

# 16 МЛАД НАУЧЕН ФОРУМ ЗА МУЗИКА И ТАНЦ

КОНФЕРЕНЦИЯ  
С МЕЖДУНАРОДНО  
УЧАСТИЕ

*Департамент Музика*

2022

# Млад научен форум за музика и танц

конференция с международно участие

брой 16



Издание на Нов български университет  
Департамент Музика

Главни редактори

Проф. Явор Конов, д.н. (НБУ, департамент „Музика“)

Проф. Виолета Дечева, д.н. (НБУ, департамент „Театър“)

Проф. д-р Милена Шушулова-Павлова (НБУ, департамент „Музика“)

Редакционна колегия

Проф. д-р Симо Лазаров (НБУ)

Проф. д-р Георги Арнаудов (НБУ)

Проф. д-р Райнер Бишоф (Австрия) / Prof. Rainer Bischoff, PhD  
(ex Wiener Musikuniversität, ex Wien Privatuniversität, Austria)

Проф. д-р Пиетро Барбарески (Италия) / Prof. Piero (Pietro)  
Barbareschi, PhD (Italy)

Проф. Маурицио Торели (Институт Тости, Италия) /

Prof. Maurizio Torelli (Istituto Nazionale Tostiano – Ortona, Italy)

Проф. д-р Лусиано 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 Мюзийл (САЩ) / Assoc. Prof. Michael Musial,

PhD (Theatre Institute at Sage College, Music Edith McCrea

Distinguished Chair in Music,

Russell Sage College, Troy NY, USA)

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.

ISSN 1313-342X

2022

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

Сайт на български и английски език:  
<https://music.nbu.bg/bg/periodichen-sbornik-mlad-nauchen-forum-za-muzika-i-tanc>  
<https://music.nbu.bg/en/yearbook-edition-young-scientific-forum-for-music-and-dance>

ISSN 1313-342X

## V НАУЧЕН ФОРУМ ЗА ИЗКУСТВА

ВИРТУАЛНА КОНФЕРЕНЦИЯ С МЕЖДУНАРОДНО УЧАСТИЕ

16 октомври 2021

## V SCIENCE FORUM OF ARTS

VIRTUAL INTERNATIONAL SCIENTIFIC CONFERENCE

16 October 2021

### СЪДЪРЖАНИЕ / CONTENTS

ПРЕДГОВОР ОТ РЕДАКТОРА, Проф. д.н. Явор Конов ..... 9

### XVI МЛАД НАУЧЕН ФОРУМ ЗА МУЗИКА И ТАНЦ

YOUNG SCIENCE FORUM FOR MUSIC AND DANCE 16TH EDITION

---

1. **Маргарита Кръстева-Стойчевска, гл. ас. д-р**  
15 ГОДИНИ НАУЧНА КОНФЕРЕНЦИЯ ЗА ДОКТОРАНТИ И  
ПОСТДОКТОРАНТИ С МЕЖДУНАРОДНО УЧАСТИЕ  
„МЛАД НАУЧЕН ФОРУМ ЗА МУЗИКА И ТАНЦ“ ..... 11  
**Margarita Krusteva-Stoichevska, Senior Assist. Dr.**  
„YOUNG SCIENTIFIC MUSIC AND DANCE FORUM“:  
A SCIENTIFIC CONFERENCE FOR DOCTORAL AND  
POSTDOCTORAL STUDENTS WITH AN INTERNATIONAL  
PARTICIPATION – 15TH ANNIVERSARY
2. **Росица Бечева, доц. д-р**  
ПРОЕКТЪТ „КАРТИНИ ОТ БЪЛГАРИЯ“ – УТВЪРДИЛ СЕ  
ПРЕЗ ГОДИНИТЕ КАТО УСПЕШЕН МОДЕЛ В ПОДГОТОВКАТА  
НА СТУДЕНТИ ОТ КУРСОВЕТЕ ПО „ЕЛЕКТРОННА И  
КОМПЮТЪРНА МУЗИКА“ И „ТОНРЕЖИСУРА“ НА  
НОВ БЪЛГАРСКИ УНИВЕРСИТЕТ ..... 30  
**Rositsa Becheva, Assoc. Prof. Dr.**  
THE PROJECT „PICTURES FROM BULGARIA“ – ESTABLISHED OVER  
THE YEARS AS A SUCCESSFUL MODEL IN THE PREPARATION OF  
STUDENTS IN THE „ELECTRONIC AND COMPUTER MUSIC“ AND  
„SOUNDENGINEERING“ PROGRAMS AT THE NEW BULGARIAN  
UNIVERSITY

3. **Росица Драганова, доц. д-р**  
 МАХАН – ЕДИН ЗАБРАВЕН ПРОСВЕТИТЕЛ..... 42  
**Rossitsa Draganova, Assoc. Prof. Dr.**  
 KAREL MACHÁŇ – A FORGOTTEN ENLIGHTENER
4. **Росица Драганова, доц. д-р**  
 „КРАТЪК МУЗИКАЛЕН РЕЧНИК“ ОТ КАРЕЛ МАХАН И  
 ФОРМИРАНЕТО НА БЪЛГАРСКАТА ТЕРМИНОЛОГИЯ  
 ЗА МУЗИКА ..... 51  
**Rossitsa Draganova, Assoc. Prof. Dr.**  
 SHORT MUSIC DICTIONARY BY KAREL MACHÁŇ AND THE  
 FORMATION OF BULGARIAN MUSIC TERMINOLOGY
5. **Илиян Парасков, гл. ас. д-р**  
 ПРОБЛЕМИ И РЕШЕНИЯ ПРИ РАБОТА ВЪРХУ ПРОЗОДИЯТА  
 В ТЕКСТА НА ЕДНО ВОКАЛНО ПРОИЗВЕДЕНИЕ ..... 60  
**Iliyan Paraskov, Senior Assist. Dr.**  
 CHALLENGES AND SOLUTIONS IN WORKING ON THE  
 PROSODY IN THE TEXT OF A VOCAL COMPOSITION
6. **Павлина Величкова, д-р**  
 ХИБРИДНОСТТА НА СЪБИТИЯТА В МУЗИКАЛНИТЕ  
 ИЗКУСТВА КАТО НОВА ПРАКТИКА..... 73  
**Pavlina Velichkova, Dr.**  
 THE HYBRIDITY OF EVENTS IN THE MUSICAL ARTS  
 AS A NEW PRACTICE
7. **Дзана Иванова**  
 ИТАЛИАНСКАТА ПОПУЛЯРНА ПЕСЕН В „СТИЛ САНРЕМО“  
 ПРЕЗ ПОГЛЕДА НА МУЗИКАЛНИТЕ КРИТИЦИ..... 85  
**Dzana Ivanova**  
 ITALIAN POPULAR SONG IN „SANREMO STYLE“  
 THROUGH THE EYES OF MUSIC CRITICS
8. **Мартин Лазаров**  
 ПРАКТИЧЕСКО ПРИЛОЖЕНИЕ НА БРАЗИЛСКИТЕ МУЗИКАЛНИ  
 СТИЛОВЕ САМБА И БОСА НОВА С ТИПИЧНИ НЕРАВНОДЕЛНИ  
 РАЗМЕРИ ОТ БЪЛГАРСКАТА НАРОДНА МУЗИКА ..... 97  
**Martin Lazarov**  
 PRACTICAL APPLICATION OF THE BRAZILIAN MUSICAL STYLES  
 SAMBA AND BOSANOVA WITH TYPICAL IRREGULAR RHYTHMS OF  
 BULGARIAN FOLK MUSIC

- 9. Noor Ebbini (Jordan)**  
 ARAB MUSIC FROM TRADITIONAL TO CONTEMPORARY:  
 HYBRIDITY AND WESTERNIZATION IN THE ARAB  
 MUSICAL CULTURE ..... 112
- Нур Ибини (Йордания)**  
 АРАБСКАТА МУЗИКА ОТ ТРАДИЦИОННА КЪМ  
 СЪВРЕМЕННА: ХИБРИДНОСТ И ЗАПАДНО ВЛИЯНИЕ  
 В АРАБСКАТА МУЗИКАЛНА КУЛТУРА
- 10. Ралица Петкова**  
 ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ МЕЖДУ МУЗИКА И СЛОВО КАТО  
 СТИЛИСТИЧЕН ПОХВАТ НА КОМПОЗИТОРА ГЕОРГИ  
 АРНАУДОВ В „CONCIERTO BARROCO“ ЗА СОЛО ЦИГУЛКА  
 И СТРУНЕН ОРКЕСТЪР (ПО АЛЕХО КАРПЕНТИЕР, 2007) ..... 127
- Ralitsa Petkova**  
 INTERACTION BETWEEN MUSIC AND LYRICS AS A STYLISTIC  
 DEVICE OF THE COMPOSER GHEORGHY ARNAUDOV IN  
 „CONCIERTO BARROCO“ FOR SOLO VIOLIN AND STRING  
 ORCHESTRA (AFTER ALEJO CARPENTIER, 2007)
- 11. Симеон Симеонов**  
 КОМИЧНАТА ОПЕРА „ПИРАТИТЕ ОТ ПЕНЗАНС“ НА ГИЛБЪРТ И  
 СЪЛИВАН. РЕЖИСЬОРСКА РАБОТА В ПЛОВДИВСКА ОПЕРА ..... 142
- Simeon Simeonov**  
 THE COMIC OPERA „PIRATES OF PENZANCE“ BY GILBERT AND  
 SULLIVAN. STAGE DIRECTION AT THE OPERA OF PLOVDIV
- 12. Теодор Попов**  
 ТЕМПОРАЛНИ И АКТУАЛНИ ФАКТОРИ В ЕВОЛЮЦИЯТА  
 НА ДИДЖЕИНГА ..... 153
- Teodor Popov**  
 TEMPORAL AND CURRENT FACTORS IN THE  
 EVOLUTION OF DJ-ING
- 13. Илия Михайлов**  
 ПРАВОСЛАВНАТА МОДАЛНА МОНОДИЯ КАТО  
 ПЕДАГОГИЧЕСКО ПРЕДИЗВИКАТЕЛСТВО ..... 164
- Илиа Mihailov**  
 THE ORTHODOX MODAL MONODY AS A  
 PEDAGOGICAL CHALLENGE

- 14. Найден Тодоров**  
 ЗНАЧЕНИЕ НА ТЕРМИНИТЕ „ФИЛХАРМОНИЯ“ И  
 „СИМФОНИЧЕН“ И ВЛИЯНИЕТО ИМ ВЪРХУ СТАТУТА И  
 ДЕЙНОСТТА НА РАЗЛИЧНИ МУЗИКАЛНИ ОРКЕСТРИ ПО СВЕТА ..... 176
- Nayden Todorov**  
 MEANING OF THE TERMS „PHILHARMONIC“ AND „SYMPHONY“  
 AND THEIR INFLUENCE ON THE STATUS AND ACTIVITIES OF  
 DIFFERENT MUSIC ORCHESTRAS AROUND THE WORLD
- 15. Наден Тодоров**  
 МУЗИКАЛНИТЕ ОРКЕСТРИ В БЪЛГАРИЯ – „ФИЛХАРМОНИЯ“  
 ИЛИ „СИМФОНИЧЕН ОРКЕСТЪР“. ПРИЧИНИ И ПОСЛЕДСТВИЯ ..... 195
- Nayden Todorov**  
 MUSIC ORCHESTRAS IN BULGARIA – „PHILHARMONIC“ OR  
 „SYMPHONY ORCHESTRA“. REASONS AND CONSEQUENCES
- 16. Людмил Ангелов – почетен професор на НБУ**  
 ИСТОРИЧЕСКА СПРАВКА И ПРОУЧВАНИЯ НА КЛАВИРНИЯ  
 МАНУСКРИПТ НА ПЪРВИЯ КЛАВИРЕН КОНЦЕРТ НА МОРИЦ  
 МОШКОВСКИ (оп. 3, си минор) .....209
- Lyudmil Angelov – Honorary Professor of NBU**  
 HISTORICAL BACKGROUND AND STUDIES OF THE PIANO  
 MANUSCRIPT OF PIANO CONCERTO No. 1 BY MORITZ MOSZKOWSKI  
 (op. 3, h moll)

**V МЛАД НАУЧЕН ФОРУМ ЗА  
ТЕАТЪР, КИНО, СЦЕНА И ВИЗУАЛНИ ИЗКУСТВА**  
YOUNG SCIENCE FORUM FOR  
DRAMA, CINEMA, STAGE AND VISUAL ARTS, 5 TH EDITION

---

- 1. Антоанета Петрова, гл. ас. д-р**  
ИМПРОВИЗАЦИЯТА И ИГРАТА В ОБУЧЕНИЕТО И  
ПРАКТИКАТА НА АКТЬОРА..... 217

**Antoaneta Petrova, Senior Assist. Dr.**  
IMPROVISATION AND THE PLAY IN THE ACTOR'S  
TRAINING AND PRACTICE
- 2. Александър Томов**  
РИТЪМЪТ В КИНОТО.....228

**Aleksandar Tomov**  
RHYTHM IN CINEMA
- 3. Виолета Дечева, проф. д.н.**  
ПОГЛЕДЪТ КАТО ПРЕДМЕТ НА ПРЕДСТАВЛЕНИЕТО  
И КАТО НЕГОВА ЦЕЛ..... 237

**Violeta Detcheva, Prof. D.Sc**  
THE GAZE AS A SUBJECT AND A PURPOSE OF THE PERFORMANCE
- 4. Яница Шопова**  
ГАГА ЕЗИК НА ДВИЖЕНИЕ: ВЪОБРАЖЕНИЕ И  
ДВИЖЕНИЕ В ТЯЛОТО НА АРТИСТА.....244

**Yanitsa Shopova**  
GAGA LANGUAGE OF MOVEMENT: IMAGINATION  
AND MOVEMENT IN THE ARTIST'S BODY
- 5. Ваня Петкова**  
КОМЕДИЯТА В РЕПЕРТОАРА НА САТИРИЧНИЯ ТЕАТЪР  
ПРЕЗ 60-ТЕ ГОДИНИ НА ХХ ВЕК: ОБРАЗИ, ПОДОБИЯ,  
НЕСЪОТВЕТСТВИЯ..... 252

**Vanya Petkova**  
COMEDY IN THE REPERTOIRE OF THE THEATRE OF SATIRE  
DURING THE 1960S: IMAGES, RESEMBLANCES, DISCREPANCIES





## ПРЕДГОВОР ОТ РЕДАКТОРА

**Драги читателю,**

Това е шестнадесетият сборник с научни доклади от ежегодната поредица на департамент „Музика“ на Нов български университет „Млад научен форум за музика и танц“. Форум-продължение на стартиралата в 2006 „Конференция на департамент Музика“, създадена по идея на проф. д.н. Димитър Христов (композитор, педагог, общественик, Почетен професор на НБУ, 1933-2017). През годините Конференцията ни се утвърди като прекрасно място за млади докторанти и млади учени от специалностите музика и танц (практици и теоретици) – не само от НБУ, но и от множество наши и чужди университети, академии и културни институции. Впоследствие по неин образец се появиха и други подобни конференции в България.

От 2017 към Конференцията на департамент „Музика“ се присъединиха колеги и от други департаменти на НБУ (свързани със сценични и визуални изкуства и науки за тях) и наименованието ѝ стана „Научен форум за изкуства (с международно участие и интердисциплинарен характер)“.

В настоящия сборник са публикувани, след подбор съгласно изискванията на изданието и двойно анонимно рецензиране от експертни специалисти, 21 доклада от 5-ото издание на „Форума“, което се проведе на 16 октомври 2021 и включи 12 докторанта и 8 постдокторанта (утвърдени изпълнители и/или учени) от България, Йордания и Бразилия – от Нов български университет, Българска академия на Науките (Институт за изследване на изкуствата) и Софийски университет „Св. Климент Охридски“.

Благодарности на д-р Наталия Афеян, за работата ѝ с текстовете на английски в сборника, и на издателството на НБУ и екипа му, за работата по подготовката и отпечатването на този том.

Приятно и ползотворно четене!

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



---

# XVI МЛАД НАУЧЕН ФОРУМ ЗА МУЗИКА И ТАНЦ

YOUNG SCIENCE FORUM FOR MUSIC  
AND DANCE, 16TH EDITION

---

1

## 15 ГОДИНИ НАУЧНА КОНФЕРЕНЦИЯ ЗА ДОКТОРАНТИ И ПОСТДОКТОРАНТИ С МЕЖДУНАРОДНО УЧАСТИЕ „МЛАД НАУЧЕН ФОРУМ ЗА МУЗИКА И ТАНЦ“

МАРГАРИТА КРЪСТЕВА-СТОЙЧЕВСКА<sup>1</sup>

### „YOUNG SCIENTIFIC MUSIC AND DANCE FORUM“: A SCIENTIFIC CONFERENCE FOR DOCTORAL AND POSTDOCTORAL STUDENTS WITH AN INTERNATIONAL PARTICIPATION – 15TH ANNIVERSARY

MARGARITA KRUSTEVA-STOICHEVSKA<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> **Маргарита Кръстева-Стойчевска** е главен асистент, д-р в департамент „Музика“ на Нов български университет (e-mail: mmkrusteva@gmail.com)

<sup>2</sup> **Margarita Krasteva-Stoychevska** is an Senior Assistant, Dr. at the Department of Music at the New Bulgarian University (e-mail: mmkrusteva@gmail.com)

**Резюме:** Научната конференция с международно участие „Млад научен форум за музика и танц“ е един от първите в страната ни форуми с възможност за представяне на постиженията на младите изследователи в областта на музикологията, музикалното и танцово изкуство. Целта на настоящия доклад е да проследи нейната 15-годишна история, да отбележи кои са основните приноси през годините на нейното развитие и да се изведат общи изводи, показващи значимостта на конференцията. Накратко са показани основните теми, които са били представяни през годините. Мнения и оценки на учени в областта на музикологията. развитието води до прерастването ѝ във Форум на изкуствата, обединяващ научните достижения в областта на музика, танц, кино, театър, масови комуникации и визуални изкуства. Направените обобщения представят приносите на форума в развитието на научните изследвания в областта на изкуствата.

**Ключови думи:** докторска конференция, НБУ, департамент „Музика“, Млад научен форум за музика и танц

**Abstract:** The Scientific Conference with International Participation „Young Scientific Music and Dance Forum“ is one of the first forums in the country with the opportunity to present the achievements of young researchers in the field of musicology, music and dance. The purpose of this report is to trace its 15-year history, to note the main contributions to its development over the years and to draw general conclusions showing the importance of the conference. The main topics discussed over the years are briefly presented: opinions and assessments by scientists in the field of musicology. Over the years, its development has led to its growth in the Arts Forum, which brings together scientific achievements in music, dance, cinema, theatre, mass communications and the visual arts. The summaries presented the forum's contributions to the development of research in the arts field.

**Keywords:** doctoral conference, NBU, Department of Music, Young Scientific Forum for Music and Dance

Научната конференция е форум за учени-изследователи в едно или няколко научни направления, които представят и дискутират своите разработки. Конференциите са средище и канал за оповестяване на нови знания и резултати, обмен на информация между изследователи, както и представяне на нови творчески подходи.

Десетилетия наред учените от различни области се събират, представят и обсъждат своите научни постижения. Особено важна е тази стъпка за младите изследователи, които правят своите първи крачки в сериозната наука и изследвания. Подобни форуми дават възможности да се натрупа опит, да се чуе мнението и на останалите специалисти в областта, за да си сигурен, че твоите изследвания вървят в правилната посока.

Именно такъв форум е научната конференция за докторанти с международно участие „Млад научен форум за музика и танц“, която се провежда за първи път през 2006. Нейната цел е *„създаване на трибуна за изява на докторанти по музикознание не само от Нов български университет, чиято дейност се явява тази конференция, но и на докторанти от други университети и академии, както и на чужденци докторанти“*. [Млад научен форум за музика и танц 2007, стр. 5] Идеята на организаторите е, от една страна, младите хора да имат възможност да изложат своите тези, да споделят опита си и своите научни резултати, а от друга, да имат възможност за обмяна на познания с други колеги. Тя се явява мост за сътрудничество между институциите на висшето образование и специално в областта на докторските програми в областта на музикалните и танцови изкуства.

Началото е поставено на 12.11.2006. В първото издание на форума взимат участие 11 докторанти от три институции – Нов български университет, БАН и НМА „Проф. Панчо Владигеров“ – София. Модератор е проф. Димитър Христов, д.н. Представените изложения са в областта на композиторското творчество, музика и педагогика, история на музиката, музика и църква, музикално изпълнителство, организация на музикални събития и български фолклор. Всеки от участниците получава по 20 минути за представяне на текста и 10 минути време за дискусия. Накрая се провежда обща заключителна дискусия. В конференцията се включват и част

от щатните преподаватели към департамент „Музика“, които дават насоки за бъдещата работа на младите изследователи.

Следващата година тенденцията се запазва, но с малък прогрес в броя на участниците. Форумът се провежда на 22.04.2007, отново под вещото ръководство на проф. Димитър Христов, д.н. Новото през тази година е, че във форума участват и доктори. *„Тази добра форма на сътрудничество между институциите на висшето образование и специално в сферата на докторантския апарат се подкрепя от културния потенциал в университетите, за да подпомогне съхраняването и изграждането на цялата научна общност в Европа.“* [Млад научен форум за музика и танц 2008, стр. 5-6]. В дискусиите активно участват и част от научните ръководители на докторантите – проф. Нева Кръстева, д.н., проф. Елена Тончева, д.н., проф. Милена Молова, както и преподаватели от департамент „Музика“. Това е изключително полезно, защото дава нови полета за размишления и анализи.

Третото издание се реализира в периода 15-16.03.2008. В него се включват 27 участници от 6 институции: Нов български университет, Институт за изкуствознание – БАН, НМА „Проф. Панчо Владигеров“ – София, Институт за изкуствознание – БАН, СУ „Св. Климент Охридски“ – София и БНР. Поради големия брой на участниците в тази година за първи път са сформирани секции – История и творчество, Религия, Естетика и философия, Солфедж и образование, Технологии, Поп музика и Фолклор. Вижда се, че желанието и стремежът на организаторите дава резултат и форумът привлича младите творци от академии и университети, активира научния потенциал на музикалните институции не само у нас, но и от региона. Стремежът за сътрудничество е налице.

Новото, което отличава четвъртата конференция, е участието на значително повече колеги с докторска степен – личи създаването на нова традиция – завършилите докторанти (вече доктори) продължават своите научни изследвания и докладват получените резултати. Увеличава се и броят на институциите, чийто докторанти са представени. Форумът се провежда в периода 04-05.04.2009. Докладите са разделени в следните направления – Съвременно композиторско творчество, Изпълнителско изкуство, Педагогиче-

ски подходи, Религия и музика, Художествена самодейност, Древни култури, Поп музика, Управление и продуцентство в музиката. *„Особено ценна е водещата роля в конференцията на личността на изтъкнатия български теоретик и композитор проф. д. изк.н. Димитър Христов, който председателства научните изложения и разговорите по тях, както и общата дискусия. С респектираща ерудиция присъствието му и неговите коментари създават уникална възможност за задълбочен научен дебат, който отваря пространства на нови идеи и перспективи в науката, разкрива нови хоризонти пред младите хора и очертава възможности за съвместни проекти и интегриране в европейското и световно научно пространство.“* [Вълчинова-Чендова 2010, с. 13]

Петата научна конференция се реализира в периода 17-18 април 2010. В нея участват 33 докладчици от 12 институции. Поради големия брой участници, заседанията се провеждат паралелно. Това е първото издание на форума, в което освен дългогодишния водещ проф. Димитър Христов, д.н., като модератор се включва и проф. Елисавета Вълчинова-Чендова, д.н. Секциите, в които се представят младите учени, са: Композиторско творчество, Музика и изпълнителство, Музика и педагогика, Музика и църква, Музикален театър, Театрална сцена, Български фолклор и Поп музика. *„Провокирани от аналитичния диалогичен подход на водещите към отделните текстове и иницирането на оживени конструктивни дискусии, участниците се включват в дебати по основни методологични въпроси, свързани с актуални изследователски полета на съвременното музикологично знание и съответстващия им терминологичен апарат, с изследователски подходи и възможности за различни интерпретации, което се отразява стимулиращо при подготовянето на текстовете за печат след това.“* [Шушулова-Павлова 2011, с. 13-14].

28 и 29.05.2011 са дните, в които се реализира шестото издание. В него участват 48 млади изследователи от Нов български университет – департамент „Музика“, Нов български университет – департамент „Театър“, Пловдивски университет „Паисий Хилендарски“, Институт по фолклор – БАН, Институт за етнология и фолклористика с Етнографски музей при БАН, Институт за изкуствозна-



ние – БАН, НМА „Проф. Панчо Владигеров” – София, Софийски университет „Св. Климент Охридски”, Академия за музикално, танцови и изобразителни изкуства – Пловдив, ВТУ „Св. св. Кирил и Методий” – Велико Търново и Югозападен университет „Неофит Рилски” – Благоевград. Представените научни изследвания и достижения са в следните секции: Музика и педагогика, Композиторско творчество, Музикален театър, Театрална сцена; Музика и изпълнителство, Музикална естетика, Поп и джаз музика, Български фолклор и Музикално продуцентство. *„Само за 6 години НБУ се превърна в най-значимия събирателен център за специалисти по история, теория и практика на музиката и танца. И особено за младите сред тях, сега израстващи в професията и кариерата. Показателен за интереса към конференцията, че вече и завоювали образователната и научна степен доктор колеги участват в нея... При подготовката на материалите за печат в сборника след това заляга идеята за запазване в голяма степен на автентичността на представените материали – за да се съхрани индивидуалния облик на всеки от авторите, чрез което – и на картината като цяло.“* В последвалото печатно издание се включват само резюметата, а докладите са публикувани на CD. За първи път в него е публикувана рецензия от доц. д-р Юлиан Куюмджиев, в която той отбелязва, че *„докторантските четения са място не само за официална изява, а и възможност за неофициална среща за колегиално научно, артистично и дидактическо споделяне“.* [Куюмджиев 2012, с. 17]. Водещи на конференцията са проф. Димитър Христов, д.н., проф. Елисавета Вълчинова-Чендова, д.н. и проф. Явор Конов, д.н.

На 09-10.06.2012 се провежда Седма научна конференция за докторанти и постдокторанти с международно участие „Млад научен форум за музика и танц“. В нея взимат участие 50 докладчици, които се представят в следните секции: Музика и изпълнителство, Музика и педагогика, Композиторско творчество; Музикален театър, Театрална сцена; Български фолклор, Поп и джаз музика и Продуциране на музикалните и танцови изкуства. Автор на рецензията към сборника е проф. д-р Румяна Каракостова. *„Едно от безспорните преимущества на форума е задълбоченият диалог между младите хора и техните научни ръководители, обмяната*

на идеи, на аналитични подходи, откриването на нови изследователски полета и тематични области, актуализирането на терминологията и т.н. Дискутират се изключително важни теми и проблеми – за съвременното състояние на българската наука и присъствието на младите хора в нея, за конкурентноспособността и разпознаваемостта ѝ в европейското научно пространство.“ [Каракостова 2013, с. 17] Водещи на конференцията са проф. Димитър Христов, д.н., проф. Елисавета Вълчинова-Чендова, д.н. и проф. Явор Конов, д.н.

8 юни 2013 година е датата на осмия форум. В него участват 35 представители от 9 институции. Научните области, в които се провеждат докторантските четения, са: Съвременна музикална култура, Философия и музика. Музиката и другите изкуства; Музика и педагогика; Музикално творчество – музикално изпълнителство и Проблеми на изпълнителството. „Независимо от многото участници се запазва стремежът да бъде съхранено дискуссионното пространство като една от основните характеристики на четенията. Прави впечатление интересът към актуални въпроси на съвременната музикална култура и осмислянето им в контекста на добре работещи европейски практики. Състоянието на музикалните институции, функционирането на музикалното изкуство и привличането на нови публики, съвременни обучителни форми и т.н. провокират формулирането на нови идеи и активно използване на интердисциплинарни аналитични подходи.“ Ново е включването на доц. д-р Милена Шушулова като водещ на научна сесия.

Деветата научна конференция се състои на 7 и 8 юни 2014. В нея участват 38 докторанти, които работят в 4 секции – Съвременна музикална култура, Музиката и другите изкуства, Музика и педагогика, Музикално творчество – музикално изпълнителство. Водещи на конференцията са проф. Димитър Христов, д.н., проф. Явор Конов, д.н., проф. Елисавета Вълчинова-Чендова, д.н. и доц. д-р Милена Шушулова. „Освен разработването на фундаментални въпроси, свързани с музикалната съвременност и минало, с връзката на музиката с другите изкуства и с науката, с проблеми на педагогиката, основна се оказва темата за музикалното твор-

*чество и неговото изпълнителско претворяване. Многообразните интердисциплинарни подходи са разгледани в контекста на различни епохи и стилове, композиторски почерци и музикален език.“* [Вълчинова-Чендова 2015, с. 12]

Юбилейната десета научна конференция се провежда на 11 и 12 юни 2015. Тъй като тя е особено специална за организаторите, те се стараят да предадат това чувство и на участниците. Домакин е Галерия УниАрт на НБУ като за първи път в рамките на форума се осъществява и концерт на докторанти и постдокторанти. В него участват: Христо Христов (флейта), Младен Тасков (клавир), Валентина Славова-Трендафилова (сопран), Мария Калоферова (пиано), Антония Евгениева (пиано), Мариана Цветкова (сопран), Нели Недева (класическа китара), Сание Матоши (мецосопран), Росица Иванова Бояджиева-Вълева (флейта) и Антония Евгениева (пиано), които представят произведения на Й. С. Бах – Соната за флейта и облигатистите клавичембало BWV 1032, Шуберт – „An die Musik“, Пучини – „O, mio babbino caro!“ из операта „Джани Скики“, Дворжак – „Песен към месеца“ из операта „Русалка“, Шопен – Ноктюрно cis moll, Анри Дюпарк – „La vie anterieure“, Р. Щраус – „Du bist der Lenz“, Хоакин Турина – Фантазия севиляна оп. 29, Ж. Бизе – Хабанера из операта „Кармен“, Алън Лорилард – „Аму Самус“ – (Еми Камюс) и Кирил Ламбов – Соната за пиано.



*(Всички снимки в доклада са личен архив на автора)*

Броят на участниците е 35 – от Нов български университет – департамент „Музика“, Великотърновски университет „Св. св. Кирил и Методий“, НМА „Проф. Панчо Владигеров“ – София, Софийски университет „Св. Климент Охридски“, Академия за музикално, танцови и изобразителни изкуства – Пловдив, Пловдивски университет „Паисий Хилендарски“, Югозападен университет „Неофит Рилски“ – Благоевград, Фондация „Панчо Владигелов“, Нов български университет – департамент „Театър“, Софийска национална опера и балет. Заседанията са организирани в следните секции – Музика и педагогика, Музикално творчество-музикално изпълнителство, Музикално минало, Съвременна музикална култура и Постдокторанти – Музикална наука. Заседанията се водят от проф. Димитър Христов, д.н., проф. Явор Конов, д.н., проф. Елисавета Вълчинова-Чендова, д.н., доц. д-р Милена Шушулова и доц. д-р Георги Арnaudов. Като неизменна част от конференцията е и връчването на сертификати на отличилите се участници в конкурса „Музика и знание“.





*„Темата за музикалното творчество и свързаните с него изпълнителски проблеми може да бъде проследена в различни исторически и съвременни контексти. За голяма част от авторите-докторанти тя е централна и е свързана с тяхното израстване като професионалисти – музикални интерпретатори. Специален акцент в нея са музикалнопедагогическите проблеми и учителните подходи.“ [Вълчинова-Чендова 2016, с. 14]*

За първи път по време на тази инициатива са инициирани „Разговори за музиката – в звук, слово и образ“, в рамките на които се провежда въвеждаща среща-беседа с проф. д-р Лидия Денкова – философ, на която тя представя книгата на Ив-Мари Андре „За красотата в музиката“.

Единадесетата конференция с международно участие за докторанти и постдокторанти „Млад научен форум за музика и танц“ се провежда в периода 16-17 юни 2016. По традиция форумът започва с връчване на наградите на отличените участници в конкурса „Музика и знание 2016“. Първото заседание включва доклади от областта на музикалната теория и се ръководи от проф. Димитър Христов, д.н. и проф. Елисавета Вълчинова-Чендова, д.н. В него свои разработки представят 6 преподаватели и докторанти от НМА „Проф. П. Владигеров“, Институт за изследване на изкуствата – БАН, Нов български университет, АМТИИ – Пловдив и

Македония.

Второто заседание се води от проф. Елисавета Вълчинова-Чендова, д.н. и проф. Явор Конов, д.н. и засяга теми, свързани с музиката и педагогиката. Представени са доклади от четирима докторанти, от НБУ и СУ „Св. Климент Охридски“. Третото заседание „Музика и изпълнителство“ е под ръководството на проф. Явор Конов, д.н. и проф. д-р Милена Шушулова и включва 7 доклада на представители на НБУ и НМА „Проф. П. Владигеров“.

Част от програмата на форума е и концертът на докторант Нели Недева-Илиева – китара. Представени са произведения от Марио Кастелнуово-Тедеско.

Четвъртото заседание от областта на музиката и културата включва доклади на четирима докторанти и преподавател, които са от НБУ, НМА „Проф. Панчо Владигеров“ и ЮЗУ – Благоевград, които са под ръководството на проф. д-р Милена Шушулова и доц. д-р Георги Арнаудов. В петото заседание, с водещи проф. Явор Конов, д.н. и доц. д-р Георги Арнаудов, взимат участие пет докторанти и преподаватели от НБУ обединени от темата „Музика и технологии“.

Отпечатването на сборника с доклади (през 2017) е посветено на създателя на научния форум – проф. Димитър Христов, д.н., който ни напуска през тази година.

Висока е оценката, която двамата рецензенти на изданието дават на форума. Ще цитирам част от едната: *„Работата на участниците в конференцията е важна за научното развитие на кадрите в областта на музикалното и танцово изкуство. Докладите имат високи професионални качества на научни публикации, с изведени аналитични подходи към изследователските обекти и използвана съобразно спецификата на различните теми обширна библиография на кирилица и латиница от печатни източници и сайтография.“* [Арнаудов 2017, с. 15]

2017 година внася нова посока в провеждането на традиционния вече научен форум. За първи път се организира НАУЧЕН ФОРУМ ЗА ИЗКУСТВА в сътрудничество между департаментите „Музика“ и „Театър“. Той се провежда в периода 08-10. юни 2017. В рамките му се организират:

✓ „Млад научен форум за театър, кино, сцена и визуални изкуства“ – 8 юни 2017

✓ „Млад научен форум за музика и танц“ – 10 юни 2017

Новото при организацията на научната конференция е формирането на секциите. През тази година те са разделени в два основни панела – Постдокторанти и Докторанти. Представят се 18 участници в разделите: Музика и танц – постдокторанти и преподаватели; Музика и танц – докторанти и Театър, кино, сцена и визуални изкуства. Този първи по рода си колаборативен форум е подчинен на темата „Артист – текст – пространство. Исторически и методологически перспективи.“ В рамките на изданието е проведен и традиционния вече концерт в галерия УниАрт.

16-17 юни 2018 е времето на провеждане на II НАУЧЕН ФОРУМ ЗА ИЗКУСТВА. Като част от него са проведени XIII „Млад научен форум за музика и танц“ – 16 и 17 юни 2018, зала 511, корпус I на НБУ и II „Млад научен форум за театър, кино, сцена и визуални изкуства“ – 17 юни 2018, зала 511, корпус I на НБУ.

Заседанията са разделени в четири панела – докторанти, магистри, постдокторанти и преподаватели. В групата на докторантите се включват 16 участници от четири институции.

За първи път по време на този форум се включва с доклад и студентка от магистърската програма по музикознание на НБУ, която представя своя текст на тема „Специфични особености в интерпретацията на пианиста според Алфред Корто и днешните ни разбирания за нея“.

В преподавателския панел свои разработки представят четирима преподаватели от НБУ – проф. Елисавета Вълчнинова-Чендова, д.н.; проф. Явор Конов, д.н., доц. д-р Албена Кехлибарева и доц. д-р Георги Арнаудов.

На 17.06.2018 се провежда и вторият „Млад научен форум за театър, кино, сцена и визуални изкуства“. В него взимат участие общо 6 преподаватели и 1 докторант от департаментите „Кино, реклама и шоубизнес“, „Театър“ и „Масови комуникации“ на Нов български университет.

Темите, които се представят на II-рия научен форум са разнообразни – история на хоровото пеене и фестивали в Косово, про-

блеми на интерпретацията на пианистите, засегнати са и областите на музикалното образование в страната и чужбина, фолклор, електронна и компютърна музика, както и интересни теми в областта на визуалните изкуства. И тази година се спазва основният принцип на конференцията за среща между *„интересни, добронамерени и отзивчиви колеги, които допълнително израстват, защото с тях открито и професионално се обговарят темите, идеите, текстовете и плановете си, с което допълват, разширяват познания и осмисления...“* [Конов 2019, с. 8]

Докладите, които са представени в сборника, са рецензирани от двама анонимни рецензенти, както и от главния редактор, в лицето на проф. Явор Конов, д.н., поради изискванията за реферирание и индексирание на изданието. Отново всички доклади са представени в печатен формат.

III НАУЧЕН ФОРУМ ЗА ИЗКУСТВА се провежда на 08-09.06.2019 и е посветен на 120 години от рождението на класика на българската музика проф. Панчо Владигеров. Той е включен в програмата на юбилейното 50-то издание на международния фестивал „Софийски музикални седмици“. Като части в него са следните инициативи:

- ✓ XIV „Млад научен форум за музика и танц“ – Конференция с международно участие – 8 и 9 юни 2019
- ✓ Научен-форум „Панчо Владигеров в българската култура“ – 8 юни 2019 (14:00 ч.)
- ✓ III „Млад научен форум за театър, кино, сцена и визуални изкуства“ – 9 юни 2019

14-то издание е посветено на изследванията в областта на музиката и танца и е структурирано в следните панели: Преподаватели и постдокторанти, докторанти. Водещ на първия панел е проф. д-р Милена Шушулова. В него взимат участие 5 преподаватели. Темите, които се представят са изключително разнообразни и интересни. Водещ на втория панел е проф. Явор Конов, д.н. Свои доклади представят 11 участници. В рамките на научната конференция е и научният форум, посветен на 120-годишнината на проф. Панчо Владигеров – ПАНЧО ВЛАДИГЕРОВ В БЪЛГАРСКАТА КУЛТУРА. Негов водещ е проф. Елисавета Вълчинова-Чендова, д.н. Предста-



вени са темите: „Честванията на 120 години Панчо Владигеров – поглед на съхранителя на традицията му.“; „Клавиърните концерти на Панчо Владигеров – изпълнителски реализации“; „120 години Панчо Владигеров в 90-ия сезон на Софийска филхармония през погледа на мениджъра и диригента“; „Андрей Стоянов и Панчо Владигеров в началото на XX век“; „Симо Лазаров и неговият тембров прочит на „Сарабанда“ из „Класично и романтично“ на Панчо Владигеров“; „Творческото наследство на Панчо Владигеров – тласък към национална еволюция в аспекта на педагогиката по композиция“; „Каталогизиране и електронно представяне на творчество то на Панчо Владигеров“ и „За Панчо без Гершуин“.

Трето издание на „Млад научен форум за театър, кино, сцена и визуални изкуства“ е председателствано от проф. Виолета Дечева, д.н. По традиция се включват колеги от департаментите „Кино, реклама и шоубизнес“, „Театър“ и „Масови комуникации“ на Нов български университет. Този път участват повече докторанти, които представят своите изследвания в областта на театралните практики и игрови методи, както и в областта на киното.

Новата световна обстановка, свързана с пандемията от Corona Virus 19, се отрази на следващото издание на форума. На 10-11 октомври 2020, за първи път той е изцяло във виртуална среда. В рамките на IV НАУЧЕН ФОРУМ ЗА ИЗКУСТВА се проведе 15-то юбилейно издание на „Млад научен форум за музика и танц“ и IV-ти „Млад научен форум за театър, кино, сцена и визуални изкуства“. Свои доклади в рамките на събитието представят общо 27 участника.

Първият панел „Постдокторанти и преподаватели“ е воден от проф. Елисавета Вълчинова-Чендова, д.н. и включва докладите на 6 участника. Темите са изключително интересни и разнообразни, свързани с дейността на исторически фигури като Махан и Панка Пелишек, творчеството на съвременни композитори, тенденциите в поп музиката и развитието на фолклорните фестивали в страната.

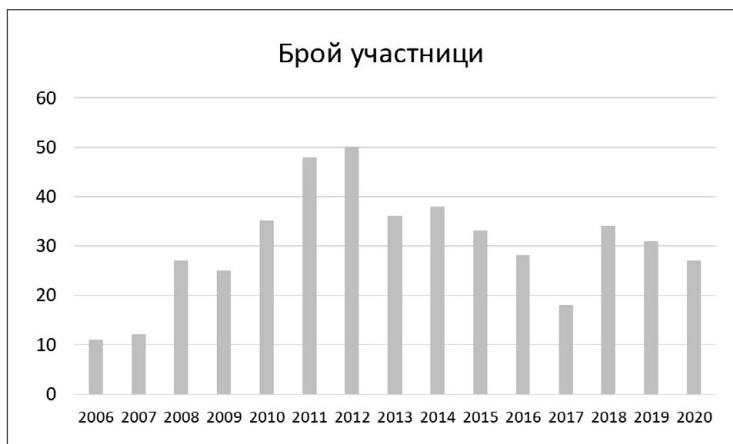
Вторият панел „Докторанти“ се ръководи от проф. Явор Конов, д.н. и проф. д-р Милена Шушулова и обхваща 11 доклада, посветени на: проблематиката на произведенията за флейта и техното възприемане от публиката, музиката във виртуалната реалност;

проблеми на вокалната методика и педагогика, взаимодействието между класическата фолклорна традиция и съвременната музикална педагогика; експериментални взаимодействия между ритмични структури, характерни за българския музикален фолклор и бразилската популярна музика; медийна индустрия и връзките ѝ с италианската *Musica leggera* и теоретични трудове върху китайската музика от западни автори от XIX век.

Четвъртият „Млад научен форум за театър, кино, сцена и визуални изкуства“ за първи път също е разделен на два панела – „Постдокторанти и преподаватели“ и „Докторанти“. През тази година почти два пъти е увеличението на участниците във форума, спрямо предходната година. И тук темите са изключително разнообразни и са в обсега на съвременните танцови интерпретации; театър и обучение; зрител и визия; планът като начин на изказ; слово – музика – театрална постановка; развитие на комедията през социализма, исторически и творчески сведения за известни представители на режисурата и взаимодействията актьор-режисьор.

## ИЗВОДИ

1. Научната конференция за докторанти и постдокторанти с международно участие „Млад научен форум за музика и танц“ е от първите форуми, насочени към представяне на научната и творческа работа на докторантите. Първоначалната идея да се презентират разработки на обучаващи се само в НБУ (департамент „Музика“) през годините се разви и обогати, като включи участия на докторанти и утвърдени преподаватели и учени от различни научни и образователни институции от страната и чужбина. Постепенно прерастване в междудепартаментен и интердисциплинарен Научен форум за изкуства. Това е изключително добра форма на сътрудничество между образователните и научните институции в страната.
2. В периода от 15 години (2006-2020) в него са взели участие 451 творци и изследователи от 23 научни, образователни и творчески институции в страната и чужбина. На следващата графика са представени участниците по години.



Това са представители на НБУ, Институт за изкуствознание/Институт за изследване на изкуствата – БАН, НМА „Проф. Панчо Владигеров“, Къща-музей „Панчо Владигеров“ – София, Софийска филхармония, БНР, Софийски университет „Св. Климент Охридски“, Великотърновски университет „Св. св. Кирил и Методий“, Югозападен университет „Неофит Рилски“ – Благоевград, Фондация „Панчо Владигеров“ – Шумен, Педагогическия факултет на университета Complutense – Мадрид (Universidad Complutense de Madrid), Институт по фолклор/Институт за етнология и фолклористика с Етнографски музей при БАН, Академия за музикално, танцово и изобразително изкуство „Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив, Държавна опера – Русе, ДМ-БУЦ „Илия Николовски-Луи“ – Скопие, Македония, Държавен университет в Тетово, Македония, Национално музикално училище „Любомир Пипков“ – София, Фондация „Панчо Владигелов“, Пловдивски университет „Паисий Хилендарски“, хор „Петър Динев“ при храм „Св. св. Кирил и Методий“ – София, Русенски университет „Ангел Кънчев“ и Духов оркестър „Добрич“.

Водещи на заседанията са изтъкнати научни изследователи в областта на музикознанието и музикалните изкуства, които със своите знания и опит успяват да помогнат на голяма част от младите учени в тяхното израстване, а именно проф. Димитър Христов, д.н., проф. Елисавета Вълчинова-Чендова, д.н.; проф. Явор Конов, д.н., проф. д-р Милена Шупулова, доц. д-р Георги Арnaudов и проф. д-р Виолета Дечева. Със своята ерудиция те успешно водят дискусиите след всеки един от представените текстове, както и общите заключителни разисквания в края на всяко едно от заседанията.

3. В рамките на форума в продължение на няколко години се организират и концерти на докторанти от изпълнителската докторска програма „Музика“ на НБУ. Традиция, даваща възможност за изява на млади изпълнители и е добре да бъде продължена и през следващите издания на форума.
4. Основен принос е отпечатването на представените доклади. Това е отлична възможност за публикационна дейност на младите изследователи, много важно за тяхната реализация.
5. Ценно качество, което отличава конференцията през изтеклите години и което всички нейни водещи и модератори успяват да запазят през годините, е съхраняване на дискуссионния дух на форумите, като се отделя достатъчно време за обсъждане на представените текстове. Това подпомага израстването на младите учени.
6. Изключително важна стъпка в развитието на научния форум е търсенето на път към реферираност и рецензирането на изданието, където се публикуват отбраните и редактирани доклади. Изданията от последните три години са качени в база данни CEEOL (<https://www.ceeol.com/search/journal-detail?id=2600>)

## ИЗПОЛЗВАНИ ИЗТОЧНИЦИ (REFERENCES):

- АРНАУДОВ, Г., 2017. Единадесета научна конференция за докторанти и постдокторанти с международно участие „Млад научен форум за музика и танц“ (от редактора). В: *Млад научен форум за музика и танц; Научна конференция на докторанти и постдокторанти с международно участие: Резюмета на доклади от конференцията*. Т. 11. София: Нов български университет, с. 11-12. ISSN 1313-342X. [ARNAOUDOV, G., 2017. Edinadeseta nauchna konferentsia za doktoranti i postdoktoranti s mezhdunarodno uchestie „Mlad nauchen forum za muzika i tants“ (ot redaktora). V: *Mlad nauchen forum za muzika i tants: Nauchna konferentsia na doktoranti i postdoktoranti s mezhdunarodno uchestie: Rezyumeta na dokladi ot konferentsiyata*. Т. 11. Sofia: Nov balgarski universitet, s. 11-12. ISSN 1313-342X.]
- ВЪЛЧИНОВА-ЧЕНДОВА, Е., 2015. Девета научна конференция за докторанти и постдокторанти с международно участие „Млад научен форум за музика и танц“ (от редактора). В: *Млад научен форум за музика и танц; Научна конференция на докторанти и постдокторанти с международно участие: Резюмета на доклади от конференцията*. Т. 9. София: Нов български университет, с. 11-12. ISSN 1313-342X. [VALCHINOVA-CHENDOVA, E., 2015. Deveta nauchna konferentsia za doktoranti i postdoktoranti s mezhdunarodno uchestie „Mlad nauchen forum za muzika i tants“ (ot redaktora). V: *Mlad nauchen forum za muzika i tants: Nauchna konferentsia na doktoranti i postdoktoranti s mezhdunarodno uchestie: Rezyumeta na dokladi ot konferentsiyata*. Т. 9. Sofia: Nov balgarski universitet, s. 11-12. ISSN 1313-342X.]
- ВЪЛЧИНОВА-ЧЕНДОВА, Е., 2016. Десета научна конференция за докторанти и пост докторанти с международно участие „Млад научен форум за музика и танц“ (от редактора). В: *Млад научен форум за музика и танц; Научна конференция на докторанти и постдокторанти с международно участие: Резюмета на доклади от конференцията*. Т. 10. София: Нов български университет, с. 13-14. ISSN 1313-342X. [VALCHINOVA-CHENDOVA, E., 2016. Deseta nauchna konferentsia za doktoranti i post doktoranti s mezhdunarodno uchestie „Mlad nauchen forum za muzika i tants“ (ot redaktora). V: *Mlad nauchen forum za muzika i tants: Nauchna konferentsia na doktoranti i postdoktoranti s mezhdunarodno uchestie: Rezyumeta na dokladi ot konferentsiyata*. Т. 10. Sofia: Nov balgarski universitet, s. 13-14. ISSN 1313-342X.]

- КАРАКОСТОВА, Р., 2013. Рецензия за сборник N. 7. В: *Млад научен форум за музика и танц: Научна конференция на докторанти с международно участие: Резюмета на доклади от конференцията*. Т. 7. София: Нов български университет, с. 17-18. ISSN 1313-342X. [KARAKOSTOVA, R., 2013. Retsenzia za sbornik N. 7. V: *Mlad nauchen forum za muzika i tants: Nauchna konferentsia na doktoranti s mezhdunarodno uchastie: Rezyumeta na dokladi ot konferentsiyata*. Т. 7. Sofia: Nov balgarski universitet, s. 17-18. ISSN 1313-342X.]
- КОНОВ, Я., 2019. II Научен форум за изкуства (предговор от главния редактор). В: *Млад научен форум за музика и танц: Конференция с международно участие: [Доклади]*. Т. 13. София: Нов български университет, с. 7-9. ISBN 1313-342X. [KONOV, KONOV, Ya., 2019. II Nauchen forum za izkustva (predgovor ot glavnia redaktor). V: *Mlad nauchen forum za muzika i tants : Konferentsia s mezhdunarodno uchastie: [Dokladi]*. Т. 13. Sofia: Nov balgarski universitet, s. 7-9. ISBN 1313-342X.]
- КУЮМДЖИЕВ, Ю., 2012. Рецензия за сборник N. 6. В: *Млад научен форум за музика и танц: Научна конференция на докторанти с международно участие: Резюмета на доклади от конференцията*. Т. 6. София: Нов български университет, с. 17-18. ISSN 1313-342X. [KUYUMDZHIEV, Yu., 2012. Retsenzia za sbornik N. 6. V: *Mlad nauchen forum za muzika i tants: Nauchna konferentsia na doktoranti s mezhdunarodno uchastie: Rezyumeta na dokladi ot konferentsiyata*. Т. 6. Sofia: Nov balgarski universitet, s. 17-18. ISSN 1313-342X.]

**ПРОЕКТЪТ „КАРТИНИ ОТ БЪЛГАРИЯ“ –  
УТВЪРДИЛ СЕ ПРЕЗ ГОДИНИТЕ КАТО  
УСПЕШЕН МОДЕЛ В ПОДГОТОВКАТА  
НА СТУДЕНТИ ОТ КУРСОВЕТЕ ПО  
„ЕЛЕКТРОННА И КОМПЮТЪРНА  
МУЗИКА“ И „ТОНРЕЖИСУРА“ НА НОВ  
БЪЛГАРСКИ УНИВЕРСИТЕТ**

**РОСИЦА БЕЧЕВА<sup>1</sup>**

**THE PROJECT „PICTURES FROM BULGARIA“ –  
ESTABLISHED OVER THE YEARS AS A SUCCESSFUL  
MODEL IN THE PREPARATION OF STUDENTS IN  
THE „ELECTRONIC AND COMPUTER MUSIC“ AND  
„SOUNDENGINEERING“ PROGRAMS AT THE NEW  
BULGARIAN UNIVERSITY**

**ROSITSA BECHEVA<sup>2</sup>**

***Резюме:*** Докладът се фокусира върху проекта „Картини от България“ като база за стимулиране на творческата инвенция на обучаваните, тяхното когнитивно, естетическо и социално развитие. В тази връзка вниманието се насочва върху етапите на работа и използваните подходи, свързани с реализацията

---

<sup>1</sup> Доц. д-р **Росица Бечева**, Департамент „Музика“, Нов български университет, София (e-mail: rbecheva@nbu.bg)

<sup>2</sup> Associate Professor Dr. **Rositsa Becheva**, Department of Music, New Bulgarian University, Sofia (e-mail: rbecheva@nbu.bg)

на проекта, върху корелацията музикални компютърни технологии – творческо мислене, върху музикалнотворческите импровизации, аранжимента, оркестрацията като средства за развитие на творческите способности в процеса на обучение. Докладът третира получените през годините резултати от педагогическата работа, свързана с подготовката и реализацията на проекта „Картини от България“.

**Ключови думи:** електронна музика, компютърна музика, проблемно базирано обучение, музикално-творческо развитие

**Summary:** The report focuses on the project „Pictures from Bulgaria“ – as a basis for stimulating the creative invention of students and their cognitive, aesthetic and social development. In this regard, attention is focused on the stages of work and the approaches related to the project, on the correlation of computer music technologies – creative thinking, musical-creative improvisations, arrangement, orchestration – as a means of developing creative abilities in the learning process. The report treats the results obtained over the years from the pedagogical work related to preparing and implementing the project „Paintings from Bulgaria“.

**Keywords:** electronic music, computer music, problem-based learning, creative musical development

Докладът се фокусира върху проекта „Картини от България“ като база за стимулиране на творческата инвенция на обучаваните, тяхното когнитивно, естетическо и социално развитие. В тази връзка вниманието се насочва върху етапите на работа и използваните подходи, свързани с реализацията на проекта, върху корелацията музикални компютърни технологии – творческо мислене, върху музикалнотворческите импровизации, аранжимента, оркестрацията, като средства за развитие на творческите способности в процеса на обучение, на музикално творческото развитие.

Докладът третира получените през годините резултати от педагогическата работа, свързана с подготовката и реализацията на



проекта „Картини от България“. Докладът се явява продължение на темата, свързана с личната изследователска програма в областта на електронното звукоизвличане.

В създадената от проф. д-р Симо Лазаров през 1996 и въведена в Нов български университет специализация „Компютърно музициране“, съществуваща и до днес – понастоящем с наименование „Електронна и компютърна музика“, са преминали обучение повече от 700 студенти, с успешна професионална реализация. (Авторът на настоящия доклад е част от творческия екип на специализация „Компютърно музициране“ от 2000 година). През 2003 (по идея на Симо Лазаров) в Нов български университет е създаден УПИЗ<sup>3</sup> за компютърно музициране и компютърна звукообработка, чието „продължение“ се явява създаденият през 2016 УПИЗ по компютърно музициране и компютърна звукообработка „Станислав Станчев-Стенли“ – понастоящем с наименование УПИЦ<sup>4</sup> Център по компютърно музициране и саунд дизайн „Станислав Станчев-Стенли“. В тази творческа лаборатория студентите от департамент „Музика“ на Нов български университет, работещи в областта на компютърното музициране и саунд дизайна имат възможността да усъвършенстват своите умения. Идеята на проф. д-р Симо Лазаров е творчеството на студентите (създаваната от тях аудиопродукция през съответната академична година) да бъде запазвано на звуков носител. Тази идея е посрещната с въодушевление и реализирана още в първите години на съществуването на модула, като първият албум излиза веднага на следващата година.

През 2018 в навечерието на националния празник 3 март, младите електроници – студентите от департамент „Музика“ на НБУ, са поканени да гостуват в предаването за концептуални албуми „Картини от една изложба“ по програма Хоризонт на БНР. В тази връзка стартира проекта „Картини от България“.

Проектът „Картини от България“, реализиран в УПИЦ „Център за компютърно музициране и саунд дизайн „Станислав Станчев-Стенли“ на НБУ, в рамките на последните 4 години, обхваща

---

<sup>3</sup> УПИЗ – Учебно практическо и изследователско звено

<sup>4</sup> УПИЦ – Учебно практически и изследователски център

5 аудио албума, 310 минути музика и е с участието на 34 студенти с преподаватели проф. д-р Симо Лазаров и доц. д-р Росица Бечева. Включените композиции, обединени от темата за България, са звучали на концерти пред публика, в ефира на БНР, програма „Хоризонт“ и радио JAZZ FM.

В анонса към представянето на първия албум от поредицата „Картини от България“ по БНР е отбелязано следното: *„В навечерието на нашия национален празник 3 март, тази година решихме в „Картини от една изложба“ да дадем възможност за изява на представители на младото поколение на България“* – обявява Сергей Шишов, традиционен водещ на предаването за концептуални албуми. *„И така, дванадесет студенти от специалност „Компютърно музициране“ на Нов български университет с преподаватели проф. д-р Симо Лазаов и гл. ас. д-р Росица Бечева се наемат да пресъздадат с изразните средства на електрониката красивите моменти и преживяванията си при съвместните им обиколки из България, изнасяйки концерти и създавайки неповторимата атмосфера на творческия си устрем. Многообразието на живота, преживян от младия човек, съзercавайки действителността в България, и превъплътен през очите на младостта, ни повежда към техния свят на творчески идеи, изграден с желание за съзидание и надежда за бъдещето. Това многообразие на образите предполага разнотилни композиции, носещи специфична звукова среда, но обединени от темата за България. Същевременно всеки от младите хора по своето чувства това привличане към природата, към историята, към хората. И всеки по своему изразява това отношение. В техния проект откриваме като в обща изложба различни похвати, изразяващи личното им отношение. Пречупена през призмата на динамичния живот, музиката ни въвежда във вселената на фантазията, в мисловните усещания на всеки от творците, за да се видим като в огледало как изглеждаме и каква е днешна България през техните очи“* – обобщава Шишов. [MySound.bg, 2018]

CD „Картини от България 1“ е с участието на студентите: Божидар Димитров, Василена Попангелова, Румена Маринова, Силвина Панкова, Десислава Киневирска, Стефан Попов, Мартин Александров, Ермис Сантис, Кристиян Добрев, Стоян Черкезов,

Васил Джиджев. Албумът съдържа и проекти на преподавателите доц. д-р Росица Бечева и доц. Димитър Василев, както и съвместни проекти на студенти и преподаватели. Наименованията на проектите и авторите му са: „Планини” – Росица Бечева, Силвина Панкова, Кристиан Добрев, Ермис Сантис; „Пътуване” – Десислава Илиева; „Приказка” – Десислава Киневирска; „Звукови платна от България” – Росица Бечева, Василена Попангелова, Румена Маринова; „Ноемврийски шумове” – Росица Бечева; „Високо” – Георги Иванов; „Дълбоко в моите корени” – Никола Великов; „Народни мотиви-техно проект” – Стоян Черкезов; „Валс на горските елфи” – Мартин Александров; „Спектъра на звука” – Божидар Георгиев.

CD „Картини от България 2“, с участието на студентите Васил Джиджев и Мартин Александров, е представен като част от програмата на Международния форум-фестивал „Вселената на компютърната музика“ в БНР – на студентския празник 8 декември. Съдържанието на албума включва общо 17 авторски композиции, от които първите 10 са на Васил Джиджев (Raxelmad) – с елементи на *Ambient*, електро-фънк и Chill Out, Science Fiction Music и 7 композиции на Мартин Александров – с елементи на *Ambient*, филмова музика, *Science Fiction Music* и със симфонично звучене.

CD „Картини от България 3“ включва авторски композиции на Стоян Черкезов, из областта на компютърната музика с подчертано денс звучене.

CD „Картини от България 4“ е с участието на проф. д-р Симо Лазаров, доц. Димитър Василев, гл. ас. д-р Росица Бечева, д-р Емил Трайчев, Юли Анков, Димитър Анков, Мартин Андреев, студенти от курсовете по „Електронна и компютърна музика“ и майнър програма „Музикален Ди Джей (DJ) и Видео Джей-инг (VJ)“: Лилия Ван Дин, Любомир Пейчев, Стоян Черкезов, Теодор Попов, Румена Маринова (алумни „Електронна и компютърна музика“ НБУ), Василена Попангелова (алумни НБУ), Васил Джиджев (алумни НБУ).

Албумът „Картини от България 4“ продължава концепцията на проекта „Картини от България“, свързана с пресъздаване чрез средствата на електронната и компютърната музика на многообразието на живота, отношението към красивата природа на България, историята и хората. Ето и наименованията на някои от включените

в албума композиции: „Планини и хора“ на Василена Попангелова и Румена Маринова, „Забравена мелодия“ на Росица Бечева и Димитър Василев, „Срещи“ на Теодор Попов, „Тракийски напеви“ на Тодор Дойнов, „Мелодия“ на Милко Милков и Васил Джиджев, „БГ ембиънт“ на Любомир Пейчев, Стоян Черкезов, Лилия Дин и Росица Бечева, „Хадес и Персефона“ на Емил Трайчев, „Царство“ на Тони Тотов, „Две лица“ на Мила Нинова и Адриан Беляшки и „Корен“ на Драгомир Тасков.

CD „Картини от България 5“ е с участието на студентите: Адриан Беляшки, Андрей Пенков, Александър Василев, Васил Джиджев, Виктор Мичев, Давид Джонев, Денис Гаврилов, Иван Радков, Кристиан Петков, Марта Фол, Румена Маринова-Педерсен, Силвина Панкова, Стилиян Стоянов, Теодор Попов, Тони Тотов, доц. д-р Росица Бечева, д-р Емил Трайчев. Премиерата на албума **„Картини от България 5“** е включена в предаването **„Картини от една изложба“** на програма „Хоризонт“ на БНР – като заключителната част от Международен форум-фестивал **„Вселената на компютърната музика“** на 22 май 2021.

През 2021 година наградата „Кристална лира 2021“ в категория „Звук и звуков дизайн“ е присъдена на екипа студенти и преподаватели по компютърно музициране от Нов български университет за проекта „Картини от България“, реализиран през периода декември 2019 – юли 2021.

На 11 декември 2021 като заключителното събитие от 20-я юбилеен Международен форум-фестивал „Вселената на компютърната музика 2021“, в предаването на БНР „Картини от една изложба“ е представен албумът „Картини от България 6“ – също на студенти, преподаватели и алумни от департамент „Музика“ на НБУ, включващ отново авторски проекти. Албумът е с участието на: Анастасия Панделиева („Есенни Цъфтежи“), Георги Тонков („Гайда“), Давид Джонев („Една разходка сред природата“), Данаил Видински („Падение“), Денис Гаврилов („Crescendo“), Лилия Дин („Пътуване“), Канди Атанасов („Време“), Марта Фол („Ден след апокалипсиса“), Петър Христов („Елексир“), Тони Тотов, Стилиян Стоянов („Кварталът под моста“), Цветомир Гроздев („Песен“), Теодор Попов – докторант („Лято“), Борислав Лазаров – алумни

НБУ („Източници“), (алумни НБУ), Васил Джиджев – алумни НБУ („Alteera“), Румена Маринова – алумни НБУ („Mountain Mist“), Тодор Дойнов – алумни НБУ („Кавал загрее“), Томи Стефанов – алумни НБУ („Небесни картини“), Росица Бечева („Носталгично“).

Какви педагогически идеи и подходи стоят в основата на реализацията на проекта „Картини от България“?

Професионалното обучение на музиканта неминуемо е обвързано с развитието на музикалността, креативността и творчеството. Предлаганата стратегия за стимулиране на това развитие на творческите способности на студентите включва идеята за:

- проблемното обучение като дидактическа концепция;
- развитие на наблюдателността, познавателната активност по отношение на различни стилове музика и уменията за вербален изказ;
- развитие на асоциативното мислене, въображението и музикалната памет;
- натрупване на музикалнослухови представи, разширяване границите на тембровия слух;
- стимулиране на творческите способности на обучаваните, творческата дейност свързана с аранжиране, композиране, обработка на музика, създаване на компютърен аранжимент;
- ансамбловото музициране и работа в екип.

Във връзка с реализацията на проекта „Картини от България“, на желаещите да вземат участие е поставена задачата да представят своята визия за България – в звук и образ, със средствата на електронната и компютърната музика, а едновременно с това да направят кратко описание на идейния замисъл на своите бъдещи проекти, жанрово-стилови особености, тембровата драматургия.

Педагогическата работа, свързана с реализацията на задачата, е насочена към развитие на творческо мислене, натрупване на музикално-слухови представи, разширяване на границите на тембровия слух, изграждане на необходимата система от понятия; включваше прослушване и анализ на музика от различни жанрове и стилове – по отношение на използваните изразни средства, проследяване на връзката: музикална форма – изразни средства, инто-

национни особености, музикални структури, методи и средства за създаване на звук и музикална продукция, проблемите на аранжмента и оркестрацията.

Създаването на авторски проект, необходимостта да се аргументира собственото творческо решение, поставя пред студента изискването да използва придобитите знания в нова ситуация, да прояви своята познавателна независимост, да потърси самостоятелно знания от нови източници.

От гледна точка на методологията на проблемно базираното обучение<sup>5</sup>: *„Дидактическата проблемност е неразривно свързана с учебните цели в процеса на обучение, важно средство за развитие на познавателната самостоятелност и творческа способност на обучаваните при формиране умения за овладяване на нови знания от различни източници и прилагането им в нестандартни условия. [...] Съотнесено в системата от категории на проблемното обучение, учебният проблем е осъзната и приета за решаване проблемна ситуация. Всеки учебен проблем в своя генезис има създадена от преподавателя проблемна ситуация...Основните формати за задаване на проблемните ситуации са: проблемен въпрос, проблемна задача, проблемно задание. [...] В основата на проблемното обучение е заложено самообучението. Знанията се поднасят посредством учебни задачи чрез проблемния способ, решаването им моделира логиката на научното търсене. Проблемното обучение предполага получаване от обучаваните на нови знания като функция от съединяването на наличните знания с дейности за получаване на нови (търсене на неизвестното).“* [Стоянова, Христова 2017, с. 34-36]

Проектът „Картини от България“, включващ индивидуални проекти на студенти, съвместни проекти на студенти, съвместни проекти на преподаватели и студенти, представлява работа в екип и подпомага развитието на уменията за концентрация, дисциплина, координация, социална комуникация; развива способността за възприемане на многообразието от идеи, формиране на умения за

---

<sup>5</sup> Поради ограничения обем, настоящият доклад не си поставя за цел пълното изясняване на използваните термини и понятия.

интерактивно взаимодействие. Самостоятелната работа стимулира креативността.

Необходимо е да се има предвид, че част от студентите, участници в първия албум, продължиха своето участие и в следващите издания на проекта, което предостави възможността да бъде проследено тяхното музикалнотворческо развитие на база на реализираните им творчески продукти през годините.

В статията на Нина Начева-Маркова „Възможности за развитие на творческите способности в часовете по солфедж“, по отношение на понятия като „творческа дейност“, „музикалнотворческо развитие“ е отбелязано следното: „Според Борис Теплов, музикалните способности са индивидуални особености на личността, които се характеризират с успешно създаване на нов продукт. За да се достигне до значими творчески резултати, човек трябва да притежава високо равнище на развитие на различни качества: наблюдателност, бързина на реакцията, внимание, памет, емоции, знания, воля, опит, навици, интереси, умения да мисли и обобщава. Най-често в психологията творческата дейност се нарича въображение. Музикалнотворческото въображение сяе проявява в способност да се създава нещо ново, на основата на предишен музикален опит – на базата на активен вътрешен слух и музикална памет. Мозъкът комбинира, преработва, претворява елементите от миналия опит и ги пресъздава по нов начин. Творческата дейност е творчески акт, потребност на човек да твори, което го превръща създател на бъдещето. [...] Творческото музикално развитие е такава организация на учебния процес, при която обучаваните вземат най-активно участие в образователната дейност. Изразява се в продуктивна активност – музикалнотворчески и импровизационни упражнения, свързани с овладяване елементите на музикалната изразност: ладови структури, ладови степени, тоналности, метруми и размери, ритъм, интервали, акорди, функции, видове двуглас, триглас и пр. Творческите задачи притежават голям потенциал за цялостно развитие на личността. Едни от най-важните предпоставки за музикално творческо развитие са: наличие на проблемна ситуация; на оригинални творчески задачи; на развити музикални способности; емоционална отзивчивост; наличие

на теоретични знания и психомоторни способности, в резултат на натрупан музикален опит; на осъществяване междупредметни връзки с различните видове изкуства.“ [Начева-Маркова 2015, с. 118-119]

Направените наблюдения дават основание за извод, че реализацията на творчески задачи, свързани с изготвянето на индивидуалните авторски проекти, включени в поредицата албуми „Картини от България“, спомага за развитие на музикалния слух и творческите способности на студентите, за натрупването на активни музикално-слухови представи, за формиране на критерии по отношение на жанр, стил, особености на звукообработката, натрупване на познания свързани с методите и средствата за създаване на композиция в електронна среда, което е предпоставка за „преминаване“ от интуитивни към осъзнати творчески импровизации.

В заключение следва да се отбележи, че педагогическата стратегия, стояща в основата на реализацията на проекта „Картини от България“ се явява като продължение на идеята за иновации и оптимизиране на процеса на обучение.

Настоящият доклад не претендира за изчерпателност – темата е с отворен край.

## ИЗПОЛЗВАНИ ИЗТОЧНИЦИ (REFERENCES):

ДЕСЕВ, Л., Салех БРИК, Никола ДЕСЕВ, 2011. *Психология на творчеството*. София: Парадигма. ISBN 978-954-326-133-8. [DESEV, L. Saleh BRIK, Nikola DESEV, 2011. *Psihologia na tvorchestvoto*. Sofia: Paradigma. ISBN 978-954-326-133-8.]

Картини от България на студенти от НБУ. *MySound.bg*, 2018 [онлайн]. 03 Март 2018 [прегледан на 03.01.2022]. Достъпен на: <https://mysound.actualno.com/old/article-24309.html> [Kartini ot Bulgaria na studenti ot NBU. *MySound.bg*, 2018 [onlain]. 03 Mart 2018 [pregledan na 03.01.2022]. Dostapen na: <https://mysound.actualno.com/old/article-24309.html>]

Картини от България на студенти от НБУ. *Картини от една изложба* [онлайн]. [прегледан на 03.01.2022]. Достъпен на: <http://www.kartiniotednaizlojba.com/index.php?p=3&id=406> [Kartini ot Bulgaria na studenti ot NBU. *Kartini ot edna izlojba* [onlain].



[pregledan na 03.01.2022]. Dostapen na:

<http://www.kartiniotednaizlojba.com/index.php?p=3&id=406>

НАЧЕВА-МАРКОВА, Нина, 2015. Възможности за развитие на творческите способности в часовете по солфедж. *Педагогически алманах* [онлайн]. год. 23(1), с.116-126 [pregledan na 03.01.2022]. ISSN 2367-9360. Достъпен на: <https://journals.uni-vt.bg/almanac/bul/vol23/iss1/11> [NACHEVA-MARKOVA, Nina, 2015. Vazmozhnosti za razvitiie na tvorcheskite sposobnosti v chasovete po solfezh. *Pedagogicheski almanah* [onlain]. god. 23(1), s.116-126 [pregledan na 03.01.2022]. ISSN 2367-9360. Dostapen na: <https://journals.uni-vt.bg/almanac/bul/vol23/iss1/11>]

СТОЯНОВА, Десислава и Цвета ХРИСТОВА, 2017. Проблемното обучение като дидактическа концепция и методологично направление. *Научни трудове Русенски университет „Ангел Кънчев“* [онлайн]. год. 56 (11), с. 33-38 [pregledan na 03.01.2022]. ISSN 2603-4123. Достъпен на: <http://conf.uni-ruse.bg/bg/docs/cp17/11/11-5.pdf> [STOYANOVA, Desislava i Tsveta HRISTOVA, 2017. Problemnoto obuchenie kato didakticheska kontseptsia i metodologichno napravlenie. *Naushni trudove na RU“Angel Kanchev“* [onlain]. god. 56(1), s. 33-38 [pregledan na 03.01.2022]. Dostapen na: <http://conf.uni-ruse.bg/bg/docs/cp17/11/11-5.pdf>

## ПРИЛОЖЕНИЕ:

### 1. Изображение № 1

Обложка на CD „Картини от България“ [Izobrazhenie №1 – Oblozhka na CD „Kartini ot Bulgaria“]



### 2. Изображение № 2



Снимки 1 и 2: награда „Кристална лира 2021“ – категория звук и звуков дизайн; На снимка 3 отляво надясно: Тони Тотов, Денис Гаврилов, Давид Джонев, доц. д-р Росица Бечева [Izobrazhenie №2 – Snimki 1 i 2: nagrada „Kristalna lira 2021“ – kategorija zvuk i zvukov dizayn; Na snimka 3 otlyavo nadyasno: Toni Totov, Denis Gavrilov, David Dzhonev, dots. d-r Rositsa Becheva]

(Снимките са личен архив на автора на доклада)

# МАХАН – ЕДИН ЗАБРАВЕН ПРОСВЕТИТЕЛ

РОСИЦА ДРАГАНОВА<sup>1</sup>

## MACHAN – A FORGOTTEN ENLIGHTENER

ROSSITSA DRAGANOVA<sup>2</sup>

**Резюме:** Текстът е посветен на Карел Махан – чешки музикант, теоретик, публицист и композитор, един от най-видните деятели на музикалното ни образование в самия край на XIX век. Приносът му се коментира сравнително рядко – както впрочем голяма част от процесите по това време – и днес не знаем много повече за делото му, отколкото преди 50 или 100 години. И все пак, постепенно се очертава необходимостта да интерпретираме и обновим данните, за да обогатим като цяло знанието си за това време на изграждане на съвременната българска музикална култура.

**Ключови думи:** българска музика, българска народна музика, музикално образование, учебник по музика

**Abstract:** The text is dedicated to Karel Machan – a Czech musician, theorist, publicist and composer, one of the most prominent figures in our music education at the end of the XIX century. His contribution commented relatively rare – as indeed many of the processes at the time – and today, we do not know much more about his case than 50 or 100 years ago. Nevertheless, the need to interpret and update the data is gradually emerging to enrich our

---

<sup>1</sup> **Росица Драганова**, д-р, доцент в Институт за изследване на изкуствата – БАН (e-mail: r\_draganova@abv.bg)

<sup>2</sup> **Rossitsa Draganova**, Dr., Associate Professor at Institute of Art Studies – BAS (e-mail: r\_draganova@abv.bg)

knowledge of this time of building the contemporary Bulgarian musical culture.

**Keywords:** Bulgarian music, Bulgarian folk music, music education, music textbook

Чешкият музикант, педагог, теоретик, публицист и композитор Карел Антонин Махан е роден на 28. III. 1867 в селището Холице на Пардубицкия край. В младежките си години получава гимназиално образование в училището на съседното по-голямо селище Високе Мито, а след това учи в Инструменталния факултет на консерваторията „Рудолфинум“ в Прага. През 1889 е назначен за капелмайстор на Моравската дивизия в Ниш и същевременно преподава музика в местната гимназия.

Махан идва в България през 1891. Според Иван Камбуров той е поканен да преподава у нас от тогавашния министър на просвещението Георги Живков [Камбуров 1933, с. 404]. От текста на писмо на Махан до проф. Иван Шишманов, което се пази в Научния архив на БАН обаче става ясно, че последният пръв е навел Махан на мисълта да подаде молба до Министерството на народното просвещение, в отговор на която министър Живков му е отправил покана [Махан, ф. 11К, оп. 3, а.е. 938]. Махан и Шишманов поддържат кореспонденция по време на целия престой на чешкия музикант у нас.

След установяването си в България Махан работи като учител в педагогическите училища в Силистра (1891 – 1894, 1897/98), Лом (1894 – 1897), Шумен (1898/99), Варна (1899/1900) и Кюстендил (1900 – 1901). Паралелно с това публикува статии за мелодичните, метрични и хармонични особености на българската народна песен, както и на важни текстове по проблемите на музикалнопедагогическата ни практика. Автор е на „Българско капричио“ за пиано и оркестър, оркестрови пиеси, хорovi и детски песни и др. Има непотвърдени сведения, че е написал опера „Хоро“ (1901, следователно почти по същото време, когато Емануил Манолов създава първата българска опера „Сиромакхия“) [Баларева 1959, с. 55]. Съста-

вя първия български музикален речник (1901). Учебниците му по пеене за различни класове на средните мъжки и девически училища, издадени от братя Кравареви (1898 – 1900), влизат в списъка на официално одобрените от Министерството на народното просвещение пособия. У нас издава и учебници по цигулка и китара.

Махан свързва биографията си с българската музика и култура само за 12 години, но оставя ярка следа в тези времена на устрем и съзидание. Ще представим основните аспекти на неговия принос, като започнем с музикалнопедагогическите му идеи. Ще разгледаме по-подробно две негови статии, посветени на образователната проблематика, които звучат актуално и днес.

„Музиката в средните ни училища” е публикувана в сп. „Училищен преглед“ през 1897. В текста се коментира нотното огромяване като част от умственото и етичното възпитание – водеща идея на времето, и се говори и за развитието на музикалните способности, на „вродената наклонност на младежта” към музикалното изкуство. Махан диференцира задачите на обучението по музика в различните видове средни училища по това време – гимназия, педагогическо училище. Прави и конкретни предложения, които да подпомогнат кадровото стабилизиране: „Най-чудно ми е, че за девическите гимназии е предвидена само вокална музика, а не и някой инструмент, напр. цигулка, както е в другите държави в училищата, които имат за цел да подготвят бъдещите възпитателки.” В тази връзка той коментира и обучението в педагогическите училища и акцентира върху разнообразието от качества, което трябва да притежава бъдещият педагог. Според Махан, завършилият само музикално училище „може да бъде добър ексекутивен музикант, добър капелник и пр., но не и добър учител (...) Затова в другите държави изискват от учителите по музика изпит, приблизително по програмата на едно пълно средно училище с национално-хуманистично направление” [Махан 1897, с. 817-818].

Друг важен текст – „Пение и неговото значение за умственото и етично възпитание”<sup>3</sup> – е публикуван в два последователни броя на редактираното от чешкия музикант сп. „Кавал” от 1902. В пър-

---

<sup>3</sup> Подписан е с абревиатурата „\_нъ“.

вата част на тази обзорна статия се посочва, че пеенето е „едно от най-важните средства, с които училището може да въздейства най-много и най-трайно върху истинското образование на младежта. (...) Без пението, на детето може да се предаде само късо и мъгливо понятие за поривите на човешката душа и целия вътрешен мир на човека”. Самото обучение „естествено се дели на три успоредни части: теоретично-музикална, практическо-музикална и чисто вокална част”. Третира се като компонент от общото образование и се акцентира върху възпитателната роля на музиката: „Следователно, при правилното пение се сливат толкова различни начини на разсъждение, каквито няма ни при един друг предмет. В това именно се състои възпитателната стойност на една правилна обука (обучение) по Пение (sic!, с главна буква, Р.Д.) в психологично отношение. Освен това, ако обучението се води с доволно внимание към гласовите органи, то става много важно и в хигиенично отношение, защото помага много за развитието на дихателните и гласни органи” [Махан 1902а, с. 55].

Възпитателната роля на музиката, върху която поставя акцент преобладаващата по това време Хербартова педагогика, е свързана, според автора на „Пение и неговото значение за умственото и етично възпитание”, и с естетическите параметри на дейността: „Пението принася голяма полза и в естетично отношение, като средство, чрез което се действува най-много за облагородяване духа на народа.” А също: „във всички училища Пението гони общата цел, да запознае младежта със средствата за едно по-ясно изразяване на чувствата, отколкото това може да стане с обикновен говор. (...) В основните училища (...) служи още и за приятен отмор на учениците, и – за спомагателно средство на учителя при предметното обучение. При това, с него се дава на децата първия подтик към хоровото пение, и се развива тяхното патриотично чувство” [Махан 1902а, с. 55-56].

Авторът на текста подчертава необходимостта от инструментална опора при изучаване на песенния репертоар и в случаите, когато учителят интонира точно, доколкото мъжкият глас звучи октава по-ниско от детския, а това съществено затруднява подражанието. Тази роля е поверена на цигулката, която „не само

че е най-изгодният и най-евтин инструмент”, но и акустически се свързва особено добре с детския глас. Впрочем самият Махан е добър цигулар и явните предпочитания към този инструмент също подкрепят тезата, че именно той е автор на тази статия. Свири като солист и като член на струнен квартет. Заедно с това създава и ръководи ученически и граждански хорове и оркестри. Впрочем, оставени са много сведения за това как Махан си е служел с цигулка при обучението, както и за качествата му на умел педагог, който превръщал часа по музика в удоволствие за децата. Но когато дяден ученик пречел на работата, Махан го изпъждал навън с думите: „йди на поле!“ Сред учениците му са Петър Бояджиев, Никола Атанасов и други бъдещи музиканти.

Във втората част на обзорната статия в сп. „Кавал“ са систематизирани някои мнения за работата в педагогическите училища и за конкретни методи – рационален и релативен [Махан 1902б, с. 61]. Музикалнопедагогическите идеи на Махан намират най-концентриран израз в подготвените от него учебници за различни класове и образователни степени. Тези издания са и значим пример за използването на българска народна музика в образователния процес на границата на столетията. Така например, в учебника за Клас I на средните мъжки и девически училища от 1898 откриваме следните песни, които чешкият музикант изрично описва като народни: „Тръгнал Стоян“, „Горо льо лилянова!“, „Де се е чуло“, „Шила ми е Рада“, „Калина Малина“ и „Нашият паша“ [Махан 1898, с. 21-40]. А в учебника за Клас II от 1902 народните песни са: „Митана“, „Тропни ми“, „Болен лежи капитано“, „Велика“, „В Котел дошли казаци“ [Махан 1902в, с. 7-35].

Самият Махан е автор на училищни образци, някои от които са публикувани и в пособия по пеене от началото на XX век. Така например в учебниците на Димитър Хаджигеоргиев за мъжките и девическите гимназии и прогимназии откриваме песните „Изгрей, ясно слънце“ [Хаджигеоргиев 1919, с. 23] и „Есенни тъжби“ [Хаджигеоргиев 1920, с. 28; Хаджигеоргиев 1909, с. 16].

Ако специално наблегнахме на използването на народни песни в учебниците на Махан, то е защото неговата изследователска работа в полето на българската народна музика е не по-малко важна за

изграждането на съвременната ни музикална теория и култура от приноса му към музикалнопедагогическата практика и от публицистичната му дейност по въпросите на музикалното образование. Както вече бе посочено, Махан публикува редица статии, в които разглежда особеностите на българския фолклор и по-специално – влияние на народната инструментална музика върху вокалната, произход на някои народни песни, въпроси на българския танцов фолклор.

В обзорна статия за българската етномузикология Кауфман специално коментира особеното му място в нейното зараждане и развитие; чешкият музикант винаги говори за българската народна музика с чувство и респект, като я нарича „нашата народна музика“ [Кауфман 2001/2, с. 221]. Авторът цитира студията за Махан на Агапия Баларева от 1959, която остава най-сериозното до момента проучване на неговото дело в България.

Баларева систематизира следните текстове на Махан за народната ни музика: „Нашите напеви“ (в „Сборник за народни умотворения, наука и книжнина, 1894, т. X, с. 221-222), „Персо-арабски мотиви в българските напеви“ (в „Български преглед“, 1895, кн. VIII, с. 93-94), „Гайдата в напевите ни“ (в „Български преглед“, 1895, кн. IX-X, с. 203), „Бъдещето на югославянската музика“ (в „Български преглед“, 1896, кн. IV, с. 54), „Малко хореография из Ломско и Видинско“ (в „Български преглед“, 1897, кн. VII, с. 39), „От де произлизат особените заключения вашите напеви“ (в „Български преглед“, 1899, кн. I, с. 80), „Нашата народна музика самостоятелна ли е?“ (в „Кавал“, 1901, бр. 1, с. 1), „Танецът другаде и у нас“ (в „Кавал“, 1902, бр. 6-7, с. 42) [Баларева 1959, с. 35]. В бележка под черта авторката допълва, че през 1897 Махан е бил натоварен от Редакцияния комитет за изготвяне на монографията „Българско отечество“ да напише студия върху българската народна музика, която да се състои от три части: а) Народни мелодии; б) Народни музикални инструменти; в) Народни певци. Във връзка с изпълнението на тази задача Махан е събрал песенен материал из Софийско, Трънско, Кюстендилско, Пловдивско, Севлиево, Търново, Врачанско, Плевенско, а също и из Румъния – Добруджа, Александрийско и др. Според Баларева, възможно е въз основа на този материал Махан да е



написал и други, неизвестни засега статии, които са останали непубликувани [Баларева 1959, с. 35]. Изследователката говори и за четири статии, отпечатани на немски език, но данните за изданията не са пълни от съвременна гледна точка, така че на този етап няма да ги коментирам.

В своите статии за мелодичните, хармоничните и метроритмичните особености на българските народни песни Махан защитава тезата за самобитността на една практика, която очевидно той цени много високо. Това обаче не му пречи да търси и изследва някои взаимодействия, като например проявите на влияние на гръцката и турската музика. За съжаление, при своя анализ на ладовата система Махан е повлиян от представите си на формиран в европейската традиция музикант. Много важни обаче са сведенията му за български народни танци, видени във връзките им с бита и обичаите, с което фактически за първи път се поставят въпроси на народната ни хореография.

Въпреки големия му принос за стабилизирането на музикалнообразователната практика в училищата, в които работи, през 1901 Махан е уволнен, според свидетелствата на Иван Камбуров, без всякакви причини [Камбуров 1933, с. 405]. В писмо до проф. Иван Шишманов от 27. VIII. 1901 самият Махан пише, че уволнението е станало по искане на ломския депутат-адвоката Попов и посочва: „като причина господин Каравелов е навел моята афера с Маджарката в Лом през 1897. За тая моя лудешка грешка съм вече два пъти мъстен, а сега и уволнен.“ Камбуров е прав – личната „афера“, при това случила се 4 години по-рано, надали може да се определи като сериозна причина за отстраняването на Махан. В същото писмо Махан съобщава на Шишманов, че е кандидатствал за вакантно място във Военното училище и посочва какво е описал в своето Curriculum vitae, тоест какво самият той приема като свой принос за времето на работата си в България. Ето данните: „12 статии (по-дребните не броя), 3 по-важни композиции (тъкмо сега Хохола ги често свири), от които двете „Suite на български напеви“ са единствени и вярвам, че ще бъдат много години още първи творения от тоя род в българската музика, също моите учебници и други такива работи“ [Махан, ф. 11К, оп. 3, а.е. 938].

Веднага прави впечатление, че Махан не поставя на първо място работата си на композитор, въпреки че в духа на времето е музикантите да се утвърждават главно с успеха на своите композиционни опити. Той обаче определено изпъква – с нагласата и уменията си да проблематизира, да извлича теоретично знание по проблемите и темите, които го вълнуват. Показателно е и мястото, което определя на своите учебници, които заедно с музикално-педагогическите му статии защитават ролята му на просветител в етапа на изграждане на музикалната ни култура и образование.

Махан не получава мястото. През периода 1901 – 1902 живее в София и се издържа с частни уроци, а в началото на 1903 заминава за Русия, където работи като учител и капелмайстор в различни градове. Но и в последните години, които прекарва в България, чешкият музикант не се ограничава само до преподавателската си дейност. Продължава да издава и редактира списание „Кавал“ (което излиза през 1894/95 в Силистра и Лом, а през 1901/02 – в София). Това е на практика първото периодично издание за музика у нас след опита направен от Георги Байданов и Емануил Манолов с публикуването на първия, но останал единствен брой на музикалното списание „Гусла“ през 1891. Днес броевете на „Кавал“ са ценен източник на сведения за музикалнокултурните процеси у нас на границата на вековете.

## ИЗПОЛЗВАНИ ИЗТОЧНИЦИ (REFERENCES):

- БАЛАРЕВА, Агапия, 1959. Махан, Карел. В: *Известия на Института за музикознание*. (5-6), с. 31-75. [BALAREVA, Agariya. 1959. Mahan, Karel. V: *Izvestiya na Instituta za muzikoznanie*. (5-6), s. 31-75.]
- БАЛАРЕВА, Агапия, 1967. Махан, Карел. В: *Енциклопедия на българската музикална култура*. София: БАН. [BALAREVA, Agariya, 1967. Mahan, Karel. V: *Entsiklopediya na balgarskata muzikalna kultura*. Sofia: BAN.]
- КАМБУРОВ, Иван, 1933. Махан, Карел. В: *Илюстриран музикален речник*. София: Хемус. [KAMBUROV, Ivan, 1933. Mahan, Karel. V: *Ilyustrovan muzikalen rechnik*. Sofia: Hemus].
- МАХАН, Карел, 1897. Музиката в средните ни училища. *Училищен преглед*. (7-8), с. 809-818 [MAHAN, Karel. *Muzikata v srednite ni uchilishta*. *Uchilishten pregled*. 1897, (7-8), s. 809-818.]

- МАХАН, Карел, 1898. *Кратък учебник по пеене за средните мъжки и девически училища*. Клас I. Пловдив: Книж. Н. П. Краварев [МАНАН, Karel, 1898. *Kratak uchebnik po peene za srednite mazhki i devicheski uchilishta*. Klas I. Plovdiv: Knizh. N. P. Kravarev.]
- МАХАН, Карел, 1900. Пеенето в средните училища и новият законопроект. *Училищен преглед*. с. 759-763. [МАНАН, Karel, 1900. *Peeneto v srednite uchilishta i noviyat zakonoproekt*. *Uchilishten pregled*. s. 759-763.]
- МАХАН, Карел, 1902а. Пение и неговото значение за умственото и етично възпитание. *Кавал*. (9-10). 15 февруари 1902. [МАНАН, Karel, 1902а. *Penie i negovoto znachenie za umstvenoto i etichno vazpitanie*. *Kaval*. (9-10). 15 fevruari 1902]
- МАХАН, Карел, 1902б. Пение и неговото значение за умственото и етично възпитание. *Кавал*. (11), 15 март 1902. [МАНАН, Karel, 1902б. *Penie i negovoto znachenie za umstvenoto i etichno vazpitanie*. *Kaval*. (11), 15 mart 1902.]
- МАХАН, Карел, 1902в. *Кратък учебник по пеене за средните мъжки и девически училища*. Клас II. Търново: Книж. Е. П. Христов. [МАНАН, Karel, 1902в. *Kratak uchebnik po peene za srednite mazhki i devicheski uchilishta*. Klas II. Tarnovo: Knizh. E. P. Hristov.]
- МАХАН, Карел. Писма, телеграми и др. *Научен архив на БАН*, ф. 11К, оп. 3, а.е. 938. [МАНАН, Karel. *Pisma, telegrami i dr*. *Nauchen arhiv na BAN*, f. 11К, оп. 3, а.е. 938.]
- ХАДЖИГЕОРГИЕВ, Димитър, 1909. Учебник по пение за трети клас на мъжките и девическите гимназии и прогимназии. София: изд. на Д. Голов. [HADZHIGEORGIEV, Dimitar, 1909. *Uchebnik po penie za tretii klas na mazhkite i devicheskite gimnazii i progimnazii*. Sofia: izd. na D. Golov.]
- ХАДЖИГЕОРГИЕВ, Димитър, 1919. *Учебник по пение за първи клас на мъжките и девическите прогимназии*. София: Книж. на Д. Голов. [HADZHIGEORGIEV, Dimitar, 1919. *Uchebnik po penie za parvi klas na mazhkite i devicheskite progimnazii*. Sofia: Knizh. na D. Golov.]
- ХАДЖИГЕОРГИЕВ, Димитър, 1920. *Учебник по пение за втори клас на мъжките и девическите гимназии и прогимназии*. Преработен и допълнен според най-новата програма. София: Ст. Атанасов. [HADZHIGEORGIEV, Dimitar, 1920. *Uchebnik po penie za vtori klas na mazhkite i devicheskite gimnazii i progimnazii*. Preraboten i dopalnen spored nay-novata programa. Sofia: St. Atanasov.]
- KAUFMAN, Nikolai, 2001. *Ľethnomusicologie bulgare. Ethnologie française*. vol. 31, p. 219-227. ISSN 0046-2616, ISBN 9782130515067.

# „КРАТЪК МУЗИКАЛЕН РЕЧНИК“ ОТ КАРЕЛ МАХАН И ФОРМИРАНЕТО НА БЪЛГАРСКАТА ТЕРМИНОЛОГИЯ ЗА МУЗИКАТА

РОСИЦА ДРАГАНОВА<sup>1</sup>

## SHORT MUSIC DICTIONARY BY KAREL MACHÁŇ AND THE FORMATION OF BULGARIAN MUSIC TERMINOLOGY

ROSSITSA DRAGANOVA<sup>2</sup>

**Резюме:** През 1901 чешкият музикант, учител, теоретик и композитор Карел Махан (1867 – неизв.) публикува първия музикален речник на български език. Изданието е насочено към широк кръг читатели – педагози, ученици, музиканти-любители. Докладът представя най-общо съдържанието на „Краткия музикален речник“, анализира неговия тезаурус и разкрива приноса на Махан за формирането на българската музикална терминология.

**Ключови думи:** речник, тезаурус, музикална терминология

**Abstract:** In 1901, the Czech musician, teacher, theorist and composer Karel Machan (1867 – unknown) published the first music dictionary in Bulgarian. The dictionary is aimed at a wide range of readers – educators, students, and amateur musicians. The report generally presents the content of the „Short Music Dictionary“,

<sup>1</sup> **Росица Драганова**, д-р, професор в Институт за изследване на изкуствата – БАН (e-mail: r\_draganova@abv.bg)

<sup>2</sup> **Rossitsa Draganova**, Dr., Professor at Institute of Art Studies – BAS (e-mail: r\_draganova@abv.bg)

analyzes its thesaurus and reveals Mahan's contribution to the formation of Bulgarian musical terminology.

**Keywords:** dictionary, thesaurus, musical terminology

Коментираното издание представлява малка книжка (джобен формат) от 36 с., в която термините са подредени по първа буква според латиницата. На титулната му страница Карел Махан определя себе си като съставител и се представя скромно като учител по музика, въпреки че по времето, когато „Краткия музикален речник“ излиза от печат – през 1901, той е вече автор на важни статии по проблемите на музикалното ни образование, на едни от първите изследвания на българската народна песен и танц, а учебниците му за различни класове на средните мъжки и девически училища са сред официално одобрените от Министерството на народното просвещение. Но както посочва и Агалия Баларева, чешкият музикант е „имал за цел да запознае читателите с основните термини в музикалната теория и практика, а не да състави пълен справочен труд“ [Баларева 1959, с. 54]. Тези най-общи цели на изданието определят и структурата на неговия тезаурус. Включени са: буквените наименования на нотите<sup>3</sup>, много темпови, динамични и музикално-характеристични обозначения<sup>4</sup>. Впрочем всички цитирани дотук определения са взети само от първата същинска страница на речника, която съдържа също така: обяснение за това какво се нарича абсолютна музика<sup>5</sup>, термините „a capella“, „accompagnamento“ и „acte de cadence“ [Махан 1901, с. 3]. Пак там откриваме и следни-

---

<sup>3</sup> Например: а – la, име на шестата степен в До-мажор. гама; а1 – la от един път означената октава и др.

<sup>4</sup> Например: *abbandono* ит., – с преданост; *accelerando* (ачелерандо) ит., – постепенно по-бързо; *a comodo* ит., – умерено; *adagio* (ададжо) ит., – много бавно; *addolorato* ит., – тъжно; *ad irato* ит., – ядосано и др.

<sup>5</sup> „Абсолютна музика е такава музика, която не е съединена със символската. Докато другите изкуства, поезията и живописата, действуват на душата ни посредствено, чрез външните си форми и с помощта на разума, абсолютната музика възбужда нашето чувство прямо и без чуждо съдействие.“

те имена: Абд ел Кадир, Абт (Franz Abt) и Адлер (D-г Guido Adler)<sup>6</sup> [Махан 1901, с. 3].

А ето какви термини се съдържат на произволно избраната с. 28 от речника: отново темпови, динамични или музикално-характеристични обозначения, други полезни обозначения<sup>7</sup> и някои персоналии [Махан 1901, с. 28]. Но, също така, тук откриваме и имена на интервали, жанрови определения<sup>8</sup>, сведения за музикални инструменти и видове гласове: серпент (дъхови инструмент от дърво; има 9 дупки и фуниообразен писк<sup>9</sup> от пиринч или кост. Обемът е от  $Hes - f^1$ ); сопран (най-високият женски глас, с обем  $c^1 - a^2$ ); сордина (уред, с който се задушават гласът на струнните инструменти) [Махан 1901, с. 28].

Може да се обобщи, че в речника преобладават термините от областта на елементарната теория (буквени наименования, гами, интервали, динамични знаци, темпови обозначения и други). Включени са обяснения за видовете певчески гласове, за вокалната и инструменталната музика, за някои изпълнителски състави като например хор [Махан 1901, с. 17] или оркестър [Махан 1901, с. 24]. Описани, макар и съвсем накратко, са основни жанрове и форми от различни музикалнокултурни пластове – например ария, ballet, berceuse, carole (carol), gigue, хорал, хоро, hymnus, кантата, мазурка, менует, опера, ораториум, полка, polonaise, рондо, scherzo, серенада, симфония, соната, сонатина, suite, tarantella. Както посочва и Бала-

<sup>6</sup> Представени съответно като: арабски музикален писател от XIV век; немски композитор на многобройни песни (†1885); един от най-добрите съвременни музикални историци, лектор по музика при Виенския университет.

<sup>7</sup> Например: *solfeggio* (солфеджо), упраж. при пение без текст; *solo* ит., – сам; често тази част от композицията, която трябва да се свири само от един инструмент и др.

<sup>8</sup> Серенада, композиция с тих, умилен характер; *siciliano*, народна песен от Сицилия; соната – по-голямо съчинение, състоящо се от 3–4 периода с разен ритмос (различен ритъм). Свири се на клавиър или на клавир, придруж. още от един инструмент. По-голяма соната, направена за оркестър, се казва симфония; сонатина, малка соната и др.

<sup>9</sup> Мундшук. Вж. също по-нататък, при коментара на бохемизмите при Махан.

рева, „понятия из областта на хармонията също намират място в страниците на речника: акорд, доминантно тризвучие, генералбас, модулация, дисонанс, секвенса и други. Контрапунктът е застъпен с четири понятия: имитация, канон, fuga и стрето. Солфежът и акустиката са разяснени като понятия“ [Баларева 1959, с. 54].

Особено сериозен масив представляват данните за разнообразни музикални инструменти и свързаните с тях сведения<sup>10</sup>. В някои случаи обаче езиковият произход е дефиниран неточно – така например наименованието за гайда „zampogna“ идва от италиански, а не от испански език, както е посочено в Речника [Махан 1901, с. 35]. В други случаи имената на един и същ инструмент са дадени на различни езици – например „обоа“ и „hautbois“, „clarinetto“ и „кларне“ и др. Любопитно е, че са включени също така вариантите „violino“ и „violon“ с препратка към „цигулка“, но самото определение за цигулка е изпуснато, най-вероятно защото в изданието се следва латинската азбука и така наименования като „цимвал“ (цимбал) и „цитера“ (цитра) се оказват отнесени към буквата „С“, където дори предхождат „clarinetto“ [Махан 1901, с. 9].

\*\*\*

Особеностите в горните изброявания позволяват да се определят и някои от източниците, които чешкият музикант ползва. Така например включването на „арабския музикален писател от XIV век“ Абд ел Кадир преработва към Музикалния лексикон на Хуго Риман (1849 – 1919), чието първо издание датира от 1882. Това, че за Махан немският музиколог е водещ специалист, е безспорно;

---

<sup>10</sup> По реда на появата им в речника на Махан сред тях са: акордеон, алтхорна, арфа, aulos, балалайка, баньо (банджо), buccina, cello, цимвал (цимбал), cinelli (чинели), цитера (цитра), clarinetto, дайре, diaulos, дюдук, euphonion, фагот, flauto, фортепиано, гайда, гудок (руска гъдулка), guitarra, гусла, гъдулка, harmonium, hautbois, хеликон, хорна, кастаньети, кавал, кемане, китара, кларне, контрабас, корнет, лира, magadis, мандолина, монохорд, обоа (обой), орган, панова флейта, phorminx, piccolo, пищяла (свирка), ребек, ребаб, салпинкс, серпент, тамбурина, тамбура, tamburo, tamtam, tibia, tromba, trombone, tuba, тъпан, виола, violino, violon, zampogna и др. Запазено изписването на термините на кирилица и латиница, както то е при Махан. Там, където това е необходимо за разбирането в скоби са дадени актуалните варианти.

той се позовава на неговия авторитет многократно в публицистичните си текстове и е много вероятно да е ползвал Римановия справочник при компилиране на своя Кратък речник. Съвпадението с присъствието на името на Абд ел Кадир още на първа страница и на двете издания още повече подкрепя тази вероятност. Всъщност ето каква информация се съдържа в преведеното на френски език четвърто издание на Римановия справочник: „Абд-ел-Кадир (Абдолкадир), Бен Иса, арабски музикален писател от XIV век, е автор на три произведения, запазени до днес: Събирачът на мелодии, Предназначението на мелодиите при съчетаването на тоновете и на размерите и Съкровищницата на мелодиите в науката за музикалните цикли“ [Riemann 1899, p. 1]. При Махан обаче описанието се свежда до времеви и етнически определител, без изброяване на съчиненията [Махан 1901, с. 3].

На опита и влиянието на Риман вероятно се дължи и представянето на групата на древногръцките и древноримските инструменти (aulos, buccina, diaulos, magadis, tibia и пр.), както и на някои старинни музикални инструменти, осъществено изцяло с познавателна цел. Разбира се, всички те са разкрити от немския музиколог много по-пространно; достатъчно е да сравним неговото разгърнато описание на серпента [Riemann 1899, p. 764-765] с кратката дефиницията на Махан, цитирана по-горе [Махан 1901, с. 28].

Друг интересен момент, доказващ връзките с Римановия справочник, представят транскрипциите „carole“ и „баньо“. В първия пример немският изследовател запазва старофренското наименование на жанра; определя го като „старинен френски хоровод, който, както всички стари танци, се пее. Името се е запазило в Англия за обозначаване на някои празнични песни, хем религиозни, хем светски, най-вече коледни песни (Christmas-Carol)“ [Riemann 1899, p. 135]. Махан свежда обяснението до „френско хоро“ [Махан 1901, с. 9], но запазва нестандартното изписване „carole“. Вторият пример е типичен езиков казус. Когато въвежда банджото, Риман посочва неговия специфичен произход, дава детайли за конструкцията и за начина на свирене [Riemann 1899, p. 61]. Махан отново свежда това до по-кратка дефиниция: „струнен инструмент на американските негри, има едно малко тъпанче вместо резонанчното



сандъче<sup>11</sup> [Махан 1901, с. 7]. Той обаче запазва начина на произнасяне на инструмента на немски език, който може да се транскрибира на български именно като „баньо“.

\*\*\*

През 1901, когато Махан съставя своя Кратък речник, редица представи и понятия от западноевропейската музикална теория са вече трайно навлезли в нашата практика и са придобили достатъчна степен на установеност и словесна форма. За това говори дори и фактът, че той включва в него специални термини като акустика или абсолютна музика! В други случаи обаче на чешкия музикант се налага да си служи и с превод или транскрибиране от различни езици, което може да доведе и до резултати като току-що коментираното „баньо“ или така явно повлияното от френски „обоа“. Именно поради тази причина в Речника се срещат и много бохемизми. Систематизирани са от Йорданка Трифонова, която в статията „Чешки влияния в българската музикална терминология“ разграничава най-общо следните форми на влияние: преки лексикални заемки – например капелник, който Махан дефинира като „управител на оркестъра или на музикантския хор“; лексикални калки – тризвучие, линейна система, знакове за мълчание и много други; полукалки, при които е преведена само едната част от дадено словосъчетание – например резонанчно сандъче (ч. „rezonanční skříň“); термини, употребени във формата, която имат в чешкия език – например ритмос (ч. „rytmus“) и др.; названия, създадени според чешки словообразователни модели – например музични [Трифонова 1988, с. 17].

Към първата групата – преки лексикални заемки от чешки език, наред с вече нееднократно споменатия капелник (ч. „kapelník“), който Трифонова определя като „единственото название, което откриваме както в речниците на К. Махан и Ив. Камбуров, така и в съвременния<sup>12</sup> „Музикален терминологичен реч-

---

<sup>11</sup> Резонаторна кутия. Вж. анализа на бохемизмите при Махан малко по-нататък в текста.

<sup>12</sup> Става дума за второто издание на Музикалния терминологичен речник със съставител Светослав Четриков (София: Музика, 1979).

ник“ [Трифонова 1988, с. 18], принадлежат и изразите „снародняли песни“ и „зачатък на песента“, които се използват дълго в различни публицистични текстове. Също така, някои названия на части на музикални инструменти, които по времето на Махан все още не се възприемат като термини и затова не са включени в Краткия речник. Сред тях Трифонова разкрива следните названия: наустник (ч. „náustek“, което е общото название за мундщук, докато специализираният чешки термин е „nátrubek“); платък (ч. „plátek“, докато в речника на Камбуров терминът неправилно е посочен като заемка от руски език); стройка (ч. „strojek“, с промяна на рода на съществителното в българския език), както и струнник, подбрадник и др. Авторката допълва, че „поради морфологичния си строеж, който е близък до българския, посочените названия не се схващат като чужди заемки, независимо от това, че семантичната им мотивировка може да не е съвсем ясна“ [Трифонова 1988, с. 18].

И отново към областта на знанието за музикалните инструменти се отнася следващата номинативна метафора, разгледана от Трифонова, която обаче вече откриваме в Речника – душа (душичка) на цигулка. Според дефиницията на Махан: „душа у струнните инструменти е малко, кръгло дръвче, което съединява горната дъска с долната, за да трептят заедно, и подпира десния крак на магарето“ [Махан 1901, с. 11]. От една страна, това е преводен термин, аналог на „duše“ (ч.), „душка“ (р.) или „âme“ (фр.). От друга страна, както посочва Трифонова, „терминът е калка, тъй като при българските народни инструменти съответният детайл се нарича подпорка, клечка, попче или дирек (...) Очевидно първоизточник на метафората е френският език, но калката е отбелязана още в речника на К. Махан като душа (у струнните инструменти), т.е. в пълно съответствие с чешката форма“ [Трифонова 1988, с. 20]. Вероятно като номинативна метафора може да се определи и названието писк, което срещнахме по-горе, в определението на серпент; от друга страна, не е изключено да става дума за частична калка на мундщук – доколкото чешката дума „pysk“ означава устна.

От гледна точка на развоя на терминологията при Махан (а и изобщо през този период от музикалната ни история) голям интерес представляват три други калки – тризвучие, линейна система и

знакове за мълчание. Използват се на описателно ниво в учебниците на Махан, а в тезауруса на Краткия музикален речник са включени термините акорд и пауза.

Акордът е дефиниран като: „съзвучие от три или повече тона. Акордите са: основни и преобърнати; консонантни и дисонантни; главни и алтеровани“ [Махан 1901, с. 4]. Калката тризвучие (ч. „trojzvuuk“), която впрочем е възможно да е навлязла у нас и под влияние на руския език, се запазва при дефинирането на доминантно тризвучие: „тризвучието, основано на V степен; то бива всякога мажорно“ [Махан 1901, с. 11]. Ще добавя, че и днес понятието тризвучие запазва по-скоро описателно-оперативна роля, докато дефинирането на акорд чрез съзвучие отвежда както към представите за тоналността, така и към самата същност на идеята за хармонията, разбира на едно по-общо, философско и естетическо ниво.

Сходно придвижване наблюдаваме и при знанието за различните „знакове за мълчание“ – първоначално в практиката се усвоява описателното ниво, а по-късно в Речника се въвежда, макар и изцяло номинативно, западноевропейският термин пауза [Махан 1901, с. 24]. Според мен обаче заемката „знакове за мълчание“ не идва от чешкия термин „romlka“, както твърди Трифонова, а от руски език, където отново на описателно ниво се използва „молчание“.

Третата калка – линейна система (ч. „liniová, notová osnova“), е най-безспорна. Откриваме я на ниво употреба в Учебника за първи клас [Махан 1900, с. 4]. Дефинирана е и в Краткия речник: „петте водоравни успоредни линейки и четирите междини, на които пишем ноти“ [Махан 1901, с. 20], докато понятието петолиние откриваме в известния учебник на Байданов [Байданов 1897, с. 15]. Същност много вероятно е утвърждаването на представата за петолинието у нас, към което Махан очевидно не се присъединява, да се окаже заемка от помощното описание за петте линии, срещано в различни терминологични системи – например в определението за „нотный стан“ (р.), за „la portée“ (фр.) и др.

В конкретния случай чешкият музикант запазва привичното за самия него наименование – линейна система, но като цяло теза-

урусът на „Кратък музикален речник“ е подчертано разнообразен. В заключение може да обобщим, че съставеното от Карел Махан издание съдържа понятия с различен езиков и музикалнокултурен произход, които принципно целят да обогатят и да стабилизират активно развиващата се на границата на столетията теоретичната система на български език.

## ИЗПОЛЗВАНИ ИЗТОЧНИЦИ (REFERENCES):

- БАЙДАНОВ, Георги, 1897. *Кратък учебник по музиката: За долните кл. на гимназиите и горний курс на осн. у-ща*. Ч. 1. Пето издание. Пловдив: Печатница „Единство“. [BAYDANOV, Georgi, 1897. *Kratak uchebnik po muzikata: Za dolnite kl. na gimnaziite i gornii kurs na osn. u-shita*. Chast 1. Peto izdanie. Plovdiv: Pechatnitsa „Edinstvo“.]
- БАЛАРЕВА, Агапия, 1959. Махан, Карел. В: *Известия на Института за музикознание*. (5-6), с. 31-75. [BALAREVA, Agapiya, 1959. Mahan, Karel. V: *Izvestiya na Instituta za muzikoznanie*. (5-6), s. 31-75.]
- МАХАН, Карел, 1900. *Кратък учебник по пеене за средните мъжки и девически училища*. Клас I. Второ преработено издание. Пловдив: Книж. Н. П. Краварев. [MAHAN, Karel, 1900. *Kratak uchebnik po peene za srednite mazhki i devicheski uchilishta*. Klas I. Vtoro preraboteno izdanie. Plovdiv: Knizh. N. P. Kravarev.]
- МАХАН, Карел, 1901. *Кратък музикален речник*. Пловдив: Книж. Н. П. Краварев. [MAHAN, Karel, 1901. *Kratak muzikalen rechnik*. Plovdiv: Knizh. N. P. Kravarev.]
- ТРИФОНОВА, Йорданка, 1988. Чешки влияния в българската музикална терминология. *Съпоставително езикознание*. год. XIII (3), с. 15-22. ISSN 0204-8701. [TRIFONOVA, Yordanka, 1988. Cheshki vliyaniya v balgarskata muzikalna terminologiya. *Sapostavitelno ezikoznanie*. god. XIII(3), s. 15-22. ISSN 0204-8701.]
- RIEMANN, Hugo, 1899. *Dictionnaire de musique. Traduit d'après la quatrième édition par Georges Humbert*. Paris: Perrin et Cie.

# ПРОБЛЕМИ И РЕШЕНИЯ ПРИ РАБОТА ВЪРХУ ПРОЗОДИЯТА В ТЕКСТА НА ЕДНО ВОКАЛНО ПРОИЗВЕДЕНИЕ

ИЛИЯН ПАРАСКОВ<sup>1</sup>

## CHALLENGES AND SOLUTIONS IN WORKING ON THE PROSODY IN THE TEXT OF A VOCAL COMPOSITION

ILIYAN PARASKOV<sup>2</sup>

**Резюме:** Настоящият доклад разглежда значението, важността и степента на въздействие на ясно поднесения и разбираем текст при вокалното изкуство (произведение). И най-красивото пеене ще загуби от въздействието си, ако текстът остане неразбираем за слушателя, което за голямо съжаление се случва нерядко. В доклада си съм очертал няколко основни начина за опазване на яснотата на текста, като:

- следване на смисловото логическо ударение на фразите;
- доброто артикулиране на гласните и съгласните при пеенето.

Особен акцент съм поставил на причината за появата на прозоидите и най-вече за начините за избягването им във вокалното произведение, нещо, което налага студентите постоянно да осмислят и преодоляват в своето обучение. В заключение: макар езикът да е жив и постоянно развиващ се организъм, винаги трябва да се поддържа стремеж към подобряване на яснотата и разбираемостта му.

<sup>1</sup> Д-р **Илиян Парасков** е главен асистент в департамент „Музика“ на Нов български университет (e-mail: ilio@abv.bg)

<sup>2</sup> Dr. **Iliyan Paraskov** is a Senior Assistant in the Department of Music at the New Bulgarian University (e-mail: ilio@abv.bg)

**Ключови думи:** артикулация, гласни, прозодия, разбираемост, съгласни, ударение, фраза.

**Abstract:** This report examines the meaning, importance, and impact of a clearly presented and understandable text in vocal art. Even the most beautiful singing will lose its impact if the text remains incomprehensible to the listener, which, unfortunately, happens often. In the report, the author has outlined several fundamental approaches to preserve the clarity of the text, such as:

- following the logical semantic emphasis of the phrases;
- good articulation of vowels and consonants in the process of singing.

There is a particular emphasis on the reason for the appearances of prosody and especially on the ways to avoid them in the vocal work, as this is something that students constantly have to comprehend and overcome in their studies. In conclusion: it should be borne in mind that although the text is a living and constantly evolving organism, there must be a permanent demand to improve its clarity and intelligibility.

**Keywords:** articulation, consonants, emphasis, intelligibility, prosody, phrase, vowels.

Във вокалната музика към всички основни елементи се добавя и още един – това е текстът. При изпълнение на една музикална творба артистът се стреми към свършен или, в краен случай, добър баланс между музика и текст. Ако при изграждането на произведението музиката или текстът са неравностойни, едва ли ще се постигне желаното въздействие. Настоящата статия предлага един изцяло емпиричен поглед (на вокалния педагог) към проблемите при работа с текст, когато се изпълняват кратки музикални форми. Речта (езикът) и музиката са основни комуникационни средства, които няма да са пълноценни без интонацията и ударението. Ще разгледаме някои проблеми на артикулацията и прозодията във вокалната музика, които могат да влошат нейната комуникативна функционалност, свързана с възприемането и разбирането на

текста. В приложната лингвистика се среща мнение, че „в устния дискурс (звучащата реч) са налични сегментен (вербален) компонент, от една страна, и от друга – множество несегментни (наравербални, прозодични) параметри, които в реално време съпътстват вербалните“ (Попов и Попова 2021, с. 54-55). Нашата работа трябва да е насочена към изграждането на комплексност по отношение както на вербалните, така и на паравербалните елементи в артикулационните навици на изпълнителите.

Съвременната популярна музика е доста динамична и това води до въвеждането на нови правила и маркетингови стратегии, но като музикант и вокален педагог смятам, че и най-красивото пееще ще загуби от въздействието си, ако текстът остане неразбираем за слушателя. За голямо съжаление това се случва често в модерната музикална среда. Обяснението е, че при пеещото има значително по-голям риск от словесна неяснота в сравнение с речта. Причина са дългите вокали, неудобните понякога темпа и теситура, натрупването „нагъсто“ на трудни в артикулационно отношение думи, към които често се добавят вокално постановъчни проблеми.

Предизвикателството на модерната развлекателна индустрия е в огледалната динамика, свързана със съвременните социокултурни процеси. Езикът е най-живата част от тях, промените в него са светкавични. Той следва всички модерности без съпротивление и критичност – дори най-странните като: мързеливо говорене, неучленяване, липса на ясна артикулация, потъмняване на гласни, дразнещо произнасяне на съгласни, наблюдавани дори при певци с опит. Както знаем, често едно вокално произведение се създава за съвсем кратко време. Тогава в пеещото, на посочения принцип на огледалната динамика, се настаняват всички актуални *екстравагантности* (често жаргонни думи) на модерния език, а характерната за професионалиста автоматизация и установен „динамичен стереотип“, когато „*правилното звукообразуване е станало утвърден навик*“ (Карапетров 1990, с. 199) като че ли липсват.

Практиката и опитът ми на вокален педагог позволява да разделя проблемите на неразбиране на текста по време на пеещо на три основни групи:

1. Следване на логическото ударение на фразата.

2. Артикулиране на гласни и съгласни при пеенето.
3. Прозодии (ударения).

### **1. Следване на логическото ударение на фразата**

Винаги в логически свързаните части на фразата има един център, една дума, която е от особено значение за цялостното възприемане на смисъла ѝ (на музикалната фраза). Тази дума представлява логически център на фразата. Специалното ѝ подчертаване, ударението, което винаги я съпътства, наричаме логическо ударение.

Логическото ударение върху думата (логически център на фразата) не се изчерпва с нейното силово подчертаване. Напротив – в някои случаи тази дума може да бъде произнесена дори значително по-тихо от останалите, но съсредоточената върху нея емоция я прави логически подчертана. В зависимост от подтекста или от строежа на литературната фраза, логическите центрове може да са два или дори повече. Трябва да знаем, че както несъобразяването с логическото ударение, така и претрупването на фразата с логически ударения, затруднява възприемането ѝ и нарушава баланса на вокалното произведение.

Понякога логическият център на фразата не се открива веднага. При сложните литературни фрази са възможни големи затруднения в това отношение. В такива случаи се прилага методът, който наричаме „скелетиране“<sup>3</sup>. Чрез него от фразата се отстраняват думите, които са своеобразен пълнеж и чиято липса не пречи смисълът да може да бъде разбран. Остават логическите опори, които изграждат словесния „скелет“ на фразата. Между тях лесно се открива думата, върху която трябва да се постави логическо ударение.

В българския език (когато в подтекста няма някакво условие) логическото ударение най-често пада върху глагола или върху определението.

Не са редки случаите, в които логическият център на литера-

---

<sup>3</sup> Студентът си разграфява текста по свой начин с различни по значение знаци за въздух, ударения, динамика, темпо и т.н. (б. ав.)



турната фраза не съвпада с кулминацията на музикалната фраза. Разбира се, словесното логическо ударение също може да бъде подчертано. Но когато поставяме акцентите, главното е да следваме логиката на музикалната фраза и да избягваме конфликтите с музикалното изграждане.

Срещат се случаи, в които две литературни фрази са обединени и разположени върху една музикална. Тогава за правилното възприемане и яснота на смисъла на текста се налага използването на т.нар. „логическа пауза“. В солото пеене тя се постига с цезура, при която въздушната струя се прекъсва за миг, без ново поемане на въздух. Този начин, обаче, понякога е трудно приложим в ансамбловото пеене. Изискването за едновременност при прекъсването на звука и при новата атака налага логическата пауза в ансамбъла да се осъществява с малък, безшумен спомагателен дъх.

Логическите паузи и дъхове влияят непосредствено върху смисловото възприемане на текста. Уместното им прилагане придава на фразата подчертана логическа стойност, докато стихийното им използване нарушава тази стойност, затруднява възприемането на текста, влошава яснотата на певческата реч.

Предимството на ансамбловото пеене е във възможността за верижно дишане. То дава практически неограничени възможности за удължаване на музикалната фраза. Този плюс, обаче, много лесно може да се превърне в минус – прекаляването с верижно дишане и несъобразяването с необходимостта от логически паузи, в крайна сметка, също може да доведе до затруднения във възприемането и яснотата на литературния текст на изпълняването произведение.

Изводът е логичен: всеки трябва да знае какво и за какво пее, да е „скелетирал“ текста. Най-малкото, което задължително трябва да направи певецът, е да прочете „изразително“ текста и да подчертае всички логични думи и изрази, които носят смисъла и посланието му.

## **2. Артикулиране на гласни и съгласни при пеенето**

Една от най-важните задачи на вокалния педагог е да обръща особено внимание на проблемите на артикулацията и дикцията.

Основна цел на обучението по вокално майсторство е постигането на яснота при произнасянето на текста. На база на генерирания си педагогически и житейски опит преподавателят трябва да намери деликатния компромис между желанието на младите хора да бъдат „модерни“, чрез упражнения да преодолеят артикулационните си проблеми и да постигнат необходимия стандарт за разбираемост на речта.

Според речниковите определения терминът „артикуляция“ означава изговор на звукове, учленение, а терминът „дикция“ – „начин на изговаряне на звуковете, сричките и думите при говорене, декламирање и пеене“ (Речник на българския език, онлайн). Пряката връзка и подчиненото положение на дикцията спрямо артикулацията не се нуждаят от доказване. Всеизвестно е, че яснотата на дикцията се обуславя от правилността на артикулацията, че дикцията не може да бъде осъществена извън артикулацията. Двете понятия са практически неделими, което налага те да бъдат разглеждани заедно.

Всеки език има своя артикулационна база (учленяване, характерно само за дадения език). Отклоненията от базовите учленителни навици на родния език обикновено са резултат или на дефекти, или на диалектно учленяване. Можем да приемем за аксиоматична истина думите на Красин Йорданов: „*невъзможността на студента-актьор да се справи със стари и ненужни навици е сериозна пречка по пътя му към откриването на собствения си уникален глас и жив говор*“ (Йорданов 2007, с. 126) и по отношение на вокалното майсторство. За преодоляването им педагог и ученик следва да отделят сериозно внимание и достатъчно време.

Артикулацията на съгласните в пеенето не се различава съществено от артикулацията им в речта. При „певческата реч“ са абсолютно непригодни „похвати“ като подчертаване на съгласните, задържането върху тях и разтягането им във времето. Това би довело до грубо нарушаване на кантиленността, дори в отделни моменти до скандиране. В пеенето отчетливостта по отношение на съгласните се постига предимно по пътя на тяхното бързо и активно артикулиране или до тяхното „озвучаване“ в нередки случаи.

Това изискване е особено важно, когато думата завършва на

сонорна съгласна и след нея има пауза. В такива случаи завършващата сонорна съгласна трябва да отзвучи съвсем ясно, да бъде изпята почти като гласна. Това би могло да се получи, ако към сонорната съгласна се „прикачи“ гласната „ъ“. Първоначално думата се изговаря бавно, като „ъ“ звучи равностойно на всички останали гласни, без обаче ударението да пада върху нея. Пример: ден-ден(ъ). Постепенно, повтаряйки многократно думата, отнемаме от трайността на „ъ“ все повече и повече, докато най-после „ъ“ престане да се забелязва, а „н“ вече се чува. Сепарираното и внимателно отработване на подобни думи е най-добрият начин за преодоляване на проблемното им артикулиране. Когато бъде постигната разбираемост на думата, извън останалия текст, вече могат да бъдат добавени и останалите думи от фразата. След постигане на абсолютна разбираемост при изговаряне на цялата фраза, може да се премине към нейното изпяване. Не е задължително това да се направи веднага в оригиналното темпо, може на първо време да се отработи в бавно темпо. По същия начин биха могли да бъдат озвучени съгласни и в средата на думата: съмна-съм(ъ)на, лунна-лун(ъ)на и пр.

При шептящите и съскащи съгласни технологията е тъкмо обратна – те трябва да бъдат максимално кратки, предвид доколко неестетично е „шъш“кането и „със“кането във вокалните партии.

Експлозивните съгласни „г“ и „к“, имайки предвид спецификата на тяхната артикулация (плътното съединяване на езика с небцето), се очертават като особено трудни. Когато с тези съгласни започват срички във висока теситура, има голяма вероятност звукът да загуби от своето качество. Певецът трябва да се предпазва от тези съгласни чрез по-деликатна артикулация.

Практическата работа над съгласните, по време на разучаването на произведението, може да се осъществи по най-различни начини. Един от тях е пропяването на произведението (ако е наложително в по-бавно темпо) с ярко, дори, в известна степен, пресилено подчертаване на съгласните. Друг начин е изговарянето на текста с или без съобразяване с ритмиката. Би могло да се прибегне и към изпяването му само върху един тон, като вниманието бъде насочено изключително върху изговора на съгласните.

Най-важно за артикулирането на гласните е те да бъдат под-

несени в чист вид. Добре сформираната гласна трябва да се запази през цялото време на звученето. Често при по-дълги трайности се наблюдава как вокалът „о“ постепенно се превръща в „а“. Обикновено това е свързано и с леко интонационно повишение (повишаване). От друга страна, вокалът „а“ пък често се изражда в „ъ“ и това води до известно интонационно понижение (понижаване).

Когато в някоя дума има две съседни гласни, те трябва да се разчленяват деликатно и меко. Не бива да се допуска неясен артикулационен преход от едната към другата гласна, тъй като това води до не особено желаната поява на „подложки“.

Ако дадена дума завършва с гласна и следващата започва с гласна, то втората гласна трябва да се артикулира отново. Това изискване се отнася особено за случаите, в които двете гласни са еднакви.

При работа с неопитни певци има известен риск някои изисквания от страна на педагога по отношение на добрата артикулация и дикция да бъдат „спазвани“ в друга посока. Например изискването за по-активна артикулация би могло да доведе до напрежение, форсиране и неоправдано увеличаване силата на звука. Ако към това добавим едно бързо темпо и по-висока теситура, се достига до усилено движение на устните, езика и долната челюст, което пък от своя страна води до скандиране. Ясно е, че при уточняване на понятието „активност“ е необходимо да се отстранят факторите, които провокират към форсиране, както и да бъде показано на обучавания вокалист къде на практика свършва активността и започва форсирането, викането или неправилното звукоизвличане. Педагогът трябва да съдейства максимално на вокалиста за откриване и разработване на персоналната му зона на комфорт за добра артикулация. Това е основна цел на обучението по вокално майсторство, която Алис Боварян обобщава по следния начин: *„Дже най-разработените гласни връзки и най-добре усвоеното дишане могат да доведат до отчайващи резултати, ако не е достатъчно трениран артикулационния апарат“*. (Боварян 2012, с. 88).

Ще обърна внимание и на факта, че артикулацията не е само физиологична производна – от значение е и характерът на изпълняваното произведение.

Произведение с по-лиричен характер, в умерени или бавни темпа, изискват по-деликатна артикулация върху основата на кантиленен звук. По-експресивните произведения в умерено бързи и бързи темпа изискват по-остра, определено уточнена и отчетлива артикулация. При тях не се прилага наложеното във вокалната практика „певческо сричкуване“, според което всички срички при пеене, освен последната (преди дъх), трябва да завършат на гласна. Съгласните, на които завършват сричките в думата, при този вид сричкуване се групират и натрупват към следващата гласна, а тези, с които завършва думата – към първата сричка на следващата дума.

Пример:

Из-бра си мом-че през-мор-че,

Та се въз дър-во въз-ка-чи.

Сричкуван „певчески“ този текст изглежда така:

И-збра си мо-мче пре-змо-рче,

Та се въз-здъ-рво въз-зка-чи.

Певческото сричкуване има за цел да улесни легатото и кантилената, правейки ги по-изразителни и добре разбираеми.

### 3. Прозодии (ударения)

Понякога при пеене се срещат неточни ударения на думи. Това освен дикционни проблеми, се създава и неприятно впечатление за недостатъчна певческа култура. В практиката тази неточни ударения най-често биват наричани „прозодии“, макар че това определение едва ли е най-точното. Прозодията се определя като изучаване на ударението, „акцента или фонетичните свойства на сричките и думите, свързани с мярката на ритъма и метрума, особено в стиховете“ (Palmer and Hutchins 2006). Във вокалното творчество ритъмът на стиховете се експонира върху музикалния ритъм и е особено важно да се постигне хармония между тях. Това обяснява защо под „прозодия“ обикновено разбираме „ударение“ и следователно в нашия случай по-правилно би било да се каже „неправилна прозодия“. Това е по-тясното разбиране на понятието, което в Речник на българския език е дефинирано по-обширно: „1. Езикозн. Съвкупност от фонетичните средства на езика (ударение, интонация и дължина и краткост на гласните), които





Има десетки подобни примери в по-старото българско песенно творчество. Често могат да се чуят прозодии като: „...по златни вълни“, „ра́я покорна“, „ка́вал свири...“, „...че́рвено знаме...“ и др.

Разбира се повечето от посочените песни, сътворени преди много години, са възприети и обикнати от публиката с всичките си несъвършенства, които в известен смисъл дори будят умиление и се възприемат като култови. Едва ли евентуални опити да бъдат коригирани в името на правилните прозодии, биха довели до положителна оценка от страна на слушателя.

При опитните композитори и текстописци, словесните и музикални акценти обикновено съвпадат. За съжаление могат да се дадат и безкрайно много примери с неправилни прозодии в репертоара на най-новото поколение певци. Самоопределили и нарекли се „артисти“, без да търсят коректив, те осигуряват най-вече в поп музиката изобилие от „грешни“ прозодии като: „любо́вта“, „проле́т-та“, „само́та“, „ра́зделихме се“, „музика́та“ и т.н.

Смятам, че независимо от претенцията и статуса на претендента, задължение на всеки вокален педагог е да насочва вниманието на своя възпитаник към стандарти по-далеч от лошия вкус. Профанизирането на артикулацията трябва да бъде избягвано, при невъзможност поне смекчавано, за което има различни начини. Един от тях е промяна в ритмиката на мястото, където се явява неправилната прозодия, както в долния пример:



В този случай ще се чуе – „пре́живях“. Ако се коригира ритмиката по този начин



ще се чуе правилното звучене „преживях“.

Подобен прием обаче може да се прилага в ограничени случаи, където логиката и възможностите на вокалните партии позволяват. Когато все пак се налага музикалният текст да остане непроменен, трябва да бъдат търсени други начини за отстраняване или смекчаване на неправилните прозодии.

Не ме обвинявайте в ретроградност, но съм убеден, че е добре певецът да разполага с текста в писмен вид на хартиен носител. Това е някаква екзотика и нещо изключително трудно, почти непостижимо в последните години на високи технологии. Но възможността да се отбележат писмено правилните ударения над думите, да се визуализират като последователност във фразата, е един от най-ефективните и лесни начини за избягване на неправилната прозодия.

След постигане на правилен изговор, продължаваме с изпълване с изострено внимание по отношение на правилните ударения. Ако все пак прозодиите продължават да бъдат нелогични, при следващите изпълвания трябва да се акцентира по-силно и отчетливо върху правилните ударения, дори в известна степен пресилено. От друга страна, доколкото е възможно неударените срички се изпълват по-тихо от ударената, така че последната да „излезе на преден план“. За да се избегне акцента върху неударена сричка, когато тя е на по-висок или по-дълъг по трайност тон в сравнение с ударената, изпълнителят трябва да смекчи активното ѝ звучене в случаите, когато тя е на силно време.

Изводът накратко е да се пее така, че думата да има само едно ударение, въпреки всички пречещи обстоятелства и то да е правилното. Този начин на пеене говори за сериозна подготовка и висока певческа култура. Той е едно от големите умения и цел за всички обучаващи се изпълнители.



## ИЗПОЛЗВАНИ ИЗТОЧНИЦИ (REFERENCES):

- БОВАРЯН, А., 2012. *Вокално-постановъчна работа в жанровата музика*. София: Аскони. ISBN 978-954-8542-97-5. [BOVARYAN, A., 2012. *Vokalno-postanovachna rabota v zhanrovata muzika*, Askoni, Sofia.]
- ГАРСИЯ, М., 1959. *Школа за пеене*. София: Наука и изкуство. [GARSIA, M., 1959. *Shkola za peene*. Sofia: Nauka i izkustvo.]
- ЙОРДАНОВ, Кр., 2007. *Психо-физически подходи в гласово-говорното възпитание на актьора*. София: Издателско ателие Аб. ISBN 978-954-737-667-0. [YORDANOV, Kr., 2007. *Psiho-fizicheski podhodi v glasovo-govornoto vazpitatie na aktyora*, Sofia: Izdatelsko Atelie Ab. ISBN 978-954-737-667-0.]
- КАРАПЕТРОВ, К., 1990. *Вокална методика*. София: Музика. [KARAPETROV, K., 1990. *Vokalna metodika*. Sofia: Muzika.]
- ПОПОВ, Д. и В. ПОПОВА, 2021. Мултимодален подход за изследване на речта. *Проблеми на устната комуникация*. (12), с. 53-67. ISSN 2367-8712. [POPOV, D. i V. POPOVA. Multimodalen podhod za izsledvane na rechta. *Problemi na ustnata komunikatsia*. (12), s. 53-67. ISSN 2367-8712.]
- Речник на българския език . *Институт за български език* [онлайн]. [прегледан а 11.06.2022]. Достъпен на: <http://ibl.bas.bg/rbe/lang/bg/произодия/> [Rechnik na balgarskia ezik. *Institut za balgarski ezik* [onlayn]. [pregledan 11.06.2022]. Dostapen na: <http://ibl.bas.bg/rbe/lang/bg/произодия/>]
- GORDON, R. L., C. L. MAGNE, and E. W. LARGE, 2011. EEG correlates of song prosody: a new look at the relationship between linguistic and musical rhythm. *Frontiers in Psychology* [online]. 29 November 2011 [viewed 11.06.2022]. Available from: <https://www.frontiersin.org/articles/10.3389/fpsyg.2011.00352/full>
- PALMER, C. and S. HUTCHINS, 2006. *What Is Musical Prosody?*. [online]. Beckman Institute and Department of Psychology, University of Illinois at Urbana-Champaign Urbana, Illinois [viewed 11.06.2022]. Available from: <https://www.mcgill.ca/spl/files/spl/PalmerHutchins06rot.pdf>

# ХИБРИДНОСТТА НА СЪБИТИЯТА В МУЗИКАЛНИТЕ ИЗКУСТВА КАТО НОВА ПРАКТИКА

ПАВЛИНА ВЕЛИЧКОВА<sup>1</sup>

## THE HYBRIDITY OF EVENTS IN MUSIC ARTS AS A NEW PRACTISE

PAVLINA VELICHKOVA, PH.D<sup>2</sup>

**Резюме:** Текстът изследва нова практика при менажиране на музикални събития – хибридността. Прави първи опит да анализира понятието за хибридност в контекста на актуалната нова терминология по отношение организация на събития, обобщава общите характеристики, разликите с виртуалността и особеностите при музикалните събития. Предлага систематизация на хибридни събития от гледна точка на технологията. Прогнозира устойчивост в развитие на хибридността на музикалните събития, поради възможността за привличане на по-голяма, активно участваща аудитория без географски ограничения, предоставяне на комплекс от дейности и преживявания за различни сетива, които надграждат музикалното преживяване, възможност за пестене на финансов ресурс и по-значима атрактивност за спонсорите.

**Ключови думи:** виртуалност, организиране на музикални събития, хибридност, предимства на хибридността, устойчивост.

<sup>1</sup> Д-р **Павлина Величкова**. Преподавател в департамент Музика на Нов български университет (e-mail: pvelichkova@yahoo.com)

<sup>2</sup> **Pavlina Velichkova**, Dr. Lecturer at the New Bulgarian University Department of Music (e-mail: pvelichkova@yahoo.com)

**Abstract:** The text researches a new practice in the realm of managing music events, known as hybridity. It makes the first attempt to analyze the concept of hybridity in the context of current new terminology of events organization, summarizes the main characteristics, and defines the differences between virtuality and the features of live music events. The paper offers a systematization of hybrid events in terms of technology. This systemization would become an evolving framework that can be used to enhance both music events and the way those events are experienced. It forecasts sustainability in the development of the hybridity of music events due to the possibility of attracting a more extensive, more influential, actively participating audience without geographical limitations, also providing a range of activities and experiences for different senses that enrich the music experience itself, as well the possibility to save financial resources and last but not least – more significant attractiveness for sponsorship.

**Keywords:** virtuality, organization of music events, hybridity, advantages of hybridity, sustainability.

Насочването към тази тема е породено от динамично променената в резултат на пандемията практика за провеждане на събития в областта на изкуствата и по-специално в музикалните изкуства и наложилото се използване на нова терминология, която се използва масово по подразбиране, но не според съдържанието и същността на процесите, отразени в нея. Наблюденията показват, че извънредността на промените се експонира директно в практиката, няма време за теория и теоретични изследвания. Теориите за планиране, организация, менажиране на събития трябваше да бъдат забравени и с гъвкавост и интуиция да се правят опити ad hoc за успешно адаптиране на практиката към новите условия и среда. В този смисъл все още липсват теоретичните наблюдения, обобщения и заключения на ниво изследователи, а известна систематизация се прави основно и главно от компаниите, предлагачи на пазара технологични решения за новата хибридна форма за провеждане на събития, а не от изследователите.

В настоящия текст ще направим опит за обобщаване на някои от особеностите на хибридността.

За краткост под Събитие ще разбираме Събитие в музикалните изкуства, но изведените обобщения ще важат за събитията въобще.

Каква е същността на хибридността и хибридните събития?

Според Речник на думите в българския език, хибрид – това е организъм, получен в резултат от кръстосването на различни видове, сортове, раси и др.; мелез, кръстоска [Речник на думите в българския език 2021]. Както може да се отбележи, това определение доста отдавна не е актуализирано, имайки предвид наложения нов смисъл и нов контекст на употреба.

Речникът на Кембридж дава определение, че хибрид е „нещо, което е смесица от две много различни неща“, или определението, което можем да използваме в контекста на нашето изследване: „термин, използван, за да се опише начин на работа, който включва понякога физически присъствена работа, понякога дистанционна работа чрез интернет“ [Cambridge Dictionary 2021].

Докато речникът Колинс дава малко по-широк нюанс: „всичко, което е смесица от различни неща, по-специално две различни неща“ [Collins Dictionary 2021].

А определението на американския сайт Vocabulary като че ли дава най-точно определение за хибрид, подходящо за контекста, в който ние в случая го използваме: „Хибридът е смесица от две различни неща, в резултат на което се получава нещо, което притежава части и от двете.“ [Vocabulary 2021].

Колкото до Хибридно събитие, определението, което актуално дава Wikipedia и се изразява новият смисъл, е както следва: „... изложение, конференция, среща, семинар, уъркшоп или друго събиране, което комбинира събитие на живо – live с виртуален онлайн компонент“ [Wikipedia 2021].

Друго определение дава специализираният сайт за организиране и трансформиране на събития в новата среда на предприемача Доналд С. Фрийман: „Хибридно събитие е това, което използва комбинацията от присъствени и дигитални елементи, съобразени със съответната аудитория с цел оптимално преживяване“

[Freeman 2021].

Зараждането на хибридноста при организиране на събития се корени още в опитите ни за споделяне на събития, видеа или стрийминг в социалните медии, правенето на анкети, въпросници и сходни дейности, които споделят преживяване, събират коментари и карат участниците и публиката да се чувстват част от дадена общност. Хибридноста се развива активно и става основна форма за организация и провеждане на събитие, провокирана основно от рестрикциите по време на пандемията, съчетавайки едновременно присъствено събитие с виртуално, при което за участници и за публика и в двата компонента има надграждащи функции за комуникация, реакция, коментари. Публиката, присъстваща на живо, получава възможност за обогатяване на преживяването чрез технологии и комуникация, а публиката във виртуалната среда е не само наблюдаваща, но активно участваща в комуникация с участници и помежду си. Тези дейности съпътстват основното преживяване, като дават възможност за мигновени реакции, коментари, моделиране на ситуацията и надграждащи възприятието дейности. Новите очаквания за хибридноста са, тя да се превърне в постоянна и преобладаваща форма за провеждането на събития в бъдеще, независимо от липсата на условията, породили създаването на тази форма в извънредна ситуация, поради комплекса от дейности и преживявания за различни сетива, които предлага.

Хибридноста при организиране на събития навлиза първо в технологичните сфери, бизнес средите, а пандемията провокира бързото адаптиране и на изкуствата към тази форма. Най-трудна е трансформацията на реални събития в музикалните изкуства към хибридноста. Основната причина за това е огромното значение на реалния звук и звуково пространство при събитието на живо, което в хибридният вариант в неговата виртуална част трябва максимално да се доближи до звуковата среда, която се изгражда за публиката на живо. Макар че технологията вече навлиза на нов, много по-ефективен етап от гледна точка на качество на препредаване на звука, трансформирането на реалния, акустичен звук в дигитален все още носи своите компромиси от гледна точка на качеството и спектъра на звука. Освен технологията, решаващо важен компо-

нент за добрата реализация е наличието на високо-професионален тонрежисьорски екип, познаващ спецификата на предаване на цялостната звукова картина в различните стилове и жанрове в музикалните изкуства.

Развитието на хибридността като нова възможност за реализация на събития се основава и на бързото развитие на технологиите и на необходимите в тази връзка дигитални платформи, чрез които може да се осъществява хибридността.

Хибридните събития имат 2 важни, определящи компонента:

- физически – присъствен, в реално време,
- интерактивен виртуален – в който публиката и изпълнителите могат да участват активно.

При хибридността е налице безпроблемно интегриране на технология, която прави възможно участието и интеракцията между публиката на живо и виртуалната публика, поставяйки и двата вида публика при равни условия.

Всяка част от хибридното събитие е специфично оформена и персонализирана за всяка една от аудиториите с цел да стимулира действие и изследвания – виртуалната може да проучва съдържанието и да създава нови връзки, удобно от комфорта на дома, а публиката на живо да получава висококачествено, таргетирано VIP изживяване, което помага на организаторите да достигат до специфична публика.

Технологиите позволяват виртуалната част да бъде впечатляваща и ангажираща онлайн, равностойна като преживяване или дори по-привлекателна от присъствието на живо. И тази част обикновено е насочена не само към обичайната аудитория, но и към сегмент публика, който е в началото на запознанството с дейностите и проектите на изпълнителите и организатора. Достигането на този сегмент от публика при хибридните събития се реализира с много по-малко усилия – времеви, финансови и др.

Хибридността при събитията се реализира главно чрез две технологични направления:

1. Чрез общодостъпни, безплатни платформи с възможност за интеракция, при които елементите на хибридността присъстват в ниския сегмент на технологичните разработки и компромисност

от гледна точка на образ, звук, възможности за интеракция – платформи като Zoom, YouTube, Facebook, Instagram и др. в безплатните им версии. При тези платформи качеството на предаване на събитието е по-скоро регистрационно, отколкото близо като качество до реалното.

2. Чрез високотехнологични платени платформи, с предварително програмирани рамки за провеждане на събитието и съобразяване с професионално качество на образ, звук, брой потенциални участници във виртуалната и реалната част и други елементи. При тези високотехнологични платформи е несъпоставимо по-добро качеството на виртуалния сегмент поради съзнателното и планирано професионално заснемане, препредаване на възможно най-близък до реалния спектър звук и множеството технологични възможности за интеракция на виртуалната аудитория. Работата с този вид платени технологични платформи изисква целево финансиране и добавяне на допълнително, но задължително перо в бюджета на събитието. Цените за еднократно използване започват от няколко хиляди евра за събитие. Така погледнато, тези платформи са инструмент, който не всеки организатор може да си позволи, но стратегическите инвеститори имат шанс за бързи положителни промени в резултатите от провеждане на събития като приобщаване на нова публика, продължаване живота на събитието след неговия формален край, атрактивност за финансиращите и партньорите и т.н.

Някои от широко-използваните платени хибридни платформи към момента:

[www.brella.io](http://www.brella.io)

[www.cvent.com](http://www.cvent.com)

[www.freeman.com](http://www.freeman.com)

[www.accelevents.com/hybrid-events](http://www.accelevents.com/hybrid-events)

<https://thevirtual.show>.

Една от силните страни и особености на хибридните събития е, че дават възможност за увеличаване на аудиторията. Хибридността увеличава рязко възможността за приобщаване на нова публика много по-лесно, отколкото привличането на публика за събитие на живо и дава възможност за потенциално включване на

публика като численост, която на събитие на живо не е възможно да бъде събрана. За организатора на събитието хибридността е възможност за приобщаване на два вида публика: едната – специализирана, която по времеви, географски, финансови или други причини не може да посети събитие на живо, но търси приобщаване чрез хибридността и/или друг вид широка публика, част от сегмента публика, за която между събитието на живо и хибридното няма разлика в качеството и възприятието на продукта и предпочита да спести ресурс и време.

По статистика на една от действащите актуални хибридни платформи за организиране на събития Brella се посочва, че почти 98% от публиката на хибридни събития не е планирала възможността за посещение на живо на събитието, което посещава виртуално (но тук статистиката не е за музикално събитие). Тоест това е огромен процент новопривлечена публика [Brella Event Platform 2021].

Хибридността разширява изключително много географската зона на публиката. На практика в хибридно събитие при използване на професионална платформа и техническо осигуряване може да участва публика от цял свят. И такъв пример е най-използваната за големи събития в света платформа TVS.events, създадена от българския предприемач Пламен Русев и използвана от организации като ООН, правителства и най-големи компании, за срещи на най-високо ниво на президенти и премиери от цял свят, за събития от тима на Webit Global Impact Week и др. [TVS.events 2021]. През тази платформа, още през 2020, България технически е домакин на Climate Ambition Summit 2020 на ООН с участието на държавните глави на над 70 държави и най-влиятелните личности. Чрез платформата е учреден фонд за събирането на 100 милиарда долара за справяне с климатичните промени [TVS.events 2021].

Едно от предимствата на хибридните събития е, че участието на публиката в тях намалява обичайно отделяното за участие лично време при посещения на събития на живо. При хибридността събитието се достига без пътуване до и от физическата му локация, намалява общата стойност на потребление за всеки човек от публиката – не са необходими разходи за транспорт, за облекло и др.,



намалява ангажираността на участника към събитието като времево измерение. Виртуалният елемент в хибридността на събитията създава нови възможности за интеракция с публиката, такива, каквито не могат да бъдат реализирани при събитие на живо.

За разлика от стрийминга, при който публиката само наблюдава виртуално събитието, при хибридността публиката има възможност да бъде активен участник в събитието в ролята на коментатор, да води дискусия, да споделя към други участници, да реагира на момента, да задава въпроси и да обсъжда преди или след самото събитие както с участници в него, така и помежду си като публика.

Важна особеност на хибридните събития е, че те дават възможност на аудиторията не само да присъства, но да учи, да участва в мрежа и да комуникира, без значение от географското разположение.

В условията на криза, когато се налага бюджетите да бъдат намалявани, хибридните събития от гледна точка на менажирането и финансирането дават възможност за оптимизиране на разходите и достигане до по-голяма аудитория с по-малко средства: съществува възможност за намаляване на разходите за транспорт, настаняване, зала, за охрана, за персонал, грижеш се за публиката и т.н.

Хибридните събития за първи път осигуряват статистика за събитието и възприятието му от аудиторията, които биха могли да предоставят някакъв вид измеримост на възприятието на художествения продукт, такава каквато е трудно да бъде достигната при реално протичащи събития. Един от най-големите проблеми на мениджмънта и маркетинга на събития в областта на изкуството е, че няма начин да измерим резултата от реализацията на художествения продукт. При хибридните събития можем да направим статистика и анализ за протичане на събитието на основата на харесвания, реакции, брой гледали, време на участие като виртуалната публика и т.н. Индикатори, които не са абсолютни стойности, но приблизително дават яснота и то веднага след събитието за възприятията на публиката и степента на успешност при реализацията.

Хибридните събития са благодатна почва и за маркетингови изследвания: чрез съпоставяне на виртуалната публика в различ-

ните хибридни събития може да се направи статистика за това кои хора посещават повече от едно събитие, на какъв принцип стигат до информацията за събитието, какви интереси имат, от какви възрастови и социални групи са и т.н. Всички тези данни ще са изключително полезни в маркетинговите стратегии, в развитието на публики и в приобщаването на нови публики. Хибридните събития дават много бърза статистика, която може веднага да бъде използвана при програмиране на следващо събитие. В този смисъл хибридността скъсява неимоверно времето за маркетинговите проучвания, необходими за планиране, програмиране и реализиране на събития.

Важно предимство на хибридността на събитията е, че това е форма, доста по-атрактивна за потенциалните спонсори, отколкото реализирането на събитие само на живо. По правило всеки, който спонсорира, се опитва да достигне до по-голяма аудитория, която не би могъл да достигне само с реализацията на основната си дейност. От тази гледна точка хибридността е нова форма на провеждане на събития, която е по-привлекателна за спонсорите и дава нови възможности за достигане на името и дейността им до по-голям сегмент публика. Тази нова форма използва атрактивността на същността на събитието, съчетана с новите интерактивни възможности на технологиите, при които виртуалната публика става коментираща и реагираща активна страна.

Мотивиращ фактор за участието на спонсори в хибридни събития е наличността на бърза статистика за участието и реакцията на публиката, харесвания, коментари и т.н., основана на данните от виртуалното участие. Този вид бързо маркетингово проучване е обстоятелство, което при публика, посещаваща на живо събитията не е възможно в такъв времеви обхват да бъде постигнато. При събитие на живо не е лесно измеримо и възможните косвени индикатори за това (продажба на билети или двуполусно харесване/нехаресване), за да бъдат събрани и обработени като статистика, отнемат много повече време и ресурс, отколкото статистиката във виртуалната част на събитието. Всеки спонсор чрез хибридното събитие получава веднага статистика и анализ, за да мотивира вложените средства и да се увери в ползата от инвестирането им.

Едно от предимствата на хибридните събития е, че съдържанието им по решение на организаторите може да бъде мултиплицирано под формата на последващо дигитално съдържание, което да продължи да бъде ползвано във времето – цялостно или частично. За тази цел заедно с излъчването задължително трябва да се организира паралелно и запис. Този запис може да се използва за реклама на организатора или за бъдещи събития, да осигури нееднократна видимост за спонсорите и др.

Хибридността работи в полза и на кризисния мениджмънт тогава, когато са отменени събития с публика на живо или се провеждат с редуциран брой публика. Хибридността на едно събитие е и застраховка за провеждането му, в случай на ограничителни мерки за реалното му провеждане или при пълно затваряне, което води до отмяна на събитието, връщане на продадени билети и т.н. Хибридността в този смисъл носи и успешност на планираното събитие, тъй като има вариантност при опциите за провеждането му. Хибридността също разширява портфолиото на организаторите на събития. По време на пандемия, планирането на концерт, особено в дългосрочен план, който е само на живо, вече е твърде рисково начинание.

Чрез хибридните събития мениджърите събират бази данни по повод бъдещи стратегии за събития, което помага за усъвършенстване на подхода към аудиторията.

За успешното протичане на хибридно събитие е нужен предварителен комуникационен план по отношение на виртуалната част – как да се присъедини аудиторията, какви технологически възможности да използват, как могат изпълнители и публика да участват интерактивно и т.н.

Съпоставяйки хибридните музикални събития с другите дигитални форми за достъп до музика например, можем да направим извода, че хибридността е различна от:

1. Стрийминга, при който има директното излъчване на събитие, което се гледа персонално и не активно от гледна точка на комуникация с други от публиката, изпълнители и т.н.
2. Споделено видео при поискване след събитието.
3. Излъчване, при което виртуалната публика е само в ролята

на слушател.

4. Персонално събитие с виртуална изява.
5. Виртуално събитие с регионална проява.

Хибридността на събитията в изкуството е провокирана не само от пандемичната ситуация и невъзможността за реално посещаване на събития, пътувания, придвижвания и т.н. Хибридността всъщност се явява продължение на линията на новите тенденции при менажирането особено на сценични събития в областта на изкуствата, които накратко бихме обобщили като преминаване от чиста форма на представяне на един вид изкуство към представяне, при което, заедно с водещото изкуство се провокират и повече сетива на аудиторията – за комуникация и интеракция, за звук, за цвят и др., създавайки многопластово възприятие. В този смисъл хибридността, особено във виртуалната ѝ част, обогатява възприятието с възможността за активно участие на аудиторията, по време на протичане на събитието и чрез оценки – харесвания в реално време, коментари, интеракции в мрежа с други представители от аудиторията и с участници и т.н.

Хибридността в организацията на събития внася в процеса на планиране и менажиране съвместното съществуване на реалност и виртуалност – качествено нова практика за реализиране на събития, която се опира на технологичните достижения, стремежи се да трансформира реалността във виртуалност във възможно най-добрата откъм възможно качество и атрактивност форма, въпреки че на този етап води със себе си компромиси откъм качество на препредаване на звука и на звуковото пространство. Проблем, който вероятно много скоро ще бъде подобрен или разрешен в някаква добра степен от бързото технологично обновяване.

Всички позитиви, които носи хибридността, вероятно ще превърнат този начин за провеждане на събитие не само във временно решение, свързано с гъвкавост и адаптивност, а в постоянна тенденция, която някои към момента се опасяват да използват, а други поемат риск за въвеждане на иновативност, инвестирайки в бъдещето, учейки се в хода на прилагане на тази нова възможност.

В заключение бихме прогнозирали, че оформилото се мнение в първите месеци на пандемията, че хибридността на събитията е

временно явление, провокирано от извънредната ситуация, вече е променено към концепцията за очаквано нейно широко използване като нова форма за провеждане на събития и след периода на рестрикции.

## ИЗПОЛЗВАНИ ИЗТОЧНИЦИ (REFERENCES):

### Интернет-базирани източници

- Хибрид. *Речник на думите в българския език* [онлайн]. [прегледан 1 септември 2021]. Достъпен на: <http://rechnik.info/хибрид> [Hybrid. *Rechnik na dumite v balgarskiya ezik* [online]. [pregleđan 1 September 2021]. Dostapen na: <http://rechnik.info/хибрид>
- Case Study Climate Ambition Summit 2020. *TVS.events* [online]. [viewed 2 September 2021]. Available from: <https://thevirtual.show/casestudy8.php>
- Hybrid. *Cambridge Dictionary* [online]. [viewed 1 September 2021]. Available from: <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/hybrid>
- Hybrid. *Collins Dictionary* [online]. [viewed 1 September 2021]. Available from: <https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/hybrid>
- Hybrid. *Vocabulary* [online]. [viewed 1 September 2021]. Available from: <https://www.vocabulary.com/dictionary/hybrid>
- Hybrid event. *Wikipedia* [online]. [viewed 2 September 2021]. Available from: [https://en.wikipedia.org/wiki/Hybrid\\_event](https://en.wikipedia.org/wiki/Hybrid_event)
- Hybrid event. *Freeman Event Company* [online]. [viewed 2 September 2021]. Available from: <https://www.freeman.com/resources/what-is-a-hybrid-event-really>
- 10 reasons why hybrid events are essential to your event strategy. *Brella Event Platform* [online]. [viewed 2 September 2021]. Available from: <https://www.brella.io/blog/hybrid-event-benefits>
- Hybrid and virtual events platform. *TVS.events* [online]. [viewed 2 September 2021]. Available from: <https://thevirtual.show/>

# ИТАЛИАНСКАТА ПОПУЛЯРНА ПЕСЕН В „СТИЛ САНРЕМО“ ПРЕЗ ПОГЛЕДА НА МУЗИКАЛНИТЕ КРИТИЦИ (ПОДХОДИ КЪМ ФОРМАТА И РЕЦЕПЦИЯТА)

ДЗАНА ИВАНОВА<sup>1</sup>

## ITALIAN POPULAR SONG IN „SANREMO STYLE“ THROUGH THE EYES OF MUSIC CRITICS

DZANA IVANOVA<sup>2</sup>

**Резюме:** В продължение на 71 години музикалният фестивал, провеждащ се в Санремо е един от символите на съвременната италианска музикална култура. Благодарение на него италианската популярна песен получава международно признание. Целта на настоящия доклад е да разкрие, че за успеха на италианската *Musica Leggera* допринасят не само талантът и харизмата на изпълнителите, а също мелодиите, които се запяват лесно, хармонията и модерният за времето звук и аранжирмент. Отправна точка за коментар ще са проучванията на водещи италиански музикални изследователи, които обръщат внимание не само на историческите и социокултурни предпоставки за зараждане и успех на *Musica Leggera*, но и анализират музикалната субстанция на популярната песен.

**Ключови думи:** мелодичност, *Musica Leggera*, песенна форма

<sup>1</sup> Докторант **Дзана Видева Иванова**, Институт за изследване на изкуствата, БАН, научен ръководител проф. д-р Росица Драганова (e-mail: d2200@abv.bg)

<sup>2</sup> PhD student **Dzana Videva Ivanova**, Institute of Art Studies, BAS, with Research Supervisor Prof. Dr. Rossitsa Draganova (e-mail: d2200@abv.bg)

**Abstract:** For 71 years, the Sanremo Music Festival has been one of the symbols of contemporary Italian music culture. Thanks to it, the Italian popular song received international recognition. The purpose of this report is to reveal that the success of the Italian *Musica Leggera* is due not only to the talent and the charisma of the performers but also to the melodies that are easy to sing, the harmony and the modern of their time sound and arrangement. A point of reference for comment will be the studies of leading Italian music researchers, who pay attention not only to the historical and sociocultural prerequisites for the origin and success of *Musica Leggera* but also analyze the musical substance of the popular song.

**Keywords:** melodiousness, *Musica Leggera*, song form

Музикалният фестивал, който винаги е бил част от културните традиции на Италия, изразява силната страст на италианците към музиката от всички жанрове. Сатурналиите и Капитолийските игри в Древен Рим, многобройните съвременни оперни, джаз и блус фестивали, предизвикват огромния интерес на публиката от най-северните до най-южните части на страната не само към музиката от миналите векове и изящното *bel canto* (красиво пеене). През XX век идва ред и на т.нар. „лека“ музика, която в Италия съществува под името *Musica Leggera* (на итал.ез. *leggero* – лек, несериозен), да получи своето световно признание. Така през 1951 по идея на радио RAI и общинското казино в Санремо се провежда първото издание на фестивала в Санремо. В продължение вече на 71 години чрез него можем да проследим развитието на италианската популярна песен и промените в рецепцията на публиката. Песните на фестивала от самото му създаване се открояват със своето благозвучие, емоционалност, създават бодро настроение и за кратко време превръщат италианската популярна песен в символ на мелодичност, която завладява публиката. Множество музикални критици са писали за известния фестивал в социално-културен контекст, анализирали са неговите песни, възхвалявали са и са отричали избраните победители. За да се разбере обаче на какво се дължи

международното признание на феномена „Санремо“, от важно значение е да се обърне внимание на музикалната субстанция на песента. За целта ще въведа и коментирам анализите на някои водещи италиански изследователи на *Musica Leggera* и на фестивала.

### Мелодия и ритъм според Роберто Казели

*„Когато човек иска да направи международен диск, трябва да се търси възможно най-близкото звучене до италианската мелодичност“ – Пати Право<sup>3</sup>*

Още в уводната част „La canzone? Un moto dell’ animo umano”<sup>4</sup> („Песента? Порив на човешката душа“) на фундаменталното изследване на Роберто Казели върху развитието на италианската популярна музика „История на италианската песен“ авторът определя мелодията като „кръстът и насладата на италианската песен“ [Caselli 2018, p. X]. Ако се опитаме да разтълкуваме тези негови думи, може би ще открием, че италианските автори трудно биха се откъснали от традициите на италианската песен, дълбоко свързани с неаполитанската песен, мелодрамата и музиката, звучаща в аристократичните салони през XIX в. Разбира се, изразителността на мелодичната линия, която е присъща за неаполитанската песен, през годините претърпява различни влияния. С течение на времето фестивалът в Санремо „ще открие нови ритми и начини на мислене, които ще вървят в крак с културната еволюция“ [Caselli 2018, p. 72]. В началните години на фестивала италианската песен „все още е обвита и заплетена като начина на обличане на нейните изпълнители, целува римите „сърце – любов“<sup>5</sup> и тъче сюжети, които често се губят в почти неудобна баналност“ [Caselli 2018, p. 75]. Появата на Модуньо на музикалния подиум „подарява ново въодушевление и лекота, раздвижва стереотипите и особено онова физически обездвижено поведение, което налага на изпълнителите на сцената пословичния „квадратен метър“ пространство, в което

---

<sup>3</sup> „Quando si vuole fare un disco internazionale, si deve fare il più possibile melodico italiano.” – Patty Pravo [Caselli 2018:71].

<sup>4</sup> На итал. ез. *moto dell’animo* – душевен подтик/порив.

<sup>5</sup> На итал. ез. римата е „cuore – amore”.



да се движат“ [Caselli 2018, p.75]. Мелодиката и ритмичната изразителност в първите години на създаване на фестивала носят духа на традиционната италианска песен, но Модуньо „отваря вратите за свежа и иновативна песен, която оттогава нататък няма да спре да търси нови идеи и решения“ [Caselli 2018, p.73]. Тук бихме могли да направим извода, че звучността и широко разгърнатата мелодична линия, характеризиращи от векове италианската традиционна и оперна музика, през 50-те – 60-те години на ХХ век се утвърждават като основни характеристики и на песента, която се включва в обема на понятието *Musica Leggera*<sup>6</sup>. Италианската популярна песен, от една страна, се вглежда в корените си, а от друга страна, остава отворена към външни влияния (напр. от американската сцена) и същевременно отправя иновативен поглед към бъдещето посредством музикалния подиум на Санремо.

Мелодията е едно от най-важните изразни средства на италианската песен и според други изследователи като Роберто Агостини, който обръща внимание и на останалите езикови и композиционни аспекти.

### **Специфика на формата и звука според Роберто Агостини**

В своето есе на английски език „The Italian Canzone and the Sanremo Festival: change and continuity in Italian mainstream pop of the 1960s“ („Италианската песен и фестивалът „Санремо“: промяна и приемственост в мейнстрийма на италианския поп от 1960-те“) Роберто Агостини също споделя мнението, че „вокалната мелодия е безспорно най-големият фокус на идентификация в италианската *Canzone*“, която винаги „е много запеваема, приятна и завладяваща и изразява основния hook<sup>7</sup>. Самата песенна форма се основава

---

<sup>6</sup> [Иванова, 2021]. Спецификата на италианската *Musica Leggera* е показана в доклад „Италианската *Musica Leggera* – същност и връзки с медийната индустрия.“, четен на конференцията в НБУ „Млад научен форум за музика и танц“ 2020.

<sup>7</sup> *Hook* (от англ. ез.: кука) е кратък мотив, пасаж или фраза, който има за цел да завладее вниманието на слушателя. Тази „примамка“ се употребява като термин в популярната музика.

на разгръщането на мелодията, която от своя страна се формира от артикулацията на текста“ [Agostini 2007, p. 394]. Музикалният изследовател умело идентифицира особеностите на класическата и печеливша песен на „Санremo“ и определя 3 модела песни на фестивала: 1. Строфични песни, при които основното построение (тема, chorus) се повтаря изцяло или частично. 2. Песни от типа chorus/bridge (C/B) в традицията на американската балада (AABA). 3. Песни от типа verse/chorus (V/C) – ABAB.<sup>8</sup>

В анализа четем, че: „Инструменталните въведения, уводните построения, както и финалите и кодата не са задължителни. Основният hook е поставен в началото на chorus-a.“ Според Агостини строфичната форма е преобладаваща през 1950-те години, а през 1960-те години най-голямата част от песните се вписват в модела C/B и песните от типа V/C прогресивно нарастват. Затова, разглеждайки периода 1964-1967, авторът разкрива някои разлики в сравнение с предходния период. Той счита, че преобладаващите модели са както C/B, така и V/C, докато строфичната форма е по-рядко срещана. Уводното построение има тенденция да изчезва и въведенията намаляват до няколко времена. Формата на песента се усложнява по три начина: във V/C песните често се появява трети период; в парчета C/B често има рефрен, който е съществен и значителен; много песни показват по-големи сложности в различните раздели [Agostini 2007, pp. 394 – 395].

За да покаже, че песните на „Санremo“ са сложни и изградени така, че е „трудно да се идентифицира оригиналният модел“, Агостини използва онагледяваща схема с две версии на формата на песента „Un giorno tu mi cercherai“ (1966), която се състои от два раздела (A и B). Според автора в едната ѝ версия може би най-популярната италианска бийт група в тези години „Equipe 84“ „създава две

<sup>8</sup> Авторът използва английските термини chorus/refrain (припев, рефрен), verse (стихотворна форма, строфа), stanza (строфа, станса от четири или осем стиха) и bridge (мост), а не техните италиански еквиваленти съответно ritornello, strofa и ponte. Например той пише за повторение изцяло или частично при строфичните песни на два артикулирани *choruses* с или без крагък *refrain*. За това, цитирайки и коментирайки Агостини, в настоящия доклад също ще се придържам към английската терминология (част от тези термини са влезли в нея от други езици).

части, като вмъква кратка инструментална секция върху идеята от въведението. Парчето завършва на В, което „Equire 84“ очевидно интерпретира като *sing-along chorus*. При такова изпълнение, формата на песента може да бъде представена като Intro – VVC – VC – Finale, което отразява логиката на чакането на hook и последващото емоционално усилване.“ В другата версия на песента – тази на квартета „Renegades“ – е видна „схемата ААВА с инструментален chorus преди повторението на bridge и последния chorus. Въведението (инструментално) и кодата (изпята) използват материал от А. В този случай схемата следователно е Intro – CCBC – CBC – Coda“ [Agostini 2007, p. 395].

Освен това Агостини обяснява, че „понякога V/C парчетата съдържат трети период, по-скоро като bridge по характер“ и дава за пример песните „Non prego per me“ (1967) в изпълнение на Мино Рейтано или „Ciao amore, ciao“ (1967) на Луиджи Тенко и Далида. Авторът привежда и други типични решения на песенната структура, като отбелязва, че „в C/B парчетата рефренът (refrain), вмъкнат в припева (chorus)“ обикновено оставя „своя отпечатък върху ориентираното към началото развитие на C/B песни, както може да се види в „Bisogna saper perdere“ (1967). „Quando vedrai la mia ragazza“ (1964) на Литъл Тони редува двойка строфи (stanzas), повлияни от блуса, с период, основан на blues change<sup>9</sup> („единствената блусова промяна, която може да се чуе на фестивала „Санремо“ в този период“) и изпят риф<sup>10</sup>, „Motivo d'amore“ (1964) е триделна (ABA), а версията на Don Backy „L'immensità“ („Безкрайност“), също строфична, включва кратък инструментален епизод, който може да се разглежда като развитие сам по себе си [Agostini 2007, p. 396].

През 1966 на фестивала „Санремо“ се появява звукът на бийт групите, базиран на електрическата китара, бас китарата, бараба-

<sup>9</sup> 12-тактова акордова блус схема.

<sup>10</sup> *Riff* е важен термин в популярната музика – инструментален пасаж, който се определя в джаза като „кратка, спокойна, мелодична фраза, повторена над променящите се хармонии“ [Kernfeld 1986, p. 708]. или като „кратко мелодично остинато, обикновено с дължина от два до четири такта и с малък обхват“ [Robinson 1980, p. 13].

ни, бек вокали, а понякога и електрически орган, който „трябваше да промени драматично звука и подхода към аранжимента на песните на фестивала.“ Забележителна е версията на Литъл Тони на „Quando vedrai la mia ragazza“ (1964) – „изградена около трио, съставено от клавиър, електрическа бас китара и барабани, с добавяне на бек вокали: доста схематичен ансамбъл в сравнение с обичайния оркестър, а също и различен по отношение на агресивността и силата на звука, записан до изкривяване“ [Agostini 2007, p. 396]. А версията на песента на Джийн Питни предлага много по-богат аранжимент, използващ целия оркестър и ефекта rebounding sound.

Авторът коментира различни решения за търсенето на индивидуален звук, което не се обвързва единствено с представата за група. Той определя като впечатляващи както звуците на акустичната китара – при изпълнението на Джорджо Габер на неговата „Così felice“ (1964) и при акомпаниращия си Адриано Челентано на неговия „Il ragazzo della via Gluck“ (1966), така и електрическата бас китара на „Non ho l'età“ (1964). Постепенно саундът се дефинира все по-ясно, за да се постигне в края на този процес модерен оркестров звук [Agostini 2007, p. 397].

В описанията на Роберто Агостини откриваме, че постигнатото съвременно оркестрово звучене през 1960-те години, повлияно от различни тенденции – teen-rock, pop-mainstream, певци-автори на песни (cantautori) с времето еволюира и през 70-те години мелодичните фрази и ритмичните секции са ярко изразени. Благодарение на добрия аранжимент мелодията на песните въздейства още по-силно.

### **Специфика на песенните форми в ранните години на „Санремо“ според Серена Фачи и Паоло Содду**

Изследователите отчитат, че композиторските подходи към песенните форми, използвани като структурна основа на песните на фестивала „Санремо“, търпят развитие в годините. В книгата си „Фестивалът в Санремо. Думи и звуци разказват нацията“ Серена Фачи и Паоло Содду коментират, че в ранните години на „Санремо“ в песните „Grazie dei fiori“, „La luna si veste d'argento“, „Una

„donna prega”, „Vecchio scarpone”, „Canzone da due soldi”, „Buongiorno tristezza” и др. се наблюдава песенна форма, повлияна от американската музика, която се основава на уводна строфа (strofa) и 32-тактов рефрен (refrain di 32 battute) (ААВА) (Facci, Soddu and Piloni 2011, p. 60). Сред разгледаните примери е аранжментът на песента, спечелила първо място на фестивала „Санремо“ през 1951 „Grazie dei fiori” в изпълнение на Нила Пици, който „успява да подчертае най-трогателните елементи, съдържащи се в мелодията (първоначалният низходящ тритонус и преминаването в малката секунда, хармонизирана с неаполитански акорд), за да създаде ефект на дълбока тъга“ [Facci, Soddu and Piloni 2011, p. 63]. Песента е ярък пример как още в първата година на фестивала американските ритми отстъпват, за да пробие и спечели мелодия, напомняща неаполитанската песен и *bel canto* и да завладее с прочувствения силен глас на Пици и добрата хармонизация и аранжмент.

### **Форма, аранжмент и оркестрация според Пиппо Бардзидза и Ренцо Руджери**

Основни знания за композиционната специфика на песента при *Musica Leggera* в теоретико-аналитичен и практически аспект дават „Модерната оркестрация на *Musica Leggera*. АБВ-то на аранжора“ на Бардзидза, публикуван за първи път през 1952 [Barzizza 1952] и „Въведение в хармонията и композицията в популярната музика“ на Руджери [Ruggieri 2016]. Тези ръководства са полезно четиво за изучаващите професионално музика, тъй като запознават както с използваните при оркестрация инструменти и начините на аранжиране на популярната италианска песен (Бардзидза), така и с детайлите на хармонията (Бардзидза, Руджери). Но те разкриват и особеностите на разпространените форми на италианската *Musica Leggera*, като предлагат и методологични подходи към анализа на вокалната и инструментална композиция чрез множество детайлно разгледани нотни примери.

В систематизацията, която прави Ренцо Руджери на разпространените форми на *Musica Leggera* типична схема на формата на песента е: „първа строфа, втора строфа, припев (*ritornello*), трета

строфа, припев“. Друг вариант, по-разпространен в по-близките години, който авторът описва, е: „първа строфа (или две поредни строфи), припев, втора строфа, припев, мост (или оркестрова част), ritornello (ripresa finale)“. Използва се също и вариантът: „първа строфа, втора строфа, мост (ponte), припев (ritornello), трета строфа, мост, припев, оркестрова част, ripresa ritornello на финала“ [Ruggieri 2016, p. 38-39].

Пиппо Бардзидза – диригент, аранжьор, композитор и специалист в оркестрацията заявява: „Не съществува музикален мотив толкова лош, който да не може да изглежда добър чрез отличен аранжмент“ [Barzizza 2017, p. 66]. В своето изследване също обръща внимание на съществени детайли при изграждане на модерния звук на утвърждаващата се *Musica Leggera*. Бардзидза обяснява, че от целия музикален откъс аранжорът ще вземе предвид основния мотив, т.е. този, чрез който парчето е или може да стане известно и да донесе комерсиален успех: „В случая с песента този мотив е il RITORNELLO (refrain, chorus)<sup>11</sup>: всичко останало ще представлява малък интерес за него“ [Barzizza 2017, p. 66]. След оркестровото въведение (L'introduzione) звучи първият оркестрален рефрен (il primo ritornello), който „винаги се счита за ЕКСПОЗИЦИЯ<sup>12</sup> на оригиналния мотив“ и при който често в бавни темпа (LENTI) се използват само 16 такта от основния мотив. При оркестрацията за подкрепа на основната мелодия е необходимо да се изгради мелодичен или ритмичен фон [Barzizza 2017, p. 77]. След първия рефрен е налице модулация или интерлюдии. Следва втори рефрен – изпят (Il ritornello cantato), при който гласът има главна роля и „единствената грижа на аранжора трябва да бъде никога да не затрупва гласа с излишно силен звук“. Изпятият рефрен ще бъде последван от друга модулация (или интерлюдия). Третият рефрен (или само половината от него ако темпото е lento) е наречен „специален“, защото трябва да обърне внимание на аранжмента и засили музикалния интерес спрямо вече чутата част [Barzizza 2017, p. 82]. Водеща роля

<sup>11</sup> Авторът използва главни букви при ritornello и различен шрифт при refrain и chorus.

<sup>12</sup> Главните букви отново са на автора – ESPOSIZIONE, LENTI.

при обработка на рефрена/припева има оркестърът. На финала педента приключва с кода.

От съществено значение при Бардзидза е не само общата схема на аранжиремента в нейния класически вид: въведение, припев, модуляция, изпят припев, кода, но също и: изборът на подходяща за певеца тоналност, прогноза на продължителността, важноста на разширението<sup>13</sup>, повторното хармонизиране на парчето. За това може да се счита, че ръководството описва в детайли как още през 1950-те години стремежът е да се реализира ефективна обработка на музикалния продукт, която да задоволи музикалните вкусове на публиката.

Запознаването с текстовете на Руджери и Бардзидза и внимателното вглеждане в многобройните музикални примери разкрива, че мелодията на тези „леки“, лесно запеваеми песни не рядко притежава сложна хармония, която изисква добър творчески усет и изключително сериозна музикална подготовка от страна на композитори и аранжори.

Голяма част от песните, които звучат в описания период на фестивала в Санремо, намират отзвук и в нашата страна. Българската публика слуша не само оригиналните изпълнения на италиански език на чуждите певци, но и записите на плочите на „Балкантон“. „L'immensità“ („Безкрайност), изпята от Джони Дорели и Дон Беки е интерпретирана от Лили Иванова (1969) под името „В безкрайността“ и записана от „Балкантон“ на грамофонна плоча „Камино“ ВТА 1180 – страна В с български текст на Димитър Андрейчин и съпровождащ оркестър „Балкантон“ с диригент Димитър Ганев. Сред многото кавър версии на „Quando vedrai la mia ragazza“ (1964) са и интерпретациите на Борис Годжунов (плоча Балкантон 5733 „Изпълнения на Борис Годжунов“, оркестър „Балкантон, дир. Димитър Ганев) и на Димитър Йосифов (Плоча Балкантон ВТА 10939 „Песни от старите ленти“) – изпълненията и на двамата певци е под името „Когато видиш моето момиче“. „Non ho l'età (per amarti)“ (1964) също е хитова италианска песен в изпълнение на Джулиола Чинкуети, която печели „Санремо“ и Евровизия. В Бъл-

---

<sup>13</sup> На итал.ез. estensione – разтягане, обхват, увеличение, разширение.

гария песента се популяризира от Райна Денева (записът е отново с оркестър „Балкантон“ и диригент Димитър Ганев) и Лили Иванова под името „Малка съм аз (за да те обичам)“. Богатият и наситен оркестров звук на „Балкантон“, постигнат от едни от най-добрите за времето инструменталисти, допринася за разпространението на мелодичните италиански песни.

### **Заклучение**

С разнообразни подходи – със социологически, исторически и медийни препратки в своите проучвания – музикалните изследователи на италианската песен се опитват да изградят цялостен образ на италианската популярна песен през втората половина на ХХ век и в много случаи успяват. „Санремо“ се съхранява като фестивал в годините благодарение на интерпретациите на мелодични песни, които въздействат на публиката с креативните и разнообразни композиционни похвати и добре изградените хармонични схеми. Фестивалът, стартирал с мелодраматични, лирични образци в стила на неаполитанската песенна традиция и с жизнерадостни мелодии с ритъм, близък до фолклорните танци и с ярко изразени чувства, с времето се превръща в символ на съвременната италианска песен. Песен, която докосва сърцата и остава в паметта на хората със своя мелодичен звуков дизайн и рефрени, които публиката си тананика в продължение на десетилетия!

### **ИЗПОЛЗВАНИ ИЗТОЧНИЦИ (REFERENCES):**

- ИВАНОВА, Дзана, 2021. Италианската *musica leggera* – същност и връзки с медийната индустрия. *Млад научен форум за музика и тани; Конференция с международно участие*: [Доклади]. Т. 15., София: Нов български университет, с.177-188. ISSN 1313-342X. [IVANOVA, Dzana, 2021. *Italianskata Musica Leggera – sashtnost i vrazki s mediynata industriya. Mlad nauchen forum za muzika i tants: Konferentsia s mezhdunarodno uchastie*: [Dokladi]. T.15, s. 177-188. ISSN 1313-342X].
- AGOSTINI, Roberto, 2007. The Italian Canzone and the Sanremo Festival: change and continuity in Italian mainstream pop of the 1960s. *Popular Music* [online]. vol. 26(3), pp. 389-408. Special Issue on Italian Popular Music [viewed 28 June 2021]. eISSN 1474-0095. JSTOR. Available from:



- <https://www.jstor.org>
- BARZIZZA, Pippo, 2017. *L'orchestrazione moderna nella Musica Leggera. L'ABC dell'arrangiatore*. Milano: Edizioni Curci. ISBN 978-88-6395-099-1.
- CASELLI, Roberto, 2018. *Storia della canzone italiana*. Milano: Ulrico Hoepli Editore S.p.A. ISBN 978-88-203-8472-2.
- FACCI, Serena, Paolo SODDU con Matteo PILONI, 2011. *Il Festival di Sanremo. Parole e suoni raccontano la nazione*. Roma: Carocci editore S.p.A. ISBN 978-88-430-5272-1.
- KERNFELD, Barry, 1986. Riff. In: *The New Harvard Dictionary of Music*, Cambridge, Massachusetts and London, England: The Belknap press of Harvard University Press. ISBN 0-674-61525-5.
- ROBINSON, Bradford, 1980. Riff. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. vol. 16, p. 13. London: Macmillan Publishers Limited. ISBN 0-333-23111-2.
- RUGGIERI, Renzo, 2016. *Introduzione all'armonia e composizione nella popular music. Quaderni club voglia d'Arte*. Roseto degli Abruzzi: Voglia d'Arte Production. ISBN 978-1-326-575328.

ПРАКТИЧЕСКО ПРИЛОЖЕНИЕ НА  
БРАЗИЛСКИТЕ МУЗИКАЛНИ СТИЛОВЕ  
САМБА И БОСА НОВА С ТИПИЧНИ  
НЕРАВНОДЕЛНИ РАЗМЕРИ ОТ  
БЪЛГАРСКАТА НАРОДНА МУЗИКА

МАРТИН ЛАЗАРОВ<sup>1</sup>

PRACTICAL APPLICATION OF THE BRAZILIAN MUSICAL  
STYLES SAMBA AND BOSANOVA WITH TYPICAL  
IRREGULAR RHYTHMS OF BULGARIAN FOLK MUSIC

MARTIN LAZAROV<sup>2</sup>

**Резюме:** Този текст представя синтезиран преглед към систематиката и основните принципи на неравноделността, характеризираща българския музикален фолклор и предлага творчески подход за прилагането им на практика в условията на традиционните ритмични формули в бразилските музикални стилове самба и боса нова. Разгледани са възможностите за музикална консолидация, базирана на метроритъма, типичен за двете музикални култури. Посредством анализ на метроритмическите решения на част от авторската ми композиция „Рапсодия Тракия” са предложени способи за съпоставка и сътрудничество между метроритмичните структури, приети

---

<sup>1</sup> **Мартин Лазаров** – докторант в Нов български университет, Департамент „Музика”. Научен ръководител доц. д-р Георги Петков (e-mail: lazarovmb@gmail.com)

<sup>2</sup> **Martin Lazarov** – PhD student at the New Bulgarian University, Department of Music. Research Supervisor Assoc. Prof. Dr. Georgi Petkov (e-mail: lazarovmb@gmail.com)

в музикалнотеоретичната литература и в интерпретационната практика на българската народна музика и бразилската популярна музика. Изследването предлага експериментални алтернативни методи за вплитане на конкретни ритмични варианти като средство за интеракция между музиканти от различен културен произход.

**Ключови думи:** Българска народна музика, бразилска популярна музика, неравноделни размери, самба, метроритъм.

**Abstract:** This research presents a synthesized review of the main forming principles of the irregular rhythmic structures widely practised in Bulgarian musical folklore and their general usage in traditional rhythmic formulas of Brazilian musical genres samba and bossa nova. The possibilities for musical consolidation based on the metrorhythm, typical for both musical cultures, are considered. The musical analysis of a specific part of the author's composition, „Rhapsody Tracia „, offers ways for comparison and cooperation between the metrorhythmic structures accepted in the music theory and the performance of Bulgarian folk and Brazilian popular music. The study examines alternative experimental methods to implement specific rhythmic models as a means of integration between musicians of different cultural backgrounds.

**Keywords:** Bulgarian musical folklore, Brazilian popular music, irregular rhythmic structures, samba, metrorhythm.

Музикалнохибридните жанрове и взаимодействието на различните музикални култури и традиции се радват на все по-голям интерес, изследване и интеграция, заемайки трайно място в артистичния живот на света. Сливането и/или съвместното съществуване на привидно разнородни музикални стилове е все по-често срещано явление в глобалната музикална сцена. Тази тенденция е осезаема в творческите търсения на огромен брой професионални музиканти, а също любители, студенти и ученици. Характерна е предимно за инструменталната музика, но все по-често се срещат и

забележителни примери във вокалните и смесените жанрове. Едно от основните предизвикателства за творците и изпълнителите в различните музикални традиции и школи е намирането на допирни точки между разнородни системи за представяне и възприемане на ладовите и ритмичните структури, съществуващи в популярната и народната музика на отделните региони.

В композицията „Рапсодия Тракия”<sup>3</sup> са предложени възможности за взаимодействие между музикалноритмични системи и структури на бразилския музикален стил самба (и неговите разновидности: боса нова, паридо алто, самба де рода) с неравноделните метроритмични форми, срещани в българската народна музика. Базирано на асиметричността като основен композиционен похват при изграждане на темите, това авторско музикално произведение засяга проблемите на метроритъма и неговото третиране в условията на двете музикални традиции. В кратък анализ са разгледани средствата и процесите при формиране на характера на ритмичните пулсации и възможностите им за интерпретация. Неравномерността като основен фактор на метроритмичната организация на композицията изисква необходимостта от адаптация на терминологията при ритмичните структури, срещани в музикознанието на двете страни.

### **Основни ритмични линии в музикалните стилове самба и боса нова**

Когато става въпрос за музиката на Американския континент и в частност Латинска и Южна Америка, несъмнено възниква необходимостта от препратки към влиянието на Африканските музикални традиции. „Списъкът от афро-американски стилове в музиката, между които блус, румба, самба, реге, калипсо и др., е удивително многообразен. Голяма част (от тези стилове, б. М. Л.) е константно създавана и пресъздавана на север и на юг в Американския континент. Но колкото и различни да са те помежду си,

---

<sup>3</sup> „Rapsodia Tracia” for Jazz Trio and Wind Ensemble” [Lazarov 2014]. (В настоящият анализ на произведението се използват нотни примери от редуцираната версия за Джаз квартет, който до момента няма документиран качествен аудиозапис)

неминуемо носят в себе си характерни африкански елементи, определящи формалната и структурната конструкция на тази музика”<sup>4</sup>. [Пинто 2001, с. 89]

„Самбата е най-популярният музикален стил в Бразилия. Думата (Semba) означава ориенталски танц (Belly-dance). Това е комбинация от танцувално, песенно и музикално интерпретационно изкуство. Миграцията на африканско население към Южна Америка и в частност Бразилия през 18-и век е определяща за формиране на самбата. Създава се паралелно в щатове Рио де Жанейро и Байя, където се установяват по-голяма част от тези преселници”. [Адолфо 1993, с. 22]

„Боса нова се появява в края на 50-те години на 20-и век в елита на средната класа. Този стил е силно повлиян от хармонията в джаза. Забележимо е опростяването на ритмичната фразировка в сравнение със самбата... Характерна черта при изпълнението на боса нова е сравнително тихата звучност (cool samba)”. [Адолфо 1993, с. 25]

Необходимо е да се отбележи, че ритмичните фигури от двата стила са се допълнили и обогатили взаимно през годините. Според голям брой бразилски музикални педагози и изпълнители, между които Нене в труда си „A bateria Brasileira no sec. XXI. Rithmos Brasileiros” [Nenê, 2008], Антонио Адолфо – „Brazilian Music Workshop” [Adolfo, 1992], Сержио Гомес – „Novos caminhos na bateria brasileira” [Gomes 2008] и други, съществуват известен брой типични ритмични фразировки, характеризиращи самбата и нейните разновидности. Едни от най-често срещаните образци са:

---

<sup>4</sup> Превод – М. Л.

The image displays ten musical staves, each representing a different rhythmic pattern. Each staff begins with a treble clef and a 2/4 time signature. The patterns are as follows:

- Самба - основна ритмична структура:** A sequence of eighth notes and quarter notes with accents.
- Самба боса:** A sequence of eighth notes and quarter notes with accents, similar to the basic structure but with a different phrasing.
- Самба - вариант 1а:** A sequence of eighth notes and quarter notes with accents.
- Самба - вариант 1б:** A sequence of eighth notes and quarter notes with accents.
- Самба - вариант 2а:** A sequence of eighth notes and quarter notes with accents.
- Самба - вариант 2б (Веля Гуарда да Мангейра):** A sequence of eighth notes and quarter notes with accents.
- Боса Нова - основна ритмична структура:** A sequence of eighth notes and quarter notes with accents.
- Боса Нова - вариация:** A sequence of eighth notes and quarter notes with accents.
- Самба Телеко-Теко вариант 1:** A sequence of eighth notes and quarter notes with accents.
- Самба Телеко-Теко вариант 2:** A sequence of eighth notes and quarter notes with accents.
- Партидо Алто вариант 1:** A sequence of eighth notes and quarter notes with accents.
- Партидо Алто вариант 2:** A sequence of eighth notes and quarter notes with accents.

Тези метроритмични структури присъстват в преобладаваща част от музикалните произведения в стил самба и се наричат водещи ритмични линии (Linhas Guias – Br. / Time-Line – USA). Изпълняват се по традиция от ударен музикален инструмент с висока теситура, като агого, тамборин, клаве, или с пляскане (предимно при съпровод на вокално изпълнение).

### Някои характеристики на метроритъма в българската народна музика

Една от характерните черти на българския музикален фолклор е изключителното разнообразие на неравноделни размери, срещани в песенния, танцовия и инструменталния репертоар (наред с равноделните размери). „Неравноделните тактове се срещат равностойни, както в народнопесенната практика, така и при инструменталната музика, която най-често възниква на основата на народната песен”. [Кауфман 1977, с. 35]. Възможността една мелодия, част от музикална пиеса или цяло музикално произведение, да

бъде формирана на базата на отрязъци от време, които се намират в неравното количествено отношение 2:3, определя уникалността на това ритмично явление. За тази съществена проява на метроритъма българската музикална фолклористика използва термина *неравноделност*.<sup>5</sup> Стоян Джуджев обръща особено внимание на факта, че „метрическата система на класическата западноевропейска музикална теория се оказва непригодна и недостатъчна за измерване на ритмичните стойности и ритмичните схеми, намерили разпространение в българската народна музика. За да могат да се измерят тия трайности и схеми, налага се да се възприеме за мярна единица една сравнително кратка стойност. Тази мярна единица, наричана „първично тактово време“ (на гръцки *хронос протос*), е една трайност, която дели всички останали трайности в мелодията без остатък. По-точно казано, първичното тактово време е най-големият общ делител на всички трайности в мелодията”. [Джуджев 1980, с. 82-83.]

От позицията на западноевропейското музикознание „асиметричността е представена като неравно отношение между комбинациите от двойни и тройни групи от „първични тактови времена”, които въпреки бързината на движението не са нищо друго освен прости тактове”. [Джиджев 1981, с. 72.]

Причината за обединяването на първичните времена (*хронос протос*) в двувременни и тривременни групи са предимно бързите темпа при изпълнение на българската народна музика. Невъзможността за отмерване на всяко първично метрично време налага сливане на вторичните времена (респективно второ време в двувременните групи и второ и трето в тривременните). Утвърдената в българската музикология и фолклористика класификация и систематизация на метрумите в българския фолклор е следната:<sup>6</sup>

---

<sup>5</sup> Срещат се в по-рядка степен наименования като *неравномерност*, *асиметричност*, *хетерогенност*, *неправилност*.

<sup>6</sup> Според класификацията в трудовете на Стоян Джуджев и Лидия Литова-Николова.

**1. Прости размери:<sup>7</sup>**

А. Двувременни 2/8.

Б. Тривременни 3/8.

**2. Сложни двуделни размери:**

А. Двуделни равноделни – четиривременни и шествременни 4/8 (2+2), 6/8а (3+3).

Б. Двуделни неравноделни – петвременни 5/8а (2+3), 5/8б (3+2).

**3. Сложни триделни размери:**

А. Триделни равноделни – шествременен 6/8б (2+2+2), деветвременен<sup>8</sup> 9/8 (3+3+3).

Б. Триделни неравноделни – седемвременен 7/8а (2+2+3), 7/8б (3+2+2), 7/8в (2+3+2); осемвременен 8/8а (3+2+3), 8/8б (2+3+3), 8/8в (3+3+2).

**4. Сложни четириделни размери:**

А. Четириделни равноделни – осемвременни 8/8г (2+2+2+2) и шествременни 12/8д (3+3+3+3)<sup>9</sup>.

Б. Деветвременни четириделни неравноделни размери 9/8а (2+2+2+3), 9/8б (2+3+2+2), 9/8в (3+2+2+2), 9/8г (2+2+3+2).

В. Десетвременни четириделни неравноделни размери 10/8а (3+2+2+3), 10/8б (2+2+3+3), 10/8в (3+3+2+2).

Г. Единадесетвременни четириделни неравноделни размери 11/8д<sup>10</sup> (2+3+3+3), 11/8е (3+2+3+3), 11/8ж (3+3+2+3), 11/8з (3+3+3+2).

**5. Сложни петделни неравноделни размери:**

А. Единадесетвременни петделни неравноделни размери 11/8а (2+2+3+2+2), 11/8б (2+2+2+2+3), 11/8в (3+2+2+2+2), 11/8г (2+2+2+3+2).

Б. Дванадесетвременни петделни неравноделни размери 12/8а

---

<sup>7</sup> За основна стойност на метричните времена е предложена осмина нота (8) като най-често срещано обозначение за първично време в размерите на народната ни музика.

<sup>8</sup> Деветвременният триделен равноделен размер не е намерил приложение в българския музикален фолклор.

<sup>9</sup> Не са намерени примери в българската народна музика.

<sup>10</sup> Единадесетвременните четириделни неравноделни размери се срещат много рядко, преобладаващо в народните песни и предимно в бавно темпо. Авторът предлага буквената класификация в този случай от „д“ до „з“ с цел спазване на общоприетите обозначения за 11/8 петделни неравноделни размера (за пример – с 11/8а е прието да се обозначава копанцата).



(3+2+2+2+3), 12/8б (2+2+3+2+3), 12/8в (3+2+2+2+3), 12/8г (3+2+2+3+2).

В. Тринадесетвременни петделни неравноделни размери 13/8а (3+2+3+2+3), 13/8б (2+3+3+2+3), 13/8в (3+2+2+3+3), 13/8г (2+3+2+3+3).

Г. Четирнадесетвременни петделни неравноделни размери 14/8а (3+2+3+3+3), 14/8б (3+3+3+2+3).

#### **6. Сложни шестделни размери:**

А. Тринадесетвременни шестделни неравноделни размери 13д (2+2+2+2+2+3), 13/8е (2+3+2+2+2+2), 13/8ж (2+2+2+3+2+2), 13/8з (2+2+2+2+3+2), 13/8и (3+2+2+2+2+2).

Б. Четирнадесетвременни шестделни неравноделни размери 14/8в (2+3+2+2+2+3), 14/8г (2+2+2+3+2+3), 14/8д (3+2+2+2+2+3).

В. Петнадесетвременни шестделни неравноделни размери 15/8а (3+2+2+3+2+3), 15/8б (3+2+3+2+2+3).

#### **7. Сложни многоделни размери:**

А. Петнадесетвременни седемделни неравноделни размери 15/8в (3+2+2+2+2+2+2), 15/8г (2+2+2+2+3+2+2).

Б. Комбинирани неравноставни метрични групи<sup>11</sup> 21/8 (7а+5а+9а), 22/8 (13д+9а), 25/8 (7б+7б+11а), 27/8 (9а+9б+9б).

В. Хетерометрична редица<sup>12</sup> 43/8 (11е+5а+5а+12б+5а+5а), 66/8 (11е+5а+5а+11е+5а+5а+9а+5а+5а+5а).

### **8. Вокални и инструментални безмензурни мелодии.**

**Практически възможности на ритмичната последователност в композиционния процес. Концепция за вариантност на метричната структура и полижанровост при двупосочни влияния между неравноделните метруми и самбата**

Обогатяване на изразните средства и разширяване на жанровата палитра създава предпоставки за стимулиране и задълбочаване на изследванията на метроритъма при различните музикални култури. В сравнение с разнообразието от материали, разглеждащи

---

<sup>11</sup> Съставени от няколко сложни размера с над 15 тактови времена, които се повтарят периодично.

<sup>12</sup> Съставени от няколко сложни размера с над 15 тактови времена неповтарящи се периодично.

изучаването на мелодично-хармоничната импровизация, определено ограничени са източници за надграждане на ритмичните формули в бразилските музикални жанрове от позицията на неравноделността. Научни разработки, систематизиращи прилагане на такива концепции при запазване на традиционните характеристики на бразилските ритми, са изключителна рядкост. Аналитичния преглед и възприемането на процеса на изграждане на ритмичните структури в композицията „Рапсодия Тракия”<sup>13</sup> са необходими от гледна точка на съпоставяне на музикалните традиции и интерпретационни похвати в бразилската популярна музика и българската народна музика.<sup>14</sup>

За основа на първата част на композицията служат мотиви от българския музикален фолклор в съчетание с класическата ритмична структура при самбата.

Съобразена с бързото темпо на представяне на мелодичните линии се налага удвояване на нотните трайности и прегрупирането им към неравноделните тактове 7/8 и 9/8, без да се нарушава метричната редица:

The image displays musical notation for Samba rhythms. The first line consists of two parts: 'Самба - основна ритмична структура' (Samba - basic rhythmic structure) in 2/4 time, and 'Самба - удвоени нотни трайности' (Samba - doubled note values) in 4/4 time. The second line shows 'Неравноделен 7А' (Irregular 7A) in 7/8 time and 'Неравноделен 9А' (Irregular 9A) in 9/8 time. The notation includes stems, beams, and dots representing eighth and sixteenth notes.

Представянето ѝ в интродукцията в темпо „Largo”<sup>15</sup> има за цел да въведе слушателя в атмосферата на стилового взаимодействие.

<sup>13</sup> Трудът разглежда определен тематичен материал от 1-ва част на произведението и има за цел да анализира някои характерни прояви на музикално-ритмичните системи, срещани в двете музикални култури (бразилската и българската).

<sup>14</sup> Музикалната форма, ладово-хармоничната структура и други композиционни похвати не са обект на анализ в този труд.

<sup>15</sup> Обозначаването на метрономна мярка „осмина нота = 110” е продиктувано от темпото на основното първично време (хронос протос).

Редуването на основната ритмична пулсация при самбата с аналогичен по време двутактов (7/8a + 9/8a) неравноделен вариант спомага да бъде разграничен характерът на ритмичната фраза:

Rapsodia "Tracia"  
part Ia

Largo  $\text{♩} = 110$

За по-голяма яснота при излагане на сложния метроритмичен материал при първа тема е използван метод на постепенно наслагване на инструментите. Хетерометричната редица от 34 тактови времена е организирана в рамките на четири такта (9г+9а+8в+8г)<sup>16</sup>. 18-временната хетерохронна<sup>17</sup> мелодична линия в първото полузречение (№ 2, такт 30) на главната тема в композицията е приспособена към варианта на Самба „Теко-Телеко”, която предлага тази възможност:

В посочения пример има добавяне на още две тактови времена към ритмичната редица Самба „Теко Телеко” (2+2+1+2+2+2+1+2),

<sup>16</sup> При повторението е използван 35-тактово временен вариант (9г+9а+8в+9а).

<sup>17</sup> Мелодии, съставени от различни нотни стойности. За сравнение – изохронните са съставени от еднакви нотни стойности.

реформулирана в  $2+2+1+2+2+2+2(+2)^{18}+1+2$  при „хронос протос” осмина нота. Интересно решение за специфично метрично отношение между трайностите 3+2 или 2+3, наречено още хемиолно [Джиджев 1981, с. 15] намираме във втората фраза на полуизречението (такт 32), където в размер 8/8 (8в) акомпанимента в ритмичната секция контрастира на мелодията в 8/8 (вариант 8г)<sup>19</sup>:

Musical score for measures 32-37. The score is written for Alto, Piano, Bass, and Drums. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 8/8. The Alto part features a melodic line with eighth and sixteenth notes. The Piano part provides harmonic support with chords and moving lines. The Bass part has a steady eighth-note accompaniment. The Drums play a consistent rhythmic pattern.

Вторият период на темата (такт 38) предлага възможност за надграждане на класическата ритмична структура на самбата<sup>20</sup> при съотношение две добавени основни първични времена към всяка група, предхождаща тривременната група:

Musical score for measures 37-42. The score continues with the same instrumentation. The Alto part has a more active melodic line. The Piano part features more complex chordal textures. The Bass part maintains its rhythmic accompaniment. The Drums continue with their pattern, showing some syncopation.

Първоначалната „правилна” 16 временна структура е обогатена вариационно, достигайки до нова 20 временна метрична редица  $2+2(+2)^*+3+2+2+2(+2)^*+3$ , която бихме могли да характеризираме като сбор между два сложни неравноделни размера – четириременен 9а и петвременен 11е:

<sup>18</sup> Добавени основни времена.

<sup>19</sup> Можем да говорим в конкретния случай за хемиола в размер 8/8.

<sup>20</sup>  $2+2+3+2+2+2+3$ .

(-----9a-----) (-----11e-----)



Новият тематичен материал след излагане на основната тема в периодична форма (такт 53-57) е изграден полиритмично, при което мелодията в четириделен неравноделен размер (9a) контрастира на акомпанимента в триделен равноделен размер 9/8. Тук можем да говорим за полиметрия в съотношение 9/8 (в мелодията) и 3/8 (в акомпанимента) предвид ритмичната независимост на четвъртината с точка към мелодията.

Импровизационната част на пиесата е изградена на базата на Самба Партидо алто (вар. 1) с добавени две основни метрични времена при ударните инструменти, контрапунктираща ритмически на четириделния неравноделен размер 9/8a в бас китара и пиано. Идеята за кръстосан ритъм е водеща до началото на солото на сопран саксофона, където за улеснение на солирания инструмент се прибягва отново до основната ритмична структура на самбата във вариационна форма „Б”<sup>21</sup>:

<sup>21</sup> Рядко използвана в практиката:



69 Soprano Saxophone **SOLO**

Тази импровизационна част завършва с кратко соло в ударните инструменти с цел подготовка за кулминацията, явяваща се в унисон и в изохронни ритмични стойности. С цел повишаване на неустойчивостта в метроритмически аспект е използвана хетерометрична редица от 39 времена в съотношение  $9a+9a+9g+8b+4$ . В заключителните четири такта на 1-вата част отново се връщаме към основната ритмична 16-временна структура на самбата:

104 **4**

109

### Заклучение

Метроритмичните структури от българския музикален фолклор са приложими и възможни както в бразилската популярна музика, така и за създаване на жанрова музикална хибридность, включваща други афро и латиноамерикански метроритмични елементи и стилове. Музикални композиции, изградени на принципа на неравноделността, срещана в българската народна музика, са напълно приложими в традиционните ритмични структури на самбата и боса новата, предлагащи предпоставки за създаване на уникални по рода си музикални образци. Експерименти в тази насока са безспорно интересни и полезни, а развитието им е благоприятно и ценно за разгръщане на нови възможности и хоризонти в съвременният джаз, в областта на фолклорната музика, а също и в оперно-симфоничните жанрове и камерната музика.

### ИЗПОЛЗВАНИ ИЗТОЧНИЦИ (REFERENCES):

- ДЖИДЖЕВ, Тодор, 1981. *Проблеми на метроритъма и структурата на песенния фолклор*. София: Издателство на Българската академия на науките. [DZHIDZHEV, Todor, 1981. *Problemi na metroritama i strukturata na pesennia folklor*. Sofia: Izdatelstvo na Balgarskata akademiya na naukite.]
- ДЖУДЖЕВ, Стоян, 1980. *Българска народна музика*. Том I. София: Музика. [DZHUDZHEV, Stoyan, 1980. *Balgarska narodna muzika*. Tom I. Sofia: Muzika.]
- КАУФМАН, Николай, 1977 *Българска народна музика*. София: Издателство Музика. [KAUFMAN, Nikolay, 1977. *Balgarska narodna muzika*. Sofia: Izdatelstvo Muzika.]
- ЛИТОВА-НИКОЛОВА, Лидия, 1982. *Българска народна музика*. София: Музика. [LITOVA-NIKOLOVA, Lidia, 1982. *Balgarska narodna muzika*. Sofia: Muzika.]
- ПЕТКОВ, Георги, 2015. *Скатова техника в творчеството на българските композитори за фолклорни ансамбли*: Дисертация. София: НБУ. [PETKOV, Georgi, 2015. *Skatova tehnik a v tvorchestvoto na balgarskite kompozitori za folklorni ansambli*: Disertatsia. Sofia: NBU.]

- ХАДЖИЕВ, Парашкев, 1990. *Елементарна теория на музиката*. София: Музика. [HADZHIEV, Paraschkev, 1990. *Elementarna teoriya na muzikata*. Sofia: Izdatelstvo Muzika.]
- AROM, Simha, 1991. *African polyphony & polyrhythm – Musical structure and Methodology*. Cambridge University Press.
- AGAWU, Kofi, 2006. *Structural analysis or cultural Analysis? competing perspectives on the „standard pattern” of West African rhythm*. University of California Press.
- ADOLFO Antonio, 1992. *Brazilian Music Workshop*. Editora: Advance Music.
- CARVALHO, Jose Jorge de, 2000. *Um Panorama da Musica Afro-Brasileira. Parte I: Dos Generos Tradicionais aos Primordios do Samba, Serie Antropologia, n° 275*, Brasilia: UNB, Departamento de Antropologia.
- GOMES, Sergio, 2008. *Novos caminhos da bateria brasileira*. Editora: Irmaos Vitale.
- NENÊ, 2008. *A Bateria Brasileira dno Século XXI Ritmos Brasileiros*.
- LAZAROV, Martin, 2014. Rapsodia Tracia: Part 1. *Youtube.com* [online]. [viewed 22.08.2022]. Available from: <https://www.youtube.com/watch?v=NSTqmJWzgyE&t=7s>
- OLIVEIRA PINTO, Tiago, 2001. As cores do som. *África: Revista de centros de estudos africanos*. pp. 87-109.



# ARAB MUSIC FROM TRADITIONAL TO CONTEMPORARY: HYBRIDITY AND WESTERNIZATION IN THE ARAB MUSICAL CULTURE

NOOR EBBINI<sup>1</sup>

## АРАБСКАТА МУЗИКА ОТ ТРАДИЦИОННА КЪМ СЪВРЕМЕННА: ХИБРИДНОСТ И ЗАПАДНО ВЛИЯНИЕ В АРАБСКАТА МУЗИКАЛНА КУЛТУРА

НУР ИБИНИ<sup>2</sup>

**Abstract:** Globalization has significantly impacted Arab musical culture. Exposure to Western musical styles throughout the early twentieth century changed the trajectory of musical composition and practices in the Arab world. The thrive for modernity proliferated amongst Arabs, and the traditional Arab musical characteristics were compromised to accommodate the inclusion of Western styles and instruments. The current research explores the hybridization of Arab music and the aesthetic, musical, and sociocultural connotations implicated in the change process. The paper begins by summarizing the history of Arab music to highlight the evolution of musical traditions and styles. The article then highlights the main characteristics of traditional Arab music and identifies how these characteristics have changed under the influence of hy-

---

<sup>1</sup> **Noor Ebbini** is a full-time PhD student in the doctoral program „Music“ at the New Bulgarian University with Research Supervisor Prof. Yavor Konov, D.Sc. (e-mail: noorebbini@hotmail.com)

<sup>2</sup> **Нур Ибини** е редовен студент в докторска програма „Музика“ на Нов български университет с научен ръководител проф. Явор Конов, д.н.

briduity and Westernization. From an ethnomusicological perspective, the researcher discusses the sociocultural issues and concerns surrounding the concept of hybridity in Arab music and explores different debates about authenticity and its role in the reception of contemporary Arab musical culture. The researcher maintains that despite the proliferation of contemporary Arab musical genres in Arab society, there is a general propensity to reject it as a respected, „authentic” art form. The researcher argues that contemporary Arab music demonstrates authenticity as a fluctuating, subjective concept that evolves as societal and individual preferences change over time. The article concludes by asserting the need to approach contemporary music in the Arab world from an analytical, musicological lens to understand better the several different genres that fall under the umbrella of „contemporary music”, thereby acknowledging its importance to the Arab culture.

**Keywords:** Arab music, Westernization, hybridity, musical characteristics, authenticity.

**Резюме:** Глобализацията е повлияла значително арабската музикална култура. Експонирането на западните музикални стилове през началото на двадесети век промени траекторията на музикалната композиция и практиките в арабския свят. Стремещът към модерността се разпространи сред арабите и традиционните арабски музикални характеристики бяха нарушени, за да се приспособи включването на западни стилове и инструменти. Настоящото изследване разглежда хибридизацията на арабската музика и естетическите, музикалните и социокултурните конотации, замесени в процеса на промяна. Текстът започва с обобщаване на историята на арабската музика, за да осветли еволюцията на музикалните традиции и стилове. След това очертава основните характеристики на традиционната арабска музика и идентифицира начините, по които тези характеристики са се променили под влиянието на хибридността и западното влияние. От етномузикологична гледна точка изследователят обсъжда социокултурните проблеми и опасения около концепцията за хибридност в

арабската музика и изследва различни дебати, посветени на автентичността и нейната роля във възприемането на съвременната арабска музикална култура. Изследователят твърди, че въпреки разпространението на съвременните арабски музикални жанрове сред арабското общество, има определена тенденция те да не се приемат като „автентична“ форма на изкуство. Изследователката твърди също така, че съвременната арабска музика демонстрира как автентичността може да се приеме като колебливо, субективно понятие, което в хода на времето се развива паралелно с промяната на обществените и индивидуалните предпочитания. Статията завършва с потвърждаване на необходимостта да се подходи към съвременната музика в арабския свят от аналитична, музикологична гледна точка, за да се получи по-добро разбиране на няколкото различни жанра, които попадат под термина „съвременна музика“, като по този начин се признава важноста ѝ за арабската култура.

**Ключови думи:** арабска музика, западно влияние, хибридность, музикални характеристики, автентичност.

## 1. INTRODUCTION

Over the past century, technological developments have facilitated the cross-cultural transmission of musical ideas, styles, and instruments, bringing about fundamental changes to Arab musical culture. Globalization, or the facilitation of „global encounters”, as White puts it [White 2012, p. 5], has transformed Arab music to a more Westernized, hybrid form. The Westernization of Arab music commenced towards the end of the nineteenth century, and proliferated in the twentieth century upon the development of the media, radio, and television. New musical genres and styles were introduced into the Arab repertoire in the early twentieth century, including *Musiqat al Tarab* (Tarab music), otherwise known as Classical Arab Music (*Al-Musiqat Al-Klasikiyyah*) which grew to become the most celebrated Arab genres of all time. Towards the end of the twentieth century, Arab music became heavily Westernized, and

contemporary musical genres such as Arab pop, rap, and fusion music, dominated the Arab musical scene.

Amidst these musical and stylistic changes lies a dilemma that has been brought to light by several scholars and musicians: If Arab musicians increasingly incorporate Western elements, what will become of the identity of Arab music? How far is too far when it comes to hybridity? [Unity Center for Arab Studies 2004; Adileh 2011; Ma'louf n.d.; Hamam 1992; Al-Maleh 2011; Sahab 1985; Shannon 2001]. Concerns and debates about cultural hybridity and musical borrowing have been widely discussed in Western academia, particularly in postmodernist studies [Sparks 2000; Lomax 1980; Werbner, Modood 1997; Kraidy 2005]. From a Western point of view, musical borrowing has been seen as a form of cultural imperialism and political dominance [Laurent 2007; Feld 2000; Taylor 2012]. Non-Western music was long perceived as „exotic” or „primitive” by the West [Taylor 2012; Born, Hesmondhalgh 2000; Said 1987]. Therefore, an authentic representation of the music of „other” cultures necessitated that such music remained „untouched by the sounds of the West” [Taylor 2007, p. 144]. Such ideologies have fed into perspectives about authenticity in Arab scholarship and society, and have sprung various controversies regarding music hybridity in the Arab world [Shannon 2001; Danielson 1996; Unity Center for Arab Studies 2004; Frishkopf 2010].

It is important to note that the shift from traditional to hybrid music in the Arab world did not „happen over-night”; it was, and continues to be, a „process” of change, one that reflects the sociocultural, aesthetic, and ideological shifts that have taken place in the Arab world throughout the decades. Therefore, in order to address the discussions about hybridity and authenticity in Arab music, one must first identify the characteristic changes that the music has undergone throughout the process of hybridization, and explore the sociocultural context within which the music has evolved. With this aim in mind, this paper addresses the following questions: How have globalization and technology affected the development of Arab music? In what ways has hybridity impacted the identity of Arab musical culture? How can scholarly debates about Arab music hybridity feed into our understanding of authenticity? The article begins with an overview of the history of Arab music, followed by

an exploration of the characteristic changes of the music throughout the decades, and concludes by addressing the debates about hybridity and authenticity in the Arab world.

## 2. HISTORY AND EVOLUTION OF ARAB MUSIC

The Arab world consists of 22 countries, located in West Asia and parts of Africa (often referred to as the Middle East and North Africa, or 'MENA' for short). Throughout history, regional traditions, ideas, customs, and beliefs have influenced the development of music throughout the MENA. In *Asr Al-Jahiliyyah* (pre-Islamic era), music was repetitive with a limited melodic range, simple instrumentation, and rhythmic patterns following poetic meters (*Urud*), owing to poetry's status at the time as the epitome of culture and entertainment [Hamam 1992]. Upon the advent of Islam in the 7<sup>th</sup> century and the Islamic conquests during the Umayyad (661-750) and Abbasid (750-1258) Caliphates, Arabs were exposed to Greek and Persian musical traditions and theoretical insights, which were incorporated into Arab music theory and practices. The translation of Greek treatises on music theory and philosophy influenced many Arab intellectuals, such as al-Kindi, al-Farabi, Ibn Sina, and Akhwan Al-Safa Group to pursue the discipline of music and develop its theoretical principles [Molina 2021]. By the 9<sup>th</sup> century, foreign influences (*al ta'theer al ajnabi*) were introduced by renowned performers such as Ziryab, who travelled to from Baghdad to Spain to learn new styles of music. The Andalusian style brought about new vocal genres including the *Muwashah* and the *Zajal*, which contain a looser sense of meter and employment of classical language. Some of these musical styles still exist today, particularly in Aleppo, Syria, which has had a major role in the sustainability and revival of this music [Shannon 2001] and also in Iraq and other parts of the Levant.

In the nineteenth century, owing to its economic and political status, Egypt became a cosmopolitan center of music in the Arab world. Western music was featured in the opera house in Cairo, exposing Arab musicians to novel styles of composition, orchestration, and musical characteristics, and inspiring the development of new genres. The advancement of technology and media in the early twentieth century further contributed to the Westernization of Arab music. Renowned

Egyptian composers and *mutribeen* (singers), such as Umm Kulthum, Abd Al-Wahab, Farid Al-Atrash and Abd Al-Halim Hafiz, began to incorporate Western instruments, rhythms, and styles in their music, but retained the modal and melodic characteristics of traditional Arab music. This music – now referred to as Classical Arab music – has gained regional prominence and continues to be considered the optimal representation of Arab civilization.

The late-twentieth century witnessed further technological development. The radio and television brought about new means of intercultural transmission of musical styles and ideas, which reinforced the hybridization of music. Music became increasingly commercial and repetitive in nature. The most prominent musical genre produced in this period is Arab popular music, known as ‘*Al-Musiqa Al-Shababiya*’, heavily Westernized in terms of instrumentation, the use of synthesizers, rhythmical patterns, and stylistic elements. Pan-Arab musicians like Amr Diab, George Wassuf, Najwa Karam, Wael Kfoury, Elissa, and Nancy Ajram are considered „superstars” of the genre in the Arab world. Upon the hybridization of music, many traditional musical characteristics that were once integral to Arab music have been largely marginalized, and some even eliminated, in contemporary genres.

### **3. ARAB MUSICAL CHARACTERISTICS: FROM TRADITIONAL TO HYBRID**

#### **3.1. Modal System (*Maqamat*)**

Arab music follows an intricate melodic modal system called *maqamat* (*maqam*; singular). The word *maqam* is literally translated to ‘position’ or ‘status’, referring to the „emphasis on specific degrees of a scale in a musical phrase until a certain emotional impact hits the performers, followed by their listeners” [Al-Mahdi 1993, p. 5]. In Arab music theory, the octave is divided into 24 intervals based on the Pythagorean comma theory, which unlike Western music, are not precisely equally tempered but rather a „selective 24-tone equal tempered scale” [Farraj, Shumays 2019, p. 33]. A *maqam* scale is formed by combining two different *ajnas* (singular; *jins*). A *jins* is a tetrachord, trichord, or pentachord, containing a specific intervallic formation that produces characteristic sounds. There

are more than a couple-dozen *maqamat* in Arab music, depending on the choice of *ajnas* used, or in Molina's words: „the pathways constituted by *ajnas*” [Molina 2021, p. 21]. Many scholars agree that a comprehensive or accurate definition of the *maqam* cannot be devised due to its multifaceted nature [Marcus 2015, Shumays 2013, Touma 1971]. Nevertheless, whether one defines the *maqam* according to emotional or melodic significance, intervallic combinations, or tetrachordal relations, it can be agreed that *maqamat* are considered the essence of Arab music.

As a result of the Westernization of Arab music, the presence of quartertones has been compromised. There is a general propensity in mainstream contemporary Arab music to include modes that lack quartertones, such as *Hijaz*, *Nahawand*, *Ajam*, and *Kurd*, to successfully incorporate Western instruments into the Arab ensemble. Furthermore, the *maqam* is now treated more like a Western scale than as a ‘melodic mode’ where certain notes are accentuated to provoke a certain emotional ambiance. The *maqam*, previously seen as a blank canvas for musicians to experiment with modulations and various improvisational and tetrachordal possibilities and to achieve certain emotional or spiritual feeling, now functions more as a Western scale which can be simply harmonized and presented as an architectural base for further musical development.

### 3.2. Instrumentation

The traditional Arab ensemble, known as ‘*Al takht al sharqi*’ consists of four instruments: the *oud* (a short-necked lute), the *qanun* (zither), the *nay* (end-blown flute), and the *riqq* (tambourine). In the latter part of the nineteenth century, the Western violin (*kamanja* or *kaman*) was added and embraced by musicians as it could capture microtonal and modal characteristics. In the second half of the twentieth century, instruments like the electric guitar, cello, contrabass, saxophone, accordion, and electric keyboard were incorporated into the *takht*, and referred to as *firqa*, with the ‘oriental’ aspect conveyed by use of Arab instruments. Undoubtedly, some of these instruments, such as the saxophone, keyboard, and guitar, had to be modified and adapted, either in tuning or in the choice of fingering, to produce microtones. The addition of the piano and the synthesizers towards the end of the 1900s compromised

the modal quality of Arab music and lessened the general use of quarter tones. Today, a typical contemporary Arab ensemble could include any combination of Arab and Western instruments, including the piano or *org* (Arabized keyboard instrument).

### 3.3. Heterophonic Texture

Traditional Arab music is heterophonic in texture with different instruments or voices simultaneously performing variations of a single melodic line. Many tend to believe that retaining a simple monophonic melody is integral to Arab music, as it allows the ‘beauty’ of the melody to prevail. A melody is either performed by the soloist (usually a singer) accompanied by instrumentalists playing the same melody or it alternates between the soloist and accompanying instruments. Each performer can make their own improvisations over a melodic line. The heterophonic performance of a melody, as well as improvisations that reflect each musician’s emotional state and technical abilities, adds richness and variety to the melody and the overall performance.

The melody remains a fundamental aspect of contemporary Arab Music. However, contemporary Arab musicians now put more emphasis on harmonizing melodies. In Arab pop music, the main melody is performed by the singer, accompanied by instruments that either play the same melodic line or respond to it, perform a different melody, or transpose the melody within the chord progression. Wael Kfoury’s song „*Hekm El Alb*” makes a perfect example of homophony in modern Arab music, where the guitar, piano, *org*, violin, and synthesizers add a harmonic texture to the music.

### 3.4. Improvisation and Ornamentation

Improvisation is one of the most prominent features of Arab traditional and Classical music. A performer’s technical skills, knowledge of *maqamat* and modulation, and creativity, are all important factors in improvisation. Historically, some musical genres were completely improvised, such as the *qasidah* [Danielson 1987]. However, this concept changed as Arab musicians adopted Western principles of composition and form, which are more limiting in terms of improvisation. Accordingly, improvisation has come to be executed on a smaller scale in Arab music,



such as in the introduction (*Al-Muqaddimah*) or as interludes between sections, taking form as *takasim* (instrumental improvisation) and *mawwal* (vocal improvisation) [Racy 2000]. The adoption of Western notation in the early twentieth century also played a significant role in changing the nature of improvisation. As El-Mallah argues, „the tyranny of notation tends to limit improvisation and ornamentation, characteristics that were previously hallmarks of Arab musical style” [El-Mallah 1997].

Some forms of improvisation continue to be present in certain contemporary musical genres, including the Lebanese *Jabali* (mountain style) singing and Algerian *rai*, genres popularized by pan-Arab singers like Najwa Karam, Wael Kfoury, Assi Al Hilany, Cheb Khalid, and Cheb Mami. However, mainstream popular music does not feature sections dedicated to improvisation, except in live performances where *taqasim* or *mawwal* are used as introductions to songs. Nevertheless, Arab music remains ‘fluid’ (*ashwa’i*), or „informal” as Farraj and Shumays [Farraj, Shumays 2019, p. 9] put it, and improvisation on a melodic line or a motif during a pop-music live performance tends to be highly embraced and enjoyed by musicians and listeners alike, even if that improvisation emerges more as an ornamentation or a decorative element, as opposed to its former function as „the very material of which tonal progression is made” [al Faruqī 1978, p. 20].

### 3.5. Rhythms

The Arab rhythmic system is highly divergent. The system is a combination of Arab rhythms (*iqa’at*), comprised of strong and weak beats (*dum* and *tak*, respectively), which can be ornamented and interpreted depending on the musical genre or style and the performer’s preferences. Rhythms, like *maqamat*, have been reduced in quantity over the years, following the use of notation and modern recording techniques [Farraj, Shumays 2019]. Notation prevents students from learning how to execute rhythmic variety and interpret rhythmical extracts that differ from the notated score. As such, notation is mainly a general reference for musicians as opposed to a strictly-followed score. In many contemporary music genres, complex rhythms typically used in traditional or *tarab* music have been reduced to simple rhythms in 2/4 or 3/4 time signatures,

with the aim of assimilating to Western pop music.

### 3.6. Style and Structure

The most prominent and distinctive phenomenon in the history of Arab music is *tarab* – a heightened emotional state or „ecstasy” that listeners experience during a musical performance, evoked by the interconnection between the performers, audience, music, and the general atmosphere [Racy 2004]. Many in the Arab society consider *tarab* to be the quintessential, „authentic” representation of the Arab musical culture [Shannon 2003]. As Farraj and Shumays note „[*tarab*] is the Arabic music tradition at its best” [Farraj, Shumays 2019, p. 362]. In the first half of the twentieth century, music performance revolved around eliciting *tarab*. A performer’s ability to execute *maqamat*, modulation, ornamentation, different rhythmic patterns is integral to developing an emotional connection with the audience, hence the creation of *tarab*. With the advent of cassette tapes and the radio, the nature of *tarab* music changed as the temporal existence of both performers and listeners in one concert hall was no longer imperative. As the world became increasingly globalized, Arab popular music overshadowed its precedents, replacing the lengthy, intricate forms of *tarab* to Western-like structures comprising of short sections of verses, bridges, and repeating choruses.

## 4. DEBATES ABOUT HYBRIDITY IN ARAB MUSIC

Throughout the course of history, the hybridization of Arab music has been widely debated. From as early as the ninth century, the incorporation of non-Arab styles and aesthetics was met with some resistance, but they were incorporated, nonetheless. Similarly, at the international Cairo Conference of 1932, Arab and Western scholars, including Bela Bartok and Umm Kulthum, had discussions about the potential impact of the music hybridity on the Arab cultural and musical identity. The hitherto proliferation of Western instruments amongst the Arab society and the eagerness of Arab musicians to broaden the scope of the music, urged the persistence of hybridization [Molina 2021]. These concerns are still present today as scholars, musicians, and many within Arab society criticize popular music as an „inauthentic”, duplicated version of contemporary Western genres. As Adileh argues „the Arab

musician lost the component of his identity – his most important weapon – when he became lost in the maze of trends that adopted cloning, plagiarism, and imitation” [Adileh 2011, p. 149]. Many scholars advocate for the preservation of traditional characteristics that distinguish Arab music from other styles and reflect Arab cultural identity [Ma'louf n.d., Adileh 2011, Shurman 2005, Sahab 1985].

On the other hand, the thrive for modernity and culturally unrestricted opportunities for music creation, has meant that many Arab musicians support the concept of musical hybridity, arguing that change, development, and innovation in Arab music is integral to accommodate today's fast-paced world [Hassan 2004]. Furthermore, hybridity is seen as enriching and diversifying Arab musical culture, encouraging younger generations to revive and preserve musical identity. Such views echo Simon Frith's description of „optimistic views” on 'world music' genres: „musical creativity always involves cultural borrowing; changes in musical tradition don't mean the loss of cultural identity but articulate the way it changes with circumstance” [Frith 2000, p. 312].

Collectively, the apprehensive views regarding hybrid music are largely related to the concept of authenticity. However, if one is to look more closely at the ideological shifts concerning authenticity, one realizes that „change” is often feared or resisted at first, but gradually grows to become a natural part of society. Music now known as „traditional”, was resisted at some point in time [Marcus 2015]. Furthermore, Classical Arab music, which was initially criticized for its incorporation of Western styles, has now become the „true”, most authentic representation of Arab music, as many believe. Similarly, songs of the 1980-1990's tend to be considered „oldies”, „classics”, or even „authentic” by some. This realization sheds a different light on the idea of authenticity and its etymological development.

## 5. CONCLUSION: MOVING FORWARD

Despite the „anxious” and „celebratory” narratives of cultural hybridity, as Feld [2000] describes them, the reality is that the fusion of musical styles is inevitable in the globalized world. Although the polarization of scholarship on hybridity reflects important ideological and sociocultural issues about identity and authenticity, the time has come to

move forward from this debate. If the previous summary of the evolution of Arab music has shown us anything, it is that as perspectives about music change with time, so do conceptions about authenticity. The history of Arab music demonstrates that authenticity is not static but rather ever-changing and subjective, with people constructing different meanings of authenticity in different contexts. As Campbell argues, „music – regardless of origin – is authentic or genuine to the group of people who perform it” [Campbell 1995, p. 6]. Therefore, the aim should not be to ascertain whether contemporary music is an authentic art form, but rather to acknowledge it as an important phenomenon in Arab culture and identity. Contemporary Arab music is not limited to popular music; it consists of several genres, each representing Arab musical characteristics in a different manner, and with different multi-culturally, transnationally inspired styles. Instead of questioning the authenticity of these genres, one might therefore ask questions such as: What these genres are? Who is performing them? How are they created? And what can they tell us about contemporary Arab culture? These questions call for a new scholarly approach to Arab music, and more particularly, contemporary music.

By taking a closer look on the evolution of music in the Middle East, the article has highlighted ideological shifts and debates surrounding the concept of hybridity and authenticity. Through this discussion, the article surmises that an alternative path for future research into contemporary Arab music should explore different musicological, cultural, and aesthetic perspectives. Sufficient research has been made on traditional and Classical Arab musical styles and now, the time has come to shift our gaze to the music of today, the music that reflects the identity of the contemporary Arab culture.

## REFERENCES

- ADILEH, Mu'tasem, 2011. Arabic Music between the Hammer of Technological Creativity and the Anvil of Cultural Identity (A Critical Study). *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*. vol. 42(1), pp. 145-163. ISSN 0351-5796.
- Arabic Music: Questions of Authenticity and Innovation*, 2004 [Al Musiqā Al

- Arabiyah: As'ilat Al Asalah wal Tajdid]. 1. Beirut: Unity Center for Arab Studies. ISBN 9-953-450-53-6.
- CAMPBELL, Patricia, 1995. „Authentic” vs. „Traditional”. *Music Educators Journal*. vol. 82(1), p. 6. ISSN 0027-4321.
- DANIELSON, Virginia, 1996. New nightingales of the Nile: popular music in Egypt since the 1970s. *Popular Music Cambridge*. vol. 15(3), pp. 299-312. ISSN 0261-1430.
- DANIELSON, Virginia, 1987. The „Qur'an“ and the „Qasidah“: Aspects of the Popularity of the Repertory Sung by Umm Kulthūm. *Asian Music*. vol. 19(1), pp. 26-45. ISSN 0044-9202.
- FARRAJ, Johnny, and ABU SHUMAYS, Sami, 2019. *Inside Arabic Music: Arabic Maqam Performance and Theory in the 20th Century*. New York: Oxford University Press. ISBN 978-0-19-065836-.
- al FARUQĪ, Lois Ibsen, 1978. Ornamentation in Arabian Improvisational Music: A Study of Interrelatedness in the Arts. *The World of Music*. vol. 20(1), pp. 17-32. ISSN 0043-8774.
- FELD, Steven, 2000. A Sweet Lullaby for World Music. *Public Culture*. vol. 12(1), pp. 145-171. ISSN 0899-2363.
- FRITH, Simon, 2000. The Discourse of World Music. In: BORN, G. and D. HESMONDHALGH, eds. *Western Music and its Others: Difference, Representation and Appropriation in Music*. London: University of California Press, pp. 305-322.
- FRISHKOPF, Michael, 2010. Introduction Music and Media in the Arab World and Music and Media in the Arab World as Music and Media in the Arab World: A Metadiscourse. In: FRISHKOPF, M., ed. *Music and Media in the Arab World*. 1. Cairo: American University in Cairo Press, pp. 1-64. ISBN 978-1-61797-603-2.
- HAMAM, Abd-Al-Hamid, 1992. The Arab Song: History and Styles [Al Ughniyah Al-Arabiyyah: Tarikhuha wa Anwa'uha]. *Abhath Al-Yarmouk Humanities and Social Sciences*. vol. 8(1), pp. 73-94.
- HASSAN, Sheharazade, 2004. Classical Arab Music: Its Position in Contemporary Arab Society [Al-Musiqa Al-Klasikiyyah Al-Arabiyyah wa Makanatiha fi Al-Mujtama' Al-Arabi Al-Mu'aser]. *Journal of Comparative Poetics*. (24), pp. 37-57. ISSN 1110-8673.
- KRAIDY, Marwan, 2005. *Hybridity, or the Cultural Logic of Globalization*. 1. Philadelphia: Temple University Press. ISBN 1-59213-143-3.
- LAURENT, Aubert, 2007. *The Music of the Other: New Challenges for Ethnomusicology in a Global Age*. 1. Aldershot: Ashgate. ISBN 978-0-7546-5342-4.

- LOMAX, Alan, 1980. Appeal for Cultural Equity. *African Music: Journal of the International Library of African Music*. vol. 6(1), pp. 22-31. ISSN 2524-2741.
- AL-MAHDI, Saleh, 1993. *Aric Music: Modes and Studies* [Al Musiqa Al Arabiya: Maqamat wa Dirasat]. 1. Beirut: Dar Al Gharb Al Islami.
- AL-MALEH, Yaser, 2011. *Music and the Arabic Song: Icons, Forms, Influence, and Development* [Al-Musiqa wal Oghniyya Al-Arabiyya]. 1. Damascus: Syrian General Organization of Books.
- EL-MALLAH, Issam, 1997. *Arab Music and Musical Notation*. Publications of the Oman Centre for Traditional Music. Translated from the German [*Arabische Musik und Notenschrift* by Charalambous, A., Paulsen, M., and Klein, G. Tutzing, Hans Schneider Verlag. ISBN 3-7952-0893-9.
- MA'LOUF, Shereen, n.d. *Oriental Music: The Search for Identity*. n.p. [online]. [accessed 10 October 2021]. Available from: [http://search.shamaa.org/PDF/Articles/LEBRp/RpNo26Y2016/rp\\_2016\\_n26\\_158-170\\_authsub.pdf](http://search.shamaa.org/PDF/Articles/LEBRp/RpNo26Y2016/rp_2016_n26_158-170_authsub.pdf)
- MARCUS, Scott, 2015. The Eastern Arab World. In: CHURCH, M., Ed. *The Other Classical Musics: Fifteen Great Traditions*. 1. Woodbridge: The Boydell Press. ISBN 978-1-84383726-8.
- MOLINA, Patricio, 2021. *Arabic Music and the Piano: The Use of the Piano in Lebanon and Egypt During the Golden Age of Arabic Music* [Doctoral thesis, The University of New Jersey].
- RACY, Ali, 2000. The Many Faces of Improvisation: The Arab Taqāsim as a Musical Symbol. *Ethnomusicology*. vol. 44(2), pp. 302-320. ISSN 0014-1836.
- RACY, Ali, 2004. *Making Music in the Arab World: The Culture and Artistry of Tarab*. 1. Cambridge: Cambridge University. ISBN 0-521-30414 8.
- SAHAB, Elais, 1985. *Defending the Arabic Song* [Difa'an an Al Oghniyah Al Arabiyah]. 2. Baghdad: Arab Institute for Research and Publishing.
- SAID, Edward, 1987. *Orientalism*. London: Routledge and Kegan Paul. ISBN 917-643-297-1.
- SHANNON, Jonathan, 2001. *Among the Jasmine Trees: Music, Modernity, and the Aesthetics of Authenticity in Contemporary Syria*. [Doctoral thesis, The City University of New York].
- SHANNON, Jonathan, 2003. Emotion, Performance, and Temporality in Arab Music: Reflections on Tarab. *Cultural Anthropology*. vol. 18(1), pp. 72-98. ISSN 0886-7356.
- SHURMAN, Ali, 2005. The Impact of Western Music on Arab Music and Singing [Ta'theer Al-Musiqa Al-Gharbiyyah 'ala Al-Musiqa wal Ghina']

- Al Arabi]. *Dirasat: Human & Social Sciences*. vol. 32(3), pp. 498-510. ISSN 1026-3721.
- SPARKS, Collin, 2000. The Global, the Local, and the Public Sphere. In: GOONASEKERA, N., Jan SERVAES, J. and G. WANG, eds. *The New Communications Landscape: Demystifying Media Globalization*. 1. London: Routledge, pp. 139-150. ISBN 978-020-336-118-4.
- TAYLOR, Timothy, 2012. World Music Today. In: WHITE, B., ed. *Music and Globalization: Critical Encounters*. 1. Bloomington: Indiana University Press, pp. 172-88. ISBN 978-0-253-00541-0.
- TAYLOR, Timothy, 2007. *Beyond Exoticism: Western Music and the World*. 1. Durham: Duke University Press. ISBN 978-0-822-33957-1.
- TOUMA, Habib, 1971. The Maqam Phenomenon: An Improvisation Technique in the Music of the Middle East. *Ethnomusicology*. vol. 15(1), pp. 38-48. ISSN 0014-1836.
- WERBNER, Pnina, and Tareq MODOOD, 1997. *Debating Cultural Hybridity: Multi-cultural Identities and the Politics of Anti-Racism*. 1. London: Zed Books. ISBN 978-1-856-49424-3.
- WHITE, Bob, 2012. Introduction: Rethinking Globalization through Music. In: WHITE, B., ed. *Music and Globalization: Critical Encounters*. 1. Bloomington: Indiana University Press, pp. 1-14. ISBN 978-0-253-00541-0.

**ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ МЕЖДУ МУЗИКА И  
СЛОВО КАТО СТИЛИСТИЧЕН ПОХВАТ НА  
КОМПОЗИТОРА ГЕОРГИ АРНАУДОВ  
В „CONCIERTO BARROCO“ ЗА СОЛО  
ЦИГУЛКА И СТРУНЕН ОРКЕСТЪР  
(ПО АЛЕХО КАРПЕНТИЕР, 2007)**

РАЛИЦА ПЕТКОВА<sup>1</sup>

**INTERACTION BETWEEN MUSIC AND LYRICS AS A  
STYLISTIC DEVICE OF THE COMPOSER GHEORGHII  
ARNAODOV IN „CONCIERTO BARROCO“ FOR  
SOLO VIOLIN AND STRING ORCHESTRA  
(AFTER ALEJO CARPENTIER, 2007)**

RALITSA PETKOVA<sup>2</sup>

**Резюме:** Георги Арнаудов е известен съвременен композитор. В разглеждания, анализирани и изсвирени от мен негов концерт – **CONCIERTO BARROCO** по **Алехо Карпентие**р за **соло цигулка и струнен оркестър** – се натъкваме на интересно взаимодействие с литературния текст. Наблюдаваме как един оригинален и автентичен творец е привлечен от друг та-

---

<sup>1</sup> **Ралица Петкова** е докторант в докторска програма „Музика“ на Нов български университет с научни ръководители проф. д-р Марио Хосен и проф. д-р Милена Шушулова-Павлова (e-mail: rali\_vsp@abv.bg)

<sup>2</sup> **Ralitsa Petkova** is a PhD student in the doctoral program „Music“ of the New Bulgarian University with Research Supervisor Prof. Dr. Mario Hosen and Prof. Dr. Milena Shushulova-Pavlova (e-mail: rali\_vsp@abv.bg)



къв ексцентричен автор като Алехо Карпентьер. Арнаудов е страстен посредник между двете изкуства – музика и литература. Обличайки литературни разкази в звуци или правейки музика, когато чете някоя литературна творба – тя зазвучава в съзнанието му. Какви са връзките и взаимоотношенията между тези две изкуства и как се срещат в **CONCIERTO BARROCO** е основната тема на този научен доклад.

**Ключови думи:** CONCIERTO BARROCO, Карпентьер, Арнаудов, цигулка, литература

**Abstract:** Gheorghi Arnaoudov is a famous contemporary composer. In the reviewed, analyzed and played by the author of the paper violin concerto by Gheorghi Arnaoudov – CONCIERTO BARROCO by Alejo Carpentier for solo violin and string orchestra – we come across an exciting interaction between composer and writer, music and lyrics, which again provokes music. We see how an original and authentic artist is attracted to another such eccentric and original author as Alejo Carpentier. Arnaoudov is a passionate mediator between the two arts – music and literature – dressing literary stories in sounds or making music when he reads a literary work – it just sounds to him. The main topic of this scientific report is the connections and relationships between these two arts and how they meet in CONCIERTO BARROCO.

**Keywords:** CONCIERTO BARROCO, Carpentier, Arnaoudov, violin, literature

Георги Арнаудов е известен съвременен композитор, не само в България, но и на много места извън нея – Европа, Америка, Азия. Самата личност на композитора (често обгърната в интелектуална мистерия) подсказва и характера на творбите му, на естеството на музиката му.

Неговата многопластовост на изказа образува музикална тъкан, която би могла да бъде разглеждана и във философско-естетически контекст. Всичко това произхожда от дълбинния интерес

на автора към различни идеи, свързани с древногръцката култура, теорията на сферите<sup>3</sup>, идеите на Орфизма, постмодернистични търсения... Музиката му се разглежда като пример за постигната „нова звукова сетивност“<sup>4</sup> – определение за стиловоестетически и музикалнокомпозиционни похвати, формирани в продължение на години на творчески търсения и експерименти, свързани и със стремежа към създаване и на самобитен авторов почерк. При Георги Арнаудов *„обръщането към миналото е обръщане към пространството на духовното – това е пространство на непреходности (вечности) и на посвещението на различните времена към тях.“* [Вълчинова-Чендова 2019, с. 114]

В литературата, както и във всяка друга форма на изкуството, всеки творец има за дълг да търси своя техника или своя собствена форма на изказ, която да направи уникално и самобитно посредничеството между Твореца-Автор и неговата публика. Така от един заложен „експеримент“, от страна на авторовата мисъл, само посредством (чрез) дългогодишно изследване/търсене и себеизучаване, би могло да се стигне до същинската роля на Изкуството, като самото произведение се издигне до категория на разбиране на всечовешките стойности. Имайки предвид, че определена (голяма) част от музиката на Арнаудов е следствие първичното му и силно вдъхновение от (допир или досег) с дадени текстове, слушателят би могъл да бъде съвсем директно въведен от композитора.

В разглеждания, анализиран и изсвирен от мен концерт от Георги Арнаудов – *CONCIERTO BARROCO* по Алехо Карпентьер за соло цигулка и струнен оркестър – се натъкваме на интересно

<sup>3</sup> Теория на сферите от Питагор – гръцки математик и философ, живял VI в. пр.н.е., учел последователите си, че целият свят се гради върху силата на числата. Според него Вселената представлявала едно хармонично цяло. В неговите изследвания той е убеден, че всичко във Вселената издава звук и вибрация, в следствие на което Земята и планетите са възприемани от него като сфери, кръжащи около един общ център – Слънцето. Имаме 7 планети, 7 основни цветове, 7 основни тона.  
<https://www.britannica.com/biography/Protagoras-Greek-philosopher> (30.9.2021)

<sup>4</sup> Терминът е въведен от Елисавета Вълчинова-Чендова.

взаимодействие между композитор и литератор, между музика и слово, което отново предизвиква музиката.

Допускам, че не случайно наблюдаваме как един оригинален и автентичен творец е привлечен от друг такъв ексцентричен и оригинален автор като Алехо Карпентиев. Това е писателят, по чийто роман-новела „Бароков концерт“ композитора Арнаудов пише своя едноименен цигулков концерт. Самата личност на Карпентиев, даже отвъд писателските му умения, заслужава специално внимание. Той е талантлив автор, развил се в много и различни области, във всяка от които получил приживе своето признание: романист, класически обучен пианист, музиколог, журналист, продуцент на авангардни програми и влиятелен теоретик в областта на политиката и литературата. Определян за една от най-важните и водещи интелектуални фигури на Куба за XX век. Романите му носят отличителния белег на „**магическия реализъм**“ – течение в литературата, формирало се през XX век в Латинска Америка. Негови видни представители са Хорхе Луис Борхес (1899-1986), още един автор, към който Арнаудов има силно влечение, Габриел Гарсия Маркес (1927-2014) и Алехо Карпентиев (1904-1980). Идея на авторите от това течение е да се съчетаят реални обекти, действия и персонажи с магически, нереални и/или фолклорни мотиви. Случващите се събития в даден роман сами по себе си са съвсем „обикновени“, но взаимовръзките между тях и следствията, които те пораждат, образуват плетеница от сложен философски възглед, където „видимото“ си партнира с „наподобяваща сън“ картина, а героите са свързани отвъд време и пространство в преките им диалози. Читателят остава да реши, кое наистина е реално и кое е фантастично. Карпентиев избягва мрачната крайност, характерна за други автори, ползващи този похват, и представя един по-слънчев и наситен с цветове, музика и изкуство свят. Свят, изпълнен с въображение, в който границите за време и пространство се размиват, но като основна тенденция остава неговото лично и любящо отношение към наследството на латиноамериканската култура, което той опитва да запази и разпространи.

За композитора Арнаудов и силната му връзка с литературата

може да съдим по наличието на достатъчно негови произведения, вдъхновени и от друг писател – Хорхе Луис Борхес. Арнаудов е силно привлечен от сюрреалистичния почерк на Хорхе Луиз Борхес, което виждаме в работата му по текстове от „Книга на въображаемите същества“ на Борхес, върху основата на които са произведенията: *Phantasmagorias I*: Концерт за цигулка, чембало, клавишни инструменти, ударни и оркестър (2008–2010); *Phantasmagorias II*: Концерт за цигулка и оркестър (2012); *Phantasmagorias III: Imaginarium super Jorge Luis Borges* за струнен квартет (2010). Личи, че в периода 2008–2010 Арнаудов е обсебен от Борхес при композиране на своите музикални инвенции.

Арнаудов е страстен посредник между двете изкуства – музика и литература – обличайки литературни разкази в звуци или правейки музика, когато чете някоя литературна творба – тя просто му звучи. Използвайки думата посредничество виждам една идея, че самият текст-език, носи заложеното изначално в него послание (проявление) за универсалност или „разбираемост“, без абстракцията на самата музика.

Характерно литературно понятие, с което често се свързват творбите на Карпентер, е **интертекстуалността**<sup>5</sup>. Чрез този литературен похват в разглежданата творба (Бароков концерт) се постига специфична изразност, отнасяща се до взаимозависимост между текстове, които само привидно нямат общо един с друг. Идеята на автора е, посредством вече съществуващи материали от „Божествена Комедия“ на Данте, през „Крал Лир“ на Шекспир до Библията, от музикалния барок с музиката на Вивалди, Хендел и Скарлати до Луиз Армстронг (дори с преминаващия ковчег на Вагнер, както може да се види в „Бароков концерт“), да се затвър-

<sup>5</sup> *Интертекстуалността* е взаимовръзка на текстове един друг към друг (както и на културата като цяло). Текстовете могат да се влияят, да произтичат от пародия, препратка, цитиране, контрастиране, надграждане, черпене или дори да се вдъхновяват. Интертекстуалността произвежда нов смисъл. По същия начин можем да гледаме на музиката като вид текст и така всъщност си взаимодействат два текста – литературният и музикалният. Знанието не съществува във вакуум, както и литературата.  
<http://tksi.org/SUB/papers/3-1/3-3-13.pdf> (4.10.2021)

ди и обобщи една панорамна картина. Така той подсказва своето философско виждане за процесите в сюжета, формирано на базата на ярък контраст, множество препратки, цитати, пародиране, като изгражда нова вселена, произтичаща от вече „съществуващи истини”. Карпентиер е привърженик и смята за уместно, повтаряйки ги, да затвърди изначални и вечни послания, вкарвайки ги в плетеница от символика и манифест на също така широко използвания от него магически реализъм.

Ето какво казва за своя концерт Георги Арнаудов<sup>6</sup>: *„Concierto Barroso“ е своего рода музикална мистерия, интерпретация на прочутата едноименна новела на Алехо Карпентиер. Творба, отвеждаща ни в началото на XVIII в., по време на Коледните празненства и карнавала във Венеция, на въображаемата сюрреалистична среща между Вивалди, Хендел и Доменико Скарлати с анонимен мексикански благородник, неговия слуга Филомено и призраците на Вагнер и Стравински. Това особено звуково пространство е съставено от игри на преплитане на орнаменти, детайли, жестове, образи и гласове, витаещи някъде между водите на Теночтитлан, сребристите блясъци на Таскои, безкрайните простори на Венецианските канали., зали, галерии, гробища и малки улички, заселени с неизчерпаемата красота на цветове, аромати, сенки и рими, силуети и глъчка, образуващи сложна, непрекъснато изменяща се звукова тъкан, игри на инструментални пасажи, вариации и квазицитати по анонимни манускрипти от испански манастири, стари късно готически или ренесансови майстори, така, както съм ги чул и превел, в смисъла на един непрестанен звуков палимсест.* Въведението на композитора, в рамките на няколко изречения, е достатъчно да пресъздаде магическия свят, обрисуван от Карпентиер в едноименната новела. То има за цел да „настрои“ изпълнителя, дори без необходимост да е прочел целия роман, директно в дълбините на Карпентиеровата абстрактност и замисъл, като по този начин допълва смисъла на търсената програмност в музикал-

<sup>6</sup> Текстът на докторанта е базиран върху партитура (последна редакция от 2013 година), която е предоставена лично от композитора Георги Арнаудов.

ното произведение *CONCIERTO BARROCO*. Когато на изпълнителя и на публиката се представи конкретна картина (било то с думи или със звук), допълнена от присъщите ѝ образи и герои, както и от дадената епоха и сюжетна линия (образуващи „програмната“ история), първоизточник на композиционното вдъхновение, тя става основа за чудесна музикална творба, а оттам и за невероятни интерпретаторски възможности на изпълнителя. Имайки това ядро на съдържание, изведено на преден план, ролята на изпълнителя вече е друга. Той е длъжен да пресъздаде адекватно и пълнокръвно, посредством своето въображение, основните образи и заложеното в самият текст послание. Поради наложената, още с едноименното заглавие на творбата, програма и последвалия го пролог от композитора, насочващи изпълнителя и слушателя, словесният произход и посочената ни (разказана) история са неизбежности, които трябва да следваме.

Литературната творба на Карпентер има няколко основни линии, по които се развива фабулата. Започва с пътувания из Европа, уж през XVIII век, на безименен благородник, наричан *Господарят*, и неговия слуга-негр *Филомено*. После се преместват в Мексико и Куба, имат кратка спирка в Мадрид и Барселона, където, бидейки недостатъчно „впечатлени“, след това решават да се вляят в пиршествата на Венеция, по време на Карнавала там. В текста има две кулминации – едната е „въображаемият концерт в Сиропиталището на Милосърдието“ – водено от велики барокови композитори (които исторически надали са се срещали) Вивалди, Хендел и Скарлати. Следващата кулминация в сюжетната линия е разказът за операта „Монтесума“ от Антонио Вивалди, образувала низ от разнородни препускащи мисли в главата на *Господаря* (в тази част на творбата наричан индианецът или „дошлият от Западните Индии“) и неговия верен *Филомено* – всичките подробно описани: „Лъжа, лъжа, лъжа – всичко е лъжа!“... „Лъжа ли?... Кое? Операта не е работа на историците – му отговаря Червенокосият Абат.“ А *Филомено* казва: „И каква е целта на сценичната измама, ако не да ни изкара откъдето сме, за да ни отведе, където не бихме могли да стигнем по собствена воля. [...] **Благодарение на театъра мо-**

жем да вървим назад във времето, да живеем нещо невъзможно за нашата сегашна плът, в завинаги отишли си епохи. [...] Той, също така, служи – и това беше написано от дъвен философ – за да ни прочисти от скрити тревоги в дълбините и в нишите на нашето съществуване.“ [Карпентиев 1979, с. 347-348]

Дали в ролята на *Господаря* самият Арнаудов не припознава себе си? Може да се поразсъждава върху това. Какво ни казва музиката на концерта? Или отново да се доверим на Карпентиев: „Понякога е добре да се отдалечиш от нещата, да сложиш едно море по средата, за да видиш нещата отблизо.“ [Карпентиев 1979, с. 349]

Въпреки привидно игривия характер на творбата, наситена изобилно с чувство за хумор, Карпентиев ни въвежда в сериозния свят на високата музика (достигайки философска дълбочина), прескачайки от век във век и от стил в стил, като ни разказва за празненства и карнавал („обилно полят с вино“), за спектакли – концерти, опери; предоставя ни всякаква „храна“ и с нескрита наслада към разни удоволствия, посредством своя цветист изказ обрисова един чудесен приказен свят пълен с вълшебство, пълен с всякаква музика. Вероятно това е привлякло Арнаудов, който продължава започнатото от Карпентиев, и вече с изразните средства на звука довършва тази „магична“ картина. „За композитора (Г.А.) историите са повод за идеи, които не предизвикват директни асоциации, а се преобразуват в нови звуково-пространствени решения. Описанието на това преобразуване (на идеи) е същностното в композиторския му подход.“ [Вълчинова-Чендова 2019, с. 166] Предполагаме, че той не просто иска да напише музика върху дадена история, а по този начин **написва собствена история** чрез музиката – авторова рефлексия от звуци, багри и състояния (върху вече съществуващи старинни текстове, служейки си с *квазицитата* и ползвайки ги само като проводник на първично вдъхновение. „Първото възможно тълкуване на тези „стари“ истории, преобразувани в нови идеи – пише Георги Арнаудов – е осмислянето им като „палимпсести“.“ Георги Арнаудов прави определение на *Concierto Barroso* в предговора към творбата, на първа страница на партитурата, като „безкраен звуков палимпсест“. В приведените

цитат от неговата дисертация, можем да разберем какво авторът влага в използването на тази дума, свързвайки я със своята музика, „като обекти, чийто оригинален образ/звук е отстранен съзнателно чрез търкане или промиване, а след това „предоставеният материал“ е обработен по нов начин, като нов звуков текст и естествено като носител на съвършено различен образ. Такъв е случаят със „Sound wrappings“ I за две пиана, творба, която има за основа бавната част на Моцартовия концерт N23 ла мажор, KV 488.” [Арnaudов 2012, с. 126-131]

Може би Арnaudов, инспириран от историята (книгата) на Карпентер, продължава своето търсене на мистериозни текстове, на манускрипти или други стари творби като Старинна песен *Pour bel acueil* от Матео да Перуджа (намерена в Modena Codex) [Граматииков, 2020:372-373], които са арnaudовия литературно мисловен корен в *CONCIERTO BARROCO*. Тази основа, върху която авторът интерпретира своите разбирания, вследствие на намереното, съумява да ни представи като своя звуков палимпсест, т.е. своя собствен прочит.

Както ползването на по-горе споменатият манускрипт от невмено писмо, така и дешифрираният му вариант от музиколога Willi Apel<sup>7</sup> [Граматииков, 2020:373], служат за основа на една от темите в 1-ва част на разглеждания концерт. Това съживяване и осъвременяване на мистични багри от старинни песнопения – пренаписани, повторени, доразвити и пресъздадени в наше време, само допринася за оригиналността и специфичното звучене на творбата. „Като друг подход композиторът използва видоизменянето и орнаментирането на конкретния звуков материал чрез адитивни процеси, но без видоизменяне на основните структури и формално-конструктивни звена.“ [Вълчинова-Чендова 2019, с. 166]

<sup>7</sup> [https://en.wikipedia.org/wiki/Willi\\_Apel](https://en.wikipedia.org/wiki/Willi_Apel) (15.10.2021)



Пример 1: Матео да Перуджа: *Pour bel acueil* /uz Modena Codex/

our bel acueil sur le lay

de ceu dont tout espoir de moy fuit maintenant sans nul retour

me es plains de ma triste delour

Ce fut de cest qui me fiere d'aveoir quier

Ames deus qui long temps

losteu. En deus plus se or

me uient en pleur de jour

en jour pour bel acueil

li me faule

ce que plus ay creu

C'usant le faire sans m'atignu. Desir le veult que j'ay me fissent: En

noit apour. Ce en le que n'ay veult honneur. Que puent amant pour des

richement. Mais amer font tout ses biens recueu. Pour bel acueil

Onérence

Onérence Cume soleil don

me ai say

n'asol per consenre'

(Примерът е от книгата на Илия Граматиков *Инструменталните концерти на Георги Арнаудов: сюрреалистични препрочити на музикалната история*)

Пример 2. Матео да Перуджа: *Pour bel acueil* (дешифриран вариант),  
 препечатан от Willi Apel [Граматииков 2020, с. 372-373]:

12. Pour bel acueil

1. 4. 7. Pour  
 3. A.  
 5. Qu'on

bel a - cueil suy je, las, de - ce - u, Dont tout es - poir de  
 mer de - sir m'a long temps ses - te - nu En douls pan - ser, Or  
 puis je faire s'ala - sy m'est a - ve - nul De - sir le vueit que

10

moy fait mais - le - nant Sans nul re - tour, 2. 8. Si me sou - plains de ma tri - te do -  
 me vicut en - pi - rant De jour en jour, 6. Car en ly gist ai - trayt ly - case, he -  
 fuy - me fol - le - ment Son noble a - iour,

15

leur. Ce fait des - tin qui me fiert du - re -  
 nous Que puent a - - mans jo - ir tres ri - che -

20

mout Quant si me fault ce que plus ay cre - u.  
 mout. Mais a moy sont tout ses bien re - te - nu.

25 30

Може да се отбележи, че Арнаудов буквално запазва първите 5 такта на дешифрирания от Willi Apel вариант на *Pour bel acueil* в автентичния им вид, като след това ги доразвива и преобразува в своята 2-ра тема на *Concierto Barroco* в унисона на соло цигулка и 1-ви цигулки. (Пример 2 и 3)

Пример 3. *Concierto Barroco*, Георги Арнаудов, 1 част, втора тема:

CONCIERTO BAROCCO

The image shows a musical score for a string ensemble and a solo violin. The title is "CONCIERTO BAROCCO". The score is divided into two systems. The first system shows measures 1 through 4. The second system shows measures 5 through 8. The instruments are Violin I (VN. I), Violin II (VN. II), Viola (VL), Violoncello (VC), Contrabasso (CR), and Violino Solo (V). The solo violin part begins at measure 4 with a "Tutti" marking and a box around the number "1". The string parts have various dynamic markings, including "Tutti", "ff", and "ff". There are also articulation marks (V) throughout the score.

Често и не-музиканти търсят връзка и смисъл за музиката. Влиянието на музиката върху интелекта на различни творци е известно и достатъчно коментирано. За паралела между музика и литература говори и Богдан Богданов: „Ключови думи за анализа на музиката на композитора са **възвръщане и развитие**. Подходът му е сходен с подхода при словесния текст, с „нарочното повтаряне на едно и също, както постъпваме, когато говорим с натрупвана промяна в значението на една и също дума.” [Богданов 2014, с. 224]

Вниквайки още по-дълбоко би могло да се забележи препрат-

ка на автора към самият разказ, имайки предвид древните обредни мистерии често съпровождани от празненства и шествия и продължаващи по няколко дни, точно като самият Венециански карнавал (главното място, където се развива действието на новелата). Т.е. да припомним, че карнавалът в обществото с католически традиции и религия, е с корени още в древните езически обичаи, и с неговия край се поставя началото на Великите пости. Той е времето, когато са разрешени и най-невероятните свободи – духовни и дори плътски. С игра на думи Арнаудов прави препратка между човешко и божествено, между земно и възвишено, между ритуалната музика и светската такава. Илия Граматиков казва, че в музикалният (пре) прочит на Георги Арнаудов върху литературният текст на Алехо Карпентьер съществува и писателски (пре) прочит на една въображаема музикална история. *„Concierto Barroco – неговите части и техните дялове не се опитват да пресъздадат музикално-словесния наратив, нито пък представляват инструментален размисъл върху текста, а предлагат един напълно свободен негов композиционен прочит, не толкова тълкуващ литературната основа, а по-скоро „пренаписващ“ я като свършено нов тонов разказ по мотиви от нея.”* [Граматиков 2020, с. 51]

Способността на композитора да пресъздаде естествеността на музикалната мисъл, на дишането при изразяване чрез музикалната фраза, на разделянето на музикалната тъкан на естествени фрагменти. Това е изчистеният и семпъл, но не лесен Арнаудов почерк. Той изцяло мисли в регистъра на човешките възможности, най-близкото до човека, независимо, че тук използва цигулката като проводник на човешката емоция. Авторът не търси псевдо виртуозност, а човешка естественост и емоция, носена от самия тембър и звук на инструмента (в този концерт), където соло цигулката много често се влива в партията на първи цигулки и изплува оттам без всякаква *романтична експанзия*, наричайки го *„игра на инструментални пасажии“* (Арнаудов).

Арнаудов е авангарден, но въпреки това достъпен за слушателя и разпознаваем. Неговият стил се гради върху една по-различна и оригинална авторова концепция за изграждането на жанра ин-

струментален концерт. Едновременно стъпил (композиторът) върху класическото традиционно тричастно обособяване на музикалната форма (на по-късен етап той добавя нова част *Каденца* като се колебае за мястото ѝ), Арnaudов има по-различното, по-съвременното мислене в този концерт – изцяло превзет от идеята музика-текст.

Той съумява да изгради от една по-изчистена и барокова стилистика, където има отсъствие на всякакъв антагонизъм между солиращ инструмент и щрайх, за сметка на една *хомогенна изразителност* (Илия Граматиков), едно свое предложение за съвременен инструментален концерт, основан на виртуозност и въображение, изискващ достатъчно виртуозно майсторство; традиционен, но и модерен, и най-вече изключително приятен и слушам за аудиторията.

## ИЗПОЛЗВАНИ ИЗТОЧНИЦИ (REFERENCES):

- АРНАУДОВ, Георги, 2012. Стилони взаимодействия в творческата дейност на композитора в постмодерната епоха [Докторска дисертация]. София: НБУ. [ARNAOUDOV, Gheorghii, 2012. Stilovii vzaimodeystvia v tvorcheskata deynost na kompozitora v postmodernata epoha. [Doktorska disertatsia]. Sofia: NBU.]
- БОГДАНОВ, Богдан, 2014. Текст, говорене и разбиране. Есета. Пловдив: Жанет 45. ISBN 978-619-186-082-1 [BOGDANOV, Bogdan, 2014. Tekst, govorene i razbirane. Eseta. Plovdiv: Zhanet 45.]
- ВЪЛЧИНОВА-ЧЕНДОВА, Елисавета, 2019. Концептът „Нова звукова сетивност“ – творчески проекции: *Димитър Христов, Владимир Панчев, Георги Арnaudов*. София: Институт за изследване на изкуствата – БАН. ISBN 978-954-8594-82-0. [VALCHINOVA-CHENDOVA, Elisaveta, 2019. Kontseptat „Nova zvukova setivnost“ – tvorcheski proeksii: Dimitar Hristov, Vladimir Panchev, Gheorghii Arnaudov. Sofia: Institut za izsledvane na izkustvata – BAN. ISBN 978-954-8594-82-0.]
- ГРАМАТИКОВ, Илия, 2020. Инструменталните концерти на Георги Арnaudов: сюрреалистични препрочити на музикалната история. София: Институт за изследване на изкуствата – БАН. ISBN 978-954-8594-92-9. [GRAMATIKOV, Iliia, 2020. Instrumentalnite kontserti na Gheorghii Arnaudov: syurrealistichni preprochiti na muzikalnata istoria. Sofia: Institut za izsledvane na izkustvata – BAN. ISBN 978-954-8594-92-9.]
- КАРПЕНТИЕР, Алехо, 1979. Барокон концерт: Разкази и повести. София: Народна култура. [KARPENTIER, Aleho, 1979. Barokov kontsert: Razkazi i povesti. Sofia: Narodna Kultura.]
- WILLI, Apel. French Secular Music of the Late Fourteenth Century. Cambridge: Medieval Academy of America, 1950.

# КОМИЧНАТА ОПЕРА „ПИРАТИТЕ ОТ ПЕНЗАНС“ НА ГИЛБЪРТ И СЪЛИВАН. РЕЖИСЬОРСКА РАБОТА В ПЛОВДИВСКА ОПЕРА

СИМЕОН СИМЕОНОВ<sup>1</sup>

## THE COMIC OPERA „PIRATES OF PENZANCE“ BY GILBERT AND SULLIVAN. STAGE DIRECTION AT THE OPERA OF PLOVDIV

SIMEON SIMEONOV<sup>2</sup>

**Резюме:** За първи път в България, като режисьор постановчик, съвместно с Пловдивска опера, поставих произведението на Гилбърт и Съливан „Пиратите от Пензанс“. Това, което ме вълнува и което е тема в произведението са „сираците“. Защиствам позицията, че детето е редно да бъде отгледано от двамата си родители, а не да бъде възпитавано само от бащата или само майката. Заради опера Пловдив, както и ситуацията около Ковид-19, направих произведението да бъде достъпно, както за възрастни, така и за деца. В основната част от доклада съм дал биографични данни за авторите Гилбърт и Съливан, както и описание на сценографията, костюмите, посланието (свръх-свръх задачата) и темата, която ме вълнува в произведението.

<sup>1</sup> **Симеон Симеонов** е докторант в докторска програма „Музика“ на Нов български университет, с научен ръководител проф. д-р Милена Шушулова-Павлова (e-mail: ssimeonov@nbu.bg)

<sup>2</sup> **Simeon Simeonov** is a PhD student in the doctoral program „Music“ of the New Bulgarian University with Research Supervisor Prof. Dr. Milena Shushulova-Pavlova (e-mail: ssimeonov@nbu.bg)

**Ключови думи:** Гилбърт, Съливан, Пиратите от Пензанс, сираци, опера

**Abstract:** The author of this research staged the work by Gilbert and Sullivan, „Pirates of Penzance“, at the State Opera in Plovdiv for the first time in Bulgaria. An exciting theme of the work is the „the orphans“ motif. The text defends the position that a child should be brought up by both parents and not be brought up only by the father or the mother. Because of the Plovdiv Opera and the situation around Covid 19, the work was designed as accessible to adults and children. In the central part of the report, the researcher has given biographical data about the authors Gilbert and Sullivan, as well as a description of the stage setting, the costumes, the message (super-super task) and the topic that excites me in the performance.

**Keywords:** Gilbert, Sullivan, Pirates of Penzance, Orphans, Opera

## Биографични и творчески данни

Гилбърт и Съливан са театрални партньори от Викторианската епоха във Великобритания. Драматургът Уилям Швенк Гилбърт е роден през 1836 и умира 1911, а композиторият Артър Съливан е роден 1842 и умира 1900. Написали са 14 комични опери за периода от 1871 до 1896, от които най-известни са: „Х.М.С. Пинафорте“<sup>3</sup>, „Пиратите от Пензанс“<sup>4</sup> и „Микадо“<sup>5</sup>.

Гилбърт пише либретата на тези опери като използва абсурдите и силогизмите в неговата логична конструкция, приказки за английски лордове, гондолиери и пирати като джентълмени. Съливан е с шест години по-млад от Гилбърт. Той композира музиката, комбинирайки запомнящи се мелодии, които съдържат хумор и

---

<sup>3</sup> H.M.S. Pinafore или The Lass That Loved a Sailor (Момичето, което обичаше моряк) премиера 1878 (Лондон, в Опера Комик)

<sup>4</sup> The Pirates of Penzance или The Slave of Duty (Робът на дълга) премиери 1879 (Ню Йорк, във Театър Пета Авеню) и 1890 (Лондон, Опера Комик)

<sup>5</sup> The Mikado; or, The Town of Titipu (Град Титипу) премиера 1885 (Лондон, Театър Савой)



патос. Техните опери имат международен успех и се изпълняват редовно в англоговорящите страни. Гилбърт и Съливан поставят основите на музикалния театър през ХХ век. Оперите им съдържат и политически дискусии, литературни, филмови и телевизионни постановки с много пародии и хумор.

Продуцентът Ричард Д'Оули Карте<sup>6</sup> ги събира и основава през 1881 за техните творби *Савой театър* (може да се срещне и като Савойски оперен театър).

В. С. Гилбърт е роден в Лондон на 18 ноември. Неговият баща Уилям пише новели и кратки разкази. Като малък Гилбърт също започва да пише поеми и разкази, които стават основа за либрета на по-късните му опери и пиеси.

Артър Съливан е роден в Лондон на 13 май. Неговият баща е ръководител на военен оркестър и на около 8 години Съливан е запознат със звученето на всички инструменти от състава на оркестъра. Още в училище започва да пише химни и песни. През 1856 учи в Кралската музикална академия в Лондон. След това учи дирижиране в Лайпциг (Германия). Завършва академията със своя композиция – Сюита към пиесата на Шекспир „Бурята“. Съливан става един от най-големите английски композитори. Композира симфонии, концерти и много увертюри, балет и музика към Шекспирови пиеси. Работи и като църковен органист, където композира химни, популярни песни и балади. Първата си опера написва с либретиста Бурманд. Описвана е като силна гротеска на нрави и събития в обществения живот. Тя става популярна сред масите и се изпълнява и до днес. Втората му опера „Контрабандиста“ не е толкова популярна и известна.

С директора Нина Найденова и екипа на Пловдивска опера решихме да поставя за пръв път на българска сцена операта „Пиратите от Пензанс“ от Гилбърт и Съливан.

Тази комична опера е написана през 1879 като опера със социални, семейни и политически проблеми, дори с отношение към либералното образование. В нея герой е един генерал-майор, който разбира от всичко, но не и от военно дело. Генерал-майорът и не-

---

<sup>6</sup> Ричард Д'Оули Карте – импресарио 1844-1901

говите дъщери се запознават с пиратите от Пензанс (всички те са сираци). Премиерата на операта, след написването ѝ, е в Ню Йорк (САЩ), преди това да се случи в Англия, и има голям успех, както в мнението на критиката, така и пред публиката. След това се появяват много последователи и имитатори на това произведение.

Рупърт Дули Карте<sup>7</sup> наследява Савойския театър и го ръководи от 1913 до 1948. Той затваря врати през 1982. В театъра през ХХ век се изнасят около 35000 представления предимно с опери от Гилбърт и Съливан. Трупата на Савойската опера поставя произведения главно в Северна Америка и Австралия, а по-късно и в Германия, Русия и на други места из Европа и по света.

Първият комерсиален (професионален) звукозапис на индивидуални номера от Савойската опера (D'Oyly Carte Opera Company) започва през 1898. През 1917 (Хис Мастър Войс<sup>8</sup>) продуцира албум на цели опери от Гилбърт и Съливан, като „Микадо“ е последвана от още осем техни опери.

Основа на американския и британския мюзикъл са оперите на Гилбърт и Съливан. Между авторите, повлияни от тях са: Джерами Керн, Айра Гершуин, Ървинд Бърлин, Кол Портър, Оскар Хамерщайн II, Андрю Лойд Вебер и др.

През 1953 е направен биографичен филм за тях – „Историята на Гилбърт и Съливан“. Гилбърт адаптира историите от „Х. М. С. Пинафорте“ и „Микадо“ в детски книги с картинки<sup>9</sup>.

По-нататък в текста ще опиша някои моменти от работата ми по постановката на произведението „Пиратите от Пензанс“ на Гилбърт и Съливан, премиерата на която се състоя на 27 октомври 2018 в Опера Пловдив.

## Работа с текста

Преводът на текста на произведението на български език е на Елица Красимирова Желева. Тук мога да дам резюме на съдържа-

---

<sup>7</sup> Rupert D'Oyly Carte 1876 –1948

<sup>8</sup> His Master's Voice, която по-късно е купена от ЕMI

<sup>9</sup> THE PINAFORE PICTURE BOOK. THE STORY OF H.M.S. PINAFORE <https://www.blackswanbooks.com/pages/books/292811/sir-w-s-gilbert-alice-b-woodward/the-pinafore-picture-book-the-story-of-h-m-s-pinafore>

нието<sup>10</sup>:

Кораб на пиратите от Пензанс. Младият пират не познава други жени, освен дойката си, която е много възрастна. Баща му го дава на тази дойка, с която той отива на кораба. Тя мисли (защото не разбира разликата), че той ще учи занаят за пилот, а не за пират (Pilot&Pirat). Кралят на пиратите се възползва от това и се стреми да задържи младия пират, посредством игри. Опитва се да му *пробута* дойката за жена, защото тя е единствената представителка на другия пол на кораба. Младият пират слиза на брега, заедно с нея и те чуват гласовете на осем момичета, които са дъщерите на генерал-майора, между които е и Мейбъл. Младият пират се влюбва в нея, а другите пирати се влюбват в останалите седем дъщери на генерал-майора. Всички пирати на кораба са сираци, генерал-майора също е сирак. Той вика полицаите от града, за съжаление те пък са слабоумни (много глупави). Момичетата успяват да се отърват от тях. Генерал-майорът също е слабоумен и затова в арията си пее, че разбира от всичко друго, но не и от военно дело. Историята завършва с *happy end*: Мейбъл и младия пират се женят, а всички други пирати се женят за останалите дъщери на генерал-майора. Кралицата на Англия обявява, че те не са пирати, а благородни мъже и така всички вдигат обща сватба.

Проблемите с превода бяха много, защото Гилбърт и Съливан не са превеждани на български език. Някои словесни каламбури като „пират и пилот“, както също „често и сирак“ (often&orphan), като близки по звучене са трудни. Много от препратките в английския език (т.е. подтекста) са мъчни за превеждане. Преводачът успя, въпреки сложния език, да се справи, така че да бъде разбрана историята и втъкания подтекст в произведението, благодарение и на участниците, както и на ръководството на Опера Пловдив. При *работа на маса* (театрален термин), където се обсъжда смисълът и действието на текста, аз (като режисьор) и актьорите от Пловдивска опера, както и гости, правихме различни прочити, докато стигнем до същността на авторовия замисъл. Актрисата (Станислава Момекова), която играеше Мейбъл, опитваше различни нюанси на

---

<sup>10</sup> <https://www.britannica.com/topic/The-Pirates-of-Penzance>

гласа си, водена от мен, за да достигне до смисловото изграждане на образа във всяка сцена.

### Работа с музиката

Музиката от операта „Пиратите от Пензанс“ е лесно запеваема (мелодична и лека) и запомняща се, както и много популярна. Арии като тези на краля на пиратите, генерал-майорът и Мейбъл отдавна са заслужили известността си и са придобили интонационна популярност. Многото дуети и триа, както и ансамблите на полицаите, ансамблите на дъщерите на генерал-майора също стават популярни за публиката по международните оперни сцени. Диригентът на нашият спектакъл е Константин Добройков<sup>11</sup>. Той, както и някои от хористите, солистите и оркестрантите, се оплакват от *простотата* (елементарността) на музиката, но тя не случайно е такава. Темите са запомнящи се и лесни, за да може всеки, който ги чуе да ги затаганика. В музиката се откриват и препратки, които са от известни оперни произведения, като например „Трубадур“ от Верди, „Фауст“ от Гуно, както и опери от Майербер, Доницети, Белини и др. Те са звучали непрекъснато от латерните по панаири и пазари. Тези мелодии са интонационната среда на времето на Гилбърт и Съливан. Самото време, когато е писано произведението, както и времето, описвано в него, е такова, че музиката веднага се е запявала по улиците, по площадите, по барикадите. Музиката е трябвало да бъде лесна, мелодична и запомняща се, приканваща към тананикане и повторение от всички и навсякъде. Смятам, че ако музиката е простичка и разбираема, тя касае повече музикалнодраматургичния смисъл на текста и затова често се възприема от диригента и от колеги музиканти като доста елементарна.

---

<sup>11</sup> Константин Добройков:  
<https://sofiaphilharmonic.com/artist/константин-добройков/>

# 11. СИМЕОН СИМЕОНОВ

**AIR - Mabel & Chorus**

Tempo di Lento  
Mabel

9

17 A tempo

25

37 B Chorus of Girls  
Mabel

41 Mabel

49 Chorus

57 Mabel

65

Detailed description: This is a musical score for a piece titled 'AIR - Mabel & Chorus'. It is written for voice and piano. The score is divided into several systems. The first system (measures 1-8) is for Mabel, starting with the tempo marking 'Tempo di Lento'. The second system (measures 9-16) continues Mabel's part. The third system (measures 17-24) is marked 'A tempo'. The fourth system (measures 25-36) continues Mabel's part. The fifth system (measures 37-40) is for a 'B Chorus of Girls'. The sixth system (measures 41-48) is for Mabel. The seventh system (measures 49-56) is for the Chorus. The eighth system (measures 57-64) is for Mabel. The ninth system (measures 65-72) is for the Chorus. The score includes vocal lines with lyrics and piano accompaniment.

**Song - Pirate King & Choir**

31

37

42

47

Detailed description: This is a musical score for a piece titled 'Song - Pirate King & Choir'. It is written for voice and piano. The score is divided into several systems. The first system (measures 1-30) is for the Pirate King. The second system (measures 31-36) continues the Pirate King's part. The third system (measures 37-41) continues the Pirate King's part. The fourth system (measures 42-46) continues the Pirate King's part. The fifth system (measures 47-51) continues the Pirate King's part. The sixth system (measures 52-56) continues the Pirate King's part. The seventh system (measures 57-61) continues the Pirate King's part. The eighth system (measures 62-66) continues the Pirate King's part. The ninth system (measures 67-71) continues the Pirate King's part. The tenth system (measures 72-76) continues the Pirate King's part. The score includes vocal lines with lyrics and piano accompaniment.

55

No. 13. SONG—Major-General & Chorus.

## Работа със сценограф и костюмограф

Постановката, като първа в България, е замислена с автентични декори и костюми, които отговарят напълно на средата и времето в пиесата. Проблемът бе в това, те да се измислят така, че да няма промени между първо и второ действие. Сценограф на постановката е Иван Токаджиев<sup>12</sup>, а костюмограф неговата дъщеря Ани Токаджиева<sup>13</sup>. Успяхме да направим така, че корабът в първо действие, платната му, които бяха изрисувани, да се превърнат в храма от второ действие (руините на храма е мястото на действието). Измислихме и чадъри за дъщерите на генерал-майора, с които постигнахме много ефекти: скривалище за Мейбъл и младия пират, сцената на влюбването, както и редица други хрумвания, които да подпомогнат визуалната среда. Направихме със сценографа и копие на колоните от Стоунхендж, които поставихме зад декора. Те символизираха свещеността на мястото, където са погребани предците

<sup>12</sup> Иван Токаджиев: [https://bg.wikipedia.org/wiki/Иван\\_Токаджиев](https://bg.wikipedia.org/wiki/Иван_Токаджиев)

<sup>13</sup> <https://utroruse.com/article/758045/>

на участниците в действието. Костюмите имитираха някои от пиратските костюми от филма „Карибски пирати“. Измислихме и папагал, който беше кацнал на рамото на краля на пиратите. Трудности имахме с намирането на специфичните за английската полиция шапки, но успяхме. Смятам, че сценографията се получи функционална и адекватна на „Златното сечение“<sup>14</sup>. Мисля, че и тя отговаря на „музикално-драматургичния“ смисъл на отделните сцени, както и на цялостното представяне на „Пиратите от Пензанс“, поставена от мен в Пловдивска опера. Перифразите на Stonehenge показаха и космическият произход на действието. Костюмите водеха до автентичност и характерните класови белези на персонажите. Мисля, че те са достатъчно познаваеми за публиката, което помогна за по-голямата достъпност на произведението и доброто му посрещане от съвременната публика в България.

### **Основна тема на произведението.**

### **Свърх-свърх задача на постановката**

Темата, която според мен като режисьор вълнува зрителите, е темата за сираците. Моите деца са отгледани само от майка им. Лошото е, че като се огледам, около мен много от моите познати и приятели не живеят с жените си по различни причини и децата им растат само с един от родителите си. Това не е добре за децата, за тяхното израстване, за възпитанието им, за изграждането на единна и правилна ценностна система, за възмъжаването им и т.н. Пиратите от Пензанс са сираци, както и дъщерите на генерал-майора са отгледани само от баща си. Затова и пиратите освобождават от плен и робство всеки, който им каже, че е сирак. По-силните не ги нападат (когато разберат, че са сираци), а по-слабите предизвикват жал (по същата причина). Останалите от екипажа също се съобразяват с това (че са сираци) и не ги нападат, защото тази лъжа винаги работи и е основна линия (комична), но със силен подтекст и социален елемент в цялото произведение.

Откъсването на децата и отчуждението между хората в обществото според мен не са правилни и не отговарят на социалнополи-

---

<sup>14</sup> <https://www.creativosonline.org/bg/proporcion-aurea.html>

тическата същност на индивида.

Това, което се опитвам да дискутирам в постановката на „Пиратите от Пензанс“ е *свободията* да правим деца и да не ги отглеждаме в семейство. За жалост, само с един от двамата родители, децата растат в нездравословна среда. Знаем за ефектите, които влияят върху детската психика, когато във възпитанието им не участват и двамата родители. Дълга и важна тема, която явно съществува отдавна и е актуална и днес.



(Снимките са личен архив на автора на доклада)



## ИЗПОЛЗВАНИ ИЗТОЧНИЦИ (REFERENCES):

- Arthur Sullivan 1842–1900. The Musical Times*. 1999, vol. 41(694), pp. 785-787.
- BRADLEY, Ian. Oh Joy! Oh Rapture!. 2005. *Internet Archive* [online]. [viewed 22 August 2022]. Available from: <https://archive.org/details/ohjoyohraptureen00brad>
- CROWTHER, Andrew. The Life of W. S. Gilbert. 1997. *The Gilbert and Sullivan Archive* [online]. [viewed 21 August 2012]. Available from: [https://gsarchive.net/gilbert/life/long\\_bio.html](https://gsarchive.net/gilbert/life/long_bio.html)
- CROWTHER, Andrew. Ages Ago. *The Gilbert and Sullivan Archive* [online]. [viewed 21 May 2007]. Available from: [https://gsarchive.net/gilbert/plays/ages\\_ago/crowther\\_analysis.html](https://gsarchive.net/gilbert/plays/ages_ago/crowther_analysis.html)
- DAVIS, Peter G. Smooth Sailing. *New York magazine* [online]. 21 January 2002 [accessed 6 November 2007]. Available from: <https://nymag.com/>
- GILBERT, W. S. Nineteenth-Century Drama. *Bartleby.com* [online]. [viewed 22 August 2022]. Available from: <https://www.bartleby.com/223/0815.html>
- LAWRENCE, Arthur, H. An Illustrated Interview with Sir Arthur Sullivan. Part 1. *The Strand Magazine*. 1897, vol. XIV(84), pp. 649-658.
- SHEPHERD, Marc. The D'Oyly Carte Stereo Recordings. *The Gilbert and Sullivan Discography* [online]. 24 December 2003 [viewed 5 October 2014]. Available from: <http://gasdisc.oakapplepress.com/narrster-doc.htm> The Mikado, opera by Gilbert and Sullivan. *Britannica.com* [online]. [viewed 22 August 2022]. Available from: <https://www.britannica.com/topic/The-Mikado>
- The Savoy Theatre, Strand, WC2. *Arthur Lloyd.co.uk* [online]. [viewed 22 August 2022]. Available from: <http://www.arthurlloyd.co.uk/SavoyTheatre.htm>
- WALBROOK, H. M. Gilbert and Sullivan Opera, a History and Comment. 1922 (Chapter 3). *The Gilbert and Sullivan Archive* [online]. [viewed 21 May 2007]. Available from: <https://www.gsarchive.net/books/walbrook/chap3.html>

# ТЕМПОРАЛНИ И АКТУАЛНИ ФАКТОРИ В ЕВОЛЮЦИЯТА НА ДИДЖЕИНГА

ТЕОДОР ТОДОРОВ ПОПОВ<sup>1</sup>

## TEMPORAL AND CURRENT FACTORS IN THE EVOLUTION OF DJ-ING

TEODOR TODOROV POPOV<sup>2</sup>

**Резюме:** Диджеингът като музикална практика се заражда с възпроизвеждането на музика от грамофонни плочи, усъвършенства се във времето и се обогатява с появата на дигиталната техника. Откритието на електронния звук и неговото внедряване в електронен музикален инструментариум създават условия за превръщане на диджеинга от репродуктивна и изпълнителска в творческа музикална дейност. През ХХ и началото на ХХІ век новите музикални стилове и течения превръщат диджея в един от основните участници на музикалната сцена.

Основни фактори за развитието на диджей техниката са цифровизирането на звуковите носители и възможностите за модулиране и генериране на звук в реално време. Това става чрез интегрирането на новите хардуерни и софтуерни технологии в диджей оборудването. Те дават възможност на диджея да се превърне в творец, създавайки своя собствена продукция.

---

<sup>1</sup> **Теодор Попов**, докторант на самостоятелна подготовка в департамент „Музика“, Нов български университет; Научен ръководител: проф. д-р Симо Лазаров (e-mail: t\_popov@abv.bg)

<sup>2</sup> **Teodor Popov**, PhD student in self-study at the New Bulgarian University Department of Music with Research Supervisor Prof. Dr. Simo Lazarov (e-mail: t\_popov@abv.bg)

**Ключови думи:** диджей, диджеинг, цифров звук, звуков синтез, звуков дизайн

**Abstract:** DJing as a musical practice originated with the reproduction of music from vinyl records, improved over time and enriched with the advent of digital technology. The discovery of electronic sound and its implementation into electronic musical instruments created the conditions for transforming DJing from a reproductive and performative activity into a creative musical one. In the XX and the beginning of the XXI century, new musical styles and trends were created, which made the DJ one of the main participants on the music stage.

The main factors for the evolution of DJ technology are the digitization of audio media and the ability to modulate sound in real-time. This is done through developing and integrating new hardware and software technologies in DJ equipment. These factors enable the DJ to become an artist, creating his production.

**Keywords:** DJ, DJing, digital sound, sound synthesis, sound design

Предмет на настоящото изследване е същността на диджеинга в неговото темпорално и актуално развитие от технологична гледна точка. Актуалността на проблема се обуславя от интензивните процеси на внедряване в практиката на електронния музикален инструментариум, усъвършенстване методите за неговото прилагане, както и новите технологични възможности в музикалната практика. Научните разработки по проблема са твърде малко.

Изследването разкрива основни фактори в еволюционното развитие на диджеинга и представя практическо проучване на средствата и способите за създаване, моделиране и контролиране на дигиталния звуков дизайн в диджеинга чрез използваните технически устройства.

От появата си до днес – период от повече от сто години, диджеингът се утвърждава като музикална практика в сферата на развлекателната култура. През това време ролята и функциите на диджея на музикалната сцена се изменят и развиват – от предста-

вяне и възпроизвеждане на готови музикални произведения, през постепенно комбиниране по свой вкус до създаване и прибавяне на собствени музикални идеи и произведения. По този начин се привлича и завладява публиката. В съвременното диджеят е музикант и творец на голямата сцена.

Успоредно с този процес се развива и технологията на звукозаписа – грамофонни плочи, магнетофонни записи, компактдискове. В началото диджеите използват два или повече грамофона, свързани към миксер, за да смесват музика от винилови плочи. Когато компактдисковете стават популярен носител за издаване на музика, се разработват специализирани висококачествени плеъри за диджеите с богат набор от функции.

Значимо темпорално изследване на проблема за развитието на диджеинга прави Бил Брустер (Bill Brewster) в своя труд „Last night a DJ saved my life : The history of the Disc Jockey” [Brewster 2013].

Дейностите на диджея са принос за утвърждаване и популяризиране на множество музикални творби в различните стилове и течения. Като се съчетаят със саунд системите, които се интегрират и използват, се стига до интересната комбинация: диджей – техническа система – музика.

В началото е радио диджеинг. Първите прототипи на диджея възпроизвеждат записана музика с цел развлечение на група хора. В края на 1906 г. американският инженер Реджиналд Фесенден (Reginald Fessenden) пуска в ефир като радиосигнал музика и реч. Така той става първият в света диджей, доколкото е отправил по радиовълните музикален запис. През 1907 г. друг американец – Лий де Форест (Lee de Forest), прави радиопредаване, пускайки увертюрата на операта „Вилхелм Тел“ и заявява, че той е първият диско жокер [Brewster 2013, с. 30].

През 60-те години на 20-и век в дискотеките на модерните държави се забелязва отлив на млади хора. Появява се идеята вместо от музикални автомати, музиката да се пуска от диджеи. Така се връща интересът към дискотеките и те се превръщат в модерни клубове. Клубният диджей поставя ударението на творческото изпълнение на музиката. Ненапразно се казва, че Америка е дала на диджеите музиката, а Англия – техния музикален дом. Това води

до развитие на тогавашните диджей технологии, които до момента са възпроизвеждани от обикновен грамофон. През 1972 година се появява първият в света грамофон, предназначен за диджей – Technics SL1200. Той се отличава с директ-драйв система, тежък платер и потенциометър за промяна на оборотите на възпроизвеждане в реално време.

През 80-те години, с настъпването на хип-хоп културата, създаването на ритми на живо става все по-актуално. Това се прави от диджеите на сцена, за да може вокалистът да реди своите рими. Това извежда диджея на преден план – като инструменталист и създател на мелодия или ритъм от грамофонна плоча, използвайки определен фрагмент или чрез скречване. Появяват се и дръм машините като инструмент за създаване на ритъм в комбинация с грамофон на сцената.

Това са първи стъпки от развитието на професионалното диджей оборудване. С появяването на компактдиска като висококачествен цифров носител на музика инженерите на японската фирма Pioneer разработват професионален компактдиск плеър, който да служи на диджеите, като прехвърли функциите на грамофона върху цифровите устройства и носители. През октомври 1994 година Pioneer представят компактдиск плеър CDJ-500, създаден специално за диджеите. Компактдискът започва постепенно да измества грамофонната плоча поради компактния си размер, високото качество на звука, липсата на шум и пукане от иглата на грамофона, по-дългия живот на компактдиска спрямо грамофонната плоча, която след всяко възпроизвеждане влошава звуковите си характеристики.

Поради по-компактните си размери вече може да се използват повече от два плеъра от един диджей. Появяват се три, дори четири плеъра на сцената. Диджеите започват да използват предварително записани семпли от самите тях, които да възпроизведат или моделират в реално време на сцената, използвайки ефекти, синтезатори и вокодери.

Според Йордан Детев новото поколение музикални инструменти – компютърните музикални инструменти, които са свършени системи за симулиране на комплексен музикален звук, постигат

това с последователно наслагване на: синтез на сигнал-източник (звук), включване на контролери, управляващи различни видове модуляции на сигнала-източник, чрез който се добавят изпълнителски и акустични ефекти. Първата добавка има две измерения – осигуряване на всички експресивни форми на музикалния звук, познати от изпълнителската практика с акустичния инструментариум и осигуряване на нови изпълнителски възможности, създаващи нова експресивна музикална среда. Условно експресивните „добавки“ могат да бъдат разделени на модулиращи височина или динамика на звука; модулиращи различни закъснения, които, смесени с оригиналния звук, предизвикват допълнителни акустични ефекти. Най-ярки представители на всяка от трите категории са: вибрато, портаменто, хорус ефект, освобождаване на звука, т нар. „свободно“ отзвучаване (десния педал на пианото) и т.н. [Детев 1992, с. 38].

С масовото разпространение на музиката в дигитален формат, компютрите и цифровизацията, в модерния свят се появява възможността музика и звуци да бъдат възпроизвеждани от компютър в реално време. Компютрите започват да синтезират звук и музика, докато биват възпроизвеждани други звуци едновременно с това. Това дава нови възможности и тласък за развитие на диджей хардуера и софтуера в коренно различна насока. Започват да се обединяват няколко компонента в един с цел спестяване на пространство, по-лесен и мобилен начин диджеят да работи с много по-голям обем музика. Появяват се първите диджей контролери. Те пресъздават външния вид на CD плетърите в едно с миксер, ефектор, еквайзер, дори и семплер. Roland се захващат с идеята да разработят устройство, което обединява всички нужди на диджея в един корпус. Стига се до Roland DJ 808, който бива представен като музикален инструмент, а не просто като диджей контролер. Той съдържа в себе си дръм машина, сиквенсър, вокален процесор, ефектор, 4-канален миксер и професионална звукова карта. Това го прави универсален инструмент както на сцената, така и в звукозаписното студио. Вече няма нужда от много оборудване и кабели на сцената, за да може артистът да направи незабравимо шоу само с едно устройство и прилежащ към него лаптоп или компютър. Тази колаборация дава възможност и на музикантите, които влизат в

ролята на диджеи и досега не са имали допир до диджей оборудването, да навлязат в материята по-бързо и лесно, поради познатия дизайн на устройствата, предхождащи и интегрирани в музикалния инструмент – Roland DJ 808.

Музикалната техника и технологиите разкриват възможности диджеят да развива не само своите технически и музикални способности, но и да се изявява и утвържда като творец-композитор.

Електронно произвежданият звук дава възможност на композитора, подобно на скулптор, да изгради сам без посредничеството на интерпретатор своето произведение, оформяйки чрез всеки детайл завършения вид на своята композиция. Тази нова възможност за музикална изява не само дава тласък за изобретяването и произвеждането на много нови музикални уреди и инструменти, но и подтиква към научно изследване на физичните свойства на електронния звук [Лазаров 1986, с. 70].

Основен фактор от творческата дейност на диджея е изграждането на звуковия дизайн в неговите произведения. Звуковият дизайн се отличава от другите видове дизайн по това, че е свързан с художественото творчество и създаването на нематериални обекти, звукови образи и картини. Диджеят моделира звуковото обкръжение и звуковото пространство и го насища с различни звукови елементи.

Звуковият дизайн – това е процес на определяне, придобиване, управление или създаване на звукови елементи. Много често той включва в себе си манипулации от по-рано записани аудио материали, шумове, музика или звукови ефекти. Може да включва в себе си комбиниране, изменение в тоналност, тембър и други модификации за създаване на необходимия ефект или настроение [Рымжанов 2013, *passim*].

Създаването на звуков дизайн е дейност, отнасяща се към сферата на производство на звуци и акустична среда. Благодарение възможностите на новата апаратура, звукозаписът и обработката на звука преминават на ново ниво чрез точно звуковъзпроизвеждане и моделиране на звука чрез синтез и обработка. Според Росица Бечева „звуковият дизайн е творчески процес за обработка и манипулиране на звуковия материал с цел постигане на определен

ефект и смислово значение” [Бечева 2018, с. 10].

Основен за работата на диджея е електронният звуков дизайн, създаден чрез електронни устройства на базата на дигитални програми, обработен и излъчен от техническа апаратура.

С бума на техно вълната през 90-те години на ХХ век и нейното разпространение на сцената, главното действащо лице става диджеят, а електронният звуков дизайн е главен фактор във всеки концерт.

Процесът на научно търсене и осмисляне същността на диджеинга е свързан с емпирично изследване за получаване на конкретни данни за специфичното проявление на дигиталните устройства, възпроизвеждащи, контролиращи и модулиращи звука в диджеинга. В настоящото изследване се използва като водещ компаративният метод, чрез който се наблюдават, описват и сравняват компонентите на изследваното оборудване. Критерии за сравнение са: сложност на оборудването и възможности за музициране. Конкретните резултати се представят текстово и се прилага снимков материал. Практическите резултати от изследването се оформят като изводи и приложения.

В текущото изследване се представя кратък сравнителен анализ на два от разпространените сетъпи за диджеинг. Обект на сравнение са CD плеъри Pioneer CDJ-100 в комплект с миксер (Снимка 1) и диджей контролер Denon MCX 8000 (Снимка 2) от последно поколение, обединяващ плеър, миксер, семплер, ефектор и други.



Снимка 1\*. Компактдиск плеър  
Pioneer CDJ 100



Снимка 2. Диджей контролер  
Denon MCX 8000

\* Всички снимки в доклада са личен архив на автора.



От анализа се налагат следните изводи:

CD плеърите възпроизвеждат звук от компактдиск. При диджей контролера източник на звук може да бъде преносима USB памет или чрез вградената му звукова карта да възпроизвежда звук от компютър посредством USB връзка. Важно условие е да се спомене, че диджей контролерът има 2 USB порта – един за източник на звук и един за запис в реално време на музикалната композиция.

И двете устройства имат вградени ефекти. Но диджей контролерът разполага с банка за семпли, които могат да заредят до 8 семпла едновременно. Това дава възможност, ако се заредят тонове, да се свири мелодия в реално време от падовете, които са на разположение на диджея. При компактдиск плеърите е задължителна употребата на външен семплер или синтезатор на звук, за да се постигне същият резултат.

И двата типа възпроизвеждащи устройства имат дисплеи, но при компактдиск плеъра информацията е силно ограничена, докато при диджей контролера има и графика на възпроизвежданото музикално съдържание, което улеснява търсенето на даден фрагмент от звуковия файл, дава възможност за синхронизиране на изпъленията, дори и по визуален път.

Сериозен проблем при работата с компактдиск плеъри е необходимостта да се работи с външен миксер, което налага използване на допълнителни технически връзки. Те могат да внесат шум в основния тракт и това да влоши качеството на продукцията.

Следващ проблем при компактдиск плеърите е, че нямат балансиран изходи – изходите са само на RCA (чинч) (Снимка 3).

Небалансираните връзки между устройствата създават още предпоставки за шум, намаляват драстично възможността за пренос на сигнал на по-голямо от 2 метра разстояние и са предпоставка за риск от намеси на външни смущения. Професионалните музикални устройства, звукови карти, усилватели, мониторни колони и други са оборудвани с балансиран входове и изходи XLR (канони), които елиминират шумовете и позволяват пренос на по-дълги разстояния на звуковия сигнал. Това създава нуждата от специални преходни кабели или устройства, които да конвертират сигнала от небалансиран в балансиран, за да бъдат записани или да

се включат в озвучителната система. Диджей контролерите са оборудвани с балансиращи и небалансиращи изходи, което увеличава възможността за връзка с всякакъв тип устройства (Снимка 4).



*Снимка 3. Небалансиращи изходи на диджей плейър и диджей миксер*



*Снимка 4. Балансиращи и небалансиращи изходи на диджей контролер Denon MCX8000*

Друго преимущество на диджей контролера е, че може да бъде използван като MIDI контролер в звукозаписен софтуер към компютър, позволявайки чрез обучаваща функция да изпълнява огромен набор от команди в звукозаписното студио.

Възможността за зареждане на семпли, тонове или предварително разработени инструментали дава свобода на диджея да използва контролера за създаване и изпълнение на мелодия в реално

време. Осем тона от едната банка и осем тона от другата осигуряват достатъчно възможности за импровизиране в комбинация с външен луупър, вокален процесор, дръм машина, арпезатор, синтезатор или друго електронно музикално устройство.

Сериозна тенденция в днешно време е комбинацията от аналогов синтезатор или дръм машина от първо поколение с цифровите технологии. Дори вече несъвършеният звук на аналоговите генератори на звук се търси и се използва като ефект, което е интересен прием на творците. В популярната музика голяма част от актуалните хитове са комбинация от аналогови звуци с цифрови такива или цифрово обработени аналогови звуци. Има дори творци, които търсят лампови устройства за модулиране на звука, които да включат в оборудването си с цел по-различно и оригинално звучене.

### **Изводи**

Известно е, че човешката дейност – като целенасочена активност, може да се раздели на репродуктивна и продуктивна. Репродуктивната е повторение на дейността на друг човек или копие на собствената му дейност от предишен опит, а продуктивната дейност води до обективно или субективно нов резултат.

Превръщането работата на диджея от репродуктивна (в която възпроизвежда готови продукти на чужди автори), иначе казано „занаят“ – в творческа дейност (в която той създава свой собствен звуков дизайн, семпли, музикални произведения), го изгражда като творец.

Диджеингът представлява подобно преминаване на музикалната практика от репродукция в творческа дейност.

Характеристиката на диджеинга е, че съчетава многогодишния практически опит за възпроизвеждане и комбиниране на готови произведения със създаването на собствени оригинални музикални продукции. Чрез него музиката разширява своите граници и достига ново развитие в композиционно и изпълнителско отношение.

Диджеингът се доказва като звуково изкуство, а диджеят се утвърждава като фактор в неговото реализиране.

**ИЗПОЛЗВАНИ ИЗТОЧНИЦИ (REFERENCES):**

- БЕЧЕВА, Росица, 2018. *В света на електронната музика на Симо Лазаров*. София: Нов български университет. ISBN 978-617-233-011-8. [BECHEVA, Rositsa 2018. *V sveta na elektronnata muzika na Simo Lazarov*. Sofia: New Bulgarian University].
- ДЕТЕВ, Йордан, 1992. *Въведение в музикалната информатика*. Кн.1. София. [DETEV, Yordan, 1992. *Vavedenie v muzikalnata informatika*. Кн. 1. Sofia.].
- ЛАЗАРОВ, Симо, 1986. *Електронна музика и синтезатори*. София: Техника. [LAZAROV, Simo, 1986. *Elektronna muzika i sintezatori*. Sofia: Tehnika].
- РЪИМЖАНОВ, Донат, 2013. *Звуковой дизайн как дисциплина для студентов графического веб, кино дизайна и дизайна среды*. Москва: Федеральное государственное автономное образовательное учреждение высшего профессионального образования, Национальный исследовательский университет, Высшая школа экономики. [RAIMZhANOV, Donat, 2013. *Zvukovoy dizayn kak distsiplina dlya studentov graficheskogo veb, kino dizayna i dizayna sredy*. Moskva: Federalnoye gosudarstvennoye avtonomnoye obrazovatelnoye uchrezhdeniye vysshogo professionalynogo obrazovaniya, Natsionalnyy issledovatelyskiy universitet, Vysshaya shkola ekonomiki, Moskva].
- BREWSTER, Bill, 2013. *Last night a DJ saved my life: The history of the Disc Jockey*. London: Grove press. ISBN 0-755-313-984.

# ПРАВОСЛАВНАТА МОДАЛНА МОНОДИЯ КАТО ПЕДАГОГИЧЕСКО ПРЕДИЗВИКАТЕЛСТВО

ИЛИЯ МИХАЙЛОВ<sup>1</sup>

## THE ORTHODOX MODAL MONODY AS A PEDAGOGICAL CHALLENGE

ILIA MIHAYLOV<sup>2</sup>

**Резюме:** Статията разглежда монодийната традиция, известна в България като „източно църковно пеене“. Църковнославянските песнопения са за нас, българите, традиционна устна практика и натурална модална култура, каквито са впрочем и народните ни песни. Като единствен начин на пеене за повече от 1000 години в българските манастири и църкви, източното църковно пеене се изучава и в българското училище до средата на XX в. Днес за съжаление то е почти непознато и застрашено от изчезване. В текста се разглеждат методическите възможности за повторното му въвеждане в учебния план и трудностите, свързани с преподаването му.

**Ключови думи:** пеене, песнопения, източни, модални, традиция, преподаване, училище.

---

<sup>1</sup> **Илия Михайлов**, редовен докторант в катедра „Музика“, Факултет по науки за образованието и изкуствата, Софийски университет „Св. Климент Охридски“. Научен ръководител проф. д-р Адриан Георгиев (e-mail: iliamihaylov74@gmail.com)

<sup>2</sup> **Илия Михайлов**, PhD student at the Sofia University „St. Kliment Ohridski“, Faculty of Educational Studies and the Arts, Department of Music. Research Supervisor Prof. Dr. Adrian Georgiev (e-mail: iliamihaylov74@gmail.com)

**Abstract:** The article examines the monody tradition, known in Bulgaria as „Eastern Church chanting“. For us Bulgarians, the Church Slavonic chants are a traditional oral heritage, a natural modal culture, and our folk songs. As the only way of singing in the Bulgarian monasteries and churches for over 1000 years, Eastern Church chanting was also studied in the Bulgarian school until the middle of the twentieth century. Today, unfortunately, it is almost unknown and threatened with extinction. The text discusses the methodological possibilities for its re-introduction in the primary school curriculum and the difficulties associated with its teaching.

**Keywords:** singing, chants, eastern, modal, tradition, teaching, school.

## I. Въведение

Изучаването и практикуването на традиционната за българите православна модална монодия<sup>3</sup> не е застъпено в системата на общото ни образование. Макар многовековно, това пеене не се преподава в държавното общообразователно училище, както и в специализираното музикално. Следователно е изключително трудно и дори невъзможно за желаещия да го изучава и практикува, да достигне до него без различно в методологически, методически и съдържателен план музикално образование.

---

<sup>3</sup> Като единствен начин на пеене по българските земи почти до края на XIX в., а в манастирите ни и до днес. Църковната монодия в България дълго време се е определяла изключително с името Източно-църковно пение. Още от първите печатни сборници на това пеене в Букурещ и Цариград (40-те и 50-те години на XIX в.) то е „восточно“ и „църковно“. Модално е, защото, за разлика от „внесената“ от Западна Европа „тонална“ музика, се характеризира с особеностите на модалните музикални традиции на Изток. Наред с това, то се представя от осем отделни „гласа“, а латинската дума за „глас“ е *modus* и, съответно, „модален“ в случая означава и „отнасящ се до гласа/модуса“. Подобно устно модално пеене са и нашите народни песни, като цяло едногласни.

## II. Произход и принадлежност на православната модална монодия

Доминиращото на български език понятие за тази монодия е „източно-църковно пеене“. В действителност, и то тъкмо като „източна“, тази култура не е промислено застъпена в българското образование. Произходът на нотацията и нейният възход също са на Изток и, оттук, неподправеният достъп до едногласа, практикуван по българските земи, е в пряка зависимост от изявяването на връзките му с едногласните традиции на сходни култури.<sup>4</sup> За педагогическа прецизност е неизбежно да се провери, респ. потвърди или отхвърли произходът, принципите и характерът на църковния едноглас *като мислене*, а именно – дали то е в категориите на нормативното за образованието ни западното музикално мислене или е в традициите на Изтока. Музикалнопедагогически е неизбежно както в теоретичен, така и в практически план да не се съпоставят близкотоизточното и (общо) западноевропейското.

## III. Особености на православната монодия

Първото, което педагогът разбира, когато се изправи пред тази монодия, е че стои пред изключително вокална традиция. Подобно положение предварително осуетява употребата на музикален инструмент като ръководно педагогическо средство.<sup>5</sup> По-нататък установява, че тя е изначално монофонична<sup>6</sup>, откъдето обичайната хармонична (акордова) нагласа също отпада като критерий. После открива, че песнопенията са организирани и обединени в *осмогласна* система и тъкмо осемте гласа определят звученето и задават звукоредите на песните. Оттук двутоналността, мажоро-минорен педагогически модел става неадекватен. Педагогът установява също, че има поддържащ тон – „исон“ или „равнение“, който се явява основата, върху която се изгражда мелодията (независимо от

---

<sup>4</sup> Вж. [Джуджев 1976, с. 13-23].

<sup>5</sup> Разбира се, православното богослужение не си служи с музикални инструменти.

<sup>6</sup> Независимо дали ще се пее от един човек, или хорowo.

нейния обем). Като единствен съпровод на църковното пеене, равният тон разкрива и подчертава основата на гласа на мелодията и придава точен модален цвят, заради което не може да бъде мислен като многоглас (двуглас). Не на последно място педагогът разбира, че текстът предхожда мелодията и я „ръководи“, което означава, че езиковата страна ще бъде част от самото учене на тази песенност.

В конкретно акустичен план музикално образованото ухо бързо долавя, че тази монодия има неравномерно темперован модален строй, което означава, че всяко песнопение се вписва в установена модална рамка и *не* се изгражда на основата на хармонични вертикални връзки и модуляции.<sup>7</sup> Настройването в съответния глас се извършва естествено, тоест въз основа на естествените тонове и техните хармоници (обертонове). Следователно, педагогът не може да очаква, нито да търси равно/еднакво отстояние между тоновете и полутоновете – с други думи, различните полутонове, както и изгражданите (при събирането на два полутона) от тях цели тонове, не са интервалово еднакво големи помежду си.

Твърде сериозно предизвикателство пред учителя е и нотационната система на църковното ни пеене. Тя се състои от описателни знаци „невми“ (на гръцки *charactères* – белези и *sēmadōphona* – гласови знаци), които са разположени над текста и означават посоката, интонацията и израза по отношение на звука и сричките, и в голяма степен са подсещащи знаци, защото самото овладяване на песнопенията става в практиката и със стажа на певеца. За разлика от западните ноти, които са с фиксирана стойност, източните невми имат относителна стойност, тоест те имат значение само по отношение една към друга, което означава, че педагогът трябва буквално да се преквалифицира в друга писменост, но преди всичко – акустично.

---

<sup>7</sup> На Запад старата модална практика (неравномерно темперована и атонална) е изоставена в края на Ренесанса, за да отстъпи място на тоналната система, основана единствено върху два модуса – мажорен и минорен, наричани вече именно „тоналности“, а не „ладове“.



#### IV. Предизвикателството на натуралното модално пеене

Естествената певческа интонация, която е в основата на източно-църковната монодия, не съвпада с „тоналната“ или „равнотемперованата“<sup>8</sup> интонация, която е във фундамента на училищното ни музикално образование. Тоест това пеене спада към неравнотемперованите модални музикални системи<sup>9</sup> (за краткост ги наричам по-нататък „модална музика“). При тях принципът е, че звуковото пространство се организира в звукови редици (стълбици, скали), които не се обединяват като тоналност с тонален център и функционално зависещи от него степени. Тъй като педагогическата ни система стъпва върху равнотемперованата тонална музика, при която пространството се организира, като всяка степен е с ясно изразени хармонични функции, педагогът трябва да преосмисли цялостната си образователна нагласа.

За нас и за българското образование най-известният представител на естествената интонация е народната ни музика и, макар че източно-църковното пеене също е модално, натуралното пеене се свързва главно с нея. Изучаването на източното-църковно пеене съдържа структурно-интонационните характеристики, които откриваме в народното ни пеене, но също и различни пластове, които дават на учащия съвсем различни възможности. Те са нови в образователно отношение и откриват хоризонта на хилядолетните култури на Средиземноморието и „старата Европа“. Като традиция, която използва много модални стълбици (подобно на персийската,

---

<sup>8</sup> Равномерната температура е музикална система, при която интервалът чиста октава е разделен на 12 еднакви полутона. Този строй е публикуван от Джовани Ланфранко през 1533 г., но влиза в употреба едва в началото на XVIII в. Равномерната температура и днес е най-често употребяваният музикален строй. Освен нея, има много системи на температура. Точно казано, равномерната температура е *само една* от многото възможни температури.

<sup>9</sup> Още в Древна Гърция ясно се е знаело, че „тонът се дели на две *нееднакви* части. По-голяма част – „отрязък“ (апотом), и по-малка – „остатък“ (лима). В музикологично-систематичен план модалните музикални системи се характеризират със звукореди, които винаги са богати на микротонове и често не са равнотемперовани.

арабската, и турската художествена музика) в източно-църковната монодия, всеки *глас* е свързан с избор на негов си център и „негови си“ тонове и интервали или с организация на обща за няколко модуса стълбица. Това обикновено носи определена атмосфера, своеобразен „модален цвят“. Трябва да уточним, че има два вида модалност:

1) Източна (микрохроматична), където не всички отстояния между тоновете са равни. Използват се различни части от тона –  $1/3$ ,  $1/4$ ,  $2/3$ ,  $3/4$ <sup>10</sup>;

2) Западна (равнотемперирана), която си служи само с тонове и полутонове, но използва старини ладове, избягвайки мажорно-минорните гами.<sup>11</sup>

Църковната монодия спада към първия вид и това обуславя трудното и сложно настройване на педагога спрямо нея. Тук се появява и конкретно предизвикателство.

## V. Проблемът за модалното монодийно звучене

Относно българското музикалното образование след 1878 г. проф. Ст. Джуджев отбелязва:

*„Светското музикално образование възникна в България едва след Освобождението и се разви под изключителното въздействие на западноевропейската професионална музика. [...] Както в държавния, така и в частния сектор у нас доскоро обучението по музика се ръководеше от лица, които не познаваха или не признаваха друга музика освен западноевропейската, за които западноевропейската музика беше алфата и омегата на музикалното образование. (...) Тези обстоятелства даваха решителна насока на цялата*

<sup>10</sup> Например, познатият и в Западна Европа композитор, изпълнител и теоретик на османската класическа музика Рауф Йекта (1871-1935), помещава между *сол* и *ла* на първа октава три диеза. А френско-ливанската съвременна „звезда“ на тромпета Ибрахим Малауф поставя четвърти винтил на тромпета си, за да свири микротонална модална музика.

<sup>11</sup> Примери за това са някои от произведенията на Клод Дебюси, албумите *Kind of Blue* на Майлс Дейвис и *Love Supreme* на Джон Колтрейн. Като обобщение можем да кажем, че в края на XIX в. и особено на XX в. се наблюдава появата на мода да се използват модални ладове в западната класическа музика, а след това и в джаза.

*им музикално-педагогическа дейност [...]“.* [Джуджев 1977, с. 193]

Тук става дума за тенденция към пълна европеизация на музикалното ни образование. Без да може да посочим точната година, когато това стремление става факт, спокойно може да твърдим, че то е една устойчива насока в развитието на музикално-педагогическа дейност в България в следосвобожденския период. Тази ни склонност за „поевропейчване“, за сметка на маргинализирането на родните музикални традиции и певчески практики се потвърждава и от думите на акад. Добри Христов, писани през 1937 г.:

*„Училищните програми по пеене са заимствани все от Запада. Пее се в до-мажор [...]. Приобщаването на учащите се с богатата ни народна музикална съкровищница, различна по тонални, метрични и ритмични форми от тая на европейската музика, се оставя или на заден план или за късна юношеска възраст когато за учащия се това се очертава като наука за нещо трудно усвоимо и вече чуждо на неговата музикална природа“.* [Христов 1970, с. 355-356]

Очевидно е, че посоченият и пределно ясно очертан от двамата известни педагози и учени педагогически и културен проблем не само е бил пренебрегнат, но дотолкова се е задълбочил, че вече е невидим и оттук – неизкореним. И как в такава обстановка учителите да усвоят източно-църковната монодия? И как да я преподават? Наред с това преподавателите установяват, че независимо от стъписващите и неопровержими *диагнози* на двамата педагогически корифеи, в нито една от двете ни музикални академии, нито в програмите за средните музикални училища няма решения, съобразени с изтъкнатия по-горе теоретично-практически проблем. В такъв случай за каква музикалнопедагогическа наука, образование и култура става дума? Този въпрос застава пред педагозите, желаещи автентично преподаване на традиционните за нашия регион източно-музикални култури. На тази основа у тях се пораждат почти непреодолими съмнения и дори позиции: „Ако свръхаргументираните тези и музикално-педагогически изисквания на такива авторитети като проф. Джуджев и акад. Христов са били толкова време пренебрегвани на всички нива на музикалната педагогика, то не става ли въпрос за преднамерено отрицателно отношение към „източната монодия“ както като съзнателно съхраняване и предаване

на музикални традиции, така и като належащо музикално-педагогическо дело?“ Дори подобни съмнения да отпаднат, за всеки учител остава генералният въпрос „защо аз да се занимавам с певческа дейност, която почти 100 години е педагогически маргинализирана?“. Изводите на Джуджев са безкомпромисни по отношение на отговорността, която „музикалната педагогия“ трябва да поеме:

*„Западните интонации, стилове, естетически възгледи и вкусове са така здраво заседнали в нашата музикална педагогия, щото днес под „музикално образование“ се разбира едно образование в духа и буквата на западноевропейската музика.“* [Джуджев 1977, с. 193.]

В едно изречение: педагогическият проблем за звученето се свежда до следното – как западно образованите музиканти да преподават източна звучност, която при това е част от културата ни?

## **VI. Модалната църковна монодия като персонално предизвикателство**

Наред с посочените дотук общопедагогически предизвикателства и проблеми, ентузиазираният да преподава източно-църковни песнопения учител се изправя пред редица трудности, обективни за самия него. Първата се отнася до певческите му умения и подготовка за *това* пеене. Такива той не може да получи почти отникъде, а са му нужни. Към момента в нито една образователна степен на нашите общи и специални средни училища, както и на висшите училища по музика<sup>12</sup>, не са предвидени нито теоретични<sup>13</sup>, още по-малко практически занимания по източно-църковно пеене (да не говорим въобще за източна музика)<sup>14</sup>. Втората трудност се от-

<sup>12</sup> В Богословския факултет на СУ се преподава източно-църковно пеене, но в този факултет образованието не е музикално и студентът няма как да получи квалификация и диплома за музикален педагог, т.е. с такова образование няма как да отиде да преподава музика и, съответно, православна църковна монодия в нито едно училище от системата на образованието в България.

<sup>13</sup> От края на 2010 г. проф. Светлана Куюмджиева чете лекции в НМА „Проф. Панчо Владигеров“ на тема „Стара българска музика“, но те са с научноинформативен характер, без да предлагат практически и методички решения.

<sup>14</sup> За сравнение със столетното ни музикално образование, Катарската му-

нася до примера. Предвид непознатия характер на музиката както в теоретичен, така и в практически аспект, преподавателят трябва да потърси за самия себе си съдействието на опитен автентичен изпълнител, който да даде (да бъде) пример за учащите. Но да се намери изпълнител е също предизвикателство. Съобразно него преподавателят трябва да се „тунигова“, да се пренастрои. Без пренастройване учителят няма да преодолее влиянието на собственото си *българско* музикално образование (a priori западно)<sup>15</sup> и няма да може адекватно да навлезе в източната звукова материя. Третото предизвикателство се отнася до осмислянето на преподаваната монодия. За да бъдат добре осмислени и теоретично разбрани православните едногласни песнопения, би следвало преподавателят да е наясно и с близките им персийски, арабски, турски и гръцки теории. В интонационно-изпълнителски аспект монодийната ни традиция е най-близка именно с техните практики. Необходимо е изграждането на собствен слух за микротоновите модални музика, адекватен на интонационните им специфики. Но това означава преподавателят да преосмисли цялото си професионално музикално и педагогическо образование. В плана на своите компетенции той се оказва с немалко дефицити.<sup>16</sup> Обобщавайки, можем да

---

зикална академия (Qatar Music Academy), създадена едва през 2011 г., от самото начало на съществуването си ясно разделя преподаването в три факултета – Арабска музика, Западна музика и Музика за всички (популярна музика), със съответните квалифицирани преподаватели.

<sup>15</sup> Използвам определението „западно“ за музикалното ни образование компромисно. То не може да бъде автентично такова, без изучаването на старогръцки и латински езици. Да не говорим въобще за проявленията на целия западен манталитет...

<sup>16</sup> Върху въпроса подробно се спира Регина-Октавия Иванова в своята магистърска работа *Прилагане на интеркултурен педагогически модел върху пример от турската класическа музика* [Ivanova 2021 с.с. 6-8, 18-20]. В нея подробно са посочени трудностите пред преподавателя, имащ задачата да преподаде песен от модалната култура на турската песен. До голяма степен изложените от Иванова трудности се припокриват с посочваните тук, тъй като става дума за източна, неравнотемперована модална монодийна традиция. Педагогическият преподавателски проблем е разкрит изключително точно и остро, без да е спестено нищо. Разликата с настоящия текст идва от това, че източното църковно пеене е акапелно и оттук следва, че

завършим с думите на един от големите авторитети за времето си, френския учен Жан-Батист Ребур, който през 1906 г. пише:

*„Да, ние трябва да кажем това най-сетне за европейските музиколози, посетили Изтока: обречени сме да бъдем доста лоши съдии на тази материя, ние съдим, без да имаме необходимите елементи. Това, което липсва най-вече на тези нетърпеливи критици, е навикът да слушат, да чуват музиката или, както казват арабите, липсва им „образованието на ухото.“* (Превод мой – И. М.) [Rebours 1906, p. XIV]

## VII. Заключение

Прекият извод от изложеното дотук е, че въвеждането на източното-църковно пеене в общото (и специалното) образование способства за развиване на музикалните дадености и качества на учениците в пълнота, особено необходима за културния ареал, в който живеем, и избягва интонационното ограничаване в рамките на мажорно-минорната система. Разбира се, това спомага и за долавяне на същността на всяка една от споменатите в статията практики. В музикологичен и конкретно методически план (чийто решения са част от дисертационната ми работа) заключението е, че изучаването на източно-православните едногласни песнопения – при това в паралел с народното ни песенно богатство<sup>17</sup> – не само би избегнало безмилостната и безукорна критика на акад. Христов и проф. Джуджев, но би спомогнало за пълноценното, тоест коректно обясняване и преподаване на натуралната музикална култура, характерна за нашите земи и, не на последно място, би способствало за познаване на музикално ни наследство.

---

за него музикалният инструмент като критерий е неприложим (по този въпрос вж. подробно [Banev 2020 с.с. 609-610, 617-621]). Инструмент може да се използва единствено за сравнение. Това означава, че постигането на автентичното звучене и интервала е само устно – от учител на ученик, което изключително усложнява и работата, и заданието на учителя, който е със „западно-тонален“ слух и образование. Тук на помощ идват съвременните средства за звукозапис и озвучаване.

<sup>17</sup> Твърдението почива също и на собствения ми 20-годишен опит като диригент на международно известния фолклорен хор „Големите български гласове“.

Източно-църковното пеене и до днес е онова, от което зависи редовното отслужване на утринните и вечерните служби в православната църква у нас. Така че то е абсолютно необходимо на богослужението ни. Но като традиционна и модална култура на многовековното устно предание на народа ни, то е незаменимо във музикално-възпитателен план и не може просто да бъде загърбено, ако искаме да имаме народна просвета. Обратно, неговото опазване, преподаване и съхраняване е сред най-високите достояния на нашия народ.

### ИЗПОЛЗВАНИ ИЗТОЧНИЦИ (REFERENCES):

- БАНЕВ, Йордан, 2009. Музиколечението в ислямската култура – паралели с античните гръцки представи. *Млад научен форум за музика и тани; Научна конференция на докторанти с международно участие, 15-16.03.2008: Сборник с доклади.* Т. 3. София: Нов български университет, с. 241-255. ISSN 1313-342X. [BANEV, Jordan, 2009. *Muzikolechenieto v islyamskata kultura – paraleli s antichnite gracki predstavi. Mlad nauchen forum za muzika i tants: Nauchna konferentsia na doktoranti s mezhdunarodno uchastie, 15-16.03.2008: Sbornik s dokladi.* Т. 3. Sofia: Nov balgarski universitet, s. 241–255. ISSN 1313-342X.]
- ДЖУДЖЕВ, Стоян, 1977. Мястото на народното творчество в нашето музикално образование. В: ДЖУДЖЕВ, Стоян и Благвеста НИКОЛОВА-ТОМОВА. *Музикографски есета и студии.* София: Музика, с. 193. [DZHUDZHEV, Stoyan, 1977. *Myastoto na narodnoto tvorchestvo v nasheto muzikalno obrazovanie.* V: DZHUDZHEV, Stoyan i Blagovesta NIKOLOVA-TOMOVA. *Muzikografski eseta e studii,* Sofia: Muzika, s. 193.]
- ДЖУДЖЕВ, Стоян, 1980. *Българска народна музика.* Т. 1. София: Музика. [DZHUDZHEV, Stoyan, 1980. *Bulgarska narodna muzika.* Т. 1. Sofia: Muzika.]
- ДИНЕВ, Петър, 1964. *Ръководство по съвременна Византийска невмена нотация.* София: Наука и изкуство. [DINEV, Petar, 1964. *Rakovodstvo po savremenna vizantiyska nevmena notaciya.* Sofia: Nauka i izkustvo.]
- МИХАЙЛОВ, Илия, 2021. Източното в едногласа по българските земи. *Музикални хоризонти.* (3) с. 9-13. ISSN 1310-0076. [MIHAYLOV, Iliya, 2021. *Iztochnoto v ednoglasi po Bulgarskite zemi. Muzikalni horizonti.*

(3), p. 9-13. ISSN 1310-0076]

ХРИСТОВ, Добри, 1970. *Техническият строеж на българската народна музика*. В: *Музикално-теоретическо и публицистично наследство*. Т. 2. София: БАН, с. 123. HRISTOV, Dobri, 1970. *Tehnicheski stroezh na Bulgarskata narodna muzika*. В: *Mizikalno teoretichno i publicistichno nasledstvo* Т. 2. Sofia: BAN, s. 123.]

BANEV, Jordan, 2020. *Music Education in the Contemporary Method of Teaching the A Cappella Psalmody of the East. Theory and Objectives*. Volos: Academy Publications.

REBOURS, Jean-Batiste, 1906. *Traité de Psaltique*. Paris: Alphonse Picard & Fils.

### Интернет-базирани източници

ИВАНОВА, Регина-Октавия, 2021. Прилагане на интеркултурен педагогически модел върху пример от турската класическа музика. [Магистърска теза]. *Fundamenta Musicae* [онлайн]. [прегледан 15.09. 2020]. Достъпен на: <https://fundamentamusicae.bg/news/30> [IVANOVA, Regina-Oktaviya. Prilagane na interkulturalen pedagogicheski model varhu primer ot turskata klasicheska muzika. [Magistarska teza]. *Fundamenta Musicae* [onlain]. [pregledan 15.09.2021]. Dostapen na: <https://fundamentamusicae.bg/news/30>]

HONICK, Dov, 2020. UNESCO adds Byzantine Chant to List of Intangible Cultural Heritage. *Medieval institute. University of Notre Damme* [online]. [viewed 1.09.2021]. Available from: <https://medieval.nd.edu/news-events/news/unesco-adds-byzantine-chant-to-list-on-intangible-cultural-heritage/>

KOLINSKI, Mieczyslaw, 2000. Mode. *Britannica* [online]. [viewed 7.09.2021]. Available from: <https://www.britannica.com/art/mode-music>



# ЗНАЧЕНИЕ НА ТЕРМИНИТЕ „ФИЛХАРМОНИЯ“ И „СИМФОНИЧЕН“ И ВЛИЯНИЕТО ИМ ВЪРХУ СТАТУТА И ДЕЙНОСТТА НА РАЗЛИЧНИ МУЗИКАЛНИ ОРКЕСТРИ ПО СВЕТА

НАЙДЕН ТОДОРОВ<sup>1</sup>

## MEANING OF THE TERMS „PHILHARMONIC“ AND „SYMPHONY“ AND THEIR INFLUENCE ON THE STATUS AND ACTIVITIES OF DIFFERENT MUSIC ORCHESTRAS AROUND THE WORLD

NAYDEN TODOROV<sup>2</sup>

**Резюме:** В общественото пространство „концертният“ оркестър веднъж се нарича „симфоничен“, друг път „филхармоничен“. Има и редица оркестри, които не носят в името си нито „симфоничен“, нито „оркестър“. Това е специална тема, която, поради различните традиции в различните страни, успява да обърка дори изключителни професионални музиканти. Как се отразяват понятията „симфоничен“ и „филхармония“ върху статуса и дейността на различните музикални оркестри.

---

<sup>1</sup> **Найден Тодоров** е директор на Национален институт „Софийска филхармония“ и докторант в докторска програма „Музика“ на Нов български университет с научен ръководител проф. д-р Милена Шушулова-Павлова (e-mail: naydentodorov@gmail.com)

<sup>2</sup> **Nayden Todorov** is the director of the National Institute „Sofia Philharmonic“ and a PhD student in the doctoral program „Music“ of the New Bulgarian University with Research Supervisor Prof. Dr. Milena Shushulova-Pavlova (e-mail: naydentodorov@gmail.com)

три в исторически и съвременен контекст?

**Ключови думи:** филхармония, оркестър, симфоничен, сдружение, общество

**Abstract:** In public, the „concert“ orchestra is once called „symphonic“, other times „philharmonic“. There are also a number of orchestras that have neither a „symphony“ nor an „orchestra“ in their name. The topic is a particular one that, due to the various traditions in different countries, manages to confuse even exceptional professional musicians. How do the terms „symphony“ and „philharmonic“ affect the status and activities of various musical orchestras in historical and contemporary contexts?

**Keywords:** philharmonic, orchestra, symphony, association, society

Интересен феномен е фактът, че в общественото пространство „концертният“ оркестър веднъж се нарича „симфоничен“, друг път „филхармоничен“. Има и редица оркестри, като Софийската филхармония, които не носят в името си нито „симфоничен“, нито „оркестър“. И тук незапознатият би си задал въпроса: симфоничен оркестър ли е Софийската филхармония и филхармоничен оркестър ли е например Нов симфоничен оркестър? Това е специална тема, която, поради различните традиции в различните страни, понякога успява да обърка дори изключителни професионални музиканти.

Ще се спра малко по-подробно на понятието „филхармония“.

Ако тръгнем от думата „симфоничен“, то тя произлиза от „звучащи заедно“. Съвременната дума за „симфония“ или „симфоничен“ би била „съзвучие“. От своя страна, думата „филхармония“ в превод означава „обичаш/и хармонията“; като понятието „хармония“ в Древна Гърция е включвало, както науката хармония, така и музиката.

Според етимологичния речник думата означава „*обичаш хармонията или музиката*“ и е била употребена през 1813 за име на общество, основано в Лондон, за популяризиране на инструментал-

на музика) произлиза от френската дума *philharmonique* (1739), от италиански *filarmico*, буквално „любящ хармонията“, от гръцки *philos* „любящ“ (виж *philo-*) и *harmōnikā* „теория на хармонията, музика“, от средно множествено число на *harmōnikos* (виж хармоника). Името на Обществото (Лондонското филхармонично общество) е възприето в имената на много симфонични оркестри.“ [Online Etymology Dictionary]

Онлайн речника Vocabulary е малко по-подробен за използването на думата. Освен разяснението за гръцкия произход на думата и използването ѝ в различни имена на оркестри, се пояснява, че „думата филхармония описва група или организация, посветена на музиката“. Трите проявления на думата, според Vocabulary.com са: 1). Прилагателно, описващо характеристика на оркестрова група, например „филхармонични музиканти“. 2). Прилагателно, описващо посветени на музиката или ценители на музиката. 3). Съществително, описващо голям оркестър, който (има достатъчно голям състав за да) може да изпълнява симфонии. Синоним: симфоничен оркестър. [Vocabulary]

В свой материал от 22 ноември 2020, немското класическо радио дискутира темата за разликата между „симфоничен оркестър“ и „филхармония“. Точно защото не съм съгласен с обяснението, ще го цитирам дословно:

„Симфоничен оркестър ... Филхармоничен оркестър ... често чувате и двете. Но къде е разликата? И двете думи означават едно и също нещо, така че няма разлика в оркестрите. Само произходът на термините е различен. Симфоничният оркестър се основава на думите „syn“ за заедно и „rhōnē“ за звук; той описва оркестър, който свири симфонии или оркестрови произведения.

Филхармоничният оркестър се основава на древногръцкия термин „philos“ за приятел / любов към и „harmōniā“, т.е. любов към хармонията. Но, разбира се, те също свирят оркестрови произведения или симфонии и обратно, симфоничният оркестър също следва да има любов към хармонията.

И защо използваме и двете? Има много практична причина, поради която и двата се използват в ежедневния език: често има няколко оркестра, особено в големите градове, и това улеснява

различаването им един от друг, например Берлинският симфоничен оркестър и Берлинската филхармония могат да съществуват едновременно.“ [https://www.klassikradio.de/programm/aktuelles/unterschied-philharmoniker-und-symphoniker]

Повечето съвременни трактовки, подобно и на dictionary.com са точно такива, за тях разлика между „филхармония“ и „симфоничен оркестър“ няма, става дума само за различно „име“, за да се идентифицират различни състави.

Само че разлики има и те не са чак толкова незабележими.

В Русия съществува наименованието – Академичен симфоничен оркестър на името на града (например – Московска), Държавна филхармония. Което подсказва, че за тях симфоничният оркестър е част от структурата на филхармонията. В което има логика, ако се приеме тезата, която преди десетилетия се е преподавала, че една филхармония следва да включва симфоничен оркестър, хор, евентуално камерен оркестър и различни камерни състави – струнен квартет, духов квинтет и т.н.

Всъщност, на сайта на Московска филхармония се забелязва първо фактът, че Филхармонията разполага с няколко (седем) зали. Измежду съставите са упоменати не само собствените, но и гостуващите. Вероятно най-впечатляваща, обаче е биографията на „Академичния симфоничен оркестър на Московската филхармония“, в която четем следния текст: *Оркестр създаден в септември 1951 година при Всесоюзном радиокомитете, в 1953 году вошел в штат Московской филармонии.* (Оркестърът е създаден през септември 1951 към Комитета на всесъюзното радио, през 1953 става член на Московската филхармония.) [https://meloman.ru/]

Много интересно впечатление прави също интернет страницата на филхармонията на Санкт Петербург, където може да се види, че институцията „Филхармония“ притежава два симфонични оркестъра: „Заслуженный коллектив России академический симфонический оркестр Филармонии“ и „Академический симфонический оркестр Филармонии“. [https://www.philharmonia.spb.ru/about/orchestra/ – посетена на 10.01.2021] Не по-малко интересен факт е, въпреки че Филхармонията има един художествен ръководител, двата оркестъра, всъщност, имат различни диригенти. Двата оркес-

търа дори имат различна история, което показва – независимо, че са под една и съща шапка – Петербургска филхармония, всеки един от тях има свой собствен път на развитие.

Още един руски пример – Филхармонията в Свердловск се явява много ясен пример за институция „Филхармония“, притежаваща различни изпълнителски апарати – в нейния състав са включени: *Симфонический хор Свердловской филармонии; Уральский академический филармонический оркестр; Уральский молодежный симфонический оркестр*. [<https://www.sgaf.ru/musicians>] По този начин Свердловската филхармония има пълно покритие откъм големи ансамбли – хор, симфоничен оркестър и младежки състав.

Всъщност, ако потърсим в руския тълковен речник от 1940 година, ще установим, че в него думата „филхармония“ има значение, което е различно от „оркестър“ [Толковый словарь русского языка 1940, с. 1079]:

**ФИЛАРМОНИИ**, и, *жс.* [от греч. *philos*— друг и *harmonia*—гармония, музика]. Музыкальное общество, учреждение, ставящее себе задачей организацию концертов и пропаганду музыкального искусства.

Определението в речника показва, че в Русия думата „филхармония“ е прието да означава „музикално общество“ (на запад думата е била използвана първоначално изцяло в този контекст – филхармонично общество) или организация, чиято цел е да организира концерти и да популяризира музикалното изкуство. И именно за осъществяване на целта да се популяризира музиката чрез концертна дейност, към Филхармонията се създава оркестър (или в някои случаи, както се вижда от практиката в Русия – повече от един оркестър).

Съвременният руски тълковен речник дава и второ значение на думата: *филармония* 1). учреждение, занятое организацией концертов и пропагандой музыкального искусства (учреждение, занимающе се с организацията на концерти и популяризирането на музикалното изкуство); 2). концертный зал такого учреждения (концертна зала на гореупоменатото учреждение). [Толковый сло-

варь русского языка]

Руският сайт academic.ru дава и по-подробно описание на развитието на думата, което в Русия се различава от западна Европа: *ФИЛАРМОНИЯ, концертная организация, основная целью которой является пропаганда музыкального (прежде всего, симфонического) искусства. В 19 веке в Петербурге, Москве, Лондоне, Берлине, Нью-Йорке возникают филармонические общества, которые помогли организовать концерты симфонических оркестров, музыкантов-инструменталистов и вокалистов. В 20 веке подобные общества получили дальнейшее распространение. В социалистических странах филармонии стали государственными организациями, которые монополизировали концертную деятельность не только в сфере классической музыки, но и музыкального фольклора, песен, танца, эстрады. В СССР первые филармонии были открыты в Петрограде в 1921 году и в Москве в 1922 году. В дальнейшем филармонии появились практически в каждом областном центре СССР.* В превод: „ФИЛХАРМОНИЯ – концертна организация, чиято основна цел е да популяризира музикалното (предимно симфонично) изкуство. През XIX век в Санкт Петербург, Москва, Лондон, Берлин, Ню Йорк се появяват филхармонични общества, които помагат да се организират концерти на симфонични оркестри, инструменталисти и певци. През XX век подобни общества стават все по-широко разпространени. В социалистическите страни филхармоничните общества се превръщат в държавни организации, които монополизират концертната дейност, не само в областта на класическата музика, но и в народната музика, песента, танца и естрадно изкуство. В СССР първите филхармонични дружества са открити в Петербург през 1921 и в Москва през 1922. Впоследствие филхармоничните общества се появяват в почти всеки областен център на СССР.“ [academic.ru]

Ако направим директно сравнение на руското тълкуване на думата с английското и отворим речника на Кеймбридж, ще прочетем, че думата „филхармония“ се използва в названието на музикални групи, по-специално – оркестри (*used in the names of musical groups, especially orchestras*).

[<https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/>

philharmonic]

Подобно и малко по-разширено е описанието и в речника на Оксфорд, според който думата „*philharmonic*” се използва като част от имената на оркестри и музикални общества (*used in the names of orchestras, music societies, etc.*). [<https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/philharmonic>]

Сайтът Lexico на Оксфордския университет е малко по-конкретен. Според него думата означава „отдадени на музиката“ и се използва основно в имената на оркестри (*Devoted to music, chiefly used in the names of orchestras*), като също се пояснява, че изразът произлиза от „обичащ хармонията“, възникнал в средата на XVIII век (*Mid 18th century from French philharmonique, from Italian filarmonico 'loving harmony'*). [<https://www.lexico.com/definition/philharmonic>]

Сайтът *dictionary.com*, до който се обръщат за справка в англоезичното интернет пространство, дава също интересна дефиниция:

**philharmonic** [ fil-hahr-mon-ik, fil-er- ] SHOW IPA 🔊 ☆

See synonyms for: philharmonic / philharmonics on [Thesaurus.com](https://www.thesaurus.com)

---

*adjective*

- 1 fond of or devoted to music; music-loving: used especially in the name of certain musical societies that sponsor symphony orchestras (**Philharmonic Societies** ) and hence applied to their concerts (**philharmonic concerts** ).
- 2 of, noting, or presented by a symphony orchestra or the society sponsoring it.

*noun*

- 3 a symphony orchestra or the society sponsoring it.

Според този източник, думата отново се използва за име на оркестър или общество, като в случая се визира обаче не обединение на любители на музиката, а по-скоро сдружение на спонсори на даден оркестър. Като синоними на думата „*philharmonic*”, тук се дават думите ансамбъл, оркестър, симфония (думата на английски се използва също така като синоним на класически оркестър) и група. [<https://www.dictionary.com/browse/philharmonic>]

Вероятно най-странен е фактът, че в Харвардския музикален

речник, думата „philharmonic“ въобще не е намерила място, вместо нея, на страница 570 е представена една от нейните немски версии – „Philharmonie“, която е обяснена като име на известни зали и оркестри в Берлин и Виена (*Name of two famous concert halls and orchestras, one in Berlin, the other in Vienna*). [Harvard Dictionary of Music, 1950]

Друг интересен момент е, че според различни източници от миналото, които са класифицирали оркестрите, симфоничният оркестър разполага с между 50 и 80 музиканти, а филхармоничният – минимум 106. Защо 106? Вероятно защото това е била изчислената необходимата бройка музиканти за изпълнението на големите произведения, писани по времето, когато се е утвърдило съвременното понятие „филхармония“ ли?

На немски език (подобно на английски) понятията „Philharmonie“ и „Symphonie“ могат да бъдат още по-объркващи. Причината е, че институции и имена на оркестър могат да бъдат и двете, но „Philharmonie“ може да бъде също така и обозначението на сградата, а „Symphonie“ – определено не. Затова пък „Symphonie“ е и музикално произведение, а „Philharmonie“ – не.

Какво е отношението към думата „филхармония“ в немскоезичното пространство? В немския, за разлика от английския език, съществуват две думи – „Philharmonie“ и „Philharmoniker“.

Берлинската филхармония прави интересно разграничение на името на оркестъра и името на залата, които в юридическата си същност са едно цяло. Причината за разграничението е гостуването на различни оркестри във Филхармонията (залата). За съжаление тази игра на думи няма съвсем коректен превод на друг език. Името на оркестъра на немски е Berliner Philharmoniker (до началото на XXI век – Berliner Philharmonisches Orchester), а името на залата е Berliner Philharmonie. В различните региони на немскоезичното пространство значението на двете думи се преплита. Например Новата Мюнхенска филхармония се нарича „Neue Philharmonie München“ [<https://wpl.neue-philharmonie-muenchen.de/>], докато „оригиналната“ Мюнхенска филхармония се нарича „Münchner Philharmoniker“ [<https://www.mphil.de/>]. От друга страна, според особеностите на немския език, думата „Philharmoniker“



означава не само „филхармония“, но и „филхармоник“, тоест всеки един член на оркестъра на филхармонията носи нейното име. Например „die Wiener Philharmoniker“ означава Виенска филхармония, но „ein Wiener Philharmoniker“ означава един член на оркестъра на Виенската филхармония. От историко-психологическа гледна точка, това представя много добре и факта, че музикантите в немскоезичния регион се чувстват много повече част от оркестъра, в който работят и се олицетворяват с него.

Като потвърждение на горните примери можем да използваме обяснението на двете думи – „Philharmonie“ и „Philharmoniker“ в немския тълковен речник. Известното немско издание за речници Duden описва двете думи по следния начин:

*Philharmoniker, der* (думата е в мъжки род) *a) Mitglied eines philharmonischen Orchesters* – член на филхармоничен оркестър; *b) philharmonisches Orchester (in Namen)* – филхармоничен оркестър (като част от името).

[<https://www.duden.de/rechtschreibung/Philharmoniker>]

*Philharmonie, die* (думата е в женски род) *a) philharmonisches Orchester oder musikalische Gesellschaft (in Namen)* – филхармоничен оркестър или музикално дружество (като част от името); *b) (Gebäude mit einem) Konzertsaal eines philharmonischen Orchesters* – сградата/залата на филхармоничен оркестър.

[<https://www.duden.de/rechtschreibung/Philharmonie>]

Допълнителен момент в Duden, който заслужава специално внимание е обяснението на прилагателното „филхармоничен“: *philharmonisch (Adjektiv – прилагателно) Bedeutung: die Philharmonie betreffend* – значение: касаещо филхармонията; *Beispiel: philharmonisches Orchester (Sinfonieorchester mit großer Besetzung)* – пример: филхармоничен оркестър (симфоничен оркестър в по-голям състав). [<https://www.duden.de/rechtschreibung/philharmonisch>] Това е един от малкото източници, които заявяват, че филхармоничният оркестър е с по-голям оркестров апарат от „обикновения“ симфоничен оркестър.

Друг интересен факт е, че по-голямата част от съставите в Европа, носещи названието „(името на града) симфоничен оркестър“ са възникнали точно като такива и по-точно – професио-

нални структури за изпълнение на симфонична музика. Кое то не е случаят с „филхармония“. Въпреки, че ако потърсим в интернет ще прочетем, че съвременното понятие е употребено за първи път през 1813 година в Англия, всъщност, то е използвано за първи път в Словения през 1701 година [<https://kongres-magazine.eu/2018/02/symphonic-meeting-one-worlds-oldest-musical-institutions/>]. И значението му е било не обозначение за оркестър, а общество любители на музиката, които в някакъв етап от развитието си създават оркестър, за да музицират. И до днес Европа е пълна с такива общества. И те нямат нищо общо със съществуващите в България от средата на XX век насам „филхармонични общества“, които са неформални организации на публиката, създадени с цел получаване на повече допълнителна информация за изпълняваните произведения под формата на лектории и по-евтини билети за определени концерти или абонаментни цикли.

Ако разчитаме на точното значение на думите, то теоретично, симфоничният оркестър следва да изпълнява „само“ симфонична музика, докато филхармонията освен нея може да изпълнява и кантатно-ораториални произведения, и камерна музика, или пък днес вече и филмова музика.

Радиото за класическа музика на Ню Йорк пуска материал на 11 май 2017, с който се опитва да намали объркването от използването на двете понятия. Част от поясненията са, че думата „филхармония“ е използвана като име на ансамбъл, но не и като клас/вид на организация и в ранните си дни „филхармония“ често се е използвала в смисъла на „филхармонични общества“, които съвсем не винаги са имали оркестри. Подчертава се също известният факт, че докато „симфоничен оркестър“ е общо обозначение за вид ансамбъл, то „филхармония“ днес се използва (в западния свят) като част от име на оркестър. Може би най-интересното в този материал е следното изразено мнение: *„Изразите „филхармония“ и „симфоничен оркестър“ имат два много различни фокуса и са използвани от хора с различни приоритети при създаването на съставите. [...] Филхармонията акцентира върху организаторите и публиката, докато симфоничният оркестър поставя акцент върху същинското изпълнение на музиката. [...] (Думите) симфоничен оркестър и*

*филхармония могат днес да се използват взаимозаменяемо, но те представляват това, което е било важно за човека, който е основал ансамбъла.“*

[<https://www.wqxr.org/story/what-difference-between-symphony-philharmonic-orchestra/>]

Интересен е и примерът с Ню Йоркската филхармония на изданието Grove – основаното през 1799 година Ню Йоркско филхармонично общество (което днес познаваме като Ню Йоркска филхармония) е имало членове (плащащи членски внос), които са изнасяли седмични концерти само за други членове, както и месечни концерти, за които билети не са били продавани на широката общественост, а отново са били достъпни само за членовете на обществото и техните семейства.

Впечатляваща е трактовката на музиканти от САЩ за разликите между симфоничния и филхармоничния оркестър. Те дават дефиниция на оригиналните имена, която е наистина изненадваща: *„симфоничен оркестър“ е професионална структура, възникнала като инициатива на градската управа/държавата (щата), а „филхармонията“ е частно сдружение на любители на музиката“*. Това е и едната от трите версии (представена в случая от Адриан Паларес от Мексико), които обсъжда музиковеда от Санта Барбара – Линда Шейвър Глийсън в своя материал *„Каква е разликата между филхармония и симфоничен оркестър?“*

[<https://notanothermusichistoryclique.blogspot.com/2018/03/what-is-difference-between-philharmonic.html>]

Другата, описана и по-горе популярна версия е представена от Джеймс Бенет, а именно, че *„всичко е свързано с брандирането и за да няма объркване“*. Третата и много интересно представена теза е, че *„симфоничният оркестър“ се управлява от външни на състава лица (корпоративно управление), докато „филхармонията“ се самоуправлява чрез борд на представители на музикантите“*. И трите тези имат своите поддръжници и логика в мотивацията.

Определението, че филхармонията е сдружение, докато симфоничният оркестър е инициатива на управляващите града/държавата, може да намери своите примери и в Европа. Например два от най-известните оркестри в света – Виенска филхармония и Бер-

линска филхармония са частни сдружения без видимо държавно участие. Виенчани са сдружение на музиканти, свирещи в операта, които си имат своя „фирма“ (акционерно дружество) – Виенска филхармония. Интересен факт е, че не всеки, който свири в операта е непременно „филхармоник“, но всеки „филхармоник“ задължително свири в операта. Берлинчани са (самоуправляваща се) фондация, с частно и общинско финансиране.

От друга страна, симфоничният оркестър на Виена (Wiener Symphoniker) наистина е оркестър с публично финансиране (от общината на град Виена), но симфоничният оркестър на Берлин [Berliner Symphoniker], макар и създаден в миналото по идея и с подкрепата на общината на Берлин, от 2005 година е частна организация.

Коментирайки филхармониите във Виена и Берлин, следва да отбележим и факта, че тези две филхармонии се отклоняват от западния принцип на „филхармонично общество“, защото от самото си създаване те представляват сдружения на професионални музиканти, които така или иначе свирят заедно. В Берлин това са музиканти, които напускат предишното си работно място и сформират нов оркестър, който първоначално се казва „Frühere Bilsesche Kapelle“. Във Виена това са музиканти от оркестъра на държавната (тогава – имперската) опера, които решават да се съдружат, за да изнасят симфонични концерти под първоначалното име „Philharmonische Academie“.

Лукас Райли, в неговата статия „*What’s the Difference Between an Orchestra, a Symphony, and a Philharmonic?*“ [<https://www.mentalfloss.com/article/52912/what%E2%80%99s-difference-orchestra-symphony-and-philharmonic>], застъпва другата теза, че понятията „филхармоничен оркестър“ и „симфоничен оркестър“ днес се използват единствено в имената на съставите за различаването им, особено когато в един град има повече от един оркестър. Той дава пример с два оркестъра от Ню Йорк – Brooklyn Philharmonic и Brooklyn Symphony, които имат абсолютно идентична дейност и могат да бъдат различни само по наименованието си. В своята статия той разглежда трите основни и обвъркващи понятия: *symphony*, *philharmonic*, *orchestra*. Много логично и като извадено от речника е определението му и за

това, кога един оркестър е симфоничен – тогава, когато оркестърът е достатъчно голям, за да изпълни симфония. Прекалено лесното на пръв поглед обяснение е следствие на това, че на английски „symphony“ е определение и за музикалния жанр симфония, и за оркестър.

Интересен факт е, че най-старият съвременен оркестър (Копенхаген – от XV век) [<https://kglteater.dk/en/about-us/arts/the-royal-danish-orchestra?section=27735>], както и първият известен, създаден само за симфонична музика (Лайпциг – от XVIII век) [<https://www.gewandhausorchester.de/haus/historie/>] нямат в името си нито „симфоничен“, нито „филхармоничен“ – единият се нарича кратко и ясно „кралски оркестър“ (Det Kongelige Kapel), а другият – „оркестър на дома на дрехите“ (Gewandhaus Orchester).

В Швеция, сайтът на концертната зала на Стокхолм публикува дълго разяснение по темата, в което можем да прочетем: *„(Днес) това са различни имена за едно и също нещо, т.е. оркестър в пълен състав от около 100 музиканти, който изпълнява предимно симфоничен репертоар. [...] Името „филхармония“ се използва от много музикални дружества, като особено през XIX век са създадени множество Филхармонични общества по целия свят. Тези дружества са били центрове за любителите на музиката, наречени „филхармонии“. Организирането на концерти е било основна дейност на обществата. В случаите, когато едно общество е сформирало свой оркестър, то оркестърът е получавал името на обществото“*. [<https://www.konserthuset.se/en/royal-stockholm-philharmonic-orchestra/encore/philharmonic-or-symphony-orchestra/>] Сайтът на Стокхолмската концертна зала обаче, се застрахова за наличие на възможни несъответствия между „филхармония“ и „симфоничен оркестър“, свързани с *„по-деликатните въпроси на техниката на свирене и художествените различия“*.

Италия, една от страните, където съвременната дума „филхармония“ се появява най-рано, също има своето обяснение за думата. Според онлайн-речника на една от най-големите италиански медии – Corriere della Sera, филхармония може да се използва в смисъл на организация на почитатели на музиката или като име на оркестър: *filarmónica* (съществително) *Associazione di amanti della*

*musica; denominazione di alcune famose orchestre: la F. di Berlino* (Асоциация на любителите на музиката; име на някои известни оркестри: Берлинска филхармония); *filarmónico* (agg. – прилагателно) *agg. Che promuove, esegue musica classica: società, orchestra* (който популяризира, изпълнява класическа музика: общество, оркестър) 1) *Chi appartiene a una società filarmonica* (който принадлежи към филхармонично общество); 2) *Chi ama la musica classica* (който обича класическата музика).

Четирите най-големи оркестъра на Израел подсказват разлика в статута между понятията „симфоничен оркестър“ и „филхармония“. Резидентният оркестър на операта в Тел Авив изнася своите симфонични концерти под името Israel Symphony Orchestra Rishon LeZion, поради факта, че е създаден от общината в Ришон ЛеЦион. Радиооркестърът на Израел се намира в Йерусалим и се нарича Jerusalem Symphony Orchestra IBA (Israel Broadcasting Authority). Симфоничният оркестър в Хайфа (третият по големина град в Израел) се нарича Haifa Symphony Orchestra, като за кратък период от време през 90-те години се нарича North Israel Symphony Orchestra. Единствено представителният оркестър на Израел, намиращ се в Тел Авив, носи името „филхармония“ – Israel Philharmonic.

В Австралия са адаптирали донякъде една от американските тези за разликата в понятията „симфоничен оркестър“ и „филхармония“, но в доста интересен контекст, с който мнозина в Европа не биха се съгласили. Австралийското радио ABC дава следното обяснение: *„Има разлика в имената и какво означават или, по-скоро, разликата е в техния произход. Това е свързано с парите, по-специално как се финансира музиката. На първо място, „симфоничен оркестър“ е общ термин. Това означава, че оркестърът е с правилния брой (80 плюс музиканти) за изпълнение на симфонии. Но името „симфоничен оркестър“ често се дава на най-успелия/представителен оркестър в град или държава. Случва се симфоничният оркестър да се финансира от правителството. Успоредно със симфоничните оркестри има и други музикални групи. Те са част от големи общества, които се управляват и финансират от любителите на музиката. Ето какво означава „филхармония“ – буквално любител на музиката или хармонията.“* [<https://www.abc.net.au/classic/>]

read-and-watch/music-reads/ask-russell-whats-the-difference-between-orchestras/12033444]

Изключително интересен е случаят в Хамбург. В града има 3 големи оркестъра. Хамбургски симфоничен оркестър (Hamburger Symphoniker) е само концертен оркестър, който свири в историческата концертна зала Laeishalle. Най-старият функциониращ днес оркестър в града, създаден през 1828 година, е Държавният филхармоничен оркестър Хамбург (Das Philharmonische Staatsorchester Hamburg), който е и оркестър на Хамбургската опера. И трети е оркестърът на Немското радио (за северна Германия) – NDR (Norddeutscher Rundfunk). Точно този оркестър представлява интерес за темата „филхармония“, понеже името му до 2016 година е „NDR Sinfonieorchester“. След построяването на новата зала *Elbphilharmonie* в Хамбург, оркестърът, който изнася основните си концерти в нея, приема в името си и понятието „филхармония“ и днес се нарича „NDR Elbphilharmonie Orchester“. Тоест, това е случай, в който залата се нарича „филхармония“ и оркестърът приема името/статутът на залата, в която свири.

Според разгледаните факти, независимо от статута си и финансирането (на запад основно общини, региони и спонсори, на изток – държавата), днес повечето оркестри носят името си по традиция, без да правят сериозна разлика в значенията на думите „симфоничен“ и „филхармоничен“. Въпреки това, според много професионалисти от музикалния свят, понятието „филхармония“ носи друг статут и положение в музикалния и социалния живот.

В музикалните среди е известна шегата, че всяка филхармония е симфоничен оркестър, но не всеки симфоничен оркестър е филхармония. Във връзка с тази шега, съвсем не е шега фактът, че докато понятието „symphony orchestra“ е общ термин, то „philharmonic orchestra“ винаги е част от име. [<https://www.mentalfloss.com/article/52912/what%E2%80%99s-difference-orchestra-symphony-and-philharmonic>] Макар и рядко съществуват филхармонии само с камерен оркестър. [<https://www.kammerphilharmonie.com/>] Когато се е случвало да бъде дискутирана темата между музиканти, те често с основание негодуват, че филхармониите не са съставени от любии-

тели (аматьори). Отговорът обаче, е отново в контекста (поставеният смисъл) на думите – те са любители, не защото не са достатъчно професионално добри, а защото правят това, което им е любимо. Или поне такава е ситуацията с хората, които са създавали филхармониите. Според думи на представител на Берлинската филхармония, за да бъдеш „филхармоник“, наистина трябва да обичаш музиката.

Днес понятията „симфоничен оркестър“ и „филхармония“ означават за повечето хора едно и също – голям музикален състав от класически музиканти, изпълняващ симфонична музика. Двете имена се използват и за различаването на еднакви по вид състави в едно и също населено място. По използвания израз може да се съди за произхода на състава и за целите на създателите му.

Освен това обаче, думата „филхармония“ е наситена с повече съдържание, с нея може да бъде обозначена културна институция за организиране и разпространение на концертна дейност, тя може да бъде и име на концертна зала. Също така, докато понятието „симфоничен оркестър“ е еднозначно, то една „филхармония“ може да съдържа в себе си различни формации – симфоничен оркестър, хор, младежки, камерни и други състави.

В този смисъл, може да се приеме, че понятието „симфоничен оркестър“ представлява изпълнителски състав, а „филхармония“ според традицията на думата в съответната страна, може да бъде в много случаи организация за осъществяване и промотиране на концертна дейност с широк обхват от жанров репертоар и изпълнителски състави.



## ИЗПОЛЗВАНИ ИЗТОЧНИЦИ (REFERENCES):

Толковый словарь русского языка, 1940. Москва, [Tolkovnyy slovary russkogo yazyka, Moskva, 1940]

*Harvard Dictionary of Music*, 1950. Harvard University Press.

### Интернет-базирани източници

Академически симфонически оркестр московской филармонии. *Meloman.ru* [онлайн]. [прегледан 05.02.2021].

Достъпен на: <https://meloman.ru/performer/akademicheskij-simfonicheskij-orkestrmoskovskoj-filarmonii/about/>

Музыканты и коллективы. *Свердловская филармония* [онлайн]. [прегледан 10.01.2021]. Достъпен на: <https://www.sgaf.ru/musicians>

Санкт-Петербургская филармония им. Д. Д. Шостаковича [онлайн]. [прегледан 10.01.2021]. Достъпен на: <https://www.philharmonia.spb.ru/about/orchestra/>

Филармония. *Что-означает.рф* [онлайн]. [прегледан 06.02.2021]. Достъпен на: <https://что-означает.рф/филармония>

Филармония. *Академик* [онлайн]. [прегледан 06.02.2021]. Достъпен на: <https://dic.academic.ru/dic.nsf/es/60474/филармония>

Berolina-Orchester e.V. – Berliner Symphoniker. *Berliner symphoniker* [online]. [viewed 10.01.2021]. Available from: <https://www.berliner-symphoniker.de/historie/>

Die Drei Gewandhäuser. *Gewandhausorchester* [online]. [viewed 10.01.2021]. Available from: <https://www.gewandhausorchester.de/haus/historie/>

Is There A Difference Between A „Symphony”, „Orchestra,” and „Philharmonic”? *Dictionary.com* [online]. [viewed 10.01.2021]. Available from: <https://www.dictionary.com/e/philharmonic-vs-symphony/>

*Meloman.ru* [online]. [viewed 05.02.2021]. Available from: <https://meloman.ru/>

*Münchner Philharmoniker* [online]. [viewed 10.01.2021]. Available from: <https://www.mphil.de/>

*Neue Philharmonie München* [online]. [viewed 10.01.2021]. Available from: <https://wp1.neue-philharmonie-muenchen.de/>

Orchestra (USA). *Grove Music Online* [online]. [viewed 06.02.2021]. Available from: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-1002224816>

- Philharmonic. *Online Etymology Dictionary* [online]. [viewed 05.02.2021]. Available from: <https://www.etymonline.com/word/philharmonic>
- Philharmonic. *Vocabulary.com*. [online]. [viewed 05.02.2021]. Available from: <https://www.vocabulary.com/dictionary/philharmonic>
- Philharmonic. *Cambridge dictionary* [online]. [viewed 04.02.2021]. Available from: <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/philharmonic>
- Philharmoniker und Symphoniker. *Klassikradio.de* [online]. [viewed 03.12.2020]. Available from: <https://www.klassikradio.de/programm/aktuelles/unterschied-philharmoniker-und-symphoniker>
- Philharmonic. *Oxford Learner's Dictionaries* [online]. [viewed 04.02.2021]. Available from: <https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/philharmonic>
- Philharmonic. *Lexico* [online]. [viewed 04.01.2021]. Available from: <https://www.lexico.com/definition/philharmonic>
- Philharmonic. *Dictionary.com* [online]. [viewed 04.01.2021]. Available from: <https://www.dictionary.com/browse/philharmonic>
- Philharmoniker, der. *Duden* [online]. [viewed 10.01.2021]. Available from: <https://www.duden.de/rechtschreibung/Philharmoniker>
- Philharmonie, die. *Duden* [online]. [viewed 05.02.2021]. Available from: <https://www.duden.de/rechtschreibung/Philharmonie>
- Philharmonisch. *Duden* [online]. [viewed 05.02.2021]. Available from: <https://www.duden.de/rechtschreibung/philharmonisch>
- Philharmonic or Symphony Orchestra? *Stockholm Philharmonic* [online]. [viewed 06.02.2021]. Available from: <https://www.konserthuset.se/en/royal-stockholm-philharmonic-orchestra/encore/philharmonic-or-symphony-orchestra/>
- REILLY, Lucas. What's the Difference Between an Orchestra, a Symphony, and a Philharmonic? *Mental Floss* [online]. [viewed 08.12.2020]. Available from: <https://www.mentalfloss.com/article/52912/what%E2%80%99s-difference-orchestra-symphony-and-philharmonic>
- Special Venue: Slovenian Philharmonic (Slovenska filharmonija). *Kongres* [online]. [viewed 10.01.2021]. Available from: <https://kongresmagazine.eu/2018/02/symphonic-meeting-one-worlds-oldest-musical-institutions/>
- The deutsche kammerphilharmonie* [online]. [viewed 06.02.2021]. Available from: <https://www.kammerphilharmonie.com/>
- The Royal Danish Orchestra* [online]. [viewed 10.01.2021]. Available from: <https://kglteater.dk/en/about-us/arts/the-royal-danish-orchestra?section=27735>

What Is The Difference Between a Symphony and Philharmonic Orchestra?  
*New York Public Radio* [online]. [viewed 06.02.2021]. Available from:  
<https://www.wqxr.org/story/what-difference-between-symphony-philharmonic-orchestra/>

What is the Difference Between a Philharmonic and a Symphony Orchestra?  
*Not Another Music History Cliché!* [online]. [viewed 06.02.2021]. Available from: <https://notanothermusichistorycliche.blogspot.com/2018/03/what-is-difference-between-philharmonic.html>

What's the difference between symphony, chamber and philharmonic orchestras?  
*ABC classic* [online]. [viewed 06.02.2021]. Available from: <https://www.abc.net.au/classic/read-and-watch/music-reads/ask-russell-whats-the-difference-between-orchestras/12033444> –

# МУЗИКАЛНИТЕ ОРКЕСТРИ В БЪЛГАРИЯ – „ФИЛХАРМОНИЯ“ ИЛИ „СИМФОНИЧЕН ОРКЕСТЪР“. ПРИЧИНИ И ПОСЛЕДСТВИЯ

НАЙДЕН ТОДОРОВ<sup>1</sup>

## THE MUSICAL ORCHESTRA IN BULGARIA – „PHILHARMONIC“ OR „SYMPHONY ORCHESTRA“. REASONS AND CONSEQUENCES

NAYDEN TODOROV<sup>2</sup>

**Резюме:** Знаем, че в общественото пространство „концертният“ оркестър веднъж се нарича „симфоничен“, друг път „филхармоничен“. Каква е историята и какви са проявите на името „Филхармония“ в България след Освобождението, след 1944 и след 1989. Как се отразява това на музикалния живот на оркестрите? Двете останали филхармонии у нас днес – Софийска филхармония и Плевенска филхармония – имат ли еднакъв статут и дейност? Кратък исторически анализ.

**Ключови думи:** филхармония, оркестър, симфоничен, България, общество

**Abstract:** We know that in public space, the „concert“ orchestra is once called „symphonic“, other times „philharmonic“. What

<sup>1</sup> **Найден Тодоров** е директор на Национален институт „Софийска филхармония“ и докторант в докторска програма „Музика“ на Нов български университет с научен ръководител проф. д-р Милена Шушулова-Павлова (e-mail: naydentodorov@gmail.com)

<sup>2</sup> **Nayden Todorov** is the director of the National Institute „Sofia Philharmonic“ and a PhD student in the doctoral program „Music“ of the New Bulgarian University with Research Supervisor Prof. Dr. Milena Shushulova-Pavlova (e-mail: naydentodorov@gmail.com)

is the history and manifestations of the name „Philharmonic“ in Bulgaria after the Liberation, after 1944 and after 1989? How does this affect the musical life of the orchestras? Do the other two philharmonics in our country today – the Sofia Philharmonic and the Pleven Philharmonic – have the same status and activity? A brief historical analysis.

**Keywords:** philharmonic, orchestra, symphony, Bulgaria, society

В България днес има два оркестъра с „филхармоничен“ статут – Софийска филхармония и Плевенска филхармония. Има ли разлика между тях?

Плевенска филхармония разполага с оркестър и администрация (общо 72 човека) след реформата от 2010 и не разполага със собствена зала. Нейни основни сцени през годините са зрителната зала на Плевенския театър, читалище „Съгласие“ и общинската зала „Катя Попова“.

В Софийската филхармония, която има и собствен концертен комплекс – „Зала България“ (всъщност – няколко зали – голяма, камерна, студио и галерия) работят 294 човека (към 2020), което включва симфоничен оркестър, смесен хор, камерни инструментални и вокални състави, нещатен детски хор, администрация, технически служби, детска програма „Фортисимо“ и дигитален отдел.

Очевидно понятието „филхармония“ днес и в България не е уеднаквено и може да съдържа различен смисъл, според обстановката и историческите дадености по места. И у нас, обаче, както и на много други места по света, използването на понятията „филхармония“ и „симфоничен оркестър“ е объркано и двата термина не рядко (и съвсем погрешно) се използват като синоними. Вероятно най-ясното и кратко обяснение за разликата между тях дава диригентът Веселин Байчев в дискусия на 13 ноември 2017: *„Филхармонията е организация. Симфоничният оркестър е изпълнителски апарат.“*<sup>3</sup>

Каква е историята и какви са проявите на името „Филхармо-

---

<sup>3</sup> Личен архив на докторанта.

ния“ у нас след Освобождението:

1. На 3 януари 1881, осем месеца след създаването си и осем месеца преди създаването на театралния си клон, дружество „Славянска беседа“ основава свой „Филхармоничен клон“ [125 години непресъхващ извор 2005, с. 267]. Във вестник „Пряпорец“ от 24 април 1902 [Пряпорец 1902, с. 4] отново се споменава за концерт с участието на Филхармоничен клон на „Славянска беседа“, който се състои на 4 май 1902.

2. Вестник „Заря“ от 15 октомври 1914 [Заря 1914, с. 2] съобщава, че симфоничният оркестър на известния от началото на ХХ век български диригент Стефан Стефанов се реорганизира в „Българска народна филхармония“. Този оркестър не просъществува дълго, поради финансови причини и политическата обстановка (Първа световна война). Отново във вестник „Заря“ от 24 декември 1917 [Заря 1917, с. 2], излиза информация за създаването на „Българска народна филхармония“, като най-вероятно става дума за възстановяването на същия оркестър. За тази филхармония в следващите години се появява различна информация, като особено интересна е формулировката на вестник „Мир“ от 18 март 1918 [Мир 1918, с. 2]: *„В София е основано дружество „Българска народна филхармония“ което си поставя за цел изпълнение на симфоническа музика със своя симфонически оркестър.“* Важното в тази информация е разграничаването на понятията „филхармония“ и „симфоничен оркестър“, като симфоничният оркестър е част от дружеството „филхармония“.

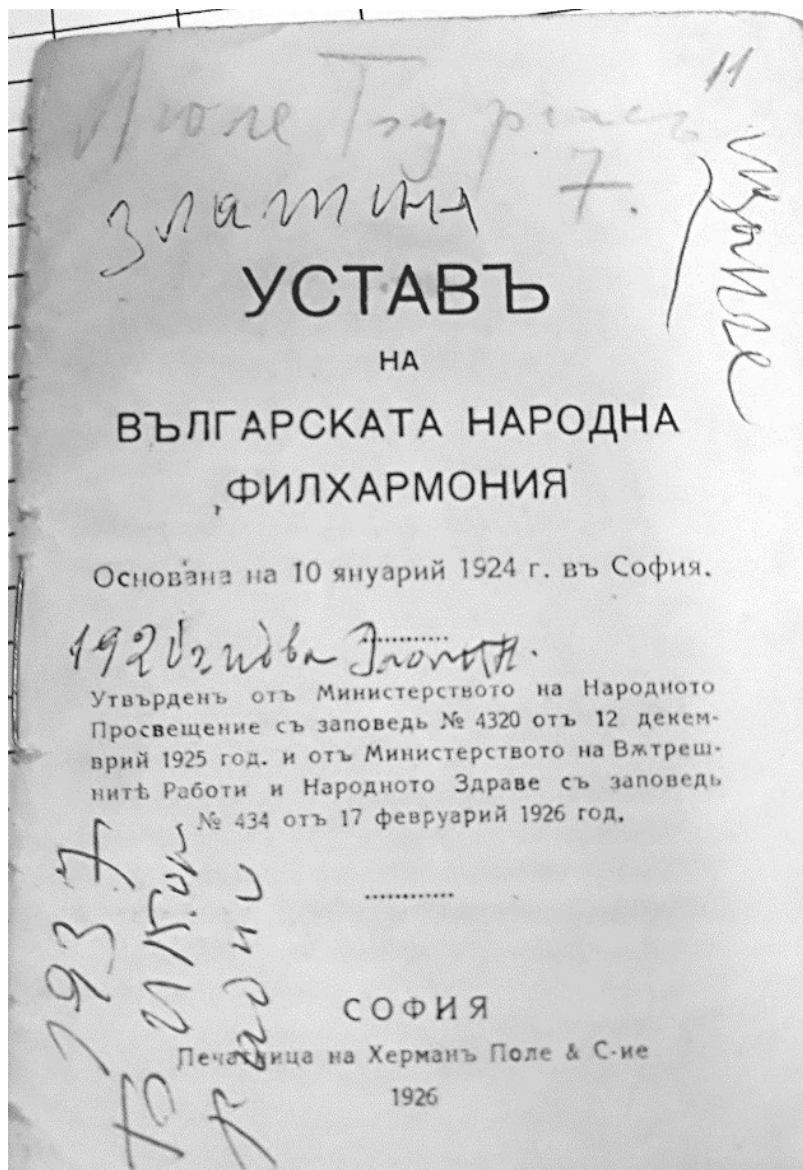
3. През февруари 1919 се открива в медиите за първи път точният израз „Софийска филхармония“ [Заря 1919, с. 2; Мир 1919, с. 2; Народна армия 1919, с. 2; Репродуктивна музика 1929, с. 202], като този оркестър, разбира се, няма общо с днешната „Софийска филхармония“, която е правоприемник на Лейбгвардейския симфоничен оркестър и носи настоящото си име едва от 1949 година. В случая става дума за акционерно дружество с оркестър от 60 човека. Инициатор отново е диригентът Стефан Стефанов. Информация в медиите за този оркестър има през следващите няколко месеца, след което съставът вероятно е закрит. В края на 1920 година вестник „Народна отбрана“ съобщава за нова оперета [Народна отбра-

на 1920, с. 2] в „Свободен театър“, която е с автор Стефан Стефанов – „бивш диригент на филхармонията“.

4. 1919 се явява силна година за музикалното изпълнителство в столицата. През същия период, когато се създава акционерното дружество „Софийска филхармония“, в София се създава и музикално общество, като част от което се образува и нова „Филхармония“ [Свобода 1919, с. 2] по инициатива на диригента на Лейбгвардейския симфоничен оркестър Маестро Георги Атанасов.

5. Отново през 1919 – на 2 март, в град Русе се осъществява концерт на Русенска градска филхармония [Бикс, Янева, Каракостова, Ценова-Нушева 2005, с. 224]. Това е първото появяване на думата „филхармония“ в дунавския град.

6. През декември 1924 в медиите излиза информация за нов филхармоничен проект [Мир 1924, с. 2] – „Българска народна филхармония“ (БНФ), „основана през миналата година“. Информация, че БНФ е създадена през 1923 година се съдържа и в книгата „Оркестрово дело в Шумен“ на Калина Василева [Василева 2019, с. 79]. Под „миналата година“ обаче, вероятно се има предвид предишния сезон, тъй като според „Българска музикална енциклопедия“ на БАН от 1967 година, БНФ е основана на 10 януари 1924 година. Това се потвърждава и от устава на БНФ. Тази филхармония няма общо с предишния оркестър със същото име, тя е състав на музикантите от оперния оркестър в София, модел взаимстван от Виенската филхармония. Тази „филхармония“ има и значително по-дълъг живот от своите предшественици. Според енциклопедията на БАН тя съществува до 1927, но в медиите има информации за нейни концерти до 1933. [Слово 1933, с. 4]



(Снимката е личен архив на автора на доклада.)



7. През 1928 отново в медиите се появява името „Софийска филхармония“ [Слово 1928, с. 1]. Това е нов оркестър, създаден от диригента Владимир Шак.

8. През 1929 в София е създадено ново „Българско филхармонично дружество“ [Мир 1929, с. 2; Заря 1929, с. 2]. Предвид обявените му програми, това филхармонично дружество най-вероятно не разполага със собствен симфоничен оркестър.

9. Интересен момент са появяващите се информации в тогавашни вестници, че за концерти на различни камерни състави и симфонични оркестри (вкл. АСО) се продават билети от музикална къща/каса „Филхармония“ [Заря 1933, с. 2], като в случая очевидно не се визира оркестров апарат.

10. През януари 1935 във Варна е основана „Градска филхармония“ [Бикс, Янева, Каракостова, Ценова-Нушева 2005, с. 201]. Това е първото известно „филхармонично“ наименование в черноморския град, като в този случай има и една особеност, която наистина придава важен смисъл на думата „филхармония“ – организацията включва оркестър с главен диригент и още двама диригенти, както и собствен филхармоничен хор, с отделен хоров диригент.

11 През 1935, с указ на Борис III, е създадена и първата у нас „Държавна филхармония“, като става дума за нова структура на оперния оркестър. Този състав съществува до 1944 година и има изключително активна дейност, изявявайки се с някои от най-големите имена на световната музикална култура в този период. Интересно е управлението на състава: *„Филхармонията ще се управлява от комитет в състав: директора на операта, главния диригент, концертмайстора и петима представители на оркестрантите.“* [Заря 1935, с. 1] Структурата и дейността е описана и в Наредбата-Закон за създаването на Държавната филхармония.

**УКАЗЪТ**

№ 523

**НИЕ БОРИСЪТ III**

**СЪ БОЖИЯ МИЛОСТЪ И НАРОДНАТА ВОЛЯ  
ЦАРЬ НА БЪЛГАРИЯТЪ**

По предложението на Нашия Председател на Министерския съвет и Министеръ на външните работи и за извършването, представено Науч. съ. доклад му отъ 17 декември 1935 година, под № 2741.

**Постановки и постановления:**

1. Да одобрият 1-то постановление на Министерския съвет, взето въ заседанието му отъ 20 октомври 1935 г., протокол № 189, съ което на основание чл. 47 отъ Конституцията, се одобрява следната

**НАРЕДБА—ЗАКОНЪ**

за уреждане държавни филхармонии при Народната опера.

Чл. 1. При Народната опера се уреждат държавни филхармонии.

Целта на филхармонията е чрез симфоническа и др. концерти, склади върху музиката, издаване на музикално списание и др. да съдейства за поддържане на музикалната култура и за разработване на българското музикално творчество.

Чл. 2. Филхармонията се състои отъ редовни, симпатизиращи и почетни членове.

Редовни членове сѫ: оркестрантите при Народната опера и външните музиканти, претни за подпомагане състава на филхармоничния оркестъръ.

За симпатизиращи членове се приематъ лица, които съчувствуватъ на целите на филхармонията, активно и подкрепятъ и възпитатъ оредбаният въ нравствена насока. За почетни членове се произвеждатъ лица съ особени заслуги къмъ филхармонията, или които сѫ влезли въ възраст по-възрастна.

Чл. 3. Управителниятъ съветъ на филхармонията се състои отъ директора на Народната опера, който е и председател на филхармонията; главния диригентъ при Народната опера, като носителъ музикалното ръководство; концертмайстора и петима редовни членове, избрани отъ филхармоничния оркестъръ.

Управителниятъ съветъ избира единъ секретаръ и домакинъ.

Кесеръ на филхармонията е съответниятъ или кесеръ при Народната опера.

Чл. 4. Управителниятъ съветъ решава въпроситъ за уреждане симфонически концерти, за приоритетитъ, които се даватъ за разходитъ на концертитъ, разпределение на приходитъ, съгласно правдата, и всички текущи въпроси свързани съ дейността на филхармонията.

Чл. 5. Ежегодно се свиква общо събрание, което изслушва отчети на управителния съветъ по дейността за финансовото положение на филхармонията, избира симпатизиращи членове въ него, и взема решения по всички въпроси поставени за дневенъ редъ.

Чл. 6. Приходите на филхармонията сѫ: отъ посещения на концертитъ и склади, отъ абонираниитъ на списанието и симпатизиращи и почетни членове, помощи и други непредвидени приходи.

Чл. 7. Приходите се разпределятъ за:

а) хозата на Народната опера, въ размеръ определяемъ отъ Министъра на народното просвещение;

б) възнагрждение на диригентитъ и солисти, уговорено съ тяхъ;

в) възнагрждение на редовнитъ членове, въ процентъ, определяемъ въ нравствени;

г) за издване на списанието и възнагрждение за административни служби;

д) за набавяне нощетъ материалъ и музикална литература;

е) благотворителенъ фондъ за редовнитъ членове на филхармонията въ случай на болестъ, старостъ и по положение на крайна нужда.

Чл. 8. Приходите и разходитъ се проверяватъ отъ контролна комисия отъ трима членове, избрани ежегодно отъ общото събрание.

Чл. 9. Въ случай, че филхармонията престане да съществува, имуществомъ и се предава на Народната опера за пазене и временно ползуване.

Чл. 10. За прилагане на тази наредба—законъ ще се из работи правителствено.

И. Изпълнението на настоящия указъ възлагаемъ на Нашия Министъръ на народното просвещение.

На извършването съ собствената на Негово Величество ръка написане:

**„БОРИСЪТ III“**

Принцодинастъ,

Председателъ на Министерския съветъ и Министеръ на външните работи и на използването:

Г. Кюсевазовъ

Първообразниятъ указъ е обединенъ съ държавния печатъ и регистриранъ подъ № 4411 на 23 декември 1935 г. Пазителъ на държавния печатъ,

Министъръ на правосъдието: Д. Пеневъ

На извършването съ собствената на Негово Величество Царя ръка написане:

**„Одобрено БОРИСЪТ III“**

**Докладъ до Негово Величество Царя**

№ 2741

Ваше Величество,

На основание чл. 47 отъ Конституцията, моля да утвърдите чрезъ подписване на приложенни тукъ указъ, 1-то постановление на Министерския съветъ, взето въ заседанието му отъ 20 октомври 1935 година, протокол № 189, съ което се одобрява наредбата—законъ за уреждане филхармония при Народната опера.

Гр. София, 17 декември 1935 година  
Председателъ на Министерския съветъ и Министъръ на външните работи и на използването:

Г. Кюсевазовъ

1—(7441)—1

**УКАЗЪТ**

№ 531

**НИЕ БОРИСЪТ III**

**СЪ БОЖИЯ МИЛОСТЪ И НАРОДНАТА ВОЛЯ  
ЦАРЬ НА БЪЛГАРИЯТЪ**

По предложението на Нашия Председател на Министерския съвет, представено Науч. съ. доклад му отъ 23 декември 1935 година, под № 2785.

**Постановки и постановления:**

1. Да одобрият 1-то постановление на Министерския съветъ, взето въ заседанието му отъ 12 декември 1935 година, протокол № 190, съ което е приета, на основание чл. 47 отъ Конституцията, следната

**НАРЕДБА—ЗАКОНЪ**

за допълнение наредбата—законъ за признаване въ Народно-дипломни отъ чуждестранни висши учебни заведения

Параграфъ единственъ. Къмъ чл. 9 отъ наредбата—законъ за признаване въ Народно-дипломни отъ чуждестранни висши учебни заведения се прибавя следниятъ новъ абзацъ: Съ завършититъ висши технически училища въ чужбина съ 3-годишенъ курсъ, които сѫ започнали своето обучение преди горната дата, се поставяа съгласно чл. 1, ал. II на настоящия законъ.

И. Изпълнението на настоящия указъ възлагаемъ на Нашия Министъръ на народното просвещение.

Издаденъ въ София на 23 декември 1935 година.

На извършването съ собствената на Негово Величество ръка написане:

**„БОРИСЪТ III“**

Принцодинастъ,

Председателъ на Министерския съветъ и Министъръ на външните работи и на използването:

Г. Кюсевазовъ

Първообразниятъ указъ е обединенъ съ държавния печатъ и регистриранъ подъ № 4416 на 26 декември 1935 г.

Пазителъ на държавния печатъ,

Министъръ на правосъдието: Д. Пеневъ

(Снимката е личен архив на автора на доклада.)

Въпреки изключително активната си дейност и бързото си утвърждаване като един от водещите оркестри в София (заедно с Царския военен симфоничен оркестър, Академичния симфоничен оркестър и Симфоничен оркестър „Труд и Радост“), Държавната филхармония има много противници. Ето извадка от въпросите на проф. Димитър Иванов в статия, показваща противоречивото отношение към тази институция:

„1. *Оправдано ли е съществуването на Държавната филхармония при Народната опера, гдето да се продуцират само скъпо платени чужденци – диригенти?*

2. *Оперният оркестър, който е главното нейно ядро, не се ли отклонява от преките си задачи: да бъде своевременно готов с репертоара си за новите и стари опери?*

3. *Възнаграждават ли се изгубената оперна вечер и употребеното време за репетиции за симфоничния репертоар?*

4. *Възможно ли е за оперния оркестър да се откъсне от работата си в оперетата, за да изпълни една от задачите на Държавната филхармония: концертiranje и в други големи центрове на България?*

5. *По физически сили ли е на оркестрантите да изготвят двоен репертоар – оперен и симфоничен, без да се понижи художествената им продуктивност?*

*Опитът през изтеклия сезон и наличността на създадения вече Царски симфоничен оркестър, дават пълна възможност на новото ръководство на Народния театър и на Народната опера да отговорят правилно на поставяните въпроси и да им дадат щастливо разрешения. Да се надяваме!“ [Днес 1936, с. 6]*

Мнението на професор Иванов поражда сериозни полемики и се стига до официален отговор на концертмайстора (и член на управлението) на филхармонията Арсени Лечев:

„В края на своята статия господин Иванов моли горещо новото ръководство на Народния театър, като има предвид „опитът (разбирай горчив, б. м.) през изтеклия сезон и наличността на Царския симфоничен оркестър“ да отговори и разреши щастливо (за автора) поставените въпроси. Изтъкването на Царския симфоничен оркестър в тоя случай е една безтактичност от страна

на г-н Иванов, но тя ни открива същевременно и неговото интимно намерение. Държавната филхармония се стреми към висши художествени постижения, но дейността е ограничена (а може би и тъкмо поради това): тя не може да изнесе повече от 8 концерта. За нуждите на столицата и особено на провинцията тези концерти са съвършено недостатъчни. Тук се открива широко поле за работа на Царския симфоничен оркестър. Между него и Държавната филхармония не може да съществува конкуренция, освен в смисъла на художествено съревнование. За сега Царския симфоничен оркестър и неговите ръководители могат твърде много да научат от нас, а когато станат по-добри (което не е изключено, като се вземат предвид специфичните условия, при които работят) тогава пък ние ще се поучим от тях (ако сме живи дотогава). Арсени Лечев, концертмайстор и подпредседател на Държавната филхармония” [Днес 1936, с. 4]

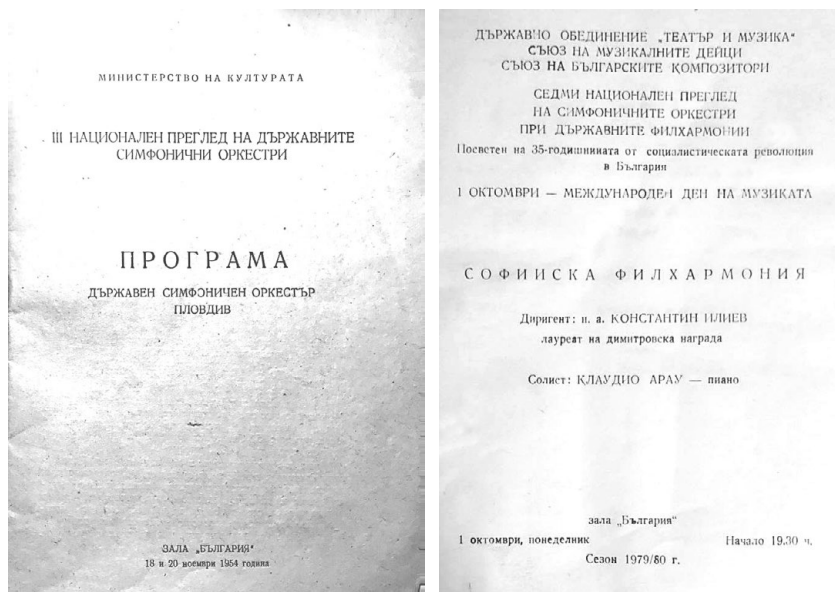
Въпреки противоречивото отношение към новата Държавна филхармония, този проект успява да се утвърди и е толкова успешен, че до края на 1944 година в София повече не се появяват организации, които да носят в името си думата „филхармония“, независимо от факта, че в столицата продължават да се организират за различни периоди от време нови оркестрови структури.

След 1944 думата „филхармония“ придобива различно съдържание, като процесът на трансформация трае около 20 години. Първоначално единствената „филхармония“ е била Софийска държавна филхармония (от 1949), останалите симфонични оркестри са носили названието Държавен симфоничен оркестър – (името на града). Интересен феномен се явява в Бургас, където през 1952 се основава „филхармоничен хор“ към Бургаския симфоничен оркестър [Бикс, Янева, Каракостова, Ценова-Нушева 2005, с. 274], който към този момент все още няма статут на филхармония. През 1969 към структурата на Държавните симфонични оркестри се вливат и местните концертни дирекции<sup>4</sup>, с което тяхната дейност се разширява и те биват преименувани на Държавни филхармонии. Такива извънстолични държавни филхармонии има в Пловдив, Бургас,

<sup>4</sup> Разпореждане № 272 от 15 юли 1969 на Министерския съвет.

Варна, Русе, Плевен, Шумен, Видин и Враца. Интересна подробност е, че организираниите от концертните бюра на филхармониите събития са били не само от областта на класическата музика, но също така и естрада, народна музика и прочие. Това е превърнало за момента филхармониите в България в истински музикални продуцентски центрове като симфоничната музика е била само една част от дейността им. Впрочем, по-важното е, че друга част от организираниите от Държавните филхармонии събития е била силно насочена към образователната дейност и запознаването на младите хора с достиженията на класическата музика.

По-долу представеният пример от различни прегледи на симфоничните оркестри у нас – в случая от 1954 и 1979 години – показва най-ясно промените, които касаят не само имената, но и структурата на културните организации. В случая с Третия национален преглед (1954) се представят „Държавните симфонични оркестри“, докато в Седмия национален преглед (1979) вече става дума за „Симфоничните оркестри при Държавните филхармонии“. Тази практика се запазва и до последния преглед на българските оркестри, който е през 1989.



(Снимката е личен архив на автора на доклада.)

При обясненията за проблемите с липса на зала в Шумен, в книгата *„Оркестровото дело в Шумен. От първия български оркестър до днес“* [Василева 2019, с. 200], срещаме следния текст, който показва отново разграничението на понятията „симфоничен оркестър“ и „филхармония“, както и тяхната субординация: *„От 1974 до 1988 читалището „Добри Войников дава възможност на симфоничния оркестър на Филхармонията да изнася почти всички свои концерти и да осъществява част от репетиционната си дейност в неговия салон.“* [Василева 2019, с. 200] От същия труд е видно, че в един момент Филхармонията в Шумен разширява своите функции: *„В началото на 1978 Димитър Караминков създава камерен оркестър към Шуменската филхармония.“* [Василева 2019, с. 207]

Важна и интересна подробност е, че в течение на годините оперите и филхармониите в Пловдив, Русе, Варна и Бургас създават и развиват свои собствени оркестри, като единственото изключение е Плевен, където филхармонията обслужва оперния театър. Това статукво продължава до 90-те години на ХХ век, когато културната

инфраструктура в България претърпява редица промени.

След 10 ноември 1989 държавата променя своите приоритети, старайки се да преформатира икономическата основа от държавна в частна и културните институции се оказват извън полезрението на голямата политика. С времето Държавните филхармонии намаляват своя състав, концертните бюра преустановяват своята дейност, оркестрите се свиват, поради постепенната загуба на интерес към тях. Много общини намаляват субсидиите за своите оркестри, други направо ги закриват. Големите извънстолични държавни филхармонии преживяват своя първи сериозен удар през 1999 година, когато в градовете Пловдив, Русе, Варна и Бургас филхармоничните оркестри биват обединени с народните опери в нова структура, наречена Оперно-филхармонично дружество. Към този момент, въпреки появата на думата „дружество“, която превръща към първите години след Освобождението, когато в различни градове са се организирали различни любителски музикални дружества, в името на четирите най-големи извънстолични състави се запазва понятието „филхармония“. За модел на новите институции управляващите използват един от принципите на някои европейски градове, където „филхармониите“ са част от оперните театри. Наистина, в различни градове в Германия има такава традиция, а също и един от топ-оркестрите в световен мащаб изпълнява тези двойни функции – и на оперен, и на симфоничен оркестър – Виенската филхармония. Факт е, че оркестър, който се изявява и като филхармоничен състав, и в оперния театър, придобива с времето гъвкавостта и пластичността, нужни за оперния свят, и в същото време коректността и свежестта на изпълнението, типични за концертния подиум. Повечето филхармонии в световен мащаб, обаче, са самостоятелни оркестри (Берлинска филхармония, Израелска филхармония, Лондонска филхармония, Ню-Йоркска филхармония и т.н.). През 2010 година с постановление №152 от 28 юли 2010 на Министерския съвет, Оперно-филхармоничните дружества в градовете Пловдив, Русе, Варна и Бургас се трансформират в Държавни опери, с което се връща изходното положение от 1999 година, с тази разлика, че „филхармоничните“ статuti на оркестрите в четирите от петте най-големи градове в България вече официално не съ-

ществуват. Реформата от 2010 не спира като се пренася и в по-малките градове и Държавните филхармонии във Видин, Враца и Шумен се трансформират в Симфониети. В системата на музикалните жанрове „симфониета“ е малката форма на симфонията. Съответно тези нови институции, наречени „Симфониета“ са всъщност старите оркестри в силно намален състав. Така през 2010 година в България отпада „филхармоничния“ статут на институциите в общо седем града (Пловдив, Русе, Варна, Бургас, Шумен, Враца и Видин) и остават официално две „филхармонии“ (София и Плевен). Филхармонията в София остава единственият състав в България, отговарящ изцяло на критерия за званието „филхармония“ от реформата от 1969 година, продуциращ различни видове концерти и обхващащ в структурата си пълен симфоничен оркестър, смесен хор и камерни вокални и инструментални състави. В Разград, където има до 2013 година общински институт Разградска филхармония „Димитър Ненов“, съставът се прелива в държавния театрално-музикален център и също губи „филхармоничното“ си име.

Освен двете официални филхармонии на България, днес в София има и два младежки състава, носещи в името си тази дума: Филхармония „Пионер“<sup>5</sup> (създадена много преди нейните западни еквиваленти – през 1952 година) и Младежка филхармония „София“ (представителният оркестър на Националното музикално училище „Любомир Пипков“<sup>6</sup>, получил своето „филхармонично“ име през 2000 година).

В България след Освобождението са съществували по места музикални дружества, които са еквивалентни на западния модел на филхармонично общество. Въпреки това, думата „филхармония“ се е използвала в повечето случаи основно за название на оркестри. След 40-те години и до началото на 90-те години на ХХ век, понятието „филхармония“ у нас приема руското значение на термина и филхармониите представляват едновременно симфонични оркестри и концертни бюра за организиране на концерти, често с налични допълнителни състави – хор, камерен оркестър и т.н.

<sup>5</sup> <https://pioneerphil.com/bg/index.php/about/>

<sup>6</sup> <https://www.nmu.bg/младежка-филхармония/>



Днес, въпреки своите исторически наслагвания, думите „филхармония“ и „симфоничен оркестър“ се използват най-вече като разпознаваем бранд на различни организации.

## ИЗПОЛЗВАНИ ИЗТОЧНИЦИ (REFERENCES):

БИКС Розалия, Анелия ЯНЕВА, Румяна КАРАКОСТОВА, Миглена ЦЕНОВА-НУШЕВА, 2005. *Български музикален театър 1890-2001 г.: Опера. Балет. Оперета. Мюзикъл*. АИ „Проф. Марин Дринов“. ISBN 954-322-012-3. [BIKS Rozaliya, Aneliya YANEVA, Rumyana KARAKOSTOVA, Miglena TSENOVA-NUSHEVA, 2005. *Balgarski muzikalen teatar 1890-2001 g.: Opera. Balet. Opereta. Myuzikal*. AI „Prof. Marin Drinov“. ISBN 954-322-012-3.]

ВАСИЛЕВА, Калина, 2019. *Оркестровото дело в Шумен. От първия български оркестър до днес*. Велико Търново: Фабер. ISBN 978-619-00-1056-2 [VASILEVA, Kalina. *Orkestrovoto delo v Shumen. Ot parviya balgarski orkestar do dnes*. Veliko Tarnovo: Faber. ISBN 978-619-00-1056-2.]

МАРС, Евгения, 1929. Репродуктивна музика. В: *Полувековна България 1878-1928: Илюстр. юбилеен албум*. София: Изд. ред. [MARS, Evgenia, 1929. *Poluvekovna Bulgaria 1878-1928: Puustr. jubileen album*. Sofia: Izd. red.]

Читалище „Славянска беседа“ 125 години непресъхващ извор, 2005. София: Стратегма [ *Chitalishte „Slavyanska beseda“ 125 godini nepresahvasht izvor*, 2005. Sofia: Strategma.]

Филхармония Пионер [онлайн]. [прегледан 26.01.2022] . Достъпен на: <https://pioneerphil.com/bg/index.php/about/>

## Периодични издания

Пряпорец. 24. 04. 1902, бр. 97.

Заря. 15. 10. 1914, бр. 182.

Заря. 24. 12. 1917, бр. 1267.

Мир. 18. 03. 1918, бр. 5369.

Заря. 28. 02. 1919, бр.1683.

Свобода. 01. 03. 1919, бр. 2399.

Мир. 13. 03. 1919, бр. 5654.

Народна армия. 11. 04. 1919, бр. 16.

Народна отбрана. 28. 12. 1920.

Мир. 02. 12. 1924, бр. 7337.

Слово. 15. 10. 1928, бр. 1904.

Мир. 05. 03. 1929, бр. 8601.

Заря. 20. 03. 1929, бр. 2260.

Слово. 31. 03. 1933, бр. 3234.

Заря. 29. 11. 1933, бр. 3666.

Заря. 31. 10. 1935, бр. 4248.

Днес. 16. 05. 1936, бр. .85.

Днес. 27. 05. 1936, бр. 93.

# ИСТОРИЧЕСКА СПРАВКА И ПРОУЧВАНИЯ НА КЛАВИРНИЯ МАНУСКРИПТ НА ПЪРВИЯ КЛАВИРЕН КОНЦЕРТ НА МОРИЦ МОШКОВСКИ (ОПУС 3, СИ МИНОР)

ЛЮДМИЛ АНГЕЛОВ<sup>1</sup>

## HISTORICAL BACKGROUND AND STUDIES OF THE PIANO MANUSCRIPT OF PIANO CONCERTO NO. 1 BY MORITZ MOSZKOWSKI (OP. 3, F MINOR)

LUDMIL ANGELOV<sup>2</sup>

**Резюме:** Първият клавирен концерт на композитора-пианист Мориц Мошковски е в неизвестност 140 години след първото му изпълнение. Историята на това произведение представлява интерес за всички пианисти, музиколози и, разбира се, за публиката. През втората половина на XIX век авторът пише въпросната творба, която с мащаба и красотата си запълва една „празнина“ от значителни клавирни концерти. Дори кратка справка може веднага да покаже, че в периода между създаването на Първия и Втория клавирен концерт на Йоханес Брамс, между 1858 и 1881 година, е трудно да посочим други концерти, които да сравним по достойнство с опус 3 на Мориц Мошковски. Какъв е пътят от намирането на творбата в една френска библиотека до неговото изпълнение и запис е темата на този доклад.

<sup>1</sup> **Людмил Ангелов** е почетен професор по пиано в Нов български университет (e-mail: alegitor@gmail.com)

<sup>2</sup> **Ludmil Angelov** is an Honorary Professor of piano at the New Bulgarian University (e-mail: alegitor@gmail.com)

**Ключови думи:** първи клавирен концерт, Мориц Мошковски, опус 3.

**Abstract:** The first piano concerto of the composer-pianist Moritz Moszkowski is unknown 140 years after his first performance. The history of this work is of interest to all pianists, musicologists and, of course, the audience. In the second half of the nineteenth century, the author wrote the work in question, filling a „gap“ of significant piano concertos with its scale and beauty. Even a brief reference can immediately show us that in the period between the creation of the First and Second Piano Concertos of Johannes Brahms, that is, between 1858 and 1881, it is not easy to name other such concerts that can be compared with dignity with opus 3 by Moritz Moszkowski. What is the path from finding the work in a French library to its execution and recording is the subject of this report.

**Keywords:** First piano Concerto, Moritz Moszkowski, opus 3.

Темата, по която бих искал да говоря и да дам повече информация на тази конференция, е доскоро считаният за загубен Първи клавирен концерт на композитора-пианист Мориц Мошковски. Историята на това произведение представлява интерес за всички пианисти, музиколози и, разбира се, като цяло, за публиката. Този интерес можем да обясним с няколко факта. На първо място, музикалните качества на творбата, която представлява мащабен жанров образец на формата инструментален концерт – с четири контрастни, но и свързани тематично помежду си части, брилянтно написана партия на солиращия инструмент и равностойна на нея роля на оркестъра, зад която личи завидното майсторство на композитора като добър оркестратор. Към това би било честно и да подчертаем, че Мошковски създава този концерт едва на 20-годишна възраст като от него това е сериозна заявка за място сред елита на музикалните творци от втората половина на XIX век. Вторият важен факт е, че в тази половина на века авторът пише въпросната творба, която с мащаба и красотата си запълва една известна „праз-

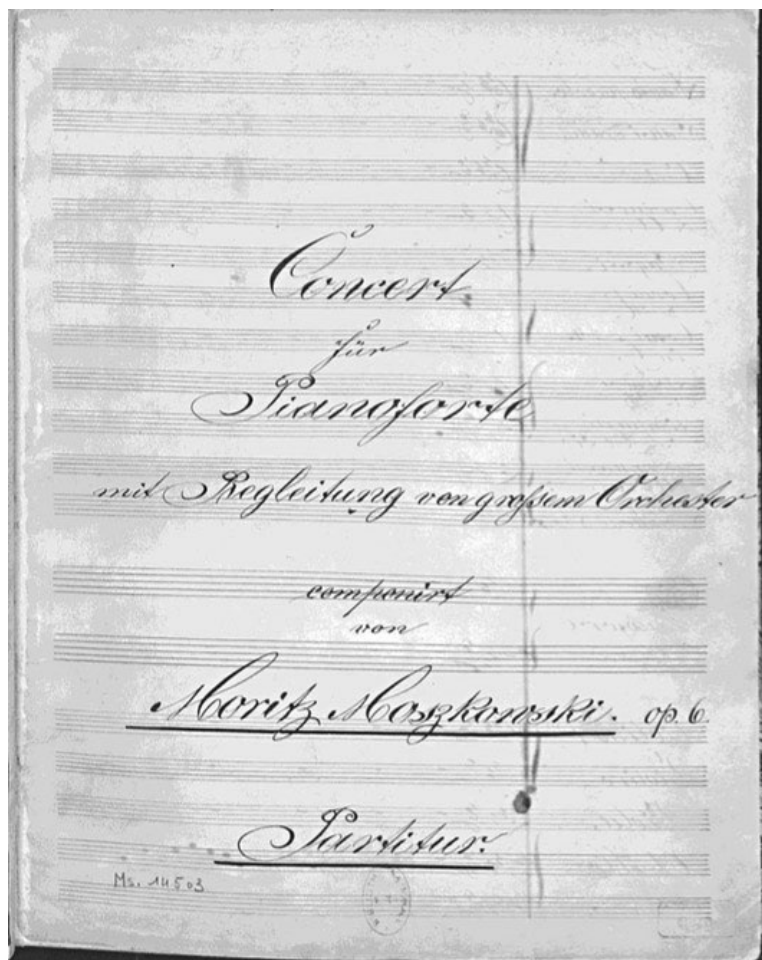
нина“ откъм присъствие на значителни клавирни концерти. Дори и кратка справка може веднага да ни даде представа, че в периода между създаването на Първия и Втория концерт на Йоханес Брамс, тоест между 1858 и 1881 година, е трудно да посочим други такива концерти и особено такива, които да сравним по достойнство с опус 3 на Мориц Мошковски. Всъщност, този опус прави своеобразна „експлозия“ в жанра, заедно с Първия клавирен концерт на Чайковски, създаден по същото време. Няколко години по-късно Брамс подарява на света гениалния си Втори клавирен концерт, който между другото е четиричастен, подобно на концерта опус 3 от Мошковски. Не по-малко интересна е самата съдба на този ранен опус на автора – тя започва с амбицията да покаже на европейската музикална сцена качествата на композитора и преминава през една много важна за него среща с Ференц Лист във Ваймар, вследствие на която Лист организира частен концерт в салона на баронеса Олга фон Майендорф, на който акомпанира на младия Мошковски в изпълнението на неговия концерт на две пиана. Следва едно първо и последно изпълнение с оркестър в Берлин на 25 февруари 1875 в присъствието на Антон Рубинщайн, който също говори много позитивно за творбата. Обаче авторът, известен с голямата си самокритичност, постепенно се дистанцира от своя ранен клавирен концерт и, макар че е запазил за него своя опус номер 3, решава да не издава произведението. Мистерия е какви точно са били доводите му да се откаже от напечатването на концерта, независимо от първоначалния му успех и ласкавата оценка, която получава от Лист за него. Така творбата остава 140 години в неизвестност...

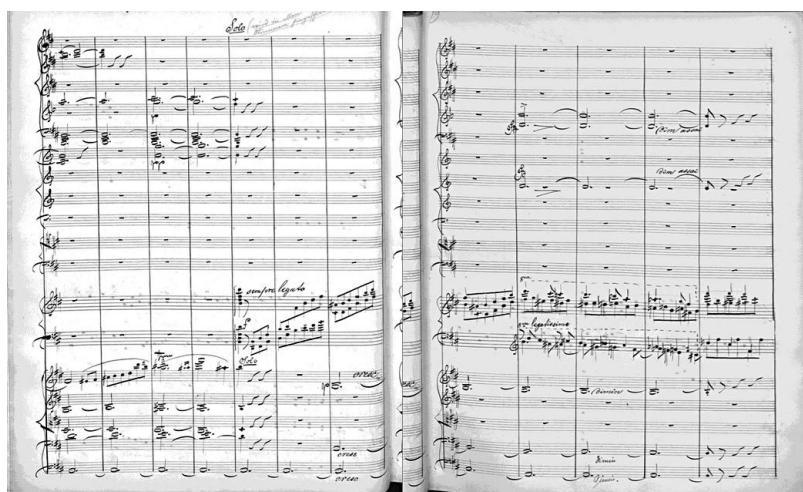
След тези почти 140 години, за мое щастие и благодарение на интереса ми към непознати или малко познати клавирни произведения, през 2012 мой познат колекционер на партитури на подобни произведения ми сподели, че при посещение в една парижка библиотека е намерил манускрипт на Концерт в си минор от Мошковски. Бидейки чест посетител на колекционерските форуми в интернет, аз естествено едва не подскочих от удивление, защото въпросният концерт бе доста обсъждан като изгубен или дори унищожен от композитора. За колекционерите и пианистите с интерес към подо-

бен вид творби липсващият опус на Мошковски бе до онзи момент нещо като „Светия Граал”. Накратко, след като разбрах, че наистина става въпрос за считания за загубен манускрипт, веднага помолих да ми изпратят едно копие, което ми бе любезно предоставено. Свързах се с Владимир Кираджиев, известен български диригент живеещ във Виена, и му предложих заедно да подготвим за издаване партитурата на базата на този единствен манускрипт на концерта. Той прие с ентузиазъм и започна да работи по отстраняване на някои неточности в партията на оркестъра, повечето от които явно се дължаха на невнимание на кописта, преписал начисто ръкописа на автора. Аз пък се захех със солистичната партия на пианото, която е изцяло записана в оркестровата партитура и също трябваше да бъде отредактирана в отделни пасажки, които съдържаха явни неточности. Също взех предвид някои поправки, нанесени с молив в манускрипта, най-вероятно принадлежащи на композитора и направени в процеса на подготовката на първото изпълнение с оркестър в Берлин. Естествено трябваше да координираме всички малки корекции и да опитаме как „звучат” в ансамбъл между солиста и оркестъра. Тази работа по подготовката на манускрипта за печат не бе лека и трябваше да подходим с максимален респект към авторския текст, отсявайки малките пропуски в манускрипта. В крайна сметка успяхме да завършим редактирането и изпратихме нашите корекции заедно с манускрипта на френското издателство *Symétrie* в Лион. Партитурата и оркестровите щимове бяха издадени през есента на 2013 и това даде възможност да реализираме първото съвременно изпълнение на Концерта опус 3 от Мошковски. То се състоя на 9 януари 2014 година в залата на Националната филхармония във Варшава, с мен като солист, Филхармонията „Артур Малавски” от град Жежув, под диригентството на маестро Владимир Кираджиев. Изпълнението бе записано от Полското национално радио 2, което е изцяло радиоканал за класическа музика. Две години по-късно в Глазгоу бе реализиран и записът на компактдиск за английския лейбъл *Hyperion*, в който си партнираме със Симфоничния оркестър на BBC. След това концертът бе изпълнен с няколко от водещите филхармонични оркестри в Полша, а също и премиерно в България, с Русенската и Софийската филхармонии.

Всъщност, кое е ценното във възкресението на този клавирен концерт, при положение, че има стотици други концерти, утвърдили се в репертоара на пианистите от два века назад във времето? Според мен и диригента Владимир Кираджиев, опус 3 на Мошковски представлява един необичаен случай в литературата по две основни причини. Първо, мащабът на творбата е впечатляващ – продължителността му е почти 55 минути – и музиката е вместена в четиричастна форма, което е по-скоро рядкост за един клавирен концерт от онова време. Това навежда веднага на мисълта, че Мошковски прави опит да напише нещо като симфония със солиращо пиано, както прави и Брамс след него във Втория си клавирен концерт. Второ, слушайки партията на пианото, веднага изпъква идеята за ярък солистичен елемент с използването на всички познати похвати на виртуозната пианистична фактура от XIX век. Трябва да отбележим, че тези два различни аспекта, присъстващи в концерта на Мошковски са комбинирани със завидно майсторство от композитора. Той третира оркестъра много добре, като всяка една от частите има обособена роля в изграждането на голямата музикална форма. В същото време, соловата партия е написана с блестяща виртуозност, която обаче никога не се натрапва, а е чудесно вплетена в оркестровата маса. Тук трябва да цитираме думите, казани от друг изключителен полски пианист-композитор, Падеревски: „след Шопен, Мошковски е композиторът, който най-добре познава пианото...” Като всеки млад композитор с амбиция да покаже на света идеите си, Мошковски пише този концерт, който има своята оригиналност, но очевидно носи и влиянието на доста негови предшественици: първата част има ясен полски отпечатък (може би Шопен?), в бавната втора част има ясни вагнерови интонации и оперен характер, третата част е едно абсолютно менделсоново скерцо, а четвъртата част носи листовски блясък и патетика близка до идеите на *opera seria*. Необичайно е и присъствието на две каденци за солиста в края на четвъртата част, които правят изпълнението и на без това трудната партия на пианото още по-взискателно към солиста. В последната част на концерта, Мошковски преплита и темите от първите три части в един своеобразен „музикален калейдоскоп” с бликаща енергия и триумфален финал.

Искрено ми се иска да вярвам, че освен мен, занаяпред и други пианисти ще изпълняват Концерта опус 3 от Мошковски по света, защото той наистина заслужава своето място в концертните зали и винаги ще доставя удоволствие на публиката. А за младите пианисти, нека също го свирят, той е сериозно предизвикателство, но чрез него те ще научат много за тайните на пианото!





### ИЗПОЛЗВАНИ ИЗТОЧНИЦИ (REFERENCES):

MOSZKOWSKI, Moritz, 2019. *Concerto pour piano, en si mineur op. 3.* réduction piano de Ludmil Angelov and Vladimir Kiradjiev, préface de Bojan Assenov, Symétrie.

MOSZKOWSKI, Moritz, 2015. *Concerto pour piano, en si mineur op. 3.* préface de Bojan Assenov, Symétrie.





---

# У МЛАД НАУЧЕН ФОРУМ ЗА ТЕАТЪР, КИНО, СЦЕНА И ВИЗУАЛНИ ИЗКУСТВА

YOUNG SCIENCE FORUM FOR DRAMA, CINEMA,  
STAGE AND VISUAL ARTS – 5<sup>TH</sup> EDITION

---

1

## ИМПРОВИЗАЦИЯТА И ИГРАТА В ОБУЧЕНИЕТО И ПРАКТИКАТА НА АКТЬОРА

АНТОАНЕТА ПЕТРОВА<sup>1</sup>

### IMPROVISATION AND THE PLAY IN THE ACTOR'S TRAINING AND PRACTICE

ANTOANETA PETROVA<sup>2</sup>

**Резюме:** Импровизационният театър е вид театрален жанр, в който актьорите играят пред публиката без предварително подготвен сценарий. Нито зрителите, нито актьорите знаят какво ще се случи на сцената и всяко представление е уникално за себе си. За да могат актьорите да импровизират по този начин са преминали през обучителни Playback сесии.

---

<sup>1</sup> **Антоанета Петрова** е главен асистент, доктор в департамент „Театър“ на Нов български университет (e-mail: tonypetrova@abv.bg)

<sup>2</sup> **Antoaneta Petrova** is a Senior Assistant, Dr., in the Department of Theater et New Bulgarian University (e-mail: tonypetrova@abv.bg)

Знанията, техниките и практиките, които се усвояват, са разнообразни и много необходими в модерния театър. Playback спектаклите имат алгоритъм, който ще изложи накратко в този доклад.

**Ключови думи:** импровизационен театър, Playback театър, актьор, публика

**Abstract:** Improvisational theatre is a type of theatrical genre in which actors play in front of an audience without a pre-prepared script. Neither the spectators nor the actors know what will happen on stage, and each performance is unique. For the actors to improvise in this way, they went through training Playback sessions. The knowledge, techniques and practices acquired are diverse and necessary in modern theatre. Playback shows have an algorithm that I will summarize in this report.

**Keywords:** Improvisational Theater, Playback Theater, Actor, Audience

Импровизационният театър е вид театрален жанр, в който актьорите играят пред публиката без предварително подготвен сценарий. Нито зрителите, нито актьорите знаят какво ще се случи на сцената и всяко представление е уникално за себе си. За да могат актьорите да импровизират по този начин са преминали през обучителни Playback сесии. Импровизацията е динамичен процес, който изкарва изпълнителя извън зоната на комфорт, за разлика от редовия спектакъл с драматургия, мизанцсен и партитура на образа, репетирани предварително, със зададен темпоритъм и тайминг на диалога.

Знанията, техниките и практиките, които се усвояват, са разнообразни и много необходими в модерния театър. От незапомнени времена ритуалността е част от живота на човека, еволюира и се вгражда в съвременните културни структури, защото е необходима и не може да бъде заместена от друга форма. Изкуството на артиста е невъзможно без ритуалността, чрез която се въздейства на всички нива на зрителското съзнание. Проф. Шехнер го определя

така: „Театърът има двойна ритуална природа – от една страна, той исторически произхожда от свещените ритуални действия на древните човешки общности, а от друга се реализира като емблематична проява на светската ритуализация на живота през различните епохи“ (Шехнер 2001).

На родна сцена има трупи, които отдавна работят и експериментират в playback-постановките. За автора на настоящата теза интересът към този вид театър е както от гледна точка на изпълнител, така и като преподавател, чиято дейност със студентите е приоритетно насочена към работа и експериментиране в областта на импровизационния, игрови театър. Тази част от тезата е обобщение на практическата дейност в департамента, емпирично наложили се техники и придобит опит, анализ и изводи, които разглеждат Playback – ритуала в практиката и в обучението на актьора, и представят двете гледни точки – на актрисата и преподавателя.



В Playback спектакъла ритуалът е базисен, той е гръбнакът на спектакъла, върху който се надгражда импровизацията. Всяка от трупите има свои ритуали, които се оформят и променят с годините, опитват се различни елементи и продължават да се изпробват нови техники в отделните сегменти. В трупата с участие на студенти от Нов български университет актьори, музиканти и диригент (водец) задължително се събират четири, пет часа по-рано преди всеки Playback спектакъл. От това как ще протече загарявката, какъв ще е пулсът на групата в този конкретен момент, зависи и успехът на спектакъла. Много важна част от ритуала е **как стоят актьорите на сцената** – седнали с ръце на коленете, погледът е спокоен, на

нивото на публиката, позитивен. Цялостното излъчване – език на тялото, общуване с очи, трябва да носи ясно послание към зрителя: „Ние сме готови да изиграем Вашите истории!“.

Друг важен момент от ритуала, е **костюмът**. Актьорите са облечени в черен панталон, черна тениска, черни гуменки, прибрани коси, лек грим. Нищо излишно, никакъв акцент, който може да се отрази на чистотата на комуникационния канал и да намали концентрацията на публиката.

Следващ момент от ритуала е **декорът**, който също е минималистичен. Актьорите стоят на пейки, кубчета или столове и с това се изчерпва „декорът“ в спектакъла. Тази пестеливост кореспондира с друга част от ритуала – **шестте кърпи** в най-различни цветове, които са единственият реквизит на сцената. Кърпите влизат в употреба едва в същинското разиграване – актинга. Те могат да изобразят всичко – шал, шапка, мантия, корем, турникет, рокля, престилка, пола и за каквото се сетите, или нищо. При обучение се прави специален уъркшоп за работа с кърпи и тяхното значение в спектакъла, защото от начина им на включване те могат да придобият символика и метафоричност в неограничен понятиен диапазон, да бъдат знак или просто кърпа.

Playback спектаклите също имат алгоритъм, който ще изложим накратко.

**1. Загряване на публиката** – то е точно толкова важно, както и емоционално-физическото синхронизиране в трупата. В тази част вниманието е насочено към цялата публика, желателно е да се достигне до всеки присъстващ, да бъде превърнат от зрител от традиционен тип в потенциален участник в случващото се в същинското представление. Залата и сцената са осветени по равно, еднакво и актьорите на сцената имат възможност да виждат публиката. В началото се започва непринуден разговор с аудиторията, разиграват се емоции, разказват се блиц-истории на зрителите с цел аудиторията да бъде подготвена за същинските истории. Ако в тази част актьорите не се справят, успехът на спектакъла е поставен на сериозен риск. В Playback спектакъла постепенно се върви към кул-

минацията на представлението и всеки етап по този път е важен. Обикновено се следва подобен утвърден алгоритъм:

**1.1. Внимание към публиката** – в неформален контакт със зрителите трябва да се преодолее чувството на отчужденост, което цари в една театрална зала. Това е нормално в началото на всеки спектакъл, а при Playback-а усещането се подсилва, тъй-като публиката не знае какво ѝ предстои, неизвестността на очакваното я прави леко недоверчива и дистанцирана. Провежда се свободен разговор с публиката, задават се въпроси как се чувстват зрителите в момента, местата удобни ли са, комфортно ли им е, лесно ли са намерили залата, как са стигнали до театъра и постепенно с въпроса кой до кого е седнал актьорите и диригента се опитват да създадат чувство за съучастничество, за общност. Завършва се с въпроса какво е Playback и кратки обяснения за неговата същност.

**1.2. Представяне на трупата – актьори, музиканти и диригент.** Това е моментът, в който участниците се персонифицират. Под формата на скулптура, всеки казва нещо лично за себе си, много важно за хода на спектакъла. Това



е начин актьорите и музикантите на сцената чрез предпочетените идентифициращи фрази да приобщят себе си и аудиторията в една общност и да бъдат възприети като реална и разпознаваема единица от общността в залата. В различните трупи има различни предпочитания, но е прието в спектаклите да участват минимум до шест актьора. Броят им в практиката на университетската трупа се е променял – има представления с осем, дори с четиринадесет актьори в СФУМАТО, които са разделени на две групи от по седем участника. Практиката показва, че това е сериозно предизвикателство – променя се броят на партньорите, променя се усещането за баланс в трупата. Но както вече беше отбелязано, тази динамиката тренира рефлексите и адаптивността на обучаващите се актьори, което в моноспектакъл в Playback-а и форум театъра е изключител-



но необходимо.

Представянето на музикантите също е част от ритуала на представлението. **Музикантите** се позиционират в десния край на сцената, с лице срещу стола на разказвача. Присъствието им

е съществен елемент от спектакъла – те задават неговия ритъм и музикалната окраска. При тях импровизационният момент също е много важен поради невъзможността в такъв вид спектакъл да има планирано озвучаване и традиционен тайминг. През годините в проектите на трупата са участвали музикантите Александър Евтимов – Шамана, Александър Пенкин, Мартиан Табаков, Явор Захариев (Gravity Co), Цветомир Гюров, Кристиян Гочев, Калоян Чолаков, Илиян Китанов, Захари Лазаров, група Шраймер и др. По принцип броят на музикантите също е въпрос на предпочитания в конкретната трупа и лично творческо виждане. Повечето трупи на българска сцена използват един музикант. В Playback постановките с участието на студентите от НБУ се залага на двама музиканти и много рядко се играе с един (обикновено ако по обективни причини и инцидентно възникнали обстоятелства някой от тях не може да присъства). В годините и с практиката се наложи изводът, че с двама музиканти има по-силен баланс в триадата диригент – актьори – музиканти. Те също имат свой ритуал да се събират предварително за репетиция и настройване на „струните за импровизация”. Бих допълнила шеговито – да настройат както физическите инструменти, така и душите си. Музикантите се присъединяват към актьорите още по време на загревката за спектакъла, и участват в нея.

**Музикалните инструменти** са най-разнообразни и всяка трупа има свободата да избере „своите“ инструменти. Най-често употребяваните са тарамбука, кахон (Кахон, Wikipedia), китара,

диджериду (Диджериду, Wikipedia), джембе (Джембе, Wikipedia), конга (Конга, Wikipedia), рейнстик (Рейнстик, Wikipedia) и др. Тук искаме да обърнем внимание на относителната екзотичност на някои от инструментите. Както всичко останало, техният избор също не е самоцелен, нито е опит да се впечатли публиката чрез оригиналност. Специфичността на звука им превръща към ритмиката на древната ритуалност, която е обединявала и водела общността. Повечето от тях са предназначени да задават такъв ритъм и той е основен структурен елемент в постановката, споява и синхронизира залата и актьорите. Като най-важен музикален инструмент в ритуала и спектакъла може да се посочи **чинела**. Той дава началото и края на историите. Възприето е неписаното правило чуе ли се удар, гонг на чинел, играта да се прекратява. Понякога актьорите се увличат в играта и пропускат подходящия момент да поставят точката на разиграваната конкретна история. Задачата на диригента и музикантите е да уловят отстрани пулса на спектакъла и да преценят кога е настъпил правилният момент за финала.



Следва серия фотографии от Playback спектакли на фотографа Антон Балъкчиев, които илюстрират по много добър начин игровата среда.







След представянето на актьорите, музикантите и диригента, се структурират Playback формите – скулптури и двойки – амбивалентни и флуидни. Пристъпва се към блиц-историите, разказвани от публиката в салона, които впоследствие се изиграват като истории в картини и изречения.

2. **„Прекъсване“ на действието** – така се определя частта, в която започва общуването на публиката и разказ на лични истории по двойки в театралната зала. Зрителите се приканват да сменят местата си и да седнат до човек, когото познават малко или изобщо не познават, и да му споделят своя лична история. Звучи музика, актьорите са седнали с ръце на коленете в очакване на историите на публиката.

3. **Действие – Актинг** – това е частта, в която се избират и изиграват три или четири от разказаните истории. Тук трябва прецизно да се следи за продължителността и емоционалния интензитет на спектакъла. **Времето** е съществена част от ритуала и е препоръчително спектакълът да не продължава повече от осемдесет минути. Често историите са тежки, а рецептивно-сензитивните възможности на актьорите и публиката имат предел на ефективното възприемане. Не трябва да се прекрачва този предел, защото работата става неефективна, респективно с незадоволително качество. Случвало се е в продължителната практика играта да продължи сто, сто и двадесет минути. Категоричният извод от този опит е, че темпоритъмът на спектакъла се губи, той зацикля и започва да се търкаля бавно като голяма и тежка метална топка и нещата навлизат в Сизифовата символика. Затова се възлага на диригента и той трябва стриктно да следи времето в отделните сегменти. С риск да

предизвиквам усмивки, ще споделя, че лично на мен ми се наложи заради Playback спектаклите да си купя ръчен часовник. Може би трябва да се обмисли идеята за използването на някакъв тип таймер или друг уред – пясъчен, воден часовник, след като се прецени как и доколко възможността да се свери времето ще подейства на разказвачите и дали ще изкриви емоционалния и сюжетен ход на спектакъла.

**Разказвачът-зрител**, на който трупата се е спряла, се поканва на сцената да заеме стола на разказвача, за да сподели с помощта на диригента своята лична история. В хода на разказа той разпределя като режисьор ролите за актьорите. Когато някой от актьорите е избран за определена роля, той се изправя.

Разказвачът в разговор с диригента определя и **заглавието** на своята история. Заглавието е изключително важно в ритуала, то е зърното на актинга за актьорите, от което тръгва развитието на действието и фокусът на събитийната и емоционална динамика на представлението. След разпределянето на ролите и задаване на заглавието, следва **дестилация** на историята от страна на водещия, неизменна част от ритуала, последвана от **изиграване** от актьорите.



Следваща важна част от ритуала е как се разполагат актьорите на сцената по време на игра. Винаги се **играе по диагонал** с лице към разказвача (никога с гръб) и публиката от залата. След изиграване на историята, част от ритуала е поклон – първо пред разказвача, а после към зрителната зала.



**4. Затваряне на спектакъла** – това е частта, в която трябва добре да се претегли и реши кога е достигната целта и спектакълът е изчерпал функцията си. Това се прави в няколко сегмента:

**4.1. Пулс на публиката** – майсторството на диригента на спектакъла е да усети в коя история има потенциал да стане кулминация в конкретната вечер и с която да се върви към затваряне на спектакъла, т.е. да напипа така наречения пулс на спектакъла. Водещият трябва да има опит, да не се подвежда от желанието на публиката за още и още истории. Трябва да се идентифицира точния момент за затварянето на актинга, за да не загуби Playback спектакъла своята цялостност и катарзис.



вечер, като монтажът „се сглобява в съзнанието на зрителя“ по думите на Гротовски (Gałdyńska-Mazan, 2008). В Playback спектакъла зрителят има свободата да направи своя разказ от видяното, защото актьорите не предлагат готовия разказ, а материала за неговото изграждане в „главата“ на зрителя.

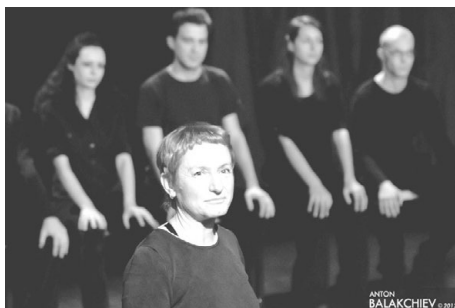


**4.2. Калейдоскоп** – актьорите избират една от ролите си във вечерта и я представят заедно с другите актьори под формата на скулптура. Задачата е тази скулптура – колаж сама по себе да бъде дестилираната история на Playback спектакъла на конкретната

**4.3. Огледало на публиката** е последният сегмент, с който приключва Playback спектакълът. Технологията е такава – всеки актьор си избира зрител от публиката, в който да се превъплъти, да „стане него“ в ситуация на свободно общуване с публика-

та, при абсолютно избягване на шаржа, пародийността и коментарите. Целта е зрителите също да се заиграят с актьорите, да започват да променят своята поза на стола. Актьорите имат свободата да си изберат повече от един зрител. В тази част често се наблюдават изключително забавни моменти, които може да продължат и повече от десет минути. Тук отново се проявява майсторството на диригента да усеща пулса на публиката, да избере точния момент за поставяне на точката, за да се премине към последната фаза от Playback спектакъла.

**4.4. Довиждане** – макар Playback спектакълът да е далеч от класическите условности и тук трябва да има същинско затваряне на спектакъла – поклон и напускане на сцената.



(Всички снимки, включени в доклада, са личен архив на автора му.)

## ИЗПОЛЗВАНИ ИЗТОЧНИЦИ (REFERENCES):

- Шехнер, Р., 2001. Ритуалът и неговото бъдеще. *Homo Ludens*. (2-3). ISSN 1311-5111.
- GAŁDYŃSKA-MAZAN, A., 2008. *Jerzy Grotowski's Idea of an Actor's or Performer's Inner Action* [online]. [viewed 26.02.2021]. CORE. Available from: <https://core.ac.uk/download/pdf/162598925.pdf>
- What is Playback theatre? *London Playback Theatre* [online], [viewed 22.02.2021], Available from: <https://www.londonPlayback.com/what-is-Playback>

## РИТЪМЪТ В КИНОТО

АЛЕКСАНДЪР ТОМОВ<sup>1</sup>

## THE RHYTHM IN THE MOVIE

ALEXANDAR TOMOV<sup>2</sup>

**Резюме:** Изпълнителят и неговата подготовка днес са на преден план като необходимост, продиктувана от бързо развиващата се филмова индустрия. Практиката показва, че липсата на теоретични и практически познания в това направление затруднява работата пред камера и резултатите губят своята актуалност.

**Ключови думи:** Монтаж, ритъм.

**Abstract:** The aim of this report presents the performer and his preparation today is very important part of movie industry and some knowledge about the rhythm in the movie.

**Keywords:** Editing, cutting, montage, rhythm.

Разглеждам темата от българската ситуация и действителност. Пиша за един от елементите, които изпълнителят е необходимо да познава когато ще се снима в киното. В тази връзка ще дам следния цитат: „Бях 20 години в НАТФИЗ и колкото пъти употребявах думата киноактьорство, толкова пъти срещах ироничните усмивки

---

<sup>1</sup> **Александър Томов** – докторант на самостоятелна подготовка в департамент „Театър“ на Нов Български Университет, с научен ръководител проф. Петя Александрова, д.н. (e-mail: al\_tomov@mail.bg)

<sup>2</sup> **Aleksandar Tomov** – self-study PhD student at DS Theater with Research Supervisor Prof. D.Sc. Petya Alexandrova (e-mail: al\_tomov@mail.bg)

на театралите, като че ли с червен плащ излизах пред бикове – да ги дразня...”<sup>3</sup> (Никола Корабов)

### **Защо изпълнител, а не актьор?!**

Наричам изпълнител този човек, който се снима в киното. Той просто е изпълнител, а не актьор. Той не познава изискванията и спецификите на киното. В България всички мислят, че като завършиш НАТФИЗ или другите университети ставаш за всичко, т.е. пенкилер. Не, не ставаш. Нека си представим, че ние сме добри атлети, да си представим, че сме добри драматични актьори, но ако му дам на този драматичен актьор кукла – може ли да я води?! Ще кажете, че талантливият може навсякъде? Добре, и атлетът е талантлив, ама може ли да скочи 2.3 м, може ли да скочи овчарски скок? Може ли да бяга 100 метра наравно с един спринтьор? Всяко едно изкуство си има своите условности и за да работиш, да твориш в едно изкуство е необходимо да познаваш условностите на това изкуство. Иначе ти си театрален актьор, който се снима в киното. Защото, както съм изучавал четири години законите и спецификите на театъра, така поне четири години трябва да съм изучавал законите и спецификите на киното. Мога ли да се нарека актьор в киното, след като не съм изучавал спецификите и изискванията на киното. Не го наричам актьор в киното, защото в България не се изучава достатъчно дълбоко и изчерпателно киното, т.е. киноактьорство. Киното го изучават кинорежисьори, оператори, монтажисти и всички останали специалности. Никой не изучава условностите и изискванията на киното от гледна точка на изпълнителя пред камера. Затова моята цел е киното да се изучава като отделно образование, отделна професия – киноактьорство. Защото обучението в театър не означава, че ставаш за кино. Както не ставаш за цирк, пантомима и другите зрелищни изкуства.

Монтаж (от фр. montage) е френски технически термин, посредством който се характеризира определен творчески и технически процес в киното и телевизията – съединяването на отделни фрагменти от филмовото произведение в едно единно компози-

<sup>3</sup> <https://www.afish.bg/kino/item/1976-balgarskoto-kino-se-smali-ostana-i-bez-nikola-korabov.html>, автор Виолета Цветкова, AFISH.BG

ционно цяло. Произходът на термина идва от подобните действия в техниката, строителството и производството, където също чрез сглобяване на отделни части се получава едно завършено изделие – било то машина или сграда.

Ритъмът в киното не е ритъмът на живота, не е ритъмът в театъра, не е ритъмът в телевизията. Първата причина е крупността, втората причина е монтажът. Монтажът чрез кадрите, плановете и пресечките създава ритъма (динамиката) в киното. В обучението си изпълнителят е необходимо да научи, че ритъма в киното не се реализира от него. Отговорна е друга професия, друга наука. Монтажът е един от важните фактори. От него се иска само психология и емоционалност – вътрешна динамика, психологическа динамика, а не външна. Динамиката не е физически, а психически акт.

По време на снимки, непознавайки спецификите и изискванията на киното, се гони житейския реалистичен ритъм така, както е в живота. Непознаването на монтажа, от снимащия се в киното, лишава филма от режисурата и художествеността. Ако поведението му е по-дълго като паузи, той ще бъде изрязан, но трябва да има какво да се реже. Зоните на „мълчание“ са най-хубавото нещо. С паузите, които се правят по време на снимки, се дава възможност да има оценки от страна и на другите изпълнители (герои, образи). Гонейки реалистичния житейски ритъм, повечето хора смятат, че са органични, верни, автентични, истински. Това е голяма заблуда и грешка. Така те лишават съответната сцена от всички елементи на художественост – оценка, дилема, мисловен акт и в резултат на това психо-физическо поведение или действие.

За разлика от живота ритъмът в киното се прави от монтажа, а не от изпълнителя. Според мен е необходимо всеки бъдещ изпълнител пред камера да има познание, представа за този факт. За тази цел е необходимо да се изучават основите на монтажа. По повод на ритъма, анализирам няколко неща:

Какво е жизнена и житейска правда? Това е реалния живот, който живеем, който имаме. Всичко виждаме в общ план с нашите очи. Ако искаме да бъдем чути, ние усилваме гласа си или се провикваме, а понякога дори крещим. Ако искаме нещо да доближим използваме лупа, бинокъл, монокъл, микроскоп или телескоп. Ко-

гато сме ядосани или някой ни изнерви, афишираме и демонстрираме нашата емоционалност, показваме нашето отношение към съответен човек или друг дразнител.

Какво е сценична правда? Театърът превръща жизнената (житейската) правда в сценична. Сценичната правда не е житейска правда. Поведението на сцената не може да бъде поведение в живота. Кой върви по улиците и споделя мислите си? Тогава какво прави киното?

Какво е кино правда? Киното също превръща житейската правда в кино правда. Житейската правда се доближава повече до кино правдата. Да помислим дали кино правдата е житейска правда – Не! В кино правдата човек върши неща, които в реалния живот не може да направи – да лети, да скача от сграда върху сграда, да преодолява различни пространства, да се бие едновременно с десет човека, да се телепортира, да се превръща в друг човек, в животно, в извънземно и т.н. В кино правдата е спецификата на техниката наречена камера и монтаж. Изпълнителят пред камера се уголемява в крупните планове многократно. В живота ние афишираме нашата емоционалност, но това не е художественост. Бих казал, че дори житейската правда понякога е изградена повече от загадки и неясноти, отколкото от ясноти. Защо тогава в киното всичко да е ясно?! Необходимо е да направим разграничение между житейската и филмова реалност. Една житейска реалност се превръща във филмова не толкова поради факта, че я наблюдаваме от екрана, а защото ни е предадена оттам по различен, често пъти уникален начин.

Това се дължи най-вече на обстоятелството, че в нея са вплетени нови драматургични елементи. Без да откъсват конкретната действителност от житейския ѝ първообраз, тези елементи я натоварват с нов смисъл – с наличие на конфликт, с послание, с интрига, често пъти с напрежение, с изненада и желание у зрителя да види какво ще се случи по-нататък в разказваната история. Основен отличителен белег на киното като изкуство е неговата способност да преработва по определен естетически начин житейските ситуации във филмови. Неопровержима истина е, че онова, което виждаме на екрана, няма нищо общо с действителността. То е част от нова, изцяло измислена действителност.



Филмовата действителност не винаги е абсолютно точно копие на житейската действителност. Филмът прилича на живота, но не е негово пълно подражание. Като произведение на изкуството за него е важно да създаде свой собствен реален свят и действието му да носи логиката на тази нова действителност.

Макар и измислена, действителността в киното се гради с реалистични средства – достоверност на предмети, костюми, детайли, актьорско изпълнение. Веднъж приели тази действителност, зрителите се потапят в нея, вярват ѝ, понякога дори повече, отколкото на заобикалящата ги реалност. Това се дължи както на магията на киното, така и на заложената у всеки зрител необходимост да живее с красиви представи. В крайна сметка всяко филмово произведение се свежда до структуриране на една художествена условност, за която обаче важи едно неизменно изискване – тя трябва да бъде достатъчно убедителна. В отделни свои елементи тази реалност може дори да е нелогична от гледна точка на живота, но във филма и на екрана зрителят не бива да има проблем с тази логика. В ежедневието си живот ние възприемаме събитията около нас по един отработен и практичен начин. Но във филма нещата, които се случват на екрана, не ни подтикват да реагираме по същия практичен начин. Напротив, реакциите ни често пъти са обратни на житейския ни опит. Ако в живота ни се случи да видим как човек пада на улицата, най-вероятно ние ще изпитаме съчувствие и ще побързаеме да се притечем на помощ на падналия. Но когато в един филм, персонаж на Бъстър Кийтън или на Чарли Чаплин, се спъне и падне, ние веднага започваме да се смеем. Реакцията ни се дължи на факта, че в качеството ни на зрители ние добре осъзнаваме, че в случая гледаме комедия. В друг жанр същото физическо действие ни влияе по коренно различен начин. Когато в „Котка върху горещ ламаринен покрив“ наблюдаваме от екрана как персонажа на Пол Нюман пада на пистата в опит да прескочи наредените препятствия. Това падане вече предизвиква в нас съчувствие и симпатии.

Следователно в киното наблюдаваме модел, който вече не е просто „там навън“ във всекидневния ни живот, а който е станал неразривна част от една самостоятелна реалност. По този начин изградената чрез определена филмова форма реалност ни принужда-

ва да виждаме, чуваме, възприемаме и осмисляме наглед познати неща по един нов начин.

*Ритъмът в киното не се прави от изпълнителя, а от монтажа. Не бързайте. Мислете! Емоционално пълнете кадъра. Не ние създаваме ритъма – монтажа го прави. Разбере те! Не ние създаваме ритъма.*

„След заснемането на филма предстои една от най-важните творчески фази от неговото създаване – монтажът му, т.е. подборът и свързването на заснетите кадри и осъществяването на тяхната взаимна връзка със звука. Същността на филма се крие в монтажа, а монтажът започва още от сценария, което задължава и при снимките да се имат предвид възможните монтажни ефекти. Когато обаче е налице целия заснет материал, могат да се родят, както често се случва, нови и неподозирани решения, по-ефектни от тези, които до този момент са били предвиждани.“<sup>4</sup>

„Ритъмът, т.е. комбинирането на продължителността на отделните откъси, на пръв поглед, изглежда най-формалният момент от монтажа, но всъщност това не е така. Той играе много важна роля за постигане на ясността и действителността на филмовия разказ. Ритъмът има винаги изразна задача – отделния откъс да бъде с такава дължина, че да може зрителят да възприеме неговата стойност. Ако откъсът е по-къс, това ще доведе до невъзприемане и липса на емоционално въздействие, а ако е по-дълъг, той изморява и разсейва зрителите. Посредством верния ритъм вниманието и вълнението на зрителите се поддържат по такъв начин, че переходът между отделните откъси не се забелязва.“<sup>5</sup> „Правилният ритъм прави да изглежда кратък един дългометражен филм, докато липсата на ритъм е причина за изпитване на досада и скука дори от една филмова част. Същественост, яснота, изразност – това са основите, които трябва да реализира ритъмът на филма през време на монтажа“<sup>6</sup>.

Киното притежава силата както да изгражда действителност,

<sup>4</sup> Обретенов, Любомир. Основи на киното. София, 1977, с. 232-233.

<sup>5</sup> Пак там, с. 235

<sup>6</sup> Пак там, с. 235

която отразява обикновеното всекидневие на хората, така и да създава събития в големи мащаби, природни катаклизми, катастрофи и войни. Диапазонът на късчетата от тази реалност е твърде широк – той прави филмовите истории вече сто години да изглеждат безкрайни и неповторими по своето звучене. Чрез киното ние виждаме и опознаваме места, на които може би никога не бихме стъпили и персонажи, които никога не бихме срещнали, т.е. влизаме в един друг непознат свят и непозната действителност, изградена изцяло по авторска воля.

На добрия филм хората вярват, като че ли това е късче от самия живот. Късче от действителността, на която сме свидетели. Именно в постигането на тази дълбока „истина на действителността“ се крие предпоставката за успех на един или друг филм. И обратно, ако зрителят усети фалш в изграждането на тази действителност, той не вярва на историята във филма и губи интерес. Неслучайно фразата „съвсем като на кино“, която се използва в живота, е синоним на нещо несъществуващо, фалшиво.

Монтажът е един от компонентите, който спомага именно за динамичното възприемане на филмовата действителност. Когато гледаме филмовия екран ние следим случващото се в определена последователност и ритъм, зададени ни от монтажа, т.е. динамичната трактовка на филма.

Актьорското изпълнение се състои от визуални елементи (движение, жестове, лицево изражение) и звук (глас, говор). Понякога, разбира се, изпълнителят може да разположи изпълнението си само във визуалния аспект, както например е било в немия период на киното. И обратно, понякога актьорското изпълнение може да бъде разчетено само в звуковата част на филма (глас зад кадър, дублаж).

Особеностите на актьорското изпълнение произтичат и в това, че за разлика от сцената, в киното е налице едно важно техническо средство – филмовата камера, която следи, запечатва и осмисля всички действия на изпълнителите. Именно това обстоятелство и всички произтичащи от него изисквания принуждава режисьора и неговите изпълнители да „бягат“ от театралната експресивност, да

се отърсват от подчертаните мимики, жестове и интонации и да се съсредоточат изцяло върху смисъла на действията на персонажите, които пресъздават.

В киното изпълнителят дава една първична емоция, рафинирането ѝ се поема от филмовата техника, а на по-късен етап и от монтажа.

Най-осезаемо влияние върху актьорското изпълнение монтажът оказва в сцените, които се изграждат върху диалог. Независимо от конкретното съдържание и драматургичната информация, което диалогът носи, главната му задача е да разкрие характерите и взаимоотношенията между персонажите. Монтажът винаги трябва да е подчинен на тази цел и да бъде адекватен на случващото се на екрана.

Ако двама души се карат, нормално е начина на монтаж да бъде по-агресивен. Тази агресивност задължително трябва да присъства и в мизансцена. Прекрасен пример в това отношение е филмът „Сиянието“ – по-точно сцената, когато Уенди разбира със сигурност, че мъжът ѝ Джек наистина е полудял и е заплаха както за нейния, така и за живота на сина им. Тя отстъпва назад с бухалка в ръка, а Джек бавно, но заплашително се приближава към нея. Мизансценът може да е семпъл, но е категоричен – двама души се намират в състояние на агресия един спрямо друг. За монтажа остава само една възможна функция – да интерпретира този мизансцен. Камерата е субективна – от гледните точки на Уенди и Джек. Крупността варира от среден към близък. Миксирани в едно цяло, всички тези компоненти спомагат за силното въздействие на сцената. В нейната финална част, противно на очакванията, крупностите се отварят и камерата става обективна. Виждаме огромното фоайе на хотела и самотата на това пространство прави усещането за обреченост още по-натрапливо. При монтажа на диалог изключително важен е начина, по който ще изградим паузите между разговарящите персонажи и къде ще придадем акцент на техните думи. Важно е и кога оставяме персонажа да говори в кадър и кога репликите му остават зад кадър, а ние показваме партньора, който го слуша.

***Монтажът има огромно значение за пълноценното изграждане на драматургията, изображението, актьорското изпълнение и посланието на филма.***

Изпълнителят не е необходимо да бъде както в живота в реално време, а трябва да има много зони на „мълчание“ и на психология. Това е ритъмът на вътрешния емоционално-мисловен акт, който е много по-динамичен от физическото движение. По този начин даваш на монтажа да махне невярното поведение и да сложи вярното поведение. Така се дава повече материал на монтажа и възможности как да монтира кадъра! Чрез смяна на секундите в екранното време се получава динамиката. Монтажът води, ръководи възприятието и мисленето. Необходимостта от информативност налага (задължава) последователност в монтажа. Визуалното възприятие е много по-запомнящо се и внушително, отколкото словестното възприятие. Немногословните филми са по-художествени.

Пиша за монтажа не с претенции за компетентност и познание, а защото снимащият се в киното е необходимо да бъде запознат в тази област. Наложително е познание за спецификите. Това е един от елементите, за които е необходимо да получи обучение. Когато отиде на терен да знае в какъв план е и не само.

## **ИЗПОЛЗВАНИ ИЗТОЧНИЦИ (REFERENCES):**

- АЛТЪПЪРМАКОВА, Н. *Монтажни и немонтажни принципи в изграждането на филмовата действителност*. [Автореферат]. София, 2016.
- ОБРЕТЕНОВ, Любомир. *Основи на киното: Учебник за техникумите по полиграфия*. София: Техника, 2017.

# ПОГЛЕДЪТ КАТО ПРЕДМЕТ НА ПРЕДСТАВЛЕНИЕТО И КАТО НЕГОВА ЦЕЛ

ВИОЛЕТА ДЕЧЕВА<sup>1</sup>

## THE VIEW AS A SUBJECT OF THE PERFORMANCE AND AS ITS PURPOSE

VIOLETA DETCHEVA<sup>2</sup>

**Резюме:** Погледът има конститутивно значение в театъра. Самият спектакъл възниква в динамиката на играене и гледане. Предмет на доклада е погледът като тема на представлението и като цел на представлението. От тази гледна точка ще бъдат анализирани два спектакъла на Шаушпилхаус Цюрих от сезон 2021/22.

**Ключови думи:** представление, поглед, зрител, играене, гледане

---

<sup>1</sup> **Виолета Дечева** е професор по театрознание в НБУ. Доктор по театрознание (Ph.D) и доктор на науките (D.Sc.) от БАН. Специализации като ДААД-стипендиант в Freie Universität-Berlin. Член на IFTR, на IATC, на СЖБ и др. Публикации в България, Германия, Полша, Франция, Италия, САЩ, Швейцария и др. Изследователски интереси: култура на 20 век, рецепция на немскоезична литература, театър и медии (e-mail: violadabbraccio1@gmail.com)

<sup>2</sup> **Violeta Detcheva** is Professor of Theory and History of Theatre at the NewBulgarian University. She holds a PhD in art studies and D.Sc. with Doctorate Thesis in art studies from the Institute of Art Studies at the Bulgarian Academy of Sciences. Numerous DAAD Grands - Freie Universität-Berlin. She is author of numerous publications in Bulgaria, Germany, Poland, France, Italy, Switzerland, USA. Member of the International Federation for Theatre Research (IFTR) and the International Association of Theatre Critics (IATC). Her research interests are in the field of culture and theatre of 20th century, the reception of Germanlanguage literature and the relations between contemporary media and arts (e-mail: violadabbraccio1@gmail.com)

**Abstract:** The meaning of the gaze in the theater is constitutive. The show itself is shaped in the dynamics of playing and watching. The subject of this paper is the view as the issue of the performance and as the goal of the performance. From this perspective will be analyzed two performances of the Schauspielhaus Zurich from the 2021/22 season.

**Keywords:** performance, gaze, spectator, playing, watching

Начинът, по който зрителят гледа, участва в конституирането на спектакъла. Сред най-популярните твърдения за театъра е това, че няма спектакъл, ако няма зрител. Това че е популярно обаче, не го прави вярно. Има не само спектакли без зрители, но има и спектакли дори без актьори. По-важното е друго в това твърдение, заради което започвам този текст именно с него. То е усещането, което изразява тази фраза. А именно, че зрителят не е просто гледащ или наблюдател на даден артефакт, а е съучастник в създаването на самото сценично произведение/представление. Фразата „ако няма зрител няма спектакъл“ не е родена от някаква конкретна театрална естетика или вид театър, а от самата *естетически договорена* връзка между играещ и гледащ, която е негласно от/под/печатана с поглед. Която се състои чрез погледа. В този смисъл, темата която аз съм си избрала, а именно *погледът*, е теоретически фундаментална за театралната конвенция.

Театърът е естетическа конвенция на играене и гледане, която исторически се трансформира и предефинира. Манфред Браунк в предговора към много полезната си книга *Театърът през XX век* [Браунк 1990, с. 250] подробно аргументира това твърдение. Именно промяната в конвенцията на играене и гледане води до съществени трансформации в разбирането изобщо за *театър*, респективно каква трябва да е *пиесата*, какво разбираме под *спектакъл*, как дефинираме понятието *актьор* и т.н. Без разбирането за историческата изменчивост на тази конвенция в различните периоди на развитие на социалния свят, е трудно да обясним защо театърът

продължава да съществува повече от 2000 години или защо съвременният свят продължава да има нужда от него. Тук ще става дума именно за *гледането* в театъра днес.

Избрала съм два спектакъла като обект на разсъждение върху *гледането*. Те са много различни един от друг. Единият е направен в интердисциплинарната зона между театър-движение-звук-съременно изкуство, а другият е част от традицията на XX век, използваща текста – без значение дали специално писан за сцена като например пиеса или друг вид литература – само като материал при създаването. Ще става дума за представлението *Орфей*<sup>3</sup>, създадено от групата *Moved by the Motion*, идваща от САЩ и спектакъла на Яна Рос, литовска режисьорка с много интересно присъствие в театъра през последното десетилетие, който се казва *Кратки интервюта с гадни мъже/Kurze Interviews mit fiesen Männern*. С тези два спектакъла *Шаушпил Цюрих/Schauspiel Zürich* откри сезон 2021/22.

В основата на представлението *Кратки интервюта с гадни мъже* са 22 кратки интервюта с побъркани, откачени мъже, живеещи в зоната на отклоненията. Интервютата са извлечени от романа *22 вида самота* на Дейвид Фостър Уолъс. Макар не особено известен, Уолъс е все пак познато име и в България, затова няма да го представям. Известно е, че той дълго страда от тежка форма на депресия. Има тежки пристъпи, живее с бездомници докато в същото време все пак запазва връзка със семейството си. Неговата форма на депресия приключва с успешен опит за самоубийство през 2021 г. – след свръхдоза от синтетични наркотици. Романите му са причислявани към най-интересните произведения на американската литература в последните години. В театъра има също много сериозен интерес към тях, защото поставят важни теми в съвременния свят като темата за съществуването в граничните зони на човешкото поведение или живота в маргиналните социални зони. Именно тези теми отварят перспективата към проблематизиране на насилието в човешките отношения. Граничните зони

---

<sup>3</sup> Премиера 10. септември. 2021 Шифбау/Schiffbau, Цюрих. Трупата е създадена през 2013 от Ву Занг/Wu Tsang и работи със звук-образ-движение в различни експериментални пространства. *Орфей* е първата им работа в Цюрих.



на поведение и съзнателният избор на съществуване в маргинални/ маргинализирани обществени групи стават обект на наблюдение и рефлексия. В представлението на режисьорката Яна Росс аз разпознавам по-скоро въпроса: Има ли въобще граница в упражняването на насилие във взаимоотношенията? Въпросът звучи като за семинар по психология, но всъщност нейният поглед към темата на сцената не цели създаването на някакъв психологически портрет на тези хора или изследване на мотивите им за поведение. Тя не ги представя като психически неуравновесени хора, не се вглежда в биографичния им профил и техните сериозни психологически проблеми. Представлението е нещо като зона за наблюдение изобщо върху *проблема за насилието в междуличностните отношения в съвременния свят*. Фокусът са най-вече жените.

Това е общото представяне на двата спектакъла, върху които ще разсъждавам. Намерението ми е да сравня подхода на тези два спектакъла към използването на гледането/погледа.

В спектакъла *Орфей* на *Moved by the Motion погледът* е темата на представлението. То е тематично структурирано около проблема за силата на погледа. По-точно казано, според мен, става дума за погледа като даващ живот и отнемащ живот. Трудно ми е да си представя по-добър материал за тази тема от мита за Орфей, на когото е позволено от Хадес и Персефона да върне любимата си Евридика в света на живите само при едно условие – ако не се обърне, за да я погледне. Орфей е главният герой на този интердисциплинарен спектакъл, който трудно може да бъде стегнат в строга жанрова дефиниция.

Идеята на спектакъла е много интересна. Вниманието на авторите му не е насочено толкова към силата на изкуството на Орфей, на музиката, която трогва Персефона и Хадес, както би могло да се очаква. Всъщност те интерпретират мита за Орфей чрез друга тема, която е много съществена, важна и интересна за човека днес, а именно тази за погледа. Въпросът, който поставят е: Какво се случва, когато отместим погледа от обекта на желанието/желанията си, в един (и дигитален) свят, който е доминиран от *гледането*, доминиран е от образите? Основателен е интересът на театралната трупа към нея, тъй като през последните няколко десетилетия глобалната

и дигитална култура е доминирана от образи, всекидневието на човека е доминирано от гледането и вглеждането в нещо или в някого посредством нещо – телефон, компютър или все едно какъв екран. Доколкото *Moved by the Motion* има траен интерес към *ъндърграунд културата*, те правят нещо много интересно с мита за Орфей, сравнявайки я с подземния свят, където е Евридика. Тоест поместват действието изцяло в подземния свят, в *ъндърграунд културата* на Америка, откъдето идват и с която те се занимават и в предишните си представления.

В цюрихското си представление актьорите представят своята рефлексия върху темата за погледа, добавяйки още едно измерение, а именно удвояването на акта на гледането чрез използването на огледалото. Затова на сцената е спуснато отвесно, малко като стена на пирамида, огледало, така че танцьорите виждат и самите себе си, и публиката. А от своя страна публиката също вижда удвоен този свят – тоест реалността на подземния свят, в който Орфей отива да поиска от Хадес да спаси Евридика и актьорите, които виждат себе си. Подобна организация на пространството недвусмислено показва намерението на трупата да представя асоциациите си върху темата за силата/значението на погледа и гледането вместо върху силата на любовта например. Заради това в част от картините на представлението има дори удвояване на огледалата, игра с отраженията на гледането и на образите в погледа. Орфей вижда себе си, Хадес вижда себе си, останалите участници в действието виждат себе си. И те самите, и зрителят не можем да проследим със сигурност къде е гледащият, къде е отражението, къде е „оригиналът“ на образа, къде е неговата рефлексия. Това непрекъснато наслагване и на образите на сцената, и на гледането към тях „размива погледа“, раз-фокусира го и прави възможно усещането, че тъкмо това е важното, тъкмо това е същественото в рецепцията на представлението.

Има още един нюанс в тематизирането на гледането и на погледа в работата на тази трупа и той е в желанието им да се почувства от зрителя как погледът и страхът са свързани. Затова според мен техният отговор на основния въпрос *Какво кара Орфей да се обърне?* е именно *страхът*. Страхът, че отново ще я загуби, защото

не я чува. Не чув(ств)а стъпките ѝ зад себе си. Всъщност този страх в душата на Орфей – да загуби отново скъпия човек, да загуби отново любимата – става по-силен от всичко и той кара Орфей да се обърне назад, за да се увери, че тя е там. В спектакъла на второто слизване на Орфей, не е отделено много внимание. И то според мен е защото ядрото на представлението е тази фаза от разказа, която представлява движението на Орфей и Евридика към напускането на подземното царство, тоест зоната между Там и Тук, която зависи от това дали той ще я погледне. А не *как* спечелва Хадес и Персефона. В този смисъл и повторното му връщане няма особено значение.

Да видим по какъв начин същата тема за гледането, образа, двойника, толкова важна за театъра, се отнася към спектакъла на режисьорката Яна Рос и защо точно чрез нея реших да разсъждавам върху тези два толкова различни спектакъла – и като естетика и като тип театър. Както казах по-горе спектакълът представя интервютата на 22-ма мъже, които оказват брутално насилие върху жени. Основната тема в него е сексът. Въпреки всички правени в историята на ХХ в. опити, обикновено това се смята за скандална тема в театъра. И действително най-често тя е използвана именно, за да скандализира публиката. Представлението на Яна Рос според мен не цели скандал в цюрихската публика. В него сексът се превръща в обект на рефлексия, чиято цел е да покаже в каква висока степен животът на модерния човек е обсебен от него, докато той непрекъснато се опитва да отмести погледа си от нея. Значимостта на подобно усилие не е в откриването на нова интерпретация или гледна точка върху темата, която да изненада зрителя. А в настояването той да държи открити сетивата си, съзнанието си, погледа си около два часа върху секса като зона на насилие в човешките взаимоотношения. Затова и взема за материал романа на Дейвид Фостър Уолъс. Същественият въпрос е как отделните сцени могат да се разиграят без да се превърнат нито в бутафория, нито в порнография. И в същото време колкото пъти човек поиска да отмести поглед от сцената, все пак да бъде задържан от нея и върху нея.

Театралната естетика, която Франк Касторф въведе преди повече от 20 години, тук е използвана много умело. Построяване на сцената на отделно затворено пространство – къща, град, павили-

он – каквото и да е то е самостоятелна архитектурна конструкция. Целта е тя да започне да функционира като независима автономна реалност в пространството между сцена и залата. А животът (на актьорите) в нея се наблюдава от публиката посредством камери. Актьорите могат да се конфронтират с тази виртуална реалност като излизат извън това пространство на театралната сцена. Яна Рос и сценографите Каролин Де Шипър и Кристоф Енгелс са решили да построят павилион в голямото пространство на Шифбау, който е заобиколен от публиката. В една от стаите зрителите наблюдават порно звезда и работата ѝ така, както се наблюдава снимането на порно филм. Не е трудно да си представи човек колко скандализиращо само по себе си е вземането на подобно решение. Може да се допусне, че дори целта е да се постави на изпитание търпението на цюрихската публика. Според мен обаче, по-важното е, че представлението най-вече поставя на изпитание самото гледане. Или границата, отвъд която зрителят би отместил поглед. Коя е допустимата степен, в която гледащите ще удържат на любопитството си да проследят възможните страни на насилието в тази зона, с които се занимава Фостър Уолъс, или просто ще отместят поглед и ще напуснат? По време на действието се напомня със съобщения, които вървят през цялото време: „Който не издържа, моля да излезе, изходът е там“. Така именно гледането-към-сцената се оказва цел на спектакъла. Самият поглед на зрителя е обект на спектакъла.

Страхът да не загубиш близък или просто усещането за емоционалната връзка с близкия човек, от една страна и насилието в най-интимните взаимоотношения от друга, са двете страни във възможните преживявания на последните две години по време на пандемията. Двата спектакъла, насочват вниманието към тях, използвайки по различен начин значението на погледа в театъра.

## **ИЗПОЛЗВАНИ ИЗТОЧНИЦИ (REFERENCES):**

BRAUNECK, Manfred, 2006. Theater im 20. Jahrhundert. *Гестус*. (1-6)

# ГАГА ЕЗИК НА ДВИЖЕНИЕ: ВЪОБРАЖЕНИЕ И ДВИЖЕНИЕ В ТЯЛОТО НА АРТИСТА

ЯНИЦА ШОПОВА<sup>1</sup>

## GAGA LANGUAGE OF MOVEMENT: IMAGINATION AND MOVEMENT IN THE ARTIST'S BODY

YANITSA SHOPOVA<sup>2</sup>

**Резюме:** Целта на ръкописа е да послужи като кратко изследване на темата „Гага език на движение: въображение и движение в тялото на артиста“. Следвайки нуждите от връзка между тяло и съзнание/подсъзнание, в предложения анализ тялото на артиста е представено като „визуален дизайн на ума“, чиито възприятия водят до различни възможности за допускане на въображение в движението. Фантастичната реалност, която тялото може да създаде под въздействието на вдъхновение, е разглеждана през призмата на телесни опити, взети и модифицирани от израелския танцов език на движение „Гага“, който е дело на хореографа Охад Нахарин. Изследване върху пътя на артиста, тръгващ от наблюдение и достигаш до възможна художествена изобретателност, изведена до физическа форма.

**Ключови думи:** въображение, движение, език

**Abstract:** The purpose of the manuscript is to serve as a short study on the topic ‘Gaga language of movement: imagination and movement in the artist’s body’. Following the need for a connec-

<sup>1</sup> **Яница Шопова** е преподавател в департамент „Театър“ на Нов български университет (e-mail: yanitsa\_shopova@abv.bg)

<sup>2</sup> **Yanitsa Shopova** is a lecturer in the Theater Department at the New Bulgarian University (e-mail: yanitsa\_shopova@abv.bg)

tion between body and consciousness/subconscious, in the proposed analysis the artist's body is presented as a 'visual design of the mind', whose perceptions lead to a different possibilities for allowing imagination in the movement. The fantastic reality that the body can create under the influence of an inspiration is viewed through the prism of experienced bodily ideas, taken and modified by the Israeli dance language of the Gaga movement, which is the work of the choreographer Ohad Naharin. Research on the path of the artist, starting from observation and reaching a possible artistic ingenuity, brought to physical form.

**Keywords:** imagination, movement, language

Тялото като „визуален дизайн на ума“ носи своите различни възможности за допускане на движението. Следвайки нуждите от връзка между тяло и съзнание в работата на артиста, в предложението анализ въображението и движението се срещат с танцови практики, взети от „Гага език на движение“, представен на света от хореографа Охад Нахарин<sup>3</sup>. Език, роден поради травма на гърба, преживяна от Охад Нахарин в активните му години като танцьор и предназначен да улесни комуникацията с артистите, да им помогне да се погрижат за тялото си, докато откриват и тестват физическите си възможности. Това, което се среща често при танцьорите, практикуващи „Гага“ е неспонтанно изразяване на въображението през тялото. Наситено преживяване на себе си и удоволствие от възможността свободно да изследват физическите си възможности. Практика, съчетана от различни течения свързани с движението. Като например Релийз техники на движение, или Техники на освобождаване, които се фокусират върху принципите за „лекота на движение“ и „поток в тялото“. Танцьорите освобождават напрежението в тялото, за да създадат свобода и пространство на движението. Използването на пода като партньор, който поддържа телесната маса и дишането за стимулиране на движение. Релийз техниките

<sup>3</sup> Охад Нахарин – създател и хореограф; биография: <https://www.gagapeople.com/en/>

се фокусират върху използването на енергия, гравитация и инерция за създаване на поток на динамичното движение в пълна концентрация. Принципи, които са част от „Гага език на движение“. За да се освободи напрежението от ставите и мускулите, танцьорите първо трябва да се научат да разпознават напрежението. Осъзнаването на тялото и връзката между ума и тялото е ключът към разбирането на напрежението. Всяка танцова „Гага“ сесия започва с усещане на настоящето, в което се намира практикуващия, неговата готовност за изследване и движение в дадения момент и отпускане на напрежението. Усещането на тялото е основата, върху която се гради съвременния танцов език „Гага“. Разбирането на импулса и мотивацията за движение, която ангажира съзнанието и очертава връзката между намерение и движение.

Друга практика, с която борави Охад Нахарин в своя танцов език, е „Философията на петте ритъма“, разработена от Габриел Рот<sup>4</sup> в края на 70-те години на ХХ век. Практика, която се корени в идеята за лечебната сила на танца и движението като ритуал и медитация. Тя казва „Всеки ритъм е наш учител и може да ни помогне да открием непознати аспекти от себе си.“ Всеки от петте ритъма съдържа най-директната връзка с природата и нейните стихии – земя, огън, вода, въздух, етер.

Протича под формата на непрекъснато импровизирано танцуване, което преминава през пет различни музикални партитури, свързани с елементите в природата.

Връщането към природата, корените и първичността, използването на тялото, като проводник на ума, медитативното непрестанно движение са ключови за опознаването на „Гага език на движение“.

Според Охад всяко тяло носи свой „вътрешен звяр“<sup>5</sup> (първичната природа на индивида), който има нужда да бъде чуван и пускан на свобода. В терминологията на езика често се подчерта-

---

<sup>4</sup> Кратка биография на Габриел Рот вж. в: [https://en.wikipedia.org/wiki/Gabrielle\\_Roth](https://en.wikipedia.org/wiki/Gabrielle_Roth)

<sup>5</sup> Building Bodies With A Soft Spine. Gaga <https://www.scribd.com/document/324808946/building-bodies-with-a-soft-spine-gaga>

ва удоволствието и свободата, в които практикуващият може да се движи свободно, докато изпитва удоволствие, което предотвратява наранявания и носи приятно усещане от танцуването. За да подпомогне този процес, Нахарин премахва огледалото пред артиста, като го лишава от външно наблюдение. Тогава единствения „наблюдаващ“<sup>6</sup> остава танцуващия, който е съсредоточен в това да чува тялото си и действа непринудено. За да се случи тази връзка между активно слушане и действие, във всеки танцов клас, практикуващия импровизира своите движения, както споделих, че се случва във „Философията на петте ритъма“, докато слуша и изпълнява напълно свободно вербалните и телесни напътствия от модератор. Условието се корени в идеята за спонтанни движения, които имат нужда също така от спонтанни умове, необременени от определена форма. Тялото става поток на ума, или начин за освобождаване на съзнанието от нуждата на задължителна хореография. Заради липсата на конкретна заучена техника, „Гага“ е подходяща практика за всеки артист, който споделя подобни търсения, без значение от неговия движенчески произход.

„Гага, като първите думи, които казва детето, като опит за укрепване на нашия вътрешен двигател“<sup>7</sup> с тези думи Охад Нахарин дава определение на своите търсения, довели го до оформянето на „Гага език на движение“. Срещайки се с хаоса вътре в себе си и позволявайки му да съществува през тялото е една възможност за самоизследване и преоткриване, от която всеки артист има нужда. Художествена изобретателност, която тренира чрез въображаеми форми и образи свободното движение на тялото.

В този ред на мисли, Гага класът се дава като поредица от инструкции, които позволяват достъп до различни телесни усещания, като например: повече мекота и подвижност в ставите, придобиване на осъзнат център в тялото, подвижен баланс, устояване на гравитацията без насилие върху мускулите, създаване на въздух около движението. Във всяка практика може да има наличие или отсъст-

---

<sup>6</sup> KATAN-SCHMID, Einav. Embodied philosophy in dance: Gaga and Ohad Naharin's Movement Research. Palgrave Macmillan, 2018.

<sup>7</sup> Thierry Demaizière and Alban Teurlai Documentary Series Move Featuring Ohad Naharin



вие на музика. С или без музика, Охад смята, че танцьорите трябва да могат да се свържат с музикалността на движението.

Всяка инструкция има за цел да помогне на танцьора да използва въображаеми подходи за създаване на физически изследвания. По-този начин съзнанието остава обременено само с действие без да търси причина за преминаване през задачите. Единствено слуша, какво говори тялото му и допуска движението, произлязло от собствената му телесна интерпретация.

Доста артисти се сблъскват с невъзможността да изпълнят някоя хореография по точно определен начин. Това, което допуска Гага е търсене и преоткриване, които в повечето случаи са естествен поток на действието и имат позитивен резултат в търсенето на добър резултат.

Практиката наподобява танцова медитация с достигане до крайни предели на гъвкавост в тялото, чрез постоянна ротация в ставите и непрестанно движение в пространството. Поради зависимостта на Гага от действителната обстановка и участващите хора, няма единна класова структура, въпреки че се използват специфични методологии. Това позволява на всеки модериращ да създава собствени физически задачи, с които да провокира и усеща нуждите и търсенията на практикуващите. Практика, която свързва артистите с настоящите им възможности. Непрестанното движение по време на класа, тренира тялото да издържа дълго време на натоварване, но освен това допринася за развитието на въображението. Поради постоянната нужда от намиране на начини за продължаване на изследването, то започва да търси нови инструменти и начини да запази концентрацията. Инструкциите, които се дават, трябва да имат ясно поставени цели, включващи съзнателна връзка между даден въображаем образ и телесна задача.

Да вземем например течност в бутилка, която се намира в раницата на човек, който се вози в превозно средство по черен, неравен път. Бутилката е нашето тяло, а течността ще изразим с помощта на движения. Започваме да правим кръгови движения, които се местят от става в става, като течността, която се движи в бутилка. Един кръг с китка и преди да е завършило движението коляното продължава, след това главата открадва кръга и продължава

друга част от тялото. Сега нека добавим ново обстоятелство към кръговете, тресене, което е външен фактор, предизвикан от неравния път, по който се движи човека с раницата. Кръговете трябва да продължат да се случват в тези нови обстоятелства и да бъдат забързани, започва обратно броене от десет до едно, като едно е най-бързото темпо на кръгови движения и най – силното тресене, а десет нормалното темпо при започване на задачата. С възможност за усилване и намаляване на интензитета, тялото трябва да има възможност да продължи изпълнението на задачата без да спира, в продължение на няколко минути, докато не се изтощи и модераторът не въведе ново обстоятелство. При посочената задача, освен постоянно движение, има и ротация в ставите на различни посоки, която допринася за повече гъвкавост и възможност за достигане до нови физически възможности. Също така подвижен баланс и устояване на гравитацията, въпреки умората, с които трябва да се справи практикуващия. Концентрация, която трябва да бъде поддържана и задълбоченост, която да продължава, докато задачата не се промени. Създаване на въздух около движението, чрез съзнание за продължение на кръговете от става в става. Накрая във всичко това, усещане за мекота и музикалност. Виж видеото за визуализация на метода: <https://www.youtube.com/watch?v=ZzXhcNFXwYM>

От изложеният кратък текст може да се обобщи, че тялото е извор на знания и безгранични изследвания, които са под влияние единствено на границите, които всеки артист си поставя. Охад Нахарин със своя „Гага език на движение“ е успял да преодолее и еволюира в своето танцуване, търсейки начини да се свърже с вътрешния си двигател, който да зарежда неговото любопитство към естествено, непрестанно развитие на движението. Безспирното любопитство и намиране на начини за освобождаване на движението от конкретиката на формата е път, достигащ до възможна художествена изобретателност, която може да бъде изведена до физическа форма в тялото на артиста.

Съвременния танц в своето развитие е достигнал до нуждата от непринудени интерпретации. Наличието на техника е предимство, но освен конкретна техника на движение, индивидуалното опознаване на тялото и свободно интерпретиране на това позна-

ние е нужно, когато говорим за действие на сцената. Движенческата техниката се изчерпва там, където артиста се научава да има набор от движения. След този момент освобождаването и третирането на тялото като проводник на действие има потребност от свободно интерпретиране, което подпомага израстването на въображението в тялото на артиста.

**Гага език на движение:  
въображение и движение в тялото на артиста:**



Фигура 1. Охад Нахарин по време на Гага клас:  
<https://www.gagapeople.com/en/about-gaga/>



Фигура 2. Документалният филм на Томер Хейман „Мистър Гага”

## ИЗПОЛЗВАНИ ИЗТОЧНИЦИ (REFERENCES):

- Building Bodies With A Soft Spine. Gaga. *Scribd* [online] September 2013 [viewed 24.08.2022]. Available from: <https://www.scribd.com/document/324808946/building-bodies-with-a-soft-spine-gaga>
- Demaizière Thierry and Alban Teurlai. Documentary Series Move Featuring Ohad Naharin. *Youtube.com* [online]. 8.10.2012 [viewed 24.08.2022]. AvailableU from: <https://www.youtube.com/watch?v=ZzXhcNFXwYM>
- Gabrielle Roth. *Wikipedia* [online]. [viewed 24.08.2022]. Available from: [https://en.wikipedia.org/wiki/Gabrielle\\_Roth](https://en.wikipedia.org/wiki/Gabrielle_Roth)
- KATAN-SCHMID, Einav. *Embodied philosophy in dance: Gaga and Ohad Naharin's Movement Research*. Palgrave Macmillan, 2018.
- Ohad Naharin. *Gaga* [online]. [viewed 24.08.2022]. Available from: <https://www.gagapeople.com/en/>

# КОМЕДИЯТА В РЕПЕРТОАРА НА САТИРИЧНИЯ ТЕАТЪР ПРЕЗ 60-ТЕ ГОДИНИ НА ХХ ВЕК: ОБРАЗИ, ПОДОБИЯ, НЕСЪОТВЕТСТВИЯ

ВАНЯ ПЕТКОВА<sup>1</sup>

## COMEDY IN THE REPERTOIRE OF THE THEATRE OF SATIRE DURING THE 1960S: IMAGES, RESEMBLANCES, DISCREPANCIES

VANYA PETKOVA<sup>2</sup>

*Резюме:* Статията се фокусира върху репертоара на Сатиричния театър от 60-те години на миналия век, откроявайки мястото и ролята на комедията в него. Разгледани са знаковите комедии и представления по тях, като същевременно е обърнато внимание и на непоставените драматургични текстове, обсъждани единствено в художествените съвети. Изследва се въпросът как в един „жанров театър“, както се самоопределя Сатиричният театър от този период, се поощрява развитието на комедията, докъде и доколко това съвпада с очертаните идеологически рамки, и не на последно място – какви са границите на „позволения смях“ в тази особена игра с политическото.

---

<sup>1</sup> **Ваня Петкова** е докторант към департамент „Театър“ на Нов български университет с научен ръководител проф. Виолета Дечева, д.н. (e-mail: vanyapet@gmail.com)

<sup>2</sup> **Vanya Petkova** is a PhD student at the Theatre Department of New Bulgarian University with Research Supervisor Prof. Violeta Detcheva, D.Sc. (e-mail: vanyapet@gmail.com)

**Ключови думи:** комедия, Сатиричен театър, репертоар, социализъм, „позволен смях“

**Abstract:** The article focuses on the repertoire of the Theatre of Satire during the 1960s, highlighting the place and role of comedy in it. The significant comedies and performances of the period are explored; at the same time, attention is paid to the unstaged dramatic texts, discussed only within the artistic councils. The main question raised here is how in a „genre theatre”, as the Theatre of Satire of this period defines itself, the development of comedy is encouraged, to what extent it coincides with the outlined ideological framework, and last but not least – what are the limits of „permitted laughter” within this peculiar playing with the political.

**Keywords:** comedy, Theatre of Satire, repertoire, socialism, „permitted laughter.”

Една от ключовите театрални метафори<sup>3</sup> на Маяковски е тази за сцената като увеличително стъкло. Към естетическото осмисляне и разгръщане на подобна метафора се насочва и Сатиричният театър още в началото на своето създаване. Затова не е и случайно, че първата пиеса в репертоара на театъра, с която той заявява себе си и показва лицето си, е „Баня“ на Маяковски под режисурата на Стефан Сърчаджиев (1957). В своеобразния манифест на театъра от същата година Сърчаджиев, който е неговият първи директор и художествен ръководител, пише: „Ние се явихме на бял свят, защото беше крайно време да се родим. [...] Първият ни глас на новородено не е плач, а ясно и недвусмислено провикване – ние сме агитационен театър! Макар и съвсем млади, ние ще се стремим още от деня на прощъпалника си да застанем здраво на крака, да грабнем копието на смеха и боздугана на сатирата и да се наредим в редиците на борците за комунизъм. [...] Ще смъкваме миловидния или високопринципен грим, зад който често се крият стари наши познати: бюрократът, губернаторът, кариеристът, мързеливецът,

---

<sup>3</sup> Впрочем с подобна далеч преди Маяковски си служи и Шилер, който казва, че „театърът поставя огледало пред гълпа глупаци“ [Шилер, 1981].

подлизуркото, реакционерът, разхитителят и т.н. Ще се опитваме да хващаме за вратлето и новородените порочета, които иначе биха станали порочища. За да ви предпазим от тяхната зараза, ние ще ви ги показваме на сцената без грим“ [История/Архив. Сатиричен театър „Алеко Константинов“, 2020]. Манифестът на театъра ясно очертава полето на комичния прицел, средствата му, намеренията и задачите му. В духа на първата премиера профилът на театъра е формулиран като агитационен, средствата – съчетание между безвредния смях и безпощадната сатира, а обектите, подлежащи на „дисекция“ под „увеличителното стъкло“ на сцената, са познатите на българската комедиографска традиция образи на „службогонци“ и „властолюбци“, назовани тук като бюрократа, директора, подлизуркото и т.н., но в същото време и обогатени с новите образи от галерията на социалистическия реализъм – като реакционера, разхитителя и др. По отношение на комичното, развитието на смеховите нагласи и формирането на т.нар. социалистически смях социализмът обогатява своята галерия от образи на принцип, близък до, да речем, този на Станислав Стратиев от „Сако от велур“ – враговете, които са обект на изобличение, са много, но те са като фигурата на Чиновника – еднаква същност, размножена в повече лица. Изобретяването на „правилните“ социалистически форми на смях и оттук на подходящите негови обекти е една от най-тежките задачи в областта на художествената практика, която режимът трябва да осъществи, тъй като гъвкавостта на комичното, онази негова винаги изплъзваща се същност силно затруднява застопоряването на единствено правилния обект на смях в полето на комедийния прицел. Там често, както можем да видим в някои от комедиите от периода, рискува да попадне и положителният герой и така през него да се дискредитират „високите идеи“ на социализма. В тази връзка обектите на социалистическия смях подлежат на постоянно обновяване, на каквото подлежи всичко, влязло в обсега на идеологическото „сътворение“. Когато една от тези фигури се изчерпи, властта бързо внася нова<sup>4</sup>, която да поддържа противопоставянето

---

<sup>4</sup> Новата фигура можем да видим и като добре забравената стара, доколкото и разхитителят, и бюрократът, и консуматорът са все лица на едно и същото – на отстъплението от социалистическия идеал.

и на практика конфликта в комедията. Ето защо онова, в което се прицелва Сатиричният театър през първите години на своя живот, е част от галерията от „образи и типове“, която в този момент подхранва идеологическото противостояне, пренесено и в комедията. Премиерата на „Баня“ на Маяковски, обсъждането на постановъчните проблеми в рамките на художествения съвет, както и отзивите за представлението по-късно дават добра картина на всички тези, нека ги наречем, интуитивни страхове, съпътстващи първия спектакъл на театъра. „Баня“ е избор, продиктуван от липсата на готова българска пиеса, но същевременно с това е и избор, натоварен с много съмнения както у режисьора, така и сред членовете на художествения съвет. И Валери Петров, и Стефан Сърчаджиев, и Хаим Бенадов са единодушни, че пиесата на Маяковски е остра сатира, която може да прикове вниманието и чрез която ще прозвучат ясно съвременните въпроси. Сърчаджиев определя представлението като „училище и за актьорите, и за публиката“ [Сърчаджиев 1956, л. 4], но тук се появява и притеснението, че „Баня“ може да се превърне в „мощен юмручен удар“ [Вагенщайн 1956, л. 4], който да не бъде разбран правилно. Ето защо се налага мнението, че е подходящо да се вмъкнат повече интермедии, да се заложи на повече скечове и музика, които да „помогнат на публиката да влезе в Маяковски“ [Вагенщайн 1956, л. 4]. Отново в името на публиката е предложено разработването на по-въздействащ финал, изграден като фотомонтаж<sup>5</sup>, в рамките на който в движение, по настояване на Анжел Вагенщайн, да се покажат положителните образи от спектакъла. Отделяме подобно внимание на този спектакъл не само защото символно той поставя началото на Сатиричния театър, но и защото в неговото създаване са набелязани именно интуициите за бъдещото движение на театъра в света на комичното и сатиричното. Многобройните рецензии за спектакъла са щедри на похвали както за режисурата на Сърчаджиев, така и за драматургичната работа на Валери Петров и Анжел Вагенщайн, а и за актьорските постижения. Но онова, което все пак остава недокрай изяснено, е

---

<sup>5</sup> В средата на 60-те в „Големанов“ на Нейчо Попов е използван подобен принцип – спускащ се на сцената екран, на който са изписани имената на актьорите и техните „роли“.



образът на Оптимистенко на Георги Парцалев, който според Васил Колевски „не тежи достатъчно“, бидейки ключова фигура в качеството си на преходно звено между Победоносков (Георги Раданов) и „отрицателните герой, дадени в карикатурна форма“ [Колевски 1957, с. 4]. Именно персонажите, заемащи подобни „преходни звена“, нюансират комедията и умножават степените на комичното, но те често ще бъдат обект на критически прицел и в следващите представления на театъра заради неясната позиция, която заемат и от която говорят.

До края на 50-те „естрадно-сатиричният спектакъл“, „музикалната шега“ и „хумористично-сатиричният“ спектакъл формират репертоара и ориентацията на театъра към хумора, сатирата, но и забавата, ако използваме упоритото клише. Естрадните спектакли от този период, включително и от началото на 60-те, стоят близо в своите естетически търсения до т.нар. Стършелови вечери и въобще до първообраза на Сатиричния театър, какъвто е сатиричният театър „Стършел“ от 1952 година. Това са представления, основани на гега, импровизацията, скеча и елементи от политическото кабаре. Радой Ралин, един от вдъхновителите на този театър, се опитва да пренесе част от енергията на чешките „малки театри“ и по-специално на „Освобозени дивадло“ на Верих и Восковец. Театър, който залага на езиковите перипетии и импровизации, на своеобразно „словесно салто“, както го описва Мирослав Хорничек: „В техния театър не се е налагало да се оголва сцената – въпросът е бил да се оголи смисълът. Смисълът на думата, на шегата, на ситуацията. Първо на сценичната ситуация, а после и на историческата и политическата“ [Хорничек 2007, с. 69]. Именно тези игри в и с езика привличат Радой Ралин, тъй като се припокриват с неговата ориентация към епиграмното и афористичното. Първото представление на младия сатиричен театър почти съвпада със смъртта на Сталин и по разбираеми причини е отложено с няколко дни, тъй като таква „трагическо преживяване за масите“ не бива да съвпада със стихийната импровизационна веселост на подобен спектакъл. Той все пак се състои на сцената на „Младежкия театър“ и по думите на Радой Ралин публиката остава впечатлена от „условната театрална игра, от опростения, но силно метафоричен декор [...] от джазовата

музика, от актуалните текстове...“ [Ралин 2002, с. 314]. В това представление за пръв път се появява един от любимите образи, този на чиновника, който тук стои близо до онова, което ще видим около двадесет години по-късно в „Сако от велур“ на Стратиев – говорещия едновременно по няколко телефона бюрократ, в чийто образ в този първи спектакъл влиза Нейчо Попов. Бюрократът се появява и в „Баня“, където борбата с бюрократичната машина е изведена и през пародията на лозунга – на сцената е издигната стена, облепена с лозунги като: „Говори тихо!“, „Не викай!“, „Заявления без номер и печат не се приемат!“ и др. Още в тези първи спектакли – съответно на Сатиричния театър „Стършел“ и на Държавния сатиричен театър – се полагат контурите на образа на чиновника, но в тях той е представен преди всичко през шаржовото, нелепото и фарсовото. Посока, която по-късно ще бъде обогатена и с други интерпретации, стигащи до гротесковото и „всеизчерпващото преувеличение“ [Брадистилова 1977, с. 4].

След неочакваното спиране на спектакъла на Сатиричен театър „Стършел“ в писмо до Министъра на културата Радой Ралин определя намеренията на театъра така: да култивира у зрителя „чувство за критика и повече смелост“, като осмива „еснафското самодоволство“ и „найлоново щастие“ [Белчев 2007, с. 21]. До известна степен тази линия на комедийното новосъздаденият пред 1957 г. Сатиричен театър „наследява“ и продължава в спектаклите си „ДДТ“, „Баба, дядо, мама, татко и ние“, „Кралят отива на война“ и вероятно кулминацията на подобни търсения можем да открием в „Импровизация“ на Валери Петров и Радой Ралин от 1962 година. Той наистина импровизира в тестването на границите на „позволения смях“ и една от причините за неговото спиране е и тази. В програмата на спектакъла, изцяло решена с шаржове и карикатури на Борис Димовски, четем: „След две точки винаги следва пряка реч. Затова в спектакъла говорим пряко. Но в повечето случаи и косвено по правилото „смях лозе пази“ [Програма на спектакъла „Импровизация“, 1962, л. 1]. Провокацията към зрителите обаче не спира дотук: „Представлението „Импровизация“ е изградено въз основа на единствено правилната, научно-обоснованата и практически доказала своята жизнеспособност теория на съвременната

сатира. За неговото правилно гледане и възприемане, както и за избягване на превратни тълкувания, желателно е зрителите да се запознаят предварително със следната литература“ [Програма на спектакъла „Импровизация“ 1962, л. 1], гласи предупреждението на авторите на спектакъла, след което се появява набъбващ списък с автори на изследвания като доц. Владимир Бостанджиев с „Някои цифрови данни върху осъразмеряването между черния и белия цвят при получаването на пълноценна сива сатира на наша почва“ [Програма на спектакъла „Импровизация“ 1962, л. 1]. Към упътванията за това как трябва да бъде гледан спектакълът е добавена препоръката зрителите да се огледат внимателно кой стои до тях и тогава да „решават как и кога да се смеят“ [Програма на спектакъла „Импровизация“ 1962, л. 1], както и да останат снизходителни към актьорите, забравили репликите си, тъй като театърът работи без суфлър, защото поначало е срещу „задкулиското шушукане“ [Програма на спектакъла „Импровизация“ 1962, л. 1]. Представлението „Импровизация“ достига изпод прикритието на невинната шеговитост до по-сериозните форми на пародиране на смеха, особено на т.нар. позволен смях. В тази връзка бихме могли да търсим и модели на метакомичност в това представление. Подобна форма на естраден спектакъл, който борави по такъв начин със смеха и комичното, се превръща във все по-голяма рядкост на сцената на Сатиричния театър през следващите десетилетия. Едно от късните завръщания към него можем да потърсим в енергията на спектакъла на Маргарита Младенова и Младен Киселов „Госпожице, да му отпуснем края“ от 1981 г., игран на сцената фойе на Сатиричния театър, в чиято жанрова определеност – „късновечерно луксозно кабаре“, стоят връзките с далечните опити на театъра през 50-те, но разбира се, преосмислени с нови изразни средства и различен театрален език. През 70-те и 80-те години се появяват чести упреци към театъра именно по посока на „естрадното влияние“ и повърхностното му поддаване с цел задържането на публиката. Трябва да се отбележи обаче, че естрадното в някои от по-късните спектакли на Сатиричния театър не носи нито същия заряд, нито същата форма, а по-скоро е мимолетно реагиране на масовия вкус и следване на вече установените щампи.

Времето на Боян Дановски в качеството му на директор и ху-дожествен ръководител (1958–1965) е свързано с промяна на репертоарната линия, както и с влизането по негова покана на Методи Андонов като щатен режисьор на театъра. По отношение на репертоарната политика Дановски се насочва към ограничаване на естрадно-сатиричните спектакли, настоявайки на обръщането на театъра към европейската драматургия в лицето на Чехов, Шекспир, Брехт, Дюренмат, Сухово-Кобилин. Не е изоставена грижата за българската комедия, тъй като до средата на 60-те на сцената стъпват „Тайни“ на Славински и Дановски, реж. Боян Дановски, драматизацията на „Чичовци“ на Методи Андонов, „Когато розите танцуват“ на Валери Петров, реж. Гриша Островски, „Импровизация“ на Валери Петров и Радой Ралин, „Михал Мишкоед“ на Сава Доброплодни и „Кандидати на славата“, реж. Методи Андонов, „Мачово бърдо“ на Мирон Иванов, отново в режисурата на Методи Андонов. Под ръководството на Дановски и най-вече, заради появата на Методи Андонов, Сатиричният театър влиза в нов етап от своето развитие и през 60-те отбелязва най-впечатляващите резултати по отношение както на режисурата, така и на актьорските постижения. Връщайки се на темата за комичното и посоките, в които се развива то през това десетилетие, трябва да отбележим прехода и интензивната работа по линия на трагикомичното и оттук разгръщането на далеч по-съсредоточен и многопластов сценичен анализ на съвременната проблематика. В тази насока се полага режисьорската работа в Сатиричния театър на Боян Дановски, както и на Методи Андонов и Гриша Островски в периода на 60-те. В „Дървеница“ на Маяковски в края на 1959 г. Дановски се насочва към аналитичното изграждане на спектакъла, което поставя сатиричното не просто в позицията на изобличението и осмиването, а добавя към него и Брехтовото „отношение“ в опита да се стигне до дълбочината на социалния проблем. След гостуването на Сатиричния театър в Белград през 1961 г. и представянето на „Дървеница“ там критиката приема работата на Дановски като: „настъпателна и остроумна режисура“ [Отзиви от българския и сръбския печат за гостуването на ДСТ в Белград, 1961, 1967, л. 8], която извършва „хирургическа дисекция“ в опита си да разкрие „паноптически разно-

ликия свят на Маяковски“ [Финци 1961, с. 3]. Този втори опит на Сатиричния театър с текст на Маяковски показва другата естетическа посока – за разлика от „Баня“, тук вече има по-голяма увереност и сугестивност при изграждането на колективните сцени, на които толкова държи Маяковски, също така се задълбочава работата с гротеската и извеждането на деформациите на друго ниво<sup>6</sup>.

През 60-те години в немалка част от протоколите на Сатиричния театър при обсъждането на новите репертоарни решения стои въпросът за уместността на даден автор или пиеса с оглед на линията, която театърът следва по отношение на сатиричното. Например още в самото начало на десетилетието колебанието между „Удържимият възход на Артуро Хи“<sup>7</sup> и драматизациите на разказите на Марк Твен<sup>8</sup> идва поради желанието да се постигне посоката на градиране от смешното към пародийното и трагикомичното [Протокол от заседание на Художествения съвет на ДСТ за обсъждане на „Една вечер с Марк Твен“ от Васил Цонев и „Удържимият възход на Артуро Хи“ от Брехт, 1961, л. 6]. С други думи, театърът се стреми да удържи баланса между чистата комедия и трагикомедията, между комичния прицел и трагикомичните прозрения. Безспорна роля в това отношение има фигурата на Методи Андонов през 60-те и успехите, които той постига в тази посока, като се започне от малките комедии на Чехов, премине се през „Свинските опашчици“ на Дитл, „Третото желание“ на Блажек, за да се стигне до „Смъртта на Тарелкин“ на Сухово-Кобилин, „Ревизор“ на Гогол и „Кавказкият тебеширен кръг“ на Брехт в самия край на същото десетилетие. В тези представления, воден от режисьорската си концепция за игровия театър, Методи Андонов изгражда сложната канава на пресичане на карнавалния смях със зловещата гротескност. Именно играта стои в основата на онази двойстве-

---

<sup>6</sup> Например замръзването на актьорите в „характерни състояния“ върху въртящия се сценичен кръг и въвеждането на „вдървеността на куклата“, за което А. Топалджикова пише. Вж. [Топалджикова, 2009, с. 160–161].

<sup>7</sup> Съвместното представление на Боян Дановски и Методи Андонов от 1961.

<sup>8</sup> Подобно представление остава само като заявка в репертоарния план, но не е осъществено.

ност, при която маската прикрива и едновременно с това посочва същността на нещата. Ето защо, доближавайки се до Брехтовата логика за „игривостта като най-големия враг на играта“ [Програма на спектакъла „Кавказкият тебеширен кръг“, 1969, л. 3]<sup>9</sup>, Методи Андонов постига усложненото и белязано от неочаквани обрати игрово взаимодействие между надникващия зад комичната маска трагизъм и обратното. Ключови в тази посока са представленията му по български текстове, като се започне от драматизацията му на „Чичовци“, „Михал Мишкоед“ и „Кандидати на славата“, обединени в едно представление, и се премине през „Мачово бърдо“, за да стигнем до „Суматоха“ и „Старчето и стрелата“. Работата му по текстовете на Вазов и на Сава Доброплодни е интересна, доколкото през нея за пръв път след основаването на Сатиричния театър в репертоара му влизат класически български комедии, интерпретирани сценично през съвсем различни подстъпи към комедийното. Гротеската, стилизацията, парадоксалното съчетание на пищност и пестеливост са средствата, чрез които Методи Андонов изгражда постановките си на „Чичовци“, „Михал Мишкоед“ и „Кандидати на славата“. Чрез тези представления Сатиричният театър, в качеството си на сцена, чиято запазена територия принадлежи на комедията, съумява да влезе в продуктивен диалог с класическата българска комедиография, който ще бъде разширен и с „Големанов“ на Нейчо Попов няколко години по-късно. Като изхожда от една интуитивна представа за театралност и комичност<sup>10</sup>, каквато текстовете и на Доброплодни, и на Вазов носят, Методи Андонов постига ефекта на „народното театрално зрелище“ [Топалджикова 2009, с. 360], в което се съчетават и забавното, и карикатурното, и пародийното.

Режисьорският период на Методи Андонов в Сатиричния театър е важен с оглед на фокуса на настоящия текст и поради факта,

---

<sup>9</sup> Вж. поместените бележки на Брехт към „Кавказкият тебеширен кръг“ в програмата на спектакъла.

<sup>10</sup> В програмата на „Михал Мишкоед“ и „Кандидати на славата“ М. Андонов цитира „Ръководството по словесност“ на Войников, в което се предлагат определения за „жалостно“ и „весело“ представление. Вж. [Програма на „Михал Мишкоед“ и „Кандидати на славата“, 1963, л. 8].

че той поставя едни от първите български комедии, гравитиращи в орбитата на абсурдизма, каквито са „Мачово бърдо“ на Мирон Иванов (1964) и „Суматоха“ на Радичков (1967). След първата от новосъздадените български комедии, включена в репертоара на театъра, каквато е „Тайни“<sup>11</sup> на Дановски и Славински, след успеха на „Когато розите танцуват“, която обаче не е написана целенасочено за Сатиричния театър, както и след зрелищността на „Импровизация“, „Мачово бърдо“ е едва третата комедия, която след сериозни съкращения достига до сценична реализация. Въпреки своята фейлетонност, която многократно е отбелязвана още на художествените обсъждания в театъра, както и от критиката, това е една от първите новосъздадени многоактни комедии на сцената на Сатиричния театър, в която се прави опит за изграждане абсурдна ситуация от затворен битов тип, близка до онова, което виждаме като посока и при Стратиев десетилетие по-късно. Драматургичната неувереност и „кухите места в текста“ [Протокол от заседание на Художествения съвет... за одобрение на новата постановка на ДСТ „Мачово бърдо“, 1964, л. 6], както ги нарича Дановски по време на обсъждането, отнемат от устремността на сатиричната градация, която актьорите се стремят да постигнат, но подобни провадания в процеса на работа се налагат и заради многократните „редакции“, които пиесата на Мирон Иванов претърпява, преди да бъде допусната до сцената, и както недвусмислено отбелязва Гочо Гочев по време на обсъждането: „Историята на спектакъла е интересна и тя сама може да бъде тема на друга комедия“ [Протокол от заседание на Художествения съвет... за одобрение на новата постановка на ДСТ „Мачово бърдо“ 1964, л. 6]. Комедията на Мирон Иванов се фокусира върху бюрократизма и чиновничеството, което предоставя възможност за изграждане на представление изцяло идейно фи-

<sup>11</sup> „Тайни“ е ключова с оглед на това, че е първата новонаписана българска комедия за сцената на Сатиричния театър, но тя постига доста противоречив успех, а по време на гастролата на театъра в Белград през 1961 г. се появяват рецензии, които никак не са ласкави и определят пиесата на Дановски и Славински като „мелодраматичен сатиричен фейлетон“, в който са нарушени принципи на комедиографията и на „комичния ритъм“. Вж. [Вучо, 1961, с. 3].

ксирано върху този проблем. В този смисъл „Мачово бърдо“ поставя началото на тази линия на сатирично осмиване, която задълго се задържа на сцената на Сатиричния театър. И тук, както и в представлението на Младен Киселов по „Сако от велур“ по-късно, образът на чиновника е решен в гамата на безличието и безразличието, в перспективата на едно и също лице, което е лишено от персоналност и е подчинено на автоматизирани действия. „Стихийно-импровизационното начало на българския хумор“, което Снежина Панова [Панова 1971, с. 129] вижда тук, Методи Андонов се стреми да синтезира в зрелищния финал с „нестинарското хоро“, което по думите му е единственото средство за представяне на нарастващото безумие, което владее ситуацията<sup>12</sup>. Финалът на „Мачово бърдо“ е изпълнен с „противоречия“, както го определят мнозина от членовете на художествения съвет, подобно на друго предшестващо го представление като „Импровизация“ той също подлежи на сериозни намеси, такива, каквито ще изискват и „Сако от велур“, и „Рейс“ на Стратиев. В тази връзка трябва да посочим, че в немалка част от новосъздадените български пиеси, които стъпват на сцената на Сатиричния театър, проблемът с финала често е от най-дискутираните теми на провежданите художествени съвети. Проблемът с финалите, тяхното многократно премисляне и преправяне<sup>13</sup>, което при поставените пиеси на Стратиев е трайна тенденция чак до „Мамут“ през 1990 г., е опит балансиращо да се фиксира смисълът или идеята на представлението в някаква поне привидна еднозначност, така че да се избегне „противоречието“ в края, което иначе често владее „началото“ и „средата“ на спектакъла. До поставянето на „Римска баня“ на Стратиев през 1974 г. „Тайни“ на Дановски и Славински, отчасти „Импровизация“, както и „Мачово бърдо“

---

<sup>12</sup> „Аз намирам разрешение в нарастващото безсмислие – нестинарското хоро, някакво силно избухване...“. Вж. [Протокол от заседание на Художествения съвет... за одобрение на новата постановка на ДСТ „Мачово бърдо“, 1964, л. 6].

<sup>13</sup> Проблемата за пренаписването, въобще за зигзагообразната логика на решението дали даден текст ще стигне до сцената или не, Мирон Иванов остроумно извежда в програмата на спектакъла, където се разиграва интервю на „драматурга със себе си“, в което той посочва, че не знае дали комедията има бъдеще, но е по-важно да има настояще.



и „Сняг“ на Валери Петров са комедиите, които последователно въвеждат темата за бюрократизма, приспособленчеството, еснафството и като цяло насочват сатиричния прицел към подобна „язва на обществото“. Ето защо онова, което първите Стратиеви комедии на сцената на Сатиричния театър „наследяват“ и „преобразуват“ чрез своята собствена драматургична инвенция, е линията, която току-що описахме. От друга страна обаче, влизането на Йордан Радичков в театъра и режисьорската работа на Методи Андонов по „Суматоха“ отварят нова перспектива в сценичното осмисляне на комичното и на абсурдното, което е втората линия, спрямо която можем да търсим паралели с комедиите на Стратиев и сценичните им реализации. Почти единодушно появата на първата пиеса на Радичков е приета като сериозно предизвикателство пред театъра, като „нещо ново за театралния живот“, като „безспорно явление“, което е „щастливо съчетание на таланта на Радичков с режисьорските и актьорските възможности на театъра“ [Протокол от заседание на Художествения съвет... за приемане на спектакъла „Суматоха“ на Й. Радичков 1967, л. 1–5]. Методи Андонов разтваря Радичковия свят на парадокса и абсурда, като тръгва от епицентъра на онова, което държи логиката в алогичния свят на драматургията на Радичков. По тази причина той залага на сериозната работа с актьорите: „Всичко, което е сериозно и дълбоко в тази пиеса, трябва да излезе от актьорите“ [Протокол от заседание на Художествения съвет... за приемане на спектакъла „Суматоха“ на Й. Радичков 1967, л. 1–5] – като залог на пътуването към „корените на неговата театралност“ [Програма на спектакъла „Суматоха“ 1967, л. 28], който в програмата на спектакъла посочва, че не са нито в Бекетовия абсурдизъм, нито в традиционния сюжетен театър на характерите. Освободената наивност на народната игра с нейната непредвидима логика е съществен компонент от абсурдния свят на Радичковите герои, който Методи Андонов показва на сцената на Сатиричния театър. Прословутата сцена с белите вълци, която подлежи на сериозни дискусии<sup>14</sup> в художествения съвет, точно две десетилетия

<sup>14</sup> За отпадането ѝ се обявяват Л. Тенев, И. Паси, от своя страна Т. Жечев, Н. Попов, както и самият М. Андонов настояват на оставането ѝ заради „чудесното превъплъщение“ на Парцалев. Вж. [Протокол от заседание на

по-късно ще влезе като цитат в началото на „Балкански синдром“ на Стратиев, което в режисурата на Иван Добчев се превръща в своеобразен коментар, но и преосмисляне от други позиции на тази линия на комичното преображение. Бихме могли да обобщим, че до появата на Стратиевата „Римска баня“ двете представления на сцената на Сатиричния театър, които най-силно търсят близост с нея по линията на абсурдното, са „Мачово бърдо“ и „Суматоха“.

В една по-различна посока на комедийната интерпретация се движи работата на Гриша Островски в Сатиричния театър от този период. Успехите му с българската комедия са свързани най-вече с „Когато розите танцуват“ и „Импровизация“, а „Сняг“ е посрещнатата доста по-противоречиво. Докато в „Когато розите танцуват“ Островски извежда комичното през невинния сблъсък на стих и проза, на „музика и шумове“, на „реалност и фантазия“, на „тъжно и весело“<sup>15</sup>, то в „Импровизация“, както вече отбелязахме, самата невинност на смеха е маска, зад която се прокрадва неговото пародиране. Такъв принцип на удвояване донякъде постига и Нейчо Попов в своя „Големанов“ от същия период (1966), където можем да видим „окарикуатуряването на карикатурата“ [Програми, афиши и отзиви в българския и унгарския печат от гостуването на ДСТ в Унгария 1969, л. 7–8], както го определя унгарската критика при гастролата на театъра в Будапеща няколко години по-късно. Линията, която Островски следва и в трите представления по текстове на Валери Петров, акцентира върху разгръщането на възможностите на лиричната комедия, която на практика стъпва на сцената на театъра основно чрез тази драматургия, както и чрез пиесите на Иван Радоев. Лиричната комедия е успешен опит, особено в лицето на „Когато розите танцуват“, да се търси и онази сатирична посока на развитие, при която се съчетават естрадното и забавното, залегнало в профила на театъра още от неговото създаване, с лирико-философското осмисляне на ситуациите и проблемите. В „Сняг“, която е и последната пиеса на Валери Петров, поставена на сцената на Сатиричния театър, идейната насока, избрана от

---

Художествения съвет... за приемане на спектакъла „Суматоха“ на Й. Радичков...].

<sup>15</sup> В програмата на спектакъла.

Островски в предишните две представления, търпи известен разпад, тъй като тук, както отбелязват и критиците, Валери Петров се затваря в сатиричното самоцелно, то губи от своя заряд, липсват онези смислови алегорични обрати, които всъщност допринасят за успеха на „Когато розите танцуват“ и „Импровизация“. В тази своя пиеса Валери Петров „приземява“ целия спектър на лиричното и фантазното в полето на битовото (жилищната кооперация и нейните обитатели) и сваля конфликта от неговите високи философски измерения, каквито виждаме в „Когато розите танцуват“, на нивото на „битово-еснафския“ сблъсък. Ако следваме тезата, че в „Импровизация“ се открехва перспективата на една метакомичност, което е важно откритие в сценичния език на Сатиричния театър от този период и което виждаме и в режисурата на Методи Андонов, то в „Сняг“ е загубена енергията на играта между смешното и неговото пародиране, оттук и комедийният конфликт губи своя втори план. Макар и да не постига същия успех като предишните две – „Когато розите танцуват“ е определяна като „комедия рекордър“, която задържа зрителския интерес в рамките на три сезона на театъра, „Сняг“ е любопитна с оглед на вписването ѝ в налагащата се тематична перспектива на осмиването на битовите нрави и еснафството – една от любимите комични фигури на социализма. Ето защо освен близостта си по линия на жанровата идентификация с „Ромео, Жулиета и Петрол“ на Иван Радоев, „Сняг“ стои близо и до „Мачово бърдо“ на Мирон Иванов, до „Кораб с розови платна“ на Борис Априлов, както и до драматургичните находки на Стратиев в „Римска баня“, „Максималистът“ и „Животът, макар и кратък“ години по-късно. Интересни сходства бихме могли да открием и в изграждането на персонажната система при Валери Петров и Стратиев в появата на Телефонът, Термометърът, I кран и II кран в „Сняг“ и на Таксиметровата колонка в „Римска баня“ или на Двукрилния гардероб в „Максималистът“. И докато при Стратиев оживелите вещи се конфронтират с човешкото присъствие, което произвежда абсурдността на ситуацията, при Валери Петров, и най-вече в концепцията на Гриша Островски, оживелите предмети-духове са разположени в лиричния план на спектакъла и са превърнати в коректив на поелия в грешна посока живот на „героите

от сюжетния план“ [Стефанов 2001, с. 18].

През 60-те на сцената на Сатиричния театър като гост-режисьори са поканени Леон Даниел, Асен Шопов и Вили Цанков. Те съответно реализират „Обличане на Венера“ (1966), „Ромео, Жулиета и Петрол“ (1968) и „Щръклица“ (1968). След сложната сценична съдба на „Поетът и планината“ през 1964 г. и на „Хамлет“ Леон Даниел е поканен в Сатиричния театър да постави една от новите комедии, влязла в репертоара на театъра, каквато е първата пиеса на Добри Жотев. Това се превръща в единствената поява на режисьора в този театър чак до края на 90-те, когато поставя там „Прозорецът“ на Константин Илиев. Въпреки че комедията на Добри Жотев е добре посрещната, С. Северняк пише в програмата на спектакъла: „Да си призная, понякога са ми идвали мисли: дали пък изморени от напразно дирене на сваятна съвременна българска комедия не надценихме качествата на „Обличане на Венера“. Казвам го, защото съм сигурен, че не сме...“ [Северняк 1966, л. 9]. Появата на тази комедия смуцава със своя „хумор на мисълта и на парадокса“ [Северняк 1966, л. 9] и въпреки че не можем да я поставим наравно с онази степен на „смушение“, каквато „Суматоха“ на Радичков предизвиква само една година по-късно, под режисурата на Леон Даниел пиесата на Добри Жотев се превръща в тема на оживени дискусии още на художествените съвети. Причината за това е начинът, по който режисьорската концепция на Леон Даниел се вписва в интерпретацията на комичното, която Сатиричният театър се стреми да следва до този момент. Комедията на Жотев е действително тезисна и разколебана между сериозността на сатиричното и лекотата на естрадно-комедийното, подобно на „веселите-невесели песни“ [Жотев 1969, с. 18], които изпълняват „необикновено веселите младежи“<sup>16</sup> в нея. Леон Даниел се опитва да изгради „едно умно представление“ [Протокол от заседание на Художествения съвет, състояло се на 27 февруари 1966 година по повод първата репетиция на „Обличане на Венера“ 1966, л. 66], както го нарича той, в което смешното в пиесата идва „не чрез осмешаване, а чрез исти-

---

<sup>16</sup> Появата на рокгрупа „Бъндараците“ на сцената е от атрактивните и в същото време нееднозначно приети ходове на спектакъла.

ната“ [Протокол от заседание на Художествения съвет... по повод първата репетиция на „Обличане на Венера“ 1966, л. 66]. Следвайки подобна аналитична стратегия, той работи със средствата на градиращото натрупване, подобно на постепенно облечената скулптура на Венера на сцената, което накрая ражда „комедийното от себе си“. Този подход предизвиква различни мнения, като се започне от виждането на Г. Гочев, че в представлението „извира хубав смях“ [Протокол от заседание на Художествения съвет... по повод първата репетиция на „Обличане на Венера“ 1966, л. 63], премине се през мнението на Ив. Джамбазов, че „в изразните средства се е стигнало до една крайност – до истерика“ [Протокол от заседанието на Художествения съвет... по повод първата репетиция на „Обличане на Венера“ 1966, л. 64], а в другата крайност остава гледната точка на Н. Попов, че в представлението смехът е „убит“. Както отбелязва и Севелина Гьорова [Гьорова 1981, с. 106], представлението на Леон Даниел „надскача“ литературния материал и се превръща в сложна стилистична спойка между различните жанрове на комедията като сатира, водевил, пародия, сатирична гротеска. Режисьорското присъствие на Леон Даниел има спорадичен характер на сцената на Сатиричния театър и то не води до траен процес, но появата му там, както и тази на Вили Цанков, който поставя „Приказка за калпаците“ на Панчо Панчев под името „Щръклица“<sup>17</sup>, се превръща в изпитателен диалог между различни естетически системи и разбираня за комедийно-сатиричния спектакъл и за театъра въобще. През 70-те и особено 80-те такъв „диалог“ можем да открием и в работата на Крикор Азарян, на Маргарита Младенова и Иван Добчев на сцената на Сатиричния театър, а своеобразните „реплики“ от него прозвучават и в представления като „Максималистът“ и „Балкански синдром“ по Стратиев.

В репертоарния план на Сатиричния театър влизат за кратко и някои от пиесите на абсурдистите, които не достигат до сценични реализации, но тяхното обсъждане, съображенията „за“ и „против“ красноречиво показват естетическата посока, в която театърът върви, както и сложните ѝ взаимоотношения с идеоло-

<sup>17</sup> Представлението на В. Цанков не постига особен успех в театъра, то също влиза в разрез с установената вече линия на сатиричния спектакъл.

гическата конюнктура. Струва си да се посочат и интерпретират не само забележителните и успешни представления на театъра, а и онези, които остават в рамките на добрите намерения и не виждат бял свят. Вглеждането в тях е не по-малко продуктивно за анализа на художественото лице на театъра от този период. Подобен повод за размисъл дават вътрешните обсъждания на нереализирания спектакъл „През моите очила“ на Гриша Островски в края на 60-те, изграден от двете едноактни пиеси на Мрожек „В открито море“ и „Мъченичеството на Питър О’Хей“<sup>18</sup>, „Носорози“<sup>19</sup> на Йонеско, „Градинско увеселение“ на Хавел, подготвияният естрадно-сатиричен спектакъл на Константин Павлов и Стефан Цанев през 1965 г., пиесата „Аз бях той“ на Георги Марков и режисьорската работа на Нейчо Попов и Методи Андонов по нея... Някои от тези заглавия, влезли във фокуса на театъра в средата на 60-те, свидетелстват за желанието за разширяване на полето и обогатяването му с драмата на абсурда, която в този момент е актуалност не само в западноевропейски контекст, но и за театралните сцени в почти всички страни от т.нар. социалистически лагер.

През 60-те години Сатиричният театър успява да постигне мисията си, заявена през първите години на създаването му – да бъде театър със свое лице. През 1967 г. в едно от първите юбилейни издания, посветено на 10-годишнината на театъра, Исак Паси пише: „Сатиричният театър ни заговори за изкуството с езика на изкуството. Неговата страст е яркото представление, неговата амбиция – театърът да бъде театър, неговата върховна цел – преобразуването на душите“ [Паси 1967, л. 4]. Забележителна от този период е именно способността на театъра да изненадва и да предлага неочаквани обрати от „веселия смях“ към „трагичното потресение“. Сред цялата импровизационна стихийност и хиперболичност Сатиричният театър извежда на сцената „малкия човек“, който е тъжен, комичен, нелеп или дори трагичен и както обобщава Любомир

---

<sup>18</sup> Публикувана в списание „Театър“ през 1991 г. като „Мъченичеството на Пьотр О’Хей“.

<sup>19</sup> В сето си „Традиция, новаторство и модернизъм“, четено по „Дойче Веле“ през 70-те години на миналия век, Георги Марков говори за забраненото представление на „Носорози“ в Сатиричния театър, вж. [Марков, 2014].

Тенев в краткия си текст, посветен също на тази годишнина: чрез тези амплитуди на комичното и трагикомичното Сатиричният театър съумява да постави множество важни въпроси, заговаряйки „обществения човек“ [Тенев 1967, л. 3]. Седемдесетте години обаче бележат доста по-различен етап в развитието на театъра, който носи белезите преди всичко на промъкващата се криза, на опита за намиране на опора във вече постигнатото, както и на колебливото на моменти търсене на нови посоки.

### ИЗПОЛЗВАНИ ИЗТОЧНИЦИ (REFERENCES):

- БЕЛЧЕВ, Румен, 2007. *Сатириците*. София: Импулс. ISBN 954-843-5128. [BELCHEV, Rumen, 2007. *Satiristsite*. Sofia: Impuls. ISBN 954-843-5128].
- БРАДИСТИЛОВА, Маргарита, 1977. Георги Калоянчев – чиновникът. *Народна култура*. бр. 11, с. 4. [BRADISTILOVA, Margarita, 1977. Georgi Kaloyanchev – chinovnikat. *Narodna kultura*. br. 11, s. 4].
- ВАГЕНЩАЙН, Анжел, 1956. Протокол от заседание на Литературното бюро и Художествения съвет на Сатиричния театър, 21 декември 1956 г. ДА „Архиви“, Регионален държавен архив – София. фонд № 2177, оп. № 1, а.е. 1, л. 4. [VAGENSHTAYN, Anzhel, 1956. Protokol ot zasedanie na Literaturnoto byuro i Hudozhestveniya savet na Satirichniya teatar, 21 dekemvri 1956 g. ДА „Arhivi“, Regionalen darzhaven arhiv – Sofia, fond № 2177, op. № 1, a.e. 1, l. 4].
- ВУЧО, Валмир, 1961. Мелодрамски сатирични феълтон. Државно сатирично позорище из Софије у Београду. *Политика*. 24.11.1961, с. 3. [VUCHO, Valmir, 1961. Melodramski satirichni feylton. Drzhavno satirichno pozorishte iz Sofije u Beogradu. *Politika*, 24.11.1961, s. 3].
- ГЬОРОВА, Севелина, 1981. Драматургични направления. В: *Театрален триумвират*. София: Наука и изкуство. [GYOROVA, Sevelina, 1981. Dramaturgichni napravleniya. In: *Teatralen triumvirat*. Sofia: Nauka i izkustvo].
- ЖОТЕВ, Добри, 1969. *Обличане на Венера*. София: Български писател. [ZHOTEV, Dobri, 1969. *Oblichane na Venera*. Sofia: Balgarski pisatel].
- История/Архив. Сатиричен театър „Алеко Константинов“*, 2020 [онлайн] [прегледан на 12.09.2020]. Достъпен на: <http://www.satirata.bg/history>. [Istoriya/Arhiv. Satirichen teatar „Aleko Konstantinov“, 2020 [online] [viewed 12.09.2020]. Available from: <http://www.satirata.bg/history>].

- КОЛЕВСКИ, Васил, 1957. Силата на смеха. *Народна култура*. бр. 19, с. 4 [KOLEVSKI, Vasil, 1957. Silata na smeha. *Narodna kultura*, br. 19, s. 4].
- МАРКОВ, Георги, 2014. Традиция, новаторство и модернизъм. *Портал „Култура“* [онлайн]. 25.10.2014 [прегледан на 15.03.2022]. Достъпен на: <https://kultura.bg/web/традиция-новаторство-и-модернизъм>. [MARKOV, Georgi, 2014. Traditsiya, novatorstvo i mderнизam. *Portal „Kultura“* [online], 25.10.2014 [viewed 15.03.2022]. Available from: <https://kultura.bg/web/традиция-новаторство-и-модернизъм>]
- Отзиви от българския и сръбския печат за гостуването на Държавния сатиричен театър в Белград, 1961, 1967. *ДА „Архиви“; Регионален държавен архив – София*, фонд № 2177, оп. № 2, а.е. 57, л. 8. [Otzivi ot balgarskiya i srbskiya pechat za gostuvaneto na Darzhavniya satirichen teatar v Belgrad, 1961, 1967. *DA „Arhivi“; Regionalen darzhaven arhiv – Sofia*, fond № 2177, op. № 2, a.e. 57, l. 8].
- ПАНОВА, Снежина, 1971. *Съставки и жанр на драматургичното произведение*. София: Наука и изкуство. [PANOVA, Snezhina. *Sastavki i zhanr na dramaturgichното произведение*. Sofia: Nauka i izkustvo].
- ПАСИ, Исак, 1967. 1957 – време, когато театрално-естетическият догматизъм даваше ариерградни сражения. В: *10 години Сатиричен театър*. *ДА „Архиви“; Регионален държавен архив – София*. фонд № 2177, оп. № 1, а.е. 32, л. 4. [PASI, Isak, 1967. 1957 – vreme, kogato teatralno-esteticheskiyat dogmatizam davashe ariegradni srazheniya. In: *10 godini Satirichen teatar*. *DA „Arhivi“; Regionalen darzhaven arhiv – Sofia*, fond № 2177, op. № 1. a.e. 32, l. 4].
- Програми, афиши и отзиви в българския и унгарския печат от гостуването на ДСТ в Унгария, 1969. *ДА „Архиви“; Регионален държавен архив София*. фонд № 2177, оп. № 2, а.е. 58, л. 7–8 [Programi, afishi i otzivi v balgarskiya i ungarskiya pechat ot gostuvaneto na DST v Ungariya, 1969. *DA „Arhivi“; Regionalen darzhaven arhiv – Sofia*, fond № 2177, op. № 2, a.e. 58, l. 7–8].
- Програма на спектакъла „Импровизация“, 1962. *ДА „Архиви“; Регионален държавен архив – София*. фонд № 2177, оп. № 1, а.е. 18, л. 1. [Programa na spektakala „Improvizatsiya“, 1962. *DA „Arhivi“; Regionalen darzhaven arhiv – Sofia*. fond № 2177, op. №1, a.e. 18, l. 1].
- Програма на спектакъла „Кавказкият тебеширен кръг“, 1969. *ДА „Архиви“; Регионален държавен архив – София*. фонд № 2177, оп. № 2, а.е. 12, л. 3. [Programa na spektakala „Kavkazkiyat tebeshiren krag“, 1969. *DA „Arhivi“; Regionalen darzhaven arhiv – Sofia*, fond № 2177, op. № 2, a.e. 12, l. 3].



- Програма на „Михал Мишккод“ и „Кандидати на славата“, 1963. ДА „Архиви“, Регионален държавен архив – София. фонд № 2177, оп. № 1, а.е. 21, л. 8. [Programa на „Mihal Mishkкод“ i „Kandidati na slavata“, 1963. ДА „Arhivi“, Regionalen darzhaven arhiv – Sofia, fond № 2177, op. № 1, а.е. 21, л. 8].
- Програма на спектакъла „Суматоха“, 1967. ДА „Архиви“, Регионален държавен архив – София. фонд № 2177, оп. № 1, а.е. 12, л. 28. [Programa на spektakala „Sumatoha“, 1967. ДА „Arhivi“, Regionalen darzhaven arhiv – Sofia. fond № 2177, op. № 1, а.е. 12, л. 28].
- Протокол от заседание на Художествения съвет на ДСТ за обсъждане на „Една вечер с Марк Твен“ от Васил Цонев и „Удържимият възход на Артуро Хи“ от Брехт, 1961. ДА „Архиви“, Регионален държавен архив – София. фонд № 2177, оп. № 1, а.е. 16, л. 6. [Protokol ot zasedanie na Hudozhestveniya savet na DST za obsazhdane na „Edna vecher s Mark Tven“ ot Vasil Tsonev i „Udarzhimiyat vazhod na Arturo Hi“ ot Breht, 1961. ДА „Arhivi“, Regionalen darzhaven arhiv – Sofia. fond № 2177, op. № 1, а.е. 16, л. 6].
- Протокол от заседание на Художествения съвет, състояло се на 24 март 1967 за приемане на спектакъла „Суматоха“ на Й. Радичков, 1967. ДА „Архиви“, Регионален държавен архив – София. фонд № 2177, оп. № 2, а.е. 21, л. 1-5. [Protokol ot zasedanie na Hudozhestveniya savet, sastoyalo se na 24 mart 1967 za priemane na spektakala „Sumatoha“ na Y. Radichkov, 1967. ДА „Arhivi“, Regionalen darzhaven arhiv – Sofia. fond № 2177, op. № 2, а.е. 21, л. 1-5].
- Протокол от заседание на Художествения съвет, състояло се на 27 февруари 1966 по повод първата репетиция на „Обличане на Венера“, 1966. ДА „Архиви“, Регионален държавен архив – София. фонд № 2177, оп. № 2, а.е. 2, л. 66. [Protokol ot zasedanie na Hudozhestveniya savet, sastoyalo se na 27 fevruari 1966 po povod parvata repetitsiya na „Oblichaneto na Venera“, 1966. ДА „Arhivi“, Regionalen darzhaven arhiv – Sofia, fond № 2177, op. № 2, а.е. 2, л. 66].
- Протокол от заседание на Художествения съвет, състояло се на 6 декември 1964 за одобрение на новата постановка на ДСТ „Мачово бърдо“, 1964. ДА „Архиви“, Регионален държавен архив – София, фонд № 2177, оп. № 2, а.е. 2, л. 6. [Protokol ot zasedanie na Hudozhestveniya savet, sastoyalo se na 6 dekemvri 1964 za odobrenie na novata postanovka na DST „Machovo bardo“, 1964. ДА „Arhivi“, Regionalen darzhaven arhiv – Sofia, fond № 2177, op. № 2, а.е. 2, л. 6].
- РАЛИН, Радой, 2002. Сатиричният театър „Стършел“. *Homo Ludens*. (4-5), с. 309-318. ISSN 1311-5111. [RALIN, Radoy, 2002. Satirichniyat teatar „Starshel“. *Homo Ludens*. (4-5), s. 309-318. ISSN 1311-5111].

- СЕВЕРНЯК, Серафим, 1966. Похвално слово за автора. Програма на спектакъла „Обличане на Венера“. ДА „Архиви“, Регионален държавен архив – София. фонд № 2177, оп. № 1, а.е. 31, л. 9. [SEVERNYAK, Serafim, 1966. Pohvalno slovo za avtora. Programa na spektakala „Oblichaneto na Venera“. DA „Arhivi“, Regionalen darzhaven arhiv – Sofia, fond № 2177, op. № 1, a.e. 31, l. 9].
- СТЕФАНОВ, Васил, 2001. Преход и промяна през 60-те. *Проблеми на изкуството*. (2), с. 3–9. ISSN 0032-9371. [STEFANOV, Vasil, 2001. Prehod i promyana prez 60-te. Problemi na izkustvoto. (2), s. 3–9. ISSN 0032-9371].
- СЪРЧАДЖИЕВ, Стефан, 1956. Протокол от заседание на Литературното бюро и Художествения съвет на Сатиричния театър, 21 декември 1956. ДА „Архиви“, Регионален държавен архив – София, фонд № 2177, оп. № 1, а.е. 1, л. 4. [Sarchadzhiev, Stefan, 1956. Protokol ot zasedanie na Literaturnoto byuro i Hudozhestveniya savet na Satirichniya teatar, 21 dekemvri 1956. DA „Arhivi“, Regionalen darzhaven arhiv – Sofia, fond No. 2177, op. No. 1, a.e. 1, l. 4].
- ТЕНЕВ, Любомир, 1967. Бих желал винаги да бъда пленник на този театър. В: 10 години Сатиричен театър. ДА „Архиви“, Регионален държавен архив – София, фонд № 2177, оп. 1, а.е. 32, л. 3. [TENEV, Lyubomir, 1967. Bih zhelal vinagi da bada olennik na tozi teatar. In: 10 godini Satirichen teatar. DA „Arhivi“, Regionalen darzhaven arhiv – Sofia, fond No. 2177, op. 1, a.e. 32, l. 3].
- ТОПАЛДЖИКОВА, Анна, 2009. *Разриви и нови посоки. Българският театър от средата на 50-те до края на 60-те*. София: Петко Венедиков. ISBN 9789549870374. [TOPALDZHIKOVA, Anna, 2009. Razrivi i novi posoki. Balgarskiyat teatar ot sredata na 50-te do kraya na 60-te. Sofia: Petko Venedikov. ISBN 9789549870374].
- ФИНЦИ, Е., 1961. Са страшчу и снагом. „Стеница“ Владимира Мајakovског у режији Бојана Дановског. *Политика*, 25.11., с. 3–4. [Fintsi, E., 1961. Sa strashchu i snagom. „Stenitsa“ Vladimira Maiyakovsko u rezhii Boyana Danovskog. *Politika*, 25.11., s. 3–4].
- ХОРНИЧЕК, Мирослав, 2007. Есе за „Семафор“. *Ното Bohemicus*, кн. 2–3, с. 65–90. [HORNICHEK, Miroslav, 2007. Ese za „Semafor“. *Noto Bohemicus*, No. 2–3, s. 65–90].
- ШИЛЕР, Фридрих, 1981. Театърът, разгледан като морален институт. В: *Естетика*. София: Наука и изкуство, с. 90–101. [SCHILLER, Friedrich, 1981. Teatarat, razgledan kato moralen institut. In: *Eстетика*. Sofia: Nauka i izkustvo, s. 90–101].



Департаменти: Музика, Театър, Кино, реклама и шоубизнес, Визуални изкуства  
1618 София, ул. Монтевидео 21

# V НАУЧЕН ФОРУМ ЗА ИЗКУСТВА

*Виртуална конференция с международно участие*

**16 октомври 2021**

**XVI МЛАД НАУЧЕН ФОРУМ ЗА МУЗИКА И ТАНЦ  
V МЛАД НАУЧЕН ФОРУМ ЗА ТЕАТЪР, КИНО, СЦЕНА И  
ВИЗУАЛНИ ИЗКУСТВА**

# V SCIENCE FORUM OF ARTS

*Virtual International Scientific Conference*

**16 October 2021**

**YOUNG SCIENCE FORUM FOR MUSIC AND DANCE  
16<sup>TH</sup> EDITION  
YOUNG SCIENCE FORUM FOR DRAMA, CINEMA, STAGE  
AND VISUAL ARTS, 5<sup>TH</sup> EDITION**

Time: Oct 16, 2021 10:00 AM Sofia

LINK за ZOOM: <https://nbu-bg.zoom.us/j/89759847825?pwd=NmJEUGF4Y3FnM25JcXUvVWp6ZVNjZz09>  
Meeting ID: 897 5984 7825, Passcode: 338950

## ПРОГРАМА НА КОНФЕРЕНЦИЯТА

10:00 – ОТКРИВАНЕ НА КОНФЕРЕНЦИЯТА/OPENING THE CONFERENCE

### ПАНЕЛ: ПРЕПОДАВАТЕЛИ

#### SECTION: LECTURERS AND POSTDOCTORAL STUDENTS

*Модератор: проф. Явор Конов, г.н.*

*Moderator: Prof. Yavor Konov, D.Sc*

10:15-10:35

- 1. Маргарита Кръстева-Стойчевска, зл. ас. г-р** – Департамент „Музика“, Нов български университет

15 ГОДИНИ НАУЧНА КОНФЕРЕНЦИЯ ЗА ДОКТОРАНТИ И ПОСТ-ДОКТОРАНТИ С МЕЖДУНАРОДНО УЧАСТИЕ „МЛАДА НАУЧЕН ФОРУМ ЗА МУЗИКА И ТАНЦ“

**Margarita Krasteva-Stoychevska, Senior Assist. Dr.** – Music Department, New Bulgarian University

YOUNG SCIENTIFIC MUSIC AND DANCE FORUM“: A SCIENTIFIC CONFERENCE FOR DOCTORAL AND POSTDOCTORAL STUDENTS WITH AN INTERNATIONAL PARTICIPATION – 15TH ANNIVERSARY

e-mail: mmkrusteva@gmail.com

10:35-10:55

- 2. Росица Бечева, доц. г-р** – Департамент „Музика“, Нов български университет

ПРОЕКТЪТ „КАРТИНИ ОТ БЪЛГАРИЯ“ – УТВЪРДИЛ СЕ ПРЕЗ ГОДИНИТЕ КАТО УСПЕШЕН МОДЕЛ В ПОДГОТОВКАТА НА СТУДЕНТИ ОТ КУРСОВЕТЕ ПО „ЕЛЕКТРОННА И КОМПЮТЪРНА МУЗИКА“ И „ТОНРЕЖИСУРА“ НА НОВ БЪЛГАРСКИ УНИВЕРСИТЕТ

**Rositsa Becheva, Assoc. Prof. Dr.** – Music Department, New Bulgarian University

THE PROJECT „PICTURES FROM BULGARIA“ – ESTABLISHED OVER THE YEARS AS A SUCCESSFUL MODEL IN THE PREPARATION OF STUDENTS IN THE „ELECTRONIC AND COMPUTER MUSIC“ AND „SOUNDENGINEERING“ PROGRAMS AT THE NEW BULGARIAN UNIVERSITY

e-mail: rbecheva@nbu.bg

10:55-11:15

**3. Росица Драганова, доц. г-р** – Институт за изследване на изкуствата – БАН

КРАТКИЯТ МУЗИКАЛЕН РЕЧНИК НА МАХАНИ И ФОРМИРАНЕТО НА БЪЛГАРСКАТА МУЗИКАЛНА ТЕРМИНОЛОГИЯ

**Rossitsa Draganova, Assoc. Prof. Dr.** – Institute of Art Studies  
SHORT MUSIC DICTIONARY BY KAREL MACHÁŇ AND THE FORMATION OF BULGARIAN MUSIC TERMINOLOGY

e-mail: r\_draganova@abv.bg

11:15-11:35

**4. Илиян Парасков, гл. ас. г-р** – Департамент „Музика“, Нов български университет

ПРОБЛЕМИ И РЕШЕНИЯ ПРИ РАБОТА ВЪРХУ ПРОЗОДИЯТА В ТЕКСТА НА ЕДНО ВОКАЛНО ПРОИЗВЕДЕНИЕ

**Iliyan Paraskov, Senior Assist. Dr.** – Music Department, New Bulgarian University

CHALLENGES AND SOLUTIONS IN WORKING ON THE PROSODY IN THE TEXT OF A VOCAL COMPOSITION

e-mail: ilio@abv.bg

*КАФЕ ПАУЗА/COFFEE BREAK 11:35-12:00*

12:00-12:20

**5. Павлина Величкова, г-р** – Департамент „Музика“, Нов български университет

ХИБРИДНОСТТА НА СЪБИТИЯТА В МУЗИКАЛНИТЕ ИЗКУСТВА КАТО НОВА ПРАКТИКА

**Pavlina Velichkova, Dr.** – Music Department, New Bulgarian University

THE HYBRIDITY OF EVENTS IN THE MUSICAL ARTS AS A NEW PRACTICE

e-mail: pvelichkova@yahoo.com

12:20-12:40

**6. Антоанета Петрова, гл. ас. г-р** – Департамент „Театър“,  
Нов български университет

ИМПРОВИЗАЦИЯТА И ИГРАТА В ОБУЧЕНИЕТО И ПРАКТИКАТА НА  
АКТЬОРА

**Antoaneta Petrova, Senior Assist. Dr.** – Theater Department, New  
Bulgarian University

IMPROVISATION AND THE PLAY IN THE ACTOR'S TRAINING AND  
PRACTICE

e-mail: tonypetrova@abv.bg

12:40-13:00

**7. Виолета Дечева, проф. г.н.** – Департамент „Театър“, Нов  
български университет

ПОГЛЕДЪТ КАТО ПРЕДМЕТ НА ПРЕДСТАВЛЕНИЕТО И КАТО НЕГОВА  
ЦЕЛ

**Violeta Detcheva, Prof. D.Sc** – Theater Department, New Bulgarian  
University

THE GAZE AS A SUBJECT AND A PURPOSE OF THE PERFORMANCE

e-mail: violadabbraccio1@gmail.com

13:00-13:20

**8. Стефан Драгостинов – почетен професор на НБУ** –  
Департамент „Музика“, Нов български университет

ПОЛИТЕМПИЧНИТЕ ПРОЦЕСИ В МУЗИКАТА НА ХХ ВЕК

**Stefan Dragostinov – Honorary Professor of NBU** – Music  
Department, New Bulgarian University

THE POLYTEMPIC PROCESSES IN THE MUSIC OF THE XX CENTURY

e-mail: sdragostin@yahoo.com

13:20-13:40

**9. Людмил Ангелов – почетен професор на НБУ** – Департамент „Музика“, Нов български университет

ИСТОРИЧЕСКА СПРАВКА И ПРОУЧВАНИЯ НА КЛАВИРНИЯ  
МАНУСКРИПТ НА ПЪРВИЯ КЛАВИРЕН КОНЦЕРТ НА МОРИЦ  
МОШКОВСКИ (оп. 3, си минор)

**Lyudmil Angelov – Honorary Professor of NBU** – Music Department,  
New Bulgarian University

HISTORICAL BACKGROUND AND STUDIES OF THE PIANO MANU-  
SCRIPT OF PIANO CONCERTO No. 1 BY MORITZ MOSZKOWSKI (op. 3,  
h moll)

e-mail: alegitor@gmail.com

*Заключително обсъждане на първи панел  
Final discussion of the first panel*

13:45-14:30 ОБЕДНА ПОЧИВКА/ LUNCH BREAK

### **ПАНЕЛ: ДОКТОРАНТИ И ПОСТДОКТОРАНТИ SECTION: DOCTORAL STUDENTS**

*Модератор: проф. д-р Милена Шушулова-Павлова  
Moderator: Prof. Dr. Milens Shushulova-Pavlova*

14:30-14:50

**10. Александър Томов** – Докторант на самостоятелна подго-  
товка, департамент „Театър“, Нов български университет,  
с научен ръководител проф. Петя Александрова, д.н.

РИТЪМЪТ В КИНОТО

**Aleksandar Tomov** – PhD student in self-study, Theater Department,  
New Bulgarian University, with Research Supervisor Prof. Petya  
Alexandrova, D.Sc.

RHYTHM IN CINEMA

e-mail: al\_tomov@mail.bg



14:50-15:10

**11. Ваня Петкова** – Докторант на самостоятелна подготовка, департамент „Театър“, Нов български университет, с научен ръководител проф. Виолета Дечева, г.н.

КОМЕДИЯТА В РЕПЕРТОАРА НА САТИРИЧНИЯ ТЕАТЪР ПРЕЗ 60-ТЕ: ОБРАЗИ, ПОДОБИЯ, НЕСЪОТВЕТСТВИЯ

**Vanya Petkova** – PhD student in self-study, Theater Department, New Bulgarian University, with Research Supervisor Prof. Violeta Detcheva, D.Sc.

COMEDY IN THE REPERTOIRE OF THE THEATRE OF SATIRE FROM THE 60'S: IMAGES, RESEMBLANCES, DISCREPANCIES

e-mail: vanyapet@gmail.com

15:10-15:30

**12. Дзана Иванова** – Редовен докторант в Институт за изследване на изкуствата – БАН, с научен ръководител доц. г-р Росица Драганова.

ИТАЛИАНСКАТА ПОПУЛЯРНА ПЕСЕН В „СТИЛ САНРЕМО“ ПРЕЗ ПОГЛЕДА НА МУЗИКАЛНИТЕ КРИТИЦИ

**Dzana Ivanova** – Full-time PhD student, Institute of Art Studies – BAS, Music Department, Research Supervisor Assoc. Prof. Dr. Rossitsa Draganova.

ITALIAN POPULAR SONG IN „SANREMO STYLE“ THROUGH THE EYES OF MUSIC CRITICS

e-mail: d2200@abv.bg

15:30–15:50

**13. Мартин Лазаров** – Докторант на самостоятелна подготовка, департамент „Музика“, Нов български университет, с научен ръководител доц. г-р Георги Петков.

ПРАКТИЧЕСКО ПРИЛОЖЕНИЕ НА БРАЗИЛСКИТЕ МУЗИКАЛНИ ЖАНРОВЕ САМБА И БОСА НОВА С ТИПИЧНИ НЕРАВНОДЕЛНИ РАЗМЕРИ ОТ БЪЛГАРСКАТА НАРОДНА МУЗИКА

**Martin Lazarov** – PhD student in self-study, Music Department, New Bulgarian University, with Research Supervisor Assoc. Prof. Dr. Georgi Petkov.

PRACTICAL APPLICATION OF THE BRAZILIAN MUSICAL STYLES SAMBA AND BOSANOVA WITH TYPICAL IRREGULAR RHYTHMS OF BULGARIAN FOLK MUSIC

e-mail: lazarovmb@gmail.com

*КАФЕ ПАУЗА/ COFFEE BREAK 15:50–16:15*

16:15–16:35

**14. Noor Ebbini (Jordan)** – Full-time PhD student, Music Department, New Bulgarian University, with Research Supervisor Prof. Yavor Konov, D.Sc.

HYBRIDITY IN CONTEMPORARY ARAB MUSIC: RETHINKING AUTHENTICITY IN A GLOBALIZED ERA

**Нур Ибини (Йордания)** – Редовен докторант, департамент „Музика“, Нов български университет, с научен ръководител проф. Явор Конов, д.н.

ХИБРИДНОСТ В СЪВРЕМЕННАТА АРАБСКА МУЗИКА: ПРЕОСМИСЛЯНЕ НА АВТЕНТИЧНОСТТА ѝ В ЕРАТА НА ГЛОБАЛИЗАЦИЯ

e-mail: noorebbini@hotmail.com

16:35-16:55

**15. Ралица Петкова** – Докторант на самостоятелна подготовка, департамент „Музика“, Нов български университет, с научни ръководители проф. г-р Милена Шушулова-Павлова и проф. г-р Марио Хосен.

ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ МЕЖДУ МУЗИКА И СЛОВО КАТО СТИЛИСТИЧЕН ПОХВАТ НА КОМПОЗИТОРА ГЕОРГИ АРНАУДОВ В „CONCIERTO BARROCO“ ЗА СОЛО ЦИГУЛКА И СТРУНЕН ОРКЕСТЪР (ПО АЛЕХО КАРПЕНТИЕР, 2007)

**Ralitsa Petkova** – PhD student in self-study, Department of Music, New Bulgarian University, with Research Supervisor Prof. Dr. Milena Shushulova-Pavlova and Prof. Dr. Mario Hosen.

INTERACTION BETWEEN MUSIC AND WORD AS A STYLISTIC TECHNIQUE OF THE COMPOSER GHEORGH I ARNAUDOV IN „CONCIERTO BARROCO“ FOR SOLO VIOLIN AND STRING ORCHESTRA (BY ALEJO CARPENTIER, 2007)

e-mail: rali\_vsp@abv.bg

16:55-17:15

**16. Симеон Симеонов** – Докторант на самостоятелна подготовка, департамент „Музика“, Нов български университет, с научен ръководител проф. г-р Милена Шушулова-Павлова.

ИСТОРИЧЕСКА СПРАВКА ЗА КОМИЧНАТА ОПЕРА „ПИРАТИТЕ ОТ ПЕНЗАЗ“ НА ГИЛБЪРТ И СЪЛИВАН. РЕЖИСЬОРСКА РАБОТА В ПЛОВДИВСКА ОПЕРА

**Simeon Simeonov** – PhD student in self-study, Music Department, New Bulgarian University, with Research Supervisor Prof. Dr. Milena Shushulova-Pavlova.

THE COMIC OPERA „PIRATES OF PENZANCE“ BY GILBERT AND SULLIVAN. STAGE DIRECTION AT THE OPERA OF PLOVDIV

e-mail: ssimeonov@nbu.bg

17:15-17:35

**17. Теодор Попов** – Докторант на самостоятелна подготовка, департамент „Музика“, Нов български университет, с научен ръководител проф. д-р Симо Лазаров.

ТЕМПОРАЛНИ И АКТУАЛНИ ФАКТОРИ В ЕВОЛЮЦИЯТА НА ДИДЖЕИНГА

**Teodor Popov** – PhD student in self-study, Music Department, New Bulgarian University, with Research Supervisor Prof. Dr. Simo Lazarov.

TEMPORAL AND CURRENT FACTORS IN THE EVOLUTION OF DJING

e-mail: t\_popov@abv.bg

*Заключително обсъждане на втори панел/*

*Final discussion of the second panel*

**КРАЙ НА КОНФЕРЕНЦИЯТА/ END OF THE CONFERENCE 18:30 ЧАСА**



# Млад научен форум за музика и танц

конференция с международно участие

---

брой 16

Сборникът *Млад научен форум за музика и танц: конференция с международно участие* е периодично издание (един път годишно), което отпечатва материали от конференция с международно участие, за първи път проведена през 2006 година. Публикува се от департамент „Музика“ на Нов български университет, с отворен достъп и двойно анонимно рецензиране. Тематичната сфера на изданието е насочена към различни области и проблеми в музикалното и танцово изкуство, в театралното, визуалното и литературното изкуства.

През 2021 се проведе *V Научен форум за изкуства*. Във форума, вече като традиция, освен колегите от професионално направление 8.3. Музикално и танцово изкуство, бяха включени и доклади на колеги от професионално направление 8.4. Театрално и филмово изкуство. Така оформият се през 2017 година обединен научен форум направи своето пето издание: XVI МЛАД НАУЧЕН ФОРУМ ЗА МУЗИКА И ТАНЦ (16 октомври 2021), V МЛАД НАУЧЕН ФОРУМ ЗА ТЕАТЪР, КИНО, СЦЕНА И ВИЗУАЛНИ ИЗКУСТВА (16 октомври 2021). Конференцията продължава своята цел да дава възможност за представяне на научните изследвания на млади учени – докторанти, постдокторанти и преподаватели от Европа, да е трибуна за изява на НБУ, но и на други университети и академии. На нея взеха участие освен представители от България и от Испания, Йордания, Бразилия, представители на институциите Нов български университет, Национална музикална академия „Проф. Панчо Владигеров“, Софийски университет „Св. Климент Охридски“, Институт за изследване на изкуствата при БАН и др. Участниците в научния форум бяха 17. В сборника, след двойно анонимно рецензиране и редакция на проф. Явор Конов, д.н. и на проф. Виолета Дечева, д.н. и проф. д-р Милена Шушулова-Павлова са публикувани 21 доклада (съобразени с изискванията на изданието).