрази „вечната младост“ от едно тленно тяло, каквото е актьорското тяло? Това означава, че възрастта на актьора губи значение при полагане на нормата за правдоподобност на образа, който създава. Тя губи значение, защото в изходната си позиция е зададена на базата на твърдението, че тези образи, поради тяхната значимост, трябва да се играят от „зрели“ актьори, тоест от актьори в зряла възраст, с доказан опит. Отделен въпрос е, че както тази степен на „зрялост“, така и опитността на актьора се валидизира също от поредица идеологико-естетически процедури и регулативи като художествени съвети, художествена критика, вътрешно-партийна лоялност (гарантирана от партийната организация в театъра, както и от Съюза на артистите в България) и т.н. Възрастта на актьора няма особено значение при възлагането на подобни роли и по още една причина. Във флирта си с творците, идеологията, разигравайки спекулативно романтичeskата парадигма за неподвластния на закона гений на твореца, поддържа и разпространява естетическата версия за „истинския талант, за който няма възраст“ и така допълнително нормативно утвърждава правдоподобността на сценичния образ. В резултат на тези идеологико-естетически спекулации от страна на партийните институции се ражда един *патетизиран и монументализиран реализъм*

на сцената. Имам предвид най-вече стилистиката на Народния театър, защото тъкмо той е репрезентативният за комунистическия режим театър.

Тук ще покажа защо *героят* функционира като централно понятие на идеологията, как това определя възрастта му и как този факт рефлектира върху създаването на сценичния език.

Героят и саможертвата

В наративите, с които си служи идеологията, *саможертвата* в името на идеала, или смъртта на младите революционери дарява безсмъртие. Заради нея те остават „вечно млади“. В този случай архетипът на саможертвата, който в християнската култура е фундаментална ценност, спекулативно е преработен в полза на идеологията. Вечно млади обаче остават и онези, чийто живот е отнет в името на идеала от враговете, тоест без героят да се е жертвал доброволно, но е паднал в битка. *В тази логика водещият идеологически наратив дава на драматурзите възможности да създават герои от легендарен тип.*

Повествуването се изгражда от автора свободно, движейки събитията от живота на героя през времето и в този смисъл, игнорирайки неговия било хронологичен, било драматичен ход. Героят добива легендарен ореол. По този начин, тоест в една плакатна стилистика, са изобразявани героите при пропагандата в медиите, но така са изобразявани също и в публицистичния дискурс. Може да се каже и така: в медиите изобщо, в специализираната критика стилистичният код на изобразяване е един и същ.

Стилистиката на изобразяване на героя се характеризира с висока *абстрактност*, независимо от хипостазите, в които той се явява в сюжетите на пиесите. По същия начин се изобразява той и в спектаклите на сцената. Именно тази абстрактност на изображението при неговото формиране има решаващо значение, защото съкращава очакването за каквато и да е съотнесеност между живота на сцената и този в извънхудожествената действителност. Зрителят априори несъзнателно отхвърля сравненията между сцената и всекидневието поради тази кодово зададена абстрактност.

Тоест един сценичен натурализъм в изображението на героя би настоявал за физиологическа, респективно биологична правдоподобност (реалистичност) на образа⁷⁷, докато пиесата, респективно сцената, налага нормативна правдоподобност.

Героят и инсценираната социалистическа реалност

Парадоксалното е, че тази нормативност съчетава на сцената патетично-монументалната абстрактност в изображението на легендарния герой със стилистиката на един реализъм, който има не по-малко значение за влиянието на партийната доктрина. Ако в реалността се остарява и умира, как обаче да се изобрази правдоподобно тази „тленна“ реалност на сцената, като едновременно се игнорират познатите реалистични стилове (и то при възхода на неореализма след Втората световна война в киното и в театъра), без да се подрине идеологическият наратив? Нерешимото на пръв поглед противоречие е решено от идеологията с един неочакван ход: театърът е изправен срещу театъра. Как става това? Краткият отговор е „с инсцениране“. По-дългия ни го дава най-малко очакваното в тази посока изкуство, а именно фотографията. Инсценировката на желаната, но все още недействителна „нова социалистическа реалност“ в цялата публичност се осъществява именно във фотографията, и то особено през 50-те и 60-те години.⁷⁸ Методът на Станиславски се използва за постановката на кадрите, които се снимат и публикуват като „репортажи“.

За да покажа в най-чист вид как функционира идеологическото обещание за вечна младост чрез централния герой и естетиката на героиката, която обясних по-горе, съм избрала една линия от практиката на Народния театър. За целите на анализа, представянето ѝ е силно редуцирано, тъй като, разбира се, тя не съществува в този „абсолютно чист вид“. Става дума за тематичната ли-

⁷⁷ Едва ли е случайно, че в името на социалистическия реализъм, който се налага през 50-те години, партийните функционери водят битка именно с натурализма на сцената. По това време в своите спектакли го налага най-вече Юлия Огнянова. Повече за това виж в: [Даниел 1988].

⁷⁸ Повече за това виж в: [Гаджева 2012].

ния в репертоара на театъра, която представя темата за *борбата за комунизъм в миналото*. Това е всъщност тази репертоарна линия, която представя пиеси, тематизиращи чрез сюжетите си налаганата от идеологическия канон теза за „неизбежната победа на комунизма“. Чрез нея се контролира миналото, експроприира се историята – нещо типично за всички тоталитарни режими. Този тематичен филтър *усвоява и националната кауза, която идеологията вписва постепенно в комунистическата*.

Героят в естетиката на социалистическата култура

За естетиката на социалистическата култура – подобно на героя в естетиката на националсоциализма – героят има много важно значение. Този известен от изследванията на изкуството в тоталитарните режими⁷⁹ факт насочва към митологичния характер на културата, която създава социализмът, както и към всички технологии за производство на реалност, които се използват⁸⁰. Както беше казано по-горе – повестуването, изобразяващо действителното, естетически/нормативно, се полага като повестуване от легендарен тип.⁸¹ По тази причина се инсценира такава реалност, която да наподобява мита или идеала. Театърът е метафора, чрез която се направлява този процес, но на сцената реално се използват методите на Станиславски за постигането на правдоподобност. С други думи, стремежът да се постигне максимално пълна *илюзия за съвпадането на партийната митология или идеологическата реалност с извънхудожествената реалност* е основен. Той определя задължително и налагането на правилния метод на инсценировка, тоест този на Станиславски.

Преди да видим *как* се инсценира героично-митологичната фабула, да видим ***какъв е героят в тази фабула и защо той да е вечно млад***.

Героят е от основно значение за комунистическата утопия.

⁷⁹ [Попов 2002]

⁸⁰ [Гаджева 2012]

⁸¹ Повече за това виж в: [Ауербах 2017]

По-важното е, че според партийната норма за изкуството, образът на героя представлява кентаврично съчетание на черти от различни традиции: както от тази на митологичния герой, така и от тази на историческия герой. Като митологичния герой от античността, той носи нещо свръхестествено, богоподобен е, но не богоравен (в античната драма бащата на героя обикновено е бог или майка му е богиня). В него има нещо и от приказката, легендата, преданието. Подчинява се на свръхцели и има свръхсила като Вагнеровите герои. Може да победи Злото, представено от чудовища, свръхсъщества и прочие, така че героичното в този вид граничи с невъзможното, с чудесното. Героят е изключително същество и това, че е винаги млад, принадлежи тъкмо към неговата изключителност. Не случайно комунистическият наратив използва най-вече митологичния герой. Както пише Умберто Еко в есето си „Вечният фашизъм“: „Във всяка митология героят е едно изключително същество, но в Ур-фашистката идеология героизмът е норма.“ [Еко 1995].

В драматургията и сценичната история на българския театър от времето на социализма типът герой е най-далеч от характеристиките на митологичния герой в традицията на античността, но тук е важно да ги спомена не само заради типологията на героя, която комунистическата идеология сглобява, но най-вече заради идеята, че митологичният герой обикновено е млад – Ахил, Едип, Иполит и т.н. са млади. Това остава валидно за парадигмата за героя, която налага и естетическата нормативност на комунизма. В нея обаче той приема по-скоро чертите на историческия герой. Това са герои, взети от историята, но изобразени в сюжетната логика на Романтизма. Тоест те са целенасочени и целеположени в действието чрез идеалите си. Готови са на всичко, за да ги отстояват. Такива са героите на Шилер (Мария Стюарт) или на Пушкин (Борис Годунов). Не случайно именно този тип исторически герой е в основата на парадигмата, с която работи комунистическата идеология в България. Той е най-близо до българската драматургична и респективно, сценична традиция и е лесно разпознаваем както от актьорите, така и от зрителите.

Освен това позволява лесна манипулация на колективната историческа памет.⁸²

За нас е от значение да се припомни също, че героят е не само млад. Той е винаги *изключителна* личност. Неговата изключителност го сродява с митологичния герой, макар да идва от историята като „реален“ човек. Такъв е например образът, който се създава на Георги Димитров.

Интересно е, че фигурата на Вожда или на Водача, в българската драматургия и театър не инкорпорира черти от фигурата на героя, която е типична за историческия авангард и в чиято логика тя е противопоставена на безличната тълпа, маса, народ. В историческия авангард става дума както за „човека-винт“, за безименния човек-„нула“ (в руския авангард, в експресионизма с неговия *маса-човек* при Ернст Толер и т.н.), така и за пораждането на героя от масата, в името на масата, тоест това е *фигурата на Вожда*. Тъкмо тази линия обаче липсва в българската традиция, затова и комунизмът се опира на най-познатото и обичано в българския театър минало – това на историческия герой, който се бори за свободата на родината.

Към описаната типология на героя, според партийната норма за изкуството, трябва да добавя и факта, че тя функционира изобщо на фона на *героическата парадигма* като обществен и културен модел, който идеологията налага чрез всички структури, с които разполага. Това има значение за зрителското възприятие, особено като се има предвид, че театралната публика е в голямата си част подменена (в салоните влиза една нова публика, която няма спомен от театъра от предното десетилетие). А правдоподобността на героите на сцената може да бъде потвърдена само от гледащите ги в залата.

Чавдар Попов в изследването си на визуалната култура на комунизма обръща внимание на факта, че придаването на такова

⁸² Съвсем не е случаен фактът, че в системата на „прегледите на българската драма и театър“, която се установява още през 50-те години, за да контролира театралните процеси, се добавя през 60-те и „Преглед на историческата драма и театър“.

голямо значение на героичната парадигма подчертава митологичния характер на социалистическата култура.⁸³ Може да се каже, че същото е валидно и за театъра, макар и не за всичките му течения. В този обществен и културен модел фигурата на Вожда/Бащата е централен субект на действието. В него борческата сюжетика и сакрализацията на борческите фигури, посветени на идеала, е особено толерирана, а те винаги са възнаградени срещу краткия си живот с безсмъртие и вечна младост. Тези борци носят и чертите на „новия човек“, заети от социалните утопии изобщо – „човекът с ново съзнание“, т.нар. „социалистически“ или „нов човек на светлото бъдеще“.

В българската драматургична и сценична традиция парадигмата на героя функционира най-вече чрез линията на историческия герой в логиката на сантименталния романтизъм, а той от своя страна има за прототип от историята героя от национално-освободителната борба. В неговите абстрактни черти трябва да се пресекат целите на партийната нормативност и спомените за миналото, които трябва емоционално да спечелят зрителя. Затова и най-силната линия в репертоара на театрите е тази на историческия герой с легендарни, митологични черти. Тя е най-близка до традициите му.

⁸³ [Попов 2002, стр. 193]

РЕФЕРЕНТНИ ИЗТОЧНИЦИ

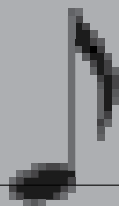
Библиография

- АУЕРБАХ, Ерих, 2017. *Мимезис: Изобразяването на действителността в западноевропейската литература*. София: Изток-Запад. ISBN 978-619-010-096-6. [AUERBACH, Erich, 2017. *Mimesis: Izobrazuavaneto na deystvitelnostta v zapadnoevropeyskata literatura*. Sofia: Iztok-Zapad. ISBN 978-619-010-096-6.]
- ГАДЖЕВА, Катерина, 2012. *Между желаното и действителното: фотографските илюстрации в българските периодични издания 1948-1956*. София: Гутенберг. ISBN 978-954-617-136-8. [GADZHEVA, Katerina, 2012. *Mezhdu zhelanoto i deystvitelnoto: fotografските иlyustratsii v balgarskite periodichni izdania 1948-1956*. Sofia: Gutenberg. ISBN 978-954-617-136-8.]
- ДАНИЕЛ, Леон, 1988. *Чекмеджето на режисьора*. Пловдив: Хр. Г. Данов. [DANIEL, Leon, 1988. *Chekmedzheto na rezhisyora*. Plovdiv: Hr. G. Danov.]
- ПОПОВ, Чавдар, 2002. *Тоталитарното изкуство. Идеология. Организация. Практика*. София: Университетско издателство „Св. Климент Охридски“. ISBN 9789540746692. [POPOV, Chavdar, 2002. *Totalitarnoto izkustvo. Ideologia. Organizatsia. Praktika*. Sofia: Universitetsko izdatelstvo „Sv. Kliment Ohridski“. ISBN 9789540746692.]

Интернет публикации

- ЕКО, Умберто, 1995. *Вечният фашизъм* [онлайн] [прегледан на 26 март 2018] Достъпен на: <https://chitanka.info/text/13189-vechnijat-fashizym> [ECO, Umberto, 1995. *Vechniat fashizam* [online] [viewed 26 March 2018] Available on: <https://chitanka.info/text/13189-vechnijat-fashizym>.]

Млад научен форум за музика и танц: конференция с международно участие



брой 13

Сборникът МЛАД НАУЧЕН ФОРУМ ЗА МУЗИКА И ТАНЦ: КОНФЕРЕНЦИЯ С МЕЖДУНАРОДНО УЧАСТИЕ е периодично издание (един път годишно), в което се отпечатват материали от конференция, за първи път проведена през 2006 от департамент „Музика“ на Нов български университет. През 2017 конференцията се разшири тематично – към колегите от професионално направление 8.3. Музикално и танцово изкуство се включиха и колеги от професионално направление 8.4. Театрално и филмово изкуство. През 2018 година се състоя II НАУЧЕН ФОРУМ ЗА ИЗКУСТВА, включващ XIII МЛАД НАУЧЕН ФОРУМ ЗА МУЗИКА И ТАНЦ (16-17.06.2018) и II МЛАД НАУЧЕН ФОРУМ ЗА ТЕАТЪР, КИНО, СЦЕНА И ВИЗУАЛНИ ИЗКУСТВА (17.6.2018).

Конференцията има за цел да обедини усилията на млади учени от Европа (докторанти, постдокторанти и преподаватели), като им предостави трибуна за изява и форум за колегиално обсъждане. Авторите са не само от Нов български университет, но и от различни други университети и академии в България, Австрия, Косово, Турция, Македония и Гърция като Националната музикална академия „Проф. Панчо Владигеров“, Софийски университет „Св. Климент Охридски“, Института за изследване на изкуствата при БАН и подобни чуждестранни институции. Общо участниците в научния форум бяха 33-ма. Сборникът се публикува след двойно анонимно рецензиране (от 19 заявени материала са отпечатани 17, съобразно изискванията на изданието) и има свободен интернет достъп.